universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die mittelalterliche Ausstattung der ehemaligen Meraner Klarissenkirche“

Verfasserin

Elisabeth Stampfer

angestrebter akademischer Titel

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin:	Univ. Doz. Dr. Barbara Schedl

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung **1**

1.1 Aufbau der Arbeit – Methode 2

1.2 Forschungsstand 3

2 Allgemeine Situation – Religiöse Frauen im 13. Jahrhundert **9**

2.1 Geschichte der Klarissen in Tirol 11

3 Das Klarissenkloster in Meran **13**

3.1 Lage 13

3.2 Geschichte 14

3.3 Gebäude des Klosterkomplexes 19

3.3.1 Die Katharinakapelle 20

3.3.2 Das Beichtvaterhaus 23

3.4 Die Klosterkirche – vom Mittelalter bis heute 24

4 Die Wandmalereien in der ehemaligen Klarissenkirche **33**

4.1 Beschreibung und Verortung in der Kirche 35

4.1.1 Nordwand 35

4.1.2 Nische in der Nordwand 41

4.1.3 Südwand 44

4.1.4 Ostwand 45

4.2 Bildprogramm und Ikonographie 47

4.2.1 Nordwand 49

4.2.2 Die Nische in der Nordwand 52

4.2.3 Südwand 54

4.2.4 Ostwand 55

4.2.5 Conclusio – Die Klarissen und das Kreuz 63

4.3 Stilistische Einordnung 69

4.3.1 Nord- und Ostwand 70

4.3.2 Nische in der Nordwand 78
4.3.3 Südwand 78
4.3.4 Schlussfolgerung – Datierung 79

5 Auftraggeber – Stifter – Memoria 81
5.1 Die Klarissenkirche als Grablege 83
5.2 Conclusio – Gliederung des Kirchenraumes 86

6 Die Frömmigkeit der Nonnen 89
6.1 Der Nonnenchor und die Altarwand 89
6.1.1 Kunstwerke am Nonnenchor 90
6.1.2 Schlussfolgerung 94
6.2 Frömmigkeitspraxis der Nonnen 96
6.2.1 *Imitatio* und *compassio* 99
6.2.2 Die *Meditationes Vitae Christi* und andere literarische Vorlagen 108

7 Zusammenfassung 113

Bibliographie 115

Abbildungen 128

Abbildungsverzeichnis 165

Zusammenfassung 169

Curriculum Vitae 171

1 Einleitung

Am Kornplatz Nr. 2 in Meran, dort wo heute eine Bank ihren Sitz hat, befand sich einst die Kirche des ältesten Klosters der ehemaligen Hauptstadt der gefürsteten Grafschaft Tirol. Herzogin Euphemia von Schlesien (1281–1347), die Gemahlin Herzog Ottos III. (1265–1310) und Schwiegertochter Graf Meinhards II. von Görz-Tirol (1238–1295), hatte dort 1309 ein Klarissenkloster gestiftet.[1] Zwischen 1390 und 1430 wurde die Klosterkirche an der Nord-, Süd-, und Ostwand mit Malereien reich ausgestattet. Diese mittelalterlichen Malereien stehen im Zentrum meiner Untersuchungen und markieren in etwa auch den zeitlichen Rahmen für die vorliegende Arbeit. Meinem Thema entsprechend werden folglich nur die Wandmalereien aus der Zeit des Mittelalters behandelt.

Von der ehemals prächtigen Ausstattung haben sich Fragmente an der Nord- und Ostwand in situ erhalten, die bei Restaurierungsarbeiten 2004 zufällig entdeckt aber bis dato nicht eingehender behandelt wurden. Der Großteil der mittelalterlichen Wandmalereien war bereits 1921, als die Gebäude des 1782 aufgehobenen Klosters von der Spar- und Vorschusskasse Meran übernommen wurden, im Zuge von Umbauarbeiten im ehemaligen Kirchenraum abgenom-

[1] Straganz 1933, S. 250.

men und vom Restaurator Cassian Dapoz in den Kreuzgang übertragen worden.[2] Aufgrund einer ausführlichen, heute leider verschollenen Dokumentation, in die Martin Laimer 1994 noch Einsicht nehmen konnte, ist der ursprüngliche Standort der Wandbilder bekannt.[3] Die vorliegende Arbeit stellt nun erstmals die erhaltenen Wandmalereien der ehemaligen Klarissenkirche von Meran in ihrer Gesamtheit dar und unterzieht sie einer eingehenden kunsthistorischen Betrachtung.

Im Rahmen dieser Arbeit werden die folgenden Fragen erörtert: Welche ikonographischen Themen sind in den Wandmalereien der Meraner Klarissenkirche dargestellt? Wem können die Malereien zugeschrieben werden? Wann sind sie entstanden? Wer waren die Auftraggeber? Welche Wandbilder waren für die Nonnen auf der Empore sichtbar und wie wurden die Malereien von den Nonnen im religiösen Alltag „genutzt“?

1.1 Aufbau der Arbeit – Methode

Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte des Klarissenordens im Allgemeinen und jener der Meraner Ordensgemeinschaft im Besonderen folgt ein Abriss über die Baugeschichte der Kirche. Die ikonographische und stilistische Untersuchung der Wandmalereien bildet schließlich einen ersten Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Letztere verfolgt einerseits das Ziel, die Malereien einem oder mehreren Meistern und deren Werkstätten zuzuschreiben, andererseits soll sie eine Verortung der Fresken in einem zeitlichen Rahmen ermöglichen. Aus ikonographischer Sicht ist vor allem das gemalte „Altarbild“

[2] Laimer 1994, S. 59.
[3] Laimer 1994, S. 60.

an der Ostwand von großem Interesse, weshalb ich mich damit auch in besonderer Weise auseinandersetze. Darauf aufbauend gehe ich der Frage nach den Auftraggebern der Wandmalereien sowie dem Stiftergedenken nach, schließlich war die Gründerin Euphemia 1347 in der Kirche beigesetzt worden.[4]
Das abschließende Kapitel ist der Frömmigkeit der Nonnen gewidmet. Bedeutung und Funktion der Wandmalereien im religiösen Alltag der Nonnengemeinschaft werden erörtert. Hierbei muss zuerst geklärt werden, welche Malereien vom Nonnenchor sichtbar waren. Anschließend werden die Wandmalereien auf ihre Rolle im liturgischen Alltag hin untersucht. Dabei stehen die zentralen Themen der mittelalterlichen Frömmigkeit, *imitatio* und *compassio* im Vordergrund, wobei auch auf relevante literarische Vorlagen, die in Frauenklöstern zirkulierten, eingegangen wird.

1.2 Forschungsstand

Frauenklöster fanden seit den Anfängen der Frauen- und Geschlechterforschung der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts auch in der kunsthistorischen, historischen und theologischen Forschung zunehmend Betrachtung. Bis dahin blieb den Frauenklöstern der Eingang in die kunsthistorische bzw. architekturhistorische Forschung, von einigen Ausnahmen, wie Richard Donin[5] abgesehen, lange Zeit verwehrt. Einen ersten Überblick über die Bautypen der Bettelordenkirchen lieferte Wolfgang Schenkluhn.[6] 2006 veröffentlichte Claudia Mohn ihre umfangreiche Arbeit zu den mittelalterlichen Klosteranlagen der Zisterzienserinnen

[4] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 149.
[5] Donin 1935.
[6] Schenkluhn 2000.

im mitteldeutschen Raum.[7] Carola Jäggi verfasste im selben Jahr erstmals ein umfassendes Standardwerk zu den Klöstern der Dominikanerinnen und Klarissen im Spätmittelalter.[8] Ausgehend von einer katalogähnlichen Erfassung von Klarissen- und Dominikanerinnenklöstern in Mitteleuropa erörtert sie darin architektonische Fragen nach Lage und Funktion liturgischer Räume, wobei der Nonnenchor im Mittelpunkt der Untersuchungen steht. Darauf aufbauend widmet sich Jäggi auch der Ausstattung des Nonnenchores in künstlerischer wie liturgischer Hinsicht und geht der Frage nach dem Kompensationsgehalt sowie dem spezifisch „weiblichen“ Umgang mit diesen Bildwerken nach.[9] Die Schwierigkeiten dieser inhaltlich sehr weit gefasste Arbeit zeigen sich vor allem in den abschließenden Kapiteln zu Ausstattung und Bildgebrauch, die zum Teil Themenbereiche und Fragestellungen nur anschneiden, aber nicht umfassend behandeln. Dennoch lieferte mir die Arbeit von Jäggi wichtige Anregungen und Impulse. Dem Meraner Klarissenkloster widmet Jäggi einen knappen Absatz im Katalogteil ihrer Arbeit, wobei die Wandmalereien unerwähnt bleiben.[10]

Die spezielle Bedeutung von Bildern im weiblichen Frömmigkeitsalltag des Mittelalters wurde erst in den letzten Jahren erkannt. Einen wichtigen Beitrag zur Rolle von Kunst in Frauenklöstern leisteten Jeryldene Wood[11] sowie Jeffrey F. Hamburger[12]. Explizit mit der Bildwirkung von Wandmalereien in einem bestimmten Klarissenkloster (San Pietro in Vineis zu Anagni) setzte sich Margret Boehm[13] im Zuge ihrer Dissertation auseinander, ähnliche Zie-

[7] Mohn 2006.
[8] Jäggi 2006.
[9] Siehe Jäggi 2006, S. 12 f.
[10] Jäggi 2006, S. 159 f.
[11] Wood 1996.
[12] Hamburger 1992 und Hamburger 2004.
[13] Boehm 1999.

le verfolgte die Publikation zur Klarissenkirche Santa Maria Donnaregina in Neapel von Janis Elliot und Cordelia Warr[14]. Einen wertvollen Beitrag zur Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern stellte die Ausstellung „Krone und Schleier“[15] in Bonn bzw. Essen 2005 dar. Sie zeigte nicht nur erstmals in einem umfangreichen Ausmaß Kunst von und für Nonnen, sondern erörterte auch die Frage, „was Kunstwerke in spätmittelalterlichen Frauenklöstern kennzeichnet, ob und wie sie sich einzelnen Räumen und deren Funktionen zuordnen lassen, wie also [Kunstwerke] mit deren ursprünglichem räumlichen und funktionalem Kontext verschränkt sind.“[16]

Mit der romanischen und gotischen Wandmalerei in Südtirol setzte sich erstmals Antonio Morassi 1934 eingehender auseinander.[17] 1948 folgte Weingartners „Gotische Wandmalerei in Südtirol“,[18] 1971 schließlich Nicolò Rasmos „Affreschi medievali atesini“[19]. Seither erschienen zahlreiche Einzelpublikationen vor allem zu neu aufgedeckten gotischen Wandmalereien aber auch zum bereits bekannten Altbestand,[20] ein aktuelles umfassendes Standardwerk zur gotischen Wandmalerei in Südtirol liegt nicht vor.

Aus philologischer und historischer Sicht wurde zu den Klarissen in Tirol bereits mehrfach gearbeitet. 1999 fand in Brixen eine Ausstellung zur Kunst im Brixner Klarissenkloster statt.[21] 2004 entwarf Eva Cescutti anhand des

[14] Warr / Elliot 2004.
[15] Katalog „Krone und Schleier“ 2005.
[16] Marx 2005, S. 345.
[17] Morassi 1934.
[18] Weingartner 1948.
[19] Rasmo [1971].
[20] Für die vorliegende Arbeit besonders relevant waren Andergassen 1996 und Stampfer 2006.
[21] Katalog „Icones Clarae“ 1999.

erhaltenen Briefwechsels zwischen dem Brixner Bischof Nicolaus Cusanus und der Brixner Klarissin Maria von Wolkenstein aus dem 15. Jahrhundert ein anschauliches Bild vom Selbstverständnis adeliger Nonnen jener Zeit.[22]
Die adelige Frau als Klostergründerin in Tirol steht im Mittelpunkt eines jüngst von Julia Hörmann-Thurn und Taxis verfassten Beitrags.[23] Sie konnte zeigen, dass immerhin ein Drittel der 22 mittelalterlichen Klöster im heutigen Nord- und Südtirol auf Initiative von Frauen gegründet wurden.[24] Dabei geht sie auch auf Herzogin Euphemia als Gründerin der Meraner Klarissen ausführlich ein.[25] Ein Beitrag zu den Frauenklöstern im mittelalterlichen Tirol und Trentino von Hörmann-Thurn und Taxis befindet sich derzeit in Druck.[26]

Das Meraner Klarissenkloster fand bislang in der Forschung nur wenig Beachtung. 1884 verfasste August Lindner einen Beitrag zur Aufhebung der Klöster Deutschtirols und widmete dem Schicksal des Meraner Klosters einige Seiten.[27] Coelestin Stampfer erwähnt das Kloster in wenigen Sätzen in seiner „Geschichte von Meran“.[28] Erstmals setzte sich Max Straganz 1907 eingehender mit der Geschichte des Meraner Klarissenklosters in den ersten 200 Jahren seines Bestandes (von 1309 bis 1518) auseinander.[29] Während Straganz zwar ein umfangreiches und detailiertes Bild der Geschichte des Klosters entwirft, fehlen jegliche bau- und kunsthistorische Informationen zur Klosterkirche und

[22] Cescutti 2004.
[23] Hörmann-Thurn und Taxis 2010.
[24] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 134.
[25] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 147–150.
[26] Julia Hörmann-Thurn und Taxis: Frauenklöster im mittelalterlichen Tirol und Trentino – Ein Überblick, in: Brigitte Mazohl-Wallnig und Ellinor Forster (Hg.): Frauenklöster im Alpenraum (Schlern-Schriften 354), Innsbruck 2010 (in Druck).
[27] Lindner 1884, S. 180–197.
[28] Stampfer 1889.
[29] Straganz 1907.

zum Klosterkomplex. Ein „künstlerisches Gesamtbild der Klosterkirche“[30] lieferte erstmals Martin Laimer in seiner umfassenden Diplomarbeit von 1994.[31] Ausgehend von geschichtlichen Quellen und der erhaltenen Bausubstanz erarbeitete er eine Baugeschichte der Klarissenkirche sowie eine Rekonstruktion der unterschiedlichen Bauphasen. Er konnte unter anderem zeigen, dass die ursprünglichen Ausmaße der Klosterkirche noch heute im Gebäude der Volksbank am Meraner Kornplatz erhalten sind.

Die Wandmalereien aus dem Meraner Klarissenkloster wurden erstmals in Josef Weingartners Artikel „Die gotische Wandmalerei im Burggrafenamte“[32] erwähnt, wobei er nur das Wandbild der Ritterheiligen ausführlicher behandelte und Meister Wenzlaus zuschrieb. Auch Antonio Morassi erwähnte 1934 die Wandmalereien in wenigen Sätzen.[33] 1940 widmete Ellen Haniel dem Wandbild der Ritterheiligen einige Sätze in ihrer Monographie des Meisters Wenzlaus.[34] Nicolò Rasmo nannte 1971 neben ebendiesem Wandbild erstmals auch die wenige Jahre zuvor freigelegten Wandmalereien der nördlichen Nische der Meraner Klarissenkirche.[35] In Bezug auf die 1994 sichtbaren Wandmalereifragmente aus der Klarissenkirche versuchte Laimer in seiner Diplomarbeit, basierend auf den Dokumentationen des Dapoz von 1921, in erster Linie ihre Anordnung innerhalb des Kirchenraumes aufzuzeigen.[36] Ikonographische wie stilistische Fragen wurden von ihm nur andeutungsweise behandelt. Zu den 2004 aufgedeckten Wandmalereien im Bankraum verfasste Laimer einen knappen Beitrag

[30] Laimer 1994, S. 166.
[31] Laimer 1994.
[32] Weingartner 1926a, S. 207.
[33] Morassi 1934, S. 189 und S. 421.
[34] Haniel 1940, S. 65 f.
[35] Rasmo [1971], S. 216 f.
[36] Laimer 1994, S. 60.

im Denkmalpflege Jahresbericht 2004.[37]

[37] Laimer 2006, S. 121–123.

2 Allgemeine Situation – Religiöse Frauen im 13. Jahrhundert

Bereits während des späten 11. und frühen 12. Jahrhunderts war ein „aufblühen“ religiöser Frauenbewegungen in Mitteleuropa zu verzeichnen.[1] Zunächst waren es vor allem die Prämonstratenser und Zisterzienser, die sich den neuen Gemeinschaften zuwandten und ihnen durch den Anschluss an ihren Orden die Möglichkeit eines geregelten religiösen Lebens boten. Die stetig wachsende Zahl an religiösen Frauengemeinschaften erforderte im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts schließlich eine „rechtliche und institutionelle“ Grundlage für das Zusammenleben zwischen männlichen Ordensleuten und religiösen Frauen.[2] Als einheitliches Organisationsmuster wurde die Klausur für Nonnenkonvente festgelegt. Sie machte eine umfassende Betreuung der Nonnen durch die Mönche und Brüder der Orden unumgänglich, weshalb sich diese ab 1220 verstärkt gegen die Inkorporation von Frauenkonventen aussprachen. 1228 lehnten die Zisterzienser schließlich in einem Beschluss die Inkorporation von Frauenklöstern gänzlich ab.[3]

[1] Jäggi 2006, S. 9.
[2] Degler-Spengler 1985, S. 42.
[3] Siehe Degler-Spengler 1985, S. 42 und Jäggi 2006, S. 9.

Die im frühen 13. Jahrhundert entstandenen Orden der Dominikaner und Franziskaner sahen sich von Beginn an mit der „Frauenfrage“ konfrontiert und suchten ihrerseits nach möglichen Lösungen. Während der heilige Dominikus bereits 1206 ein Frauenkloster in Prouille (Aude, Frankreich) gründete,[4] wandte sich Franziskus von Assisi hingegen zunächst strikt gegen die Errichtung von Frauenklöstern. Doch die aus reichem Elternhaus stammende, 1194 geborene Klara[5] wurde 1212 von Franziskus in den Ordensstand erhoben. Zunächst wurde sie im Benediktinerinnenkloster San Paolo, später in jenem in Sant' Angelo in Pauso untergebracht, was aber ihrem franziskanischen Lebensmodell widersprach. Als Klara schließlich auch ihre leibliche Schwester Agnes nachfolgte, richtete Franziskus der jungen Gemeinschaft ein kleines Gebäude nahe der Kirche San Damiano in Assisi ein. Dort lebten die Schwestern in den folgenden Jahren nach der Regel, die Franziskus ihnen als *forma vivendi* gegeben hatte. 1218 erarbeitete Kardinal Hugolin schließlich eine eigene Regel für die stetig wachsende religiöse Frauengemeinschaft. Die *Constitutiones Hugoliniane*[6] sahen ähnlich der Benediktsregel die *stabilitas loci*, ständiges Schweigen, und häufiges Fasten vor. Klaras größtes Anliegen aber, der vollständige Verzicht auf Eigentum, wurde in der Regel nicht erwähnt[7]. Daher erwirkte sie 1228 eine Bestätigung des *privilegium paupertatis*, welches ihr von Papst Innozenz III. bereits 1215/16 zugesprochen worden war.[8] Zu diesem Zeitpunkt bestanden in Italien bereits 23 Klöster, die nach dem Vorbild der „Damianerinnen“ lebten. Ein Jahr zuvor waren sie gegen den Willen des Franziskus seinem Orden un-

[4]Schenkluhn 2000, S. 86.
[5]Moorman 1968, S. 34.
[6]Fleckenstein 1999, S. 47.
[7]Gröbl 1998, S. 9.
[8]Moorman 1968, S. 39 und Fleckenstein 1999, S. 47.

terstellt worden.[9]

Der weibliche Zweig des Franziskanerordens breitete sich rasch auch außerhalb Italiens aus: 1234 wurden auf Wunsch der heiligen Agnes von Böhmen einige Schwestern von San Damiano nach Prag entsandt, bereits um 1220 soll ein Klarissenkloster in Reims gegründet worden sein und 1237 passierten einige Schwestern den Brenner in Richtung *Alemannia*.[10]

Kurz vor ihrem Tod 1253 verfasste Klara schließlich „als erste Frau der Kirchengeschichte“[11] eine Ordensregel, die durch die Bulle *Solet Annuere* von Papst Innozenz IV. approbiert wurde.

Als Klara starb, wurde in Assisi das Kloster Santa Chiara errichtet, in welchem sie bestattet wurde. 1263 bezog die Gemeinschaft der „Damianerinnen“ die neuen Klostergebäude[12] und nahm den Namen *Ordo Sanctae Clarae* an.[13]

2.1 Geschichte der Klarissen in Tirol

Die ersten Klarissen kamen um 1230 nach Tirol. 1228 oder 1229 wurde in Trient ein Klarissenkloster gegründet.[14] Die Schwestern diese Klosters besiedelten schließlich zu Beginn der 1230er Jahre das Klarissenkloster von Brixen. In einer Urkunde vom 10. Mai 1235 wird dort ein der heiligen Elisabeth geweihtes Kloster erwähnt.[15] Zu Beginn des 14. Jahrhunderts wurde von Brixen

[9] Schenkluhn 2000, S. 87. Es ist jedoch anzumerken, dass Franziskus sich zeitlebens dafür ausgesprochen haben soll, dass die Minderen Brüder die *cura monialium* in den Frauenklöstern des Ordens übernehmen sollten. Siehe Moorman 1968, S. 206.

[10] Schenkluhn 2000, S. 87 sowie Moorman 1999, S. 206.

[11] Fleckenstein 1999, S. 47.

[12] Bruzelius 1992, S. 84.

[13] Fleckenstein 1999, S. 48.

[14] Dies und das Folgende Freeman 1999, S. 38 und Hohenegger 1897, S. 3.

[15] Hohenegger 1897, S. 5.

und Dürnstein in Niederösterreich schließlich Südtirols zweites mittelalterliches Klarissenkloster, nämlich die fürstliche Stiftung des Klosters Meran, besiedelt. Gemeinsam bildeten diese drei Klarissenklöster bis ins 18. Jahrhundert die einzigen Ordensniederlassungen in Tirol. Erst 1721 wurde von Brixner Schwestern eine Niederlassung in Hall in Nordtirol gegründet. Eine weitere Niederlassung des Klarissenordens in Südtirol folgte im 20. Jahrhundert, als das Kloster in Taisten gegründet wurde.[16]

Während die Klöster von Meran und Hall in Tirol der josefinischen Säkularisierungswelle der 1780er Jahre zum Opfer fielen, blieb das Brixner Kloster bis auf den heutigen Tag bestehen. Dieses gilt nicht nur als das älteste Klarissenkloster im deutschen Sprachraum, nach Freeman soll es das erste Kloster überhaupt sein, das der heiligen Elisabeth gewidmet war.[17]

[16] Laimer 1994, S. 5.
[17] Freeman 1999, S. 38.

3 Das Klarissenkloster in Meran

3.1 Lage

Das Kloster wurde außerhalb der ersten Stadtmauer von Meran errichtet (Abb. 1). Der Baugrund umfasste den heutigen Kornplatz, der als Markt- und Gerichtsstätte diente und dem Landesherrn gehörte.[1] Das Kloster grenzte östlich direkt an den Rennweg, der Ausfallstraße ins Vintschgau, und war höchstwahrscheinlich durch eine Mauer davon abgegrenzt. In unmittelbarer Nähe zum Kloster befand sich am westlichen Ende der Lauben das so genannte erste Vintschger Tor. Laimer sieht die Vorteile einer Position in unmittelbarer Nähe zu einem strategisch wichtigen Stadttor in der einfachen Erreichbarkeit für Bürger von außerhalb der Stadt, der guten Entfaltungsmöglichkeit des Komplexes sowie der wehrtechnischen Schutzfunktion für das Stadttor.[2] Dass man Klöster und insbesondere Frauenklöster näher an den Stadtbereich heranrückte, kann nicht nur mit der Aufgabe der Bettelorden in Zusammenhang gebracht werden. Wie Claudia Mohn zeigte, wurden bereits die Klöster von Zisterzienserinnen näher am Stadtbereich gegründet, häufig auch in der Nähe

[1] Laimer 1994, S. 11.
[2] Laimer 1994, S. 13 sowie Donin 1935, S. 321 f.

von bereits bestehenden Pfarrkirchen.[3]

Lage und Umgebung des Meraner Klosters werden in mehreren Darstellungen des 17. und 18. Jahrhundert festgehalten. Auf einem Kupferstich von Benedikt Auer dem Älteren aus dem Jahr 1770 (Abb. 2) ist die Kirche der Klarissen, die Katharinakapelle auf der anderen Seite des Rennweges und der 1603[4] errichtete Bogen, der die beiden Gebäude miteinander verband, dargestellt. Auch ein Ölgemälde, heute im Meraner Stadtmuseum (Abb . 3), zeigt das Kloster und die Kirche zwischen Rennweg und Kornplatz sowie den Schwibbogen zur Katharinakapelle. Die Proportionen sind bei beiden Darstellungen nicht korrekt. So dürften sich die St. Veits- und St. Annakapelle, die im Süden an die Kirche angebaut waren, wesentlich weiter nach Westen erstreckt haben, als es die beiden Bilddokumente vermuten lassen.

3.2 Geschichte

Die Siedlung an der Passer wurde erstmals im Jahre 857 als „Mairania“ erwähnt.[5] Als Graf Meinhard I. von Tirol (1194–1258) bei der Teilung der tirolischen Erbschaft 1254 Besitzungen im Etschtal erhielt, schlug er seine Residenz auf Schloss Tirol oberhalb von Meran auf.[6] Bereits 1241 gründete seine Frau Adelheid ein Frauenkloster in Algund nahe Meran aus Anlass der Kreuzfahrt ihres Vaters. 1258 zogen Dominikanerinnen in das Kloster ein.[7] Unter Meinhards und Adelheids Sohn, Graf Meinhard II. von Görz-Tirol (1238–95) erlebte Me-

[3]Mohn 2006, S. 19.
[4]Laimer 1994, S. 21.
[5]Andergassen 1994, S. 8.
[6]Baum 2000, S. 50.
[7]Siehe auch Jäggi 2006, S. 37.

ran während der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Blütezeit, die bis 1420, als die Residenz nach Innsbruck verlegt wurde, andauern sollte und einen ersten Höhepunkt 1317 erreichte, als Meran das Stadtrecht verliehen wurde.[8]

Meinhard II. und seine Gattin Elisabeth von Bayern, die Witwe Konrads IV., gründeten 1271 das Spital und die Kirche zum Heiligen Geist in Meran und 1273 das Zisterzienserstift Stams in Nordtirol, das fortan als Grabstätte der Grafen von Görz-Tirol diente. 1295 starb Meinhard und wurde in Stams beigesetzt.[9] Seine Söhne Ludwig, Otto und Heinrich übernahmen die Herrschaft.

Vor diesem historischen und geopolitischen Hintergrund stiftete Herzogin Euphemia von Schlesien, Gattin Herzog Ottos III. und Schwiegertochter Graf Meinhards II. von Görz-Tirol, im Jahre 1309 das Klarissenkloster: eine Gründung, die durchaus in Zusammenhang mit der aufstrebenden Siedlung Meran gesehen werden kann. Euphemia war die Tochter Heinrichs V. von Schlesien und Ururenkelin der heiligen Hedwig. Die 1267 heilig gesprochene Hedwig hatte – neben zahlreichen anderen Klostergründungen – 1202 gemeinsam mit ihrem Mann Herzog Heinrich Schlesiens erstes Frauenkloster, das Zisterzienserinnenstift Trebnitz, gestiftet, nur eine von mehreren Klostergründungen dieses Paares.[10] Trebnitz war nach Heinrichs Tod Hedwigs Witwensitz. Als sie 1243 starb, wurde sie in der Klosterkirche beigesetzt, die rasch zu einem beliebten

[8] Zeindl 2009, S. 38. Es ist anzunehmen, dass dieses erste schriftliche Stadtrecht die Bestätigung eines bereits bestehenden Rechts war.

[9] Amann 1995, S. 449.

[10] Gottschalk 1964, S. 122. Das Paar stiftete außerdem das Hl. Geist Spital in Breslau (1214), die Propstei der Augustiner-Chorherren in Naumburg am Bober (1217) und die Kommende der Templer in Klein-Öls (1230). Siehe hierzu Gottschalk 1964, S. 318.

und gleichzeitig dem ältesten Wallfahrtsort Schlesiens aufstieg.[11] Euphemias Großtante Hedwig hingegen stand dem 1256 gegründeten Klarissenkloster in Breslau als Äbtissin vor.[12]

Das Meraner Klarissenkloster wurde laut Stiftungsurkunde vom 2. März 1309 von Herzogin Euphemia als landesfürstliche Stiftung gegründet, mit reichen Schenkungen versehen und in den Schutz des Landesfürsten gestellt.[13] In der Urkunde heißt es: „Wir Ofmey von gots gnaden Herzoginne ze Chernden Graefinne ze Tyrol vnd ze Gorz veriehen vnd ton chunt allen den, [...], daz wir inrechlich in der ere der heiligen Driualtichait vnd vnser frowen sand Marien der ewigen mait, [...] in vnserre Stat an Meran ein Chloster stiften vnd pawen wellen des Ordens der heiligen Junchfrawen sand Chlaren [...].“[14] Als Mitstifterin fungierte Elisabeth von Taufers, die dem Kloster große Schenkungen übertrug. Nach dem Tod ihres Mannes, einem Edlen von Schönberg, soll sie zunächst in Brixen in unmittelbarer Nähe zum dortigen Klarissenkloster gewohnt haben, bevor sie 1316 ins Meraner Kloster eintrat und demselben in den Jahren von 1320 bis 1325 als Äbtissin vorstand.[15] Vermutlich gab es wohl

[11] Gottschalk 1964, S. 214.

[12] Zu Geschichte und Architektur des Breslauer Klarissenklosters siehe Jäggi 2006, S. 111–114.

[13] C. Stampfer, Lindner und Hohenegger hingegen setzen das Gründungsjahr des Meraner Klarissenklosters bereits mit 1290 fest und vermuten 1310 nur die Fertigstellung der Klosterbauten. Siehe Stampfer 1889, S. 30, Lindner 1884, S. 182 und Hohenegger 1897, S. 6. Hohenegger schreibt, dass die Gründung von 1290 urkundlich fest steht und führt selbst Namen von Äbtissinnen zwischen 1290 und 1310 an. Als Stifter des Meraner Klarissenklosters führt er Heinrich von Labers an, der dem Klarissenkloster 1311 schließlich auch die Katharinakapelle übertragen sollte. Da jedoch, wie Straganz zeigte, in späteren Urkunden immer von Euphemia als Stifterin des Klarissenklosters die Rede ist, wäre eine Gründung vor 1309 wenig wahrscheinlich. Nicht zuletzt weil sich Euphemia erst 1297 mit Otto vermählt hat. Siehe Gottschalk 1964, S. 266.

[14] Straganz 1933, S. 250 f.

[15] Stampfer 1889, S. 27–30 und Hohenegger 1897, S. 9. Siehe auch Straganz 1907, S. 122 und

schon vor 1309 eine religiöse Frauengemeinschaft in Meran, im Stiftungsbrief wurde schließlich die rechtliche Situation der Klostergemeinschaft festgelegt und ihm die „materielle Grundausstattung“ aus dem Besitz von Euphemia zugesichert.[16]

Vergleichbar mit der Meraner Gründung – aufgrund der zeitlichen Nähe und der herrschaftlichen Stifter – ist die Stiftung des Klarissenklosters in Wien durch Herzog Rudolf und Herzogin Bianca von Valois im Jahr 1305[17] sowie die Gründung des Doppelklosters der Klarissen und Franziskaner in Königsfelden (Aargau, Schweiz) durch die Habsburger-Witwe Elisabeth im Jahr 1308.[18] Die Gründerinnen von Königsfelden und Meran waren zudem verwandt: Elisabeth war die Schwester Graf Ottos III. und somit die Schwägerin von Euphemia.

Nach Ottos Tod 1310[19] verbrachte Euphemia ihren Lebensabend in einem von der Klausur abgetrennten Bereich in unmittelbarer Nähe des Klosters.[20] Bereits seit dem frühen Mittelalter galten Frauenklöster nicht nur als sichere sondern auch beliebte Wohnsitze adeliger Witwen.[21] Papst Johannes XXII. gewährte in einem Ablassbrief von 1332 Euphemia, einmal im Jahr die klösterliche Klausur in Begleitung von fünf ehrbaren Frauen zu überschreiten.[22] Sie

Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 148.

[16] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 147.

[17] Laimer 1994, S. 9.

[18] Elisabeth, Tochter Graf Meinhards II., hatte 1276 König Albrecht I. geheiratet. Als dieser 1308 bei Brugg an der Aare ermordet wurde, ließ Elisabeth an dieser Stelle ein Doppelkloster zu seinem Gedenken errichten. Moddelmog 2010, S. 209.

[19] Stampfer 1889, S. 35.

[20] Straganz 1907, S. 124.

[21] In diesem Kontext ist in erster Linie an frühmittelalterliche adelige Stiftsgründungen, beispielsweise Quedlinburg, zu denken.

[22] Straganz 1907, S. 132. Ähnliches ist auch für das Wiener Klarissenkloster überliefert. Papst Gregor XI. erlaubte Herzogin Elisabeth, die Klausur in Begleitung von fünf Frauen zu betreten. Siehe hierzu Schedl 2009, S. 65. Auch in Neapel durfte Königin Maria von

war dem Kloster bis zu ihrem Tod 1347 sehr verbunden, bedachte es mit Grund und Einkünften, gewann verschiedene Gönner und versuchte durch das Erwirken von Privilegien die junge Gemeinschaft in rechtlichen Belangen zu stärken.[23] Letztlich verfolgten Klosterstiftungen auch häufig das Ziel, Familienmitglieder zum Eintritt ins Kloster zu ermutigen und ihnen hohe Ämter zu verschaffen.[24] In Meran traten zwei der insgesamt vier Töchter der Herzogin, Ursula und Euphemia die Jüngere, ins Kloster ein.[25]

Das Meraner Klarissenkloster soll nach Lindner bereits 1357 zum „erzherzoglichen landständischen Stiftkloster“ erhoben worden und mit einer Stimme bei den tirolischen Landtagen vertreten gewesen sein.[26] Weiters verfügte es über Zollfreiheit auf verschiedene Güter und zahlreiche Besitzungen und Zinse.[27] Es kann davon ausgegangen werden, dass vor allem Adelige in das Meraner Kloster eintraten; nach Laimer lässt eine hoch dotierte Mitgift darauf schließen,[28] andererseits auch die adelige Stifterin. Die bei Ladurner angeführte Liste der Meraner Äbtissinnen nennt fast ausschließlich Damen des hohen Adels.[29]

Die liturgische und seelsorgliche Betreuung der Nonnen übernahmen die Minoriten der Österreichischen Provinz, welche in Meran ein Hospitium hatten.[30] Auch wenn es keine näheren Informationen zu Größe und Zahl der Franzis-

Ungarn laut einer Papstbulle das Kloster gemeinsam mit acht Frauen betreten. Siehe Hoch 2004, S. 129.

[23] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 148.

[24] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 153.

[25] Hohenegger 1897, S. 8 und Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 148.

[26] Lindner 1884, S. 182. Dies darf bezweifelt werden, da Tirol erst seit 1363 Teil des habsburgischen Herrschaftsbereiches war.

[27] Siehe hierzu vor allem Laimer 1994, S. 15 f.

[28] Vgl. Laimer 1994, S. 14. Er nennt aber keine diesbezüglichen Quellen.

[29] Ladurner, Die Äbtissinnen zu St. Clara in Meran, FB Dip.1268, fol. 50–52.

[30] Lindner 1884, S. 183.

kaner desselben gibt, genügte die Niederlassung, um die *cura monialium* zu gewährleisten. In Königsfelden wurde hingegen zu diesem Zweck ein eigenes Doppelkloster errichtet.[31]

Seit dem 15. Jahrhundert bestand im Meraner Klarissenkloster eine Bruderschaft zu Ehren des heiligen Jakobs: die Bruderschaft der Schlosser. Als diese sich jedoch um 1500 immer weniger um die Gottesdienste kümmerten und auch Leuchter, Wachs und Kerzen den Schwestern zurückließen, nahm Äbtissin Leonarda von Robiath am 11. Juni 1503 an ihrer statt die Webergenossenschaft in die Bruderschaft auf.[32]

1782 wurde das Kloster von Kaiser Josef II. aufgehoben; bereits 1795 wurden die Klostergebäude, die Kirche und die Gärten an Private verkauft.[33] Die Kirche gelangte in den Besitz des Herrn Hausmann, der den Umbau in ein Privathaus veranlasste. Nachdem die ehemalige Kirche zeitweise als Getreidespeicher und Wohnhaus genutzt worden war, erwarb sie 1921 die „Spar- und Vorschusskasse Meran“ und ließ sie nach Plänen von Architekt Adalbert Wietek umbauen. Weitere Baumaßnahmen fanden in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts sowie 2004 statt.

3.3 Gebäude des Klosterkomplexes

Über das ursprüngliche Aussehen des Klosterkomplexes in seiner Gesamtheit gibt der von Veit Jordan im Auftrag des Guberniums in Innsbruck anlässlich

[31] Siehe auch Schenkluhn 2000, S. 97.
[32] Vgl. Straganz 1907, S. 152.
[33] Vgl. hierzu Lindner 1884, S. 191.

der Aufhebung im Jahre 1782 angefertigte Plan Aufschluss (Abb. 4). Er hält das Erdgeschoss der gesamten Anlage fest und liefert dazu genaue Bezeichnungen der einzelnen Gebäudeteile.[34] Der Plan spiegelt die Raumdisposition des 18. Jahrhunderts wider, lässt aber in Hinblick auf die für die vorliegende Arbeit relevante Zeit des Mittelalters vieles offen. Eine genaue Beschreibung dieses Aufhebungsplanes nimmt Laimer in seiner Arbeit vor, auf die an dieser Stelle verwiesen werden soll.[35]

Der Klosterkomplex erstreckte sich, begrenzt vom Kornplatz im Süden und vom Rennweg im Osten, weit nach Norden und Westen. An die Klosterkirche schlossen im Nordwesten der Kreuzgang und die Bereiche der Klausur an. Im Innenhof des Kreuzgangs befand sich der Klosterfriedhof samt Friedhofskapelle. Gegen Westen lag die große spitz zulaufende Klosterwiese. Südwestlich der Klosterkirche befanden sich das Wohnhaus der Minoriten, das so genannte Beichtvaterhaus und daran anschließend die Wirtschaftsgebäude. Vor der Sakristei im Südosten lagen der Friedhof der Klosterbediensteten sowie die Pforte zum Rennweg. Auf der anderen Seite des Rennwegs war die Katharinakapelle, durch einen Bogen mit den Klausurbereichen verbunden.

3.3.1 Die Katharinakapelle

Die seit 1603 durch einen gemauerten Schwibbogen mit den Klosterräumlichkeiten verbundene Katharinakapelle war gegen Ende des 13. Jahrhunderts von Marschall Heinrich von Labers errichtet und urkundlich bestätigt am 7. Januar 1311 dem Klarissenkloster zu seinem und seiner verstorbenen Frau Seelenheil

[34] Siehe hierzu Laimer 1994, S. 31–35.
[35] Laimer 1994, S. 28–35.

übertragen worden. Dafür sollten täglich zwei Messen in Gedenken der Labers gefeiert werden.[36] Die vermutlich 1298 geweihte Kapelle mit Rundapsis war der heiligen Maria und allen Heiligen gewidmet.[37] Es kann nach Laimer davon ausgegangen werden, dass die kleine Kapelle den Klosterfrauen bis zur Fertigstellung der Klosterkirche als Raum für die Feier der Messe gedient habe.[38]

Welche Rolle der Kapelle nach Errichtung und Weihe der eigentlichen Klosterkirche, also ab dem 14. Jahrhundert zukam, ist unklar. Denkbar ist eine Nutzung der Kapelle als Oratorium, wobei offen bleiben muss, wie die Nonnen den Weg zur Kapelle zurücklegten. Vielleicht war die Kapelle mit den Räumen der Klausur durch einen Holzgang oder ähnlichem verbunden. Es wäre aber auch möglich, dass die Nonnen zeitweilig die Klausur verließen, um das Oratorium zu erreichen. Denn die Einhaltung der Klausur war in der Alltagspraxis des klösterlichen Lebens nicht immer gegeben. Wie sehr sich die Brixner Klarissin Maria von Wolkenstein noch im 15. Jahrhundert gegen die Reformbestimmungen des Bischofs Nicolaus Cusanus, der unter anderem eine strengere Einhaltung der Klausur gefordert hatte, gestellt hat, wird im erhaltenen Briefwechsel der beiden Parteien deutlich.[39] Maria von Wolkenstein wechselte schließlich, um der Reform zu entgehen ins Klarissenkloster von Meran. Daher kann man wohl davon ausgehen, dass im Meraner Kloster, das aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Bistum Chur nicht von den Bestrebungen des Cusanus betroffen war, die Klausurvorschriften im 15. Jahrhundert keine allzu strikte Durchsetzung fanden.

[36] Straganz 1907, S. 121.

[37] Laimer 1994, S. 10. Für Katharinapatrozinien lässt sich häufig im 13. Jahrhundert ein übergeordnetes Marienpatrozinium nachweisen.

[38] Weiterführend zur Katharinakapelle siehe Laimer 1994, S. 102–109.

[39] Siehe hierzu Cescutti 2004.

Eine Nutzung der Katharinakapelle als Oratorium liegt nahe, da der Bau von Oratorien, also von der Kirche getrennten Andachtsräumen für die Nonnen, ein Hauptanliegen des Franziskanerordens war, das erstmals 1222 päpstlich bestätigt wurde.[40] Oratorien lassen sich unter anderem für San Damiano in Assisi, San Pietro in Vineis zu Anagni, San Sebastiano in Alatri und Santa Chiara in Assisi nachweisen. Die Räume wiesen in der Regel eine Zugehörigkeit zur Klausur auf, waren meist mit der Kirche verbunden, besaßen häufig eine Nische zur Aufbewahrung des Ostensoriums und dienten der privaten Andacht bzw. dem Chorgebet. Dass auch von der Kirche getrennte Räumlichkeiten als Oratorien genutzt werden konnten, verdeutlicht das Beispiel von Santa Chiara in Assisi: „neben dem Neubau der Klosterkirche S. Chiara (1257-1263) wurde von den Schwestern eine alte Kapelle, die Capella di San Gregorio, als zusätzlicher Gebetsraum genutzt.“[41] Diese Lösung war für die Schwestern von Santa Chiara in Assisi allerdings unbefriedigend; deshalb wurde die Kapelle abgetragen und ein Oratorium in unmittelbarer Verbindung zur Kirche errichtet: die als Nonnenchor dienende Georgskapelle. Auch die Dominikanerinnen von Imbach sollen zunächst eine alte Kapelle als Oratorium genutzt haben.[42]
Auch Jäggi zeigt in ihrer Arbeit, dass die Existenz von zwei „Nonnenchören“, also zwei verschiedene Orte des Gebets in der Kirche oder im Klosterkomplex bzw. in unmittelbarer Nähe desselben durchaus üblich waren.[43]

Für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts vermutet Laimer einen Umbau

[40]Siehe Boehm 1999, S. 36. Weitere päpstliche Bestätigungen folgten in den Jahren 1228, 1245 und 1256.
[41]Boehm 1999, S. 37.
[42]Jäggi 2006, S. 103.
[43]Vgl. Jäggi 2006, S. 218–221.

der Katharinakapelle. Sie soll nach Westen verlängert und erhöht worden sein, Gewölbe sollen eingezogen und die Rundbogenapsis einem polygonalen Abschluss gewichen sein.[44] Nachdem die Schwestern den ausdrücklichen Wunsch geäußert hatten, öfters am Gottesdienst in der Kapelle teilzunehmen, ließen sie 1603 vom Architekten Stephan Maskardi von Worms[45] einen gemauerten Gang errichten, der von den Klausurräumen des Klosters über den Rennweg hinweg auf eine Empore in der Kapelle führte.[46] Möglicherweise erfolgte die Errichtung dieses Verbindungsganges als Folge der im Konzil von Trient (1545–63) schließlich für alle Klöster wieder verstärkt geforderten Klausurbestimmungen.

3.3.2 Das Beichtvaterhaus

Die Meraner Nonnen wurden, wie bereits erwähnt, von den Minoriten der Österreichischen Provinz liturgisch betreut, welche in Meran ein Hospitium betrieben.[47]

Das sogenannte Beichtvaterhaus, in dem die Minoriten wohnten, befand sich südwestlich der Klosterkirche. Das „Haus mit Turme, dazugehöriger Hofstatt und Baumgarten“[48] war den Brüdern am 22. Mai 1317 vom Tiroler Landesfürst Heinrich übertragen worden. Auf die Nutzung als Wohnhaus deutet folgender Passus der Schenkungsurkunde hin: „volumus etiam ut praedicte sanctimoniales et fratres minores ordinis s. Francisci ibidem nullam de cetero aream sive domum aut alias possessiones in pertinentia Merani emere aut compa-

[44] Laimer 1994, S. 105 und Hörmann-Weingartner 1991, S. 576.
[45] Laimer 1994, S. 97.
[46] Stampfer 1889, S. 111. Laimer vermutet, dass der Gang im Obergeschoss des südlichen Kreuzganges ansetzte.
[47] Lindner 1884, S. 182.
[48] Straganz 1907, S. 125.

rare debeant vel presumant."[49] Das Beichtvaterhaus wird mit jenem Gebäude gleichgesetzt, welches nach der Aufhebung in Besitz des Herrn Delago gelangte, ehe es vom Österreichischen Staat 1899 angekauft und 1902 schließlich abgerissen wurde.[50] An seiner statt wurde ein Haus errichtet, das den Kornplatz nach Westen hin abschließt.

Über einen den Minoritenpatres vorbehaltenen eigenen Sakralraum in unmittelbarer Nähe zu den Klosterräumlichkeiten oder gar im Beichtvaterhaus selbst, ist nichts bekannt. Daher kann ein solcher nicht angenommen werden, obwohl das gerade abschließende und architektonisch nicht weiter ausgebildete Presbyterium seine Existenz vermuten ließe.[51]

Man kann also davon ausgehen, dass die Minoriten den kleinen Chor als Oratorium genutzt haben. Dies lässt einerseits den Schluss zu, dass die Meraner Minoriten eine zahlenmäßig kleine Gemeinschaft waren. Andererseits muss davon ausgegangen werden, dass die Minoriten den Chor von Süden betraten und es daher eine, bei Laimer nicht berücksichtigte, Öffnung an der Südwand des Chores gegeben haben muss.

3.4 Die Klosterkirche – vom Mittelalter bis heute

Eine Rekonstruktion der mittelalterlichen Klosteranlage samt Kirche versuchte Laimer in seiner Diplomarbeit 1994 anhand von archivarischen Quellen und der Untersuchung der erhaltenen Architektur, Wandmalereien und Grabdenkmäler.[52]

[49] Straganz 1907, S. 125.
[50] Laimer 1994, S. 44.
[51] Weiterführend Schedl 2009, S. 70–72.
[52] Siehe Laimer 1994, S. 44.

Die mittelalterliche Kirche war ein lang gestreckter, sehr hoher einschiffiger Saalraum mit gerade abschließendem Chor, flacher Holzdecke und Satteldach (Abb. 5).[53] Die Ausmaße des gotischen Baus entsprachen, so Laimer, den Maßen des heutigen Gebäudes. Somit war die Kirche 45 Meter lang, 11 Meter breit und ca. 15 Meter hoch.[54] Die Tatsache, dass die Achse der Kirche von jener des Kreuzgangs abweicht, dürfte wohl auf die vorgegebene topographische Situation, das heißt den Straßenverlauf des Rennweges zurückzuführen sein.[55] Laimer konnte 1994 die Frage, ob bereits der erste gotische Bau eine erhöhte Nonnenempore im Westen aufwies oder nicht, nicht eindeutig beantworten, nahm jedoch eine solche an. Bei den Umbauarbeiten im Jahr 2004 konnte die Oberkante der Balkendecke der Nonnenempore des frühen 14. Jahrhunderts, die auf vier Entlastungsbögen und einem Mittelpfeiler auflag, schließlich eindeutig nachgewiesen werden.[56]

Ein Weihedatum der Klarissenkirche ist nicht bekannt, der von Hohenegger[57] in diesem Zusammenhang erwähnte 8. Oktober 1310 kann sich aber nicht auf die genannte Kirche beziehen, da es nicht möglich gewesen wäre, einen Bau dieser Größe in nur einem Jahr fertig zu stellen. 1313 muss der Kirchenbau aber weitgehend abgeschlossen gewesen sein, da in jenem Jahr Ofmia von Taufers, die Mutter der Mitstifterin Elisabeth, in der Kirche bestattet wurde.[58] Ur-

[53] Laimer 1994, S. 80. Ein ähnlicher Bautypus wurde auch für die kurz zuvor errichtete Dominikanerinnenkirche Maria Steinach in Algund gewählt, die womöglich als Vorbild fungiert hatte, allerdings sind ihre Ausmaße wesentlich kleiner. Es handelte sich um einen einfachen flachgedeckten Rechtecksaal von 20 Metern Länge und circa 9 Metern breite. Siehe auch Jäggi 2006, S. 35.

[54] Laimer 1994, S. 53.

[55] Laimer 1994, S. 51 f.

[56] Laimer 2004, Bericht zu den von Hubert Mayr durchgeführten Restaurierungsarbeiten in der Volksbank Meran im Sommer/Herbst 2004.

[57] Hohenegger 1897, S. 7.

[58] Straganz 1907, S. 128.

kundlich mehrfach belegt, ist das Patrozinium der Kirche; sie war der Jungfrau Maria geweiht.[59] Davon abweichend erwähnt Stampfer in seiner „Geschichte von Meran“, dass die Kirche der heiligen Klara[60] geweiht gewesen sei; Weingartner spricht von der Klarissenkirche zur heiligen Katharina[61]. Beide führen aber keinen Beleg für ihre Behauptungen an.

Um 1400 wurde einerseits die Balkendecke der Nonnenempore durch ein Gewölbe zwischen den Entlastungsbögen ersetzt, andererseits die Wände des Kirchenraumes reich mit Fresken ausgestattet. Eine Ausmalung vor dieser Zeit lässt sich nicht nachweisen.[62] Die aufwändigen Umbauarbeiten fallen in die Regierungszeit der Äbtissin Elisabet Villerin.[63]

Die Meraner Klarissenkirche entspricht also einem Bautyp (einschiffig mit erhöhter Nonnenempore), der sich ab 1200 für die Kirchen von weiblichen Klostergemeinschaften herausgebildet hat. Er wurde ursprünglich von den Zisterzienserinnen entwickelt und in der Folge auch von anderen Orden übernommen.[64]

Mit dem längsrechteckigen Grundriss und der erhöhten Westempore weist die Meraner Kirche Ähnlichkeiten mit italienischen Klarissenkirchen[65] ebenso auf,

[59] Laimer 1994, S. 14 Anm. 55.

[60] Stampfer 1889, S. 30.

[61] Weingartner 1948, S. 41.

[62] Es wurden keine Freskenreste gefunden, die auf eine Ausmalung vor 1390 schließen lassen könnten.

[63] Straganz 1907, S. 144.

[64] Schenkluhn 2000, S. 90 f. und Mohn 2006, S. 29. Jäggi zeigte, dass vor allem die frühen Kirchen der Dominikanerinnen und Klarissen nördlich und südlich der Alpen sehr enge Verwandtschaften zu den Bauten der Zisterzienserinnen aufweisen. Siehe Jäggi 2006, S. 160.

[65] Siehe Jäggi 2006, S. 154–160 und auch Bruzelius 1992, S. 86. Als Beispiel sei die Klosterkirche Vallegloria in Spello (Abb. 13) genannt. Diese Anlage wurde in den 1320er Jahren errichtet. erhebt sich ebenfalls über einem rechteckigen Grundriss und weist im Westen

wie mit Kirchen nördlich der Alpen, beispielsweise Dürnstein (Abb. 7).[66] Der ebenfalls für diesen Bautypus charakteristische Verzicht auf bauplastischen Schmuck brachte nicht zuletzt auch das Armutsideal der weiblichen Bettelorden, Dominikanerinnen wie Klarissen, zum Ausdruck.[67]
Im Gegensatz dazu steht die beachtliche Größe des Kirchenbaus mit einer Länge von 45 Metern und etwa 15 Metern Höhe. Im Vergleich dazu wies die Franziskanerkirche in Bozen, ein langer Rechtecksaal mit gerade abschließendem eingezogenem Chor, (Abb. 6) im beginnenden 14. Jahrhundert lediglich eine Länge von 33 Metern und eine Breite von 13 Metern auf.[68]

Die Kirche fügt sich aufgrund der Größe in die Reihe fürstlicher Klosterstiftungen des 14. Jahrhunderts ein, deren Errichtung vor allem Repräsentationscharakter hatte und vielfach in Verbindung mit einer fürstlichen Grabstätte und der damit verknüpften Memoria stand. Als vergleichbare, auch zeitnahe Bauten seien hier die Wiener Klarissen- und die Tullner Dominikanerinnenkirche genannt. Rudolf I. gründete 1280 das Kloster in Tulln, dessen dreischiffige Hallenkirche eine Länge von 43,7 bis 46,46 Meter aufwies (Abb. 8).[69] Bianca von Valois und Rudolf III. stifteten 1305 das Klarissenkloster in Wien (Abb. 9).[70] Die ebenfalls dreischiffige Hallenkirche übertraf mit einer Länge

eine Nonnenempore auf. Jäggi 2006, S. 160.

[66] Die Klarissenkirche in Dürnstein war im Gegensatz zu Meran zweischiffig, im Westen befand sich eine erhöht liegende Nonnenempore. Siehe Jäggi 2006, S. 107 f.

[67] Zimmer 1991, S. 16.

[68] Laimer 1994, S. 53. Das Kloster der Franziskaner dürfte um 1221 gegründet worden sein. Nach einem Brand von 1291 wurde die Kirche vergrößert wieder errichtet. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts konnten die Mauern des Langhauses dieses Baus ergraben werden. Siehe Hörmann-Weingartner 1991, S. 28–30.

[69] Dies und das Folgende Schedl 2009, S. 242 f.

[70] Bestattet werden sollte Bianca aber im Chor der Wiener Minoritenkirche. Siehe Parucki 1995, S. 61.

von 47,4 Metern den Tullner Bau. Zudem seien auch das Kloster von Santa Chiara in Neapel (Abb. 10) genannt, das 1310 von Sancia von Anjou als Grablege für ihren Gatten Robert gegründet wurde (Länge von 82 Metern)[71] sowie das Doppelkloster Königsfelden (Abb. 11), das von Königin Elisabeth in Gedenken an ihren ermordeten Mann Albrecht I. 1308 gestiftet wurde (Länge von 33,1 Metern).[72]
Schließlich sollte auch der Meraner Kirche die Funktion einer fürstlichen Grablege zukommen. Während der Mann der Gründerin, Otto III. von Görz-Tirol, in der Familiengruft in Kloster Stams begraben wurde,[73] setzte man Euphemia nach ihrem Tod 1347 in der Klarissenkirche bei. Sie wurde in der Mitte des Chores in einem Grabmal aus rotem Marmor, das in der Art eines Altartisches gehalten wurde, bestattet.[74] Die Marmorplatten des Grabmales wurden nach der Aufhebung des Klosters im 18. Jahrhundert zersägt und als Bodenplatten für die neue Meraner Pfarrkirche verwendet.[75]

Im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts erfolgte an der Nordseite des Presbyteriums ein Anbau in Form einer Flachbogennische. Aufgrund der geringen Tiefe von circa einem Meter kann er nicht als eigene Kapelle, sondern zutreffender als nischenartige Erweiterung des Presbyteriums bezeichnet werden. Die später wieder abgemauerte Nische wurde zufällig bei Umbauarbeiten 1961/62 entdeckt und freigelegt.

1472 wurde die Kirche südlich um eine dem heiligen Veit geweihte Kapel-

[71] Jäggi 2006, S. 157.
[72] Jäggi 2006, S. 119.
[73] Amann 1995, S. 449.
[74] Laimer 1994, S. 146 f.
[75] Lindner 1884, S. 191.

le erweitert, die auf eine Stiftung des Meraner Bürgers Hermann Aichhorn zurückgeht.[76]

Dank einer Bauinschrift wissen wir, dass zwischen 1510 und 1516 unter Äbtissin Leonarda von Robiath größere Umbauten stattgefunden haben.[77] Dabei wurde die Kirche eingewölbt und in fünf Joche geteilt. Der Bereich des Presbyteriums wurde durch das Einziehen der Gewölbe nach Westen hin etwas verkürzt, ebenso wurde die Veitskapelle nach Westen um eine Annakapelle erweitert.[78] Wir wissen nicht, ob im Zuge der Veränderungen im Innenraum der ältere Lettner beibehalten oder durch ein Gitter ersetzt wurde[79]. Durch das Einziehen der Gewölbe wurden die Wandmalereien an der Nordseite beschädigt und höchstwahrscheinlich übertüncht. Von einer naheliegenden Neufreskierung in diesem Zusammenhang ist weder etwas bekannt noch wurden entsprechende Reste entdeckt.

Wie bei den Umbauarbeiten 2004 deutlich wurde, erfolgte im frühen 16. Jahrhundert auch eine geringfügige Erweiterung der Nonnenempore nach Osten. Diese aus funktionalen Gründen kaum zu erklärende Baumaßnahme hängt wohl mit der Einteilung der Kirche in fünf Joche zusammen. Die Empore wurde vorgezogen, um auf diese Weise die beiden westlichen Joche einzunehmen.

1603 wurde ein Schwibbogen zur Katharinakapelle errichtet. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts kam es zu kleineren Umbauten, der Verstärkung des

[76] Siehe Laimer 1994, S. 18.
[77] Straganz 1907, S. 152.
[78] Laimer 1994, S. 50.
[79] Am Übergang zum ehemaligen Presbyteriumsbereich zeigen die spätgotischen Dienstvorlagen besonders reiche Gestaltung. Deshalb kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden, dass an diesen ein gemauerter Lettner unmittelbar angebaut war.

Dachreiters und dem Einbau neuer Fenster. Schließlich erhielt die Klosterkirche einen neuen Hochaltar, eine neue Orgel sowie einen neuen Altar auf dem Chor.[80]

Nach der Aufhebung und dem Verkauf des Klosters wurden die St. Veits- und die St. Annakapellen abgetragen und die Katharinakapelle sowie die Kirche 1794 in Privathäuser umgewandelt.[81] Bei dieser Gelegenheit wurden die Gewölbe entfernt und im ehemaligen Kirchenraum drei Decken eingezogen. Die einstige Kirche trug nun ihrem neuen Besitzer nach den Namen „Hausmann-Haus“. 1789 wurde der Schwibbogen zur Katharinakapelle abgetragen.[82]

1921 erfolgte der Umbau in ein Bankgebäude[83] als Sitz der „Spar- und Vorschusskasse Meran“ nach Plänen von Architekt Adalbert Wietek. Im Zuge dieser Arbeiten wurden an der Süd-, Ost- und Nordwand der Kirche Wandmalereien entdeckt, die von Cassian Dapoz dokumentiert und zum Teil abgelöst wurden. 1961 konnte an der Nordwand der ehemaligen Kirche eine Flachbogennische freigelegt werden, die an der Stirnseite und den Bogenlaibungen freskiert war. In den 1970er Jahren fanden unter der Leitung von Architekt Willy Gutweniger erneut Sanierungsarbeiten statt.

Bei Umbauarbeiten 1984 stieß man in der Südmauer des zweiten Obergeschosses auf zwei vermauerte Spitzbogenfenster der ehemaligen Kirche.[84] Der jüngste Umbau 2004 brachte die bereits genannten sicheren Beweise über die

[80] Hohenegger 1897, S. 23.
[81] Lindner 1884, S. 183.
[82] Stampfer 1889, S. 112. Weiterführende Informationen zu den Umbauarbeiten seit 1921 bei Laimer 1994, S. 118–125.
[83] Laimer 1994, S. 51.
[84] Laimer 1994, S. 130.

Existenz der Nonnenempore im 14. Jahrhundert zutage. Man entschied sich 2004 des Weiteren für die Entfernung der Gipskartongewölbe aus den 1970er Jahren im östlichen Bereich der ehemaligen Kirche. Als man in diesem Zusammenhang einen vorgemauerten Pfeiler an der Ostwand abtrug, traten Spuren einer gotischen Malerei ans Licht. Ebenso konnten an der Nordwand Malereien aufgedeckt und restauriert werden. Dabei handelte es sich um Fresken, die bereits Cassian Dapoz 1921 in Zeichnungen festgehalten hatte.[85]

[85] Siehe Laimer 2004, Bericht zu den von Hubert Mayr durchgeführten Restaurierungsarbeiten in der Volksbank Meran im Sommer/Herbst 2004.

4 Die Wandmalereien in der ehemaligen Klarissenkirche

Bei den Umbauarbeiten von 1921 kamen zahlreiche Wandmalereien an der Nord-, Süd- und Ostwand der Kirche zum Vorschein. Diese wurden damals, sofern es ihr Zustand erlaubte, vom Restaurator Cassian Dapoz abgenommen und im westlichen Kreuzgangsflügel bzw. im Stiegenhaus wieder angebracht. Dapoz hat die durchgeführten Maßnahmen für seine Zeit ungewöhnlich gut dokumentiert, Nachzeichnungen der abgenommenen Wandmalereien, ja sogar Rekonstruktionszeichnungen der vier Kirchenwände angefertigt und aufgefundene Malereien zum Teil fotografiert.[1]

Die zahlreichen farbigen Zeichnungen sowie die schriftlichen Aufzeichnungen des Restaurators Dapoz, welche 1994 Martin Laimer für seine Arbeit zur Verfügung standen, konnten leider nicht mehr gefunden werden.[2]

Im Zuge von kleineren Umbauten im Bankgebäude in den Jahren 1961/62 wur-

[1] Siehe auch Laimer 1994, S. 59.

[2] Nach Laimer befanden sie sich im Archiv der Volksbank von Meran, das nach der Fusionierung der Volksbanken Meran und Brixen im Jahr 1995 nach Vahrn gebracht wurde. Im Archiv in Vahrn konnten die Unterlagen jedoch nicht gefunden werden. Ein zweiter Restaurierungsbericht von Dapoz, der nach Laimer im Landesdenkmalamt von Bozen aufbewahrt wurde, war ebenfalls nicht auffindbar. So waren mir Dapoz' Aufzeichnungen und Nachzeichnungen nur aus Laimers Arbeit von 1994 zugänglich und bekannt.

de eine Flachbogennische in der Nordwand entdeckt. Sowohl an der Stirnwand als auch in der Bogenlaibung wurden Wandmalereien freigelegt und vom Restaurator Pescoller restauriert.
In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte eine Reinigung der im Kreuzgang angebrachten Wandmalereien.[3]

2004 schließlich wurden im Rahmen von Restaurierungsarbeiten weitere Wandmalereien an der Nord- und Ostwand aufgedeckt, die gereinigt wurden und heute in situ zu bewundern sind. Eine Zwischendecke hatte die Malereien zum Teil stark beschädigt bzw. beschnitten. An der Ostwand der ehemaligen Kirche konnten zwei heilige Bischöfe aufgedeckt werden. Um eine bessere Sichtbarkeit zu gewährleisten, wurde die Zwischendecke an dieser Stelle um einige Zentimeter von der Wand entfernt.
Da die 1921 aufgefundenen Wandmalereien alle in den Kreuzgang bzw. das Stiegenhaus übertragen wurden, lässt sich deren Maltechnik nicht eindeutig feststellen, auch wenn die starke Farbigkeit eine Ausführung *al fresco* nahelegt. Bei den 2004 aufgefundenen Wandmalereien an der Nord- und Ostwand lassen der zweischichtige Putzaufbau – ein gröberer Unterputz (*arriccio*) und darüber ein Feinputz (*intonachino*), auf dem im nassen Zustand gemalt wurde – und die Verwendung von Sinopien in roter und schwarzer Farbe auf dem *arriccio* keinen Zweifel: Es handelt sich um echte Freskotechnik, wobei gewisse Details wie auch andernorts zu beobachten als letzte Ausführungsphase in Secco-Technik angebracht wurden.[4]

[3] Kalender der Volksbank Meran, mit Texten von Karl Wolfsgruber, 1976.

[4] Freskotechnik bedeutet nach der heute üblichen Definition, dass mit Pigmenten ohne Bindemittel auf einem frisch aufgetragenen und noch feuchten Kalkputz gemalt wurde, der in einer oder zwei Schichten aufgetragen wurde. Siehe Stampfer / Steppan 2008,

Seit 2004 sind an der Nordwand auch Wandmalereifragmente aus dem 17. Jahrhundert sichtbar gemacht. Zu sehen ist ein Teil einer Säule sowie eine Frauenfigur, auf die in der Folge aber nicht näher eingegangen wird.

An den Wänden des Nonnenchores wurden bis heute keine Wandmalereien gefunden, was aber auch auf eine stärkere Umbautätigkeit in diesem Bereich zurückzuführen sein könnte.

4.1 Beschreibung und Verortung in der Kirche

4.1.1 Nordwand

Die Position der Malereien, die sich einst an der Nordwand der Kirche befunden haben, lässt sich heute nur mehr mittels der Zeichnung von Martin Laimer, beruhend auf der mittlerweile verschollenen Dokumentation von Restaurator Dapoz, feststellen (Abb. 15).

Als einziges Bild unterhalb der Nonnenempore und daher von dieser nicht sichtbar wurde 1921 im zweiten Joch von Westen[5] eine Kreuzabnahme Christi (Abb. 16) freigelegt und anschließend in den Kreuzgang transferiert. Die Kreuzabnahme zeigt Christus am Kreuz; sein rechter Arm ist bereits vom Kreuz gelöst, während seine Füße und seine linke Hand noch ans Kreuz genagelt sind. Josef von Arimathea in weißem Gewand ist gerade im Begriff, den Leichnam Christi vom Kreuz zu nehmen. Hinter Josef steht Johannes in einem roten Kleid. Er umschlingt den Arm des toten Christus und küsst ihn.

S. 25.

[5] Die Einteilung der Kirche in Joche erfolgte erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und soll an dieser Stelle nur als Orientierungshilfe angeführt werden.

Vor Johannes und Josef kniet Maria. Sie hat die Hände zum Gebet geöffnet, ihr Blick richtet sich auf Jesus. Maria trägt ein weißes Kleid, das von einem braunen Gürtel mit auffälliger Schnalle und langer Kordel zusammengehalten wird, und darüber einen blauen Mantel. Ihr Haar ist nicht von einem Schleier verdeckt. Rechts vom Kreuz kniet Nikodemus, deutlich kleiner als die restlichen Figuren dargestellt. Mit einer übergroßen Zange zieht er den Nagel aus Christi Füßen. Ebenfalls rechts steigt ein Soldat auf einer Leiter zur linken Hand Christi hinauf, um auch sie vom Kreuz zu lösen.
An seinem heutigen Standort wird das Wandbild von einem gelben Rahmen mit weiß gefasstem blauem Band und einem roten Streifen umgeben. Die ursprüngliche Rahmung darf man sich wohl aufwändiger vorstellen.

Im dritten Joch von Westen wurde die Darstellung des heiligen Antonius Abt (Abb. 17) unter einem Baldachin stehend gefunden; auch diese Wandmalerei wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Kreuzgang übertragen. Im braunen Ordensgewand steht Antonius auf einem grünen Grund unterhalb eines von fünf Säulchen getragenen roten bzw. rosaroten Baldachins, der von Wimbergen und Dreiecksgiebeln mit Krabben bekrönt wird. Antonius ist als älterer Herr mit lockigem weißem Bart dargestellt; in seinen beiden Händen hält er je eine Glocke. Am unteren Bildrand sind zwei Wildschweine zu sehen. Da sie nicht auf derselben grünen Ebene wie Antonius stehen, sondern von der Bildkonstruktion her gesehen hinter dem Baldachin, scheinen sie gewissermaßen zu schweben, da sich ihre Füße auf dem Dunkel des Hintergrundes befinden. Gerahmt wird das Bild von einer girlandenartigen Bordüre in rot-blau, die Ecken zeigen weiße Sterne auf blauem Grund. Den oberen Rand

bildet die Inschrift des Restaurators Dapoz: *S. Antonius Abt und Einsiedler: Originalfresko vorgefunden an der Nordwand der ehemaligen Kirche.*

Daran anschließend waren laut Dapoz drei Heilige dargestellt, die sich heute nicht erhalten haben und bereits 1921 nicht näher bestimmt werden konnten.[6]

Oberhalb der Darstellung des heiligen Antonius und der drei Heiligen befand sich, von einer Bordüre umschlossen, ein Bild, das aus drei Szenen bestand: links die Geburt Christi, in der Mitte Maria mit Kind unter einer Baldachinarchitektur, rechts Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes mit der heiligen Magdalena am Fuße des Kreuzes. Von diesen drei Szenen, die Cassian Dapoz in einer kolorierten Zeichnung festgehalten hat (Abb. 19),[7] ist nur das Brustbild der heiligen Magdalena auf uns gekommen (Abb. 20). Im Zuge der Verlegung des Wandbildes in den Kreuzgang wurde aber ihre Handhaltung verändert.

Glaubt man der Zeichnung von Dapoz, so war im Detail auf dieser etwa 4,60 Meter breiten Malerei Folgendes zu sehen:

Die erste Szene links zeigt Maria in einer stallartigen Behausung. Sie hält das Jesuskind im Arm. Im Vordergrund des Bildes befindet sich ein aus Weiden gewundener Futtertrog; am Bildrand stehen Ochs und Esel. Links hinter Maria kniet, etwas abseits vom Geschehen, der heilige Josef. Von rechts nähern sich

[6] Dapoz schreibt in seinem Restaurierungsbericht: „[...] Antonius der Einsiedler und drei unbekannte Heilige [...]“, zit. nach Laimer 1994, S. 62.

[7] Dapoz fertigte zwei Zeichnungen dieser Szene an: Eine Zeichnung zeigt die Darstellung, die der Restaurator bei der Aufdeckung vorgefunden hat, die andere zeigt die Sinopia. Dabei fallen einige Unterschiede auf. So fehlt in der Unterzeichnung die Figur der Maria Magdalena am Kreuz, stattdessen sieht man im Kreuzesfelsen den Schädel Adams. In der mittleren Szene unter dem Baldachin trägt Maria in der Sinopia einen Strahlenkranz. Vergleiche Abb. 19 und Abb. 18.

Maria und dem Jesuskind eine Frau mit einer Schale in der Hand und ein Horn blasender Hirte. Im Hintergrund erkennt man links die Silhouette einer Stadt samt Stadtmauer und Stadttor, rechts eine Palme und Felsen bzw. Berge, auf denen Schafe weiden. Ein zweiter Hirte bläst am Fuße dieser Felsen in sein Horn.

Rechts schließt ein Baldachin an, getragen von fünf Säulchen, von denen vier sichtbar sind. Es entsteht beinahe der Eindruck, als würde letztgenannter Hirte sich am Dach des Baldachins anlehnen. Der Baldachin wird von Wimbergen und mit Krabben geschmückten Dreiecksgiebeln bekrönt und ähnelt in seiner Gestaltung stark demjenigen des Antonius Abt. Unterhalb des Baldachins steht Maria. Sie trägt eine Krone über dem Schleier und hält Jesus auf ihrem rechten Arm.

Auch die letzte der drei Szenen, die eine Kreuzigungsgruppe darstellt, ist eng mit dem Bildfeld der vorigen verknüpft: Das Kleid Mariens überlappt die Basis des rechten Säulchens vom Baldachin aus der zweiten Bildszene. Maria streckt beide Arme nach oben zu ihrem Sohn hin, beinahe so, als wolle sie ihn berühren. Christus hängt am Kreuz, sein Haupt ist geneigt. Zu seiner Linken steht Johannes. Er hat die Hände zum Gebet gefaltet und richtet seinen Blick auf Jesus. Am Fuße des Kreuzes kniet Maria Magdalena. Mit beiden Armen umschlingt sie fest den Kreuzesstamm und blickt ebenso nach oben zu Jesus. Eine Bordüre aus kleinen aneinander gereihten griechischen Kreuzen rahmte das dreiteilige Bild.

Im vierten Joch von Westen hat sich die Vorzeichnung einer Marienkrönung im „Sponsus-Sponsa-Typus“[8] (Abb. 21) erhalten, ein Teil der Bordüre in der

[8]Seit dem 12. Jahrhundert findet man die eigentliche Krönung der Maria durch Christus;

linken oberen Ecke sogar im Original. Maria und Jesus sitzen auf einem Thron, die Füße der beiden liegen auf einem Suppedaneum. Maria sitzt zur Rechten ihres Sohnes, sie hat die Hände zum Gebet gefaltet und neigt ihren Oberkörper leicht Christus zu. Dieser, dessen Kopf leider nicht einmal mehr als Sinopie erhalten ist, hält in seiner Linken die Sphaira, mit der rechten Hand ist er im Begriff Maria die Krone aufs Haupt zu setzen. Den Hintergrund der Szene bildet ein Vorhang, der von zwei auf eigenen Sockeln stehenden Engeln links und rechts gehalten wird. Im linken oberen Eck konnte ein kleiner Teil der originalen Rahmung freigelegt werden. Sie bestand aus weiß gerahmten blauen Vierpässen auf rotem Grund.

Im Presbyteriumsbereich, also dem fünften Joch von Westen, fand Dapoz erneut die Darstellung der Geburt Christi. Rechts schließen in einer Szene der Betlehemitische Kindermord und die Flucht nach Ägypten an. Auch für diese Wandmalereien fertigte er eine Rekonstruktionszeichnung an (Abb. 22). Die Darstellung reichte im Osten bis an die gerade abschließende Chorwand. Der rechte Teil der Szene ist heute jedoch unvollständig und zerstört, da im 16. Jahrhundert im Zuge der Wölbung der Kirche ein Gewölbedienst vorgelegt wurde. Dapoz schreibt zu diesen Malereien in seinem Bericht: „An ein Abnehmen desselben war wegen der starken Lädierung nicht zu denken.“[9] 2004 wurden die Wandmalereien schließlich freigelegt und restauriert (Abb. 23), im oberen Bereich sind sie aber durch eine später eingezogene Decke beschnitten.

Maria sitzt dabei als königliche Braut (*sponsa*) zu seiner Rechten, beide sind einander zugewandt. Sie referieren dabei auch auf die im Hohelied geäußerte Vorstellung von Christus als dem Bräutigam (*sponsus*) und der Ekklesia, die später mit Maria als seiner Braut verschmolz. Siehe Wörterbuch zur christlichen Kunst 1983, S. 71 und S. 229.

[9] zit. nach Laimer 1994, S. 65 f.

Von der Szene der Geburt Christi (Abb. 24) hat sich kaum mehr etwas erhalten. Diese Szene muss wohl schon im 16. Jahrhundert durch einen Gewölbedienst an der linken Seite beschnitten worden sein. Heute sieht man noch Teile des nachtblauen Himmels und einige wenige Sterne sowie Fragmente der Bordüre in Form von blauen Steineinlagen. Als Vorzeichnung haben sich einzelne Balken des Stalls, die Ohren des Esels und eine herannahende Magd mit einer Schale erhalten. In grauer Vorzeichnung kann man am rechten Bildrand einen Hirten erkennen.

Die rechts anschließenden Szenen des Kindermords (Abb. 25) und der Flucht nach Ägypten (Abb. 26) sind in einem Bildfeld ohne Trennung zusammengefasst und werden von einer Bordüre umrahmt, die als gemaltes goldenes Maßwerk auf blauem Grund gestaltet ist. Am linken Bildrand sitzt Herodes im roten Mantel auf seinem Thron, der nach Dapoz' Rekonstruktion als von zwei gedrehten Säulen und zwei rechteckigen Pfeilern getragener Baldachin konstruiert ist. Zu seinen Füßen spielt sich unterhalb eines Daches – es entsteht der Eindruck, die Handlung spiele in seinem Palast – der Kindermord ab. Im Zentrum kniet ein grün gekleideter Mann, der zudem einen grünen spitzen Hut trägt. Er sticht mit einem Dolch auf ein Kind ein. Im Vordergrund kann man zwei Kinderleichen sehen. Nach hinten wird die Szene von zwei Soldaten abgeschlossen, das Schwert einsatzbereit in der Hand. Rechts sieht man einen weiteren Soldaten, der ein Kind trägt, sowie eine kniende und eine stehende Mutter, die ihre Kinder eng umschlungen halten und verzweifelt zu sein scheinen. Den Abschluss dieser Szene nach rechts und gleichzeitig den Übergang zur Szene der Flucht nach Ägypten bildet eine Rückenfigur – ein Soldat in grüner Rüstung. Er hält auf jedem Arm ein nacktes Kind und ist im Begriff in den Pa-

last des Herodes einzutreten. Eine Mutter im roten Kleid versucht vergeblich eines der Kinder am Bein festzuhalten. Letztere steht bereits auf demselben grünen Grund, auf dem auch der Esel aus der Szene der Flucht nach Ägypten steht. Der Esel bewegt sich nach rechts und ist abgeschnitten. Grund dafür ist der später eingezogene Gewölbedienst. Auf dem Esel sitzt Maria, sie trägt einen grünen Mantel und hält den in Binden gewickelten Jesus auf dem Arm. Der Bildhintergrund ist nur noch zu erahnen.

Die unterhalb dieses Registers angebrachten Wandbilder sind nicht mehr genau rekonstruierbar, da später dort eine Flachbogennische ausgebrochen wurde. Erhalten hat sich lediglich die linke obere Ecke eines neuen Bildfelds in Form eines blauen Dreiecks. Im rechten oberen Eck sind schwer erkennbar Teile einer Helmzier zu sehen: Auf rotem Grund sieht man ein rotes Horn mit weißen, zackförmigen Einlagen (Abb. 26).

Die erhaltenen Wandmalereien und Sinopien zeigen, dass die einzelnen Szenen bzw. Andachtsbilder von aufwendigen geometrischen bzw. florealen Bordüren gerahmt waren, wobei sich diese jeweils voneinander unterscheiden. Dies kann, wie in der Folge gezeigt werden soll, Ausdruck verschiedener Stifter sowie unterschiedlicher Entstehungszeiten sein.

4.1.2 Nische in der Nordwand

Wie die unvollständigen Szenen des unteren Registers erkennen lassen, wurde die Nische erst nach der Bemalung der Nordwand ausgebrochen. Für die Datierung des Ausbruches bieten die Wandmalereien an der Stirnwand und an der Bogenlaibung der Nische einen terminus ante quem, der zwischen 1420 und

1425 anzusetzen ist. Auf der linken Seite der Stirnwand (Abb. 27) ist Gottvater mit Segensgestus dargestellt. Das Spruchband, das er in Händen hält, ist nur fragmentarisch erhalten: *[..] uni exmini[mis] [feci]stis michi fecisti.* Die Malereien im unteren Bildfeld sind so stark zerstört, dass keine Szene mehr zu erkennen ist.

Auf der rechten Seite der Stirnwand (Abb. 28) sind links oben musizierende Engel in einer blauen Wolke gezeigt, im Zentrum thront Maria in einer Scheinarchitektur. Sie sitzt auf einem aufwändig konstruierten Thron, der zahlreiche gotische Architekturelemente, unter anderem Wimberge, aufweist und in dessem oberen Bereich zwei musizierende Engel sitzen. Die rechte obere Ecke des Throns wird von der rahmenden Bordüre beschnitten. Von Maria kann man nur noch Kopf und Heiligenschein erahnen. Zu ihrer Rechten ist die heilige Barbara im roten Kleid zu sehen, die sich durch das Attribut des Turmes zu erkennen gibt. Zu ihren Füßen kniet eine Stifterfigur, die ein Spruchband in den Händen hält. Aufgrund der Tonsur handelt es sich möglicherweise um einen geistlichen Stifter. Leider kann die Inschrift auf dem Spruchband nicht mehr gelesen werden. Zur Linken von Maria ist ein weiterer, nicht näher bestimmbarer Heiliger mit deutlich erkennbarem Heiligenschein dargestellt. Davor bzw. leicht unterhalb davon sieht man die Hände einer weiteren Figur. Sie sind übereinander gelegt, vielleicht sogar gefesselt und halten eine Rute. Aufgrund der Hörner darf man in der unteren rechten Bildecke ein Tier vermuten, vielleicht einen Stier.

Ursprünglich sollten die Szenen an der Stirnwand wohl von einer einfachen roten Bordüre gerahmt werden, die zum Teil freigelegt werden konnte. Darüber

bzw. daneben liegend gestaltete der Freskant dann eine Maßwerkbordüre aus kleinen Spitzbögen. Er verschliff die Übergänge so, dass der Eindruck einer einzigen Putz- bzw. Malschicht gegeben ist.

In der linken Bogenlaibung (Abb. 29) sind in zwei Bildregistern je zwei männliche Heiligenfiguren dargestellt, die jeweils von einer Bordüre umrahmt werden. Das obere Register zeigt den heiligen Ulrich samt Bischofsmütze, -stab und einem Fisch in der rechten Hand. Rechts neben ihm steht der heilige Laurentius im roten Diakonsgewand, in der Hand hält er das Evangelienbuch, hinter ihm liegt ein Rost als sein Attribut. Im unteren Register sind links der heilige Leonhard und rechts der heilige Antonius Abt mit Kreuz in der Hand und Wildschwein an der Leine dargestellt.

In der rechten Bogenlaibung (Abb. 30) wird eine trinitarische Marienkrönung gezeigt, die sich unter einer architektonisch reich gestalteten und perspektivisch ausgeführten „miniaturhaften Schachtelarchitektur“[10] abspielt. Das Gebäude erstreckt sich über drei Stockwerke. Im untersten Geschoss sind in einer vertieften Nische Maria, Gottvater und Christus dargestellt, die oberen Geschosse werden von Arkaden und Blendarkaden geschmückt und von Dreiecksgiebeln bekrönt. In manchen Arkaden befinden sich musizierende Engel, in anderen Spruchbänder tragende Propheten. In der linken und rechten oberen Bildecke ist je ein Engel mit einem Spruchband gezeigt. Die Inschriften, die nur noch schwer zu erkennen sind, weisen folgende Worte auf: *Glori[a] in ex[celsis]* auf der linken und *et in terra [pax]* auf der rechten Seite. Maria kniet links, rechts steht Christus und setzt ihr die Krone auf, hinter ihnen thront Gottvater. Von

[10] Laimer 1994, S. 71.

oben stürzt der Heilige Geist als Taube auf Maria herab.

Aus der Positionierung der Wandmalereien an der Nordwand lässt sich schließen, dass sich der Lettners unterhalb der Marienkrönung befunden haben dürfte. So wäre nämlich das zweite Geburtbild eindeutig im Presbyterium gelegen und die Nische an der Nordseite hätte ungefähr bis zur Ostkante des Lettners gereicht.

4.1.3 Südwand

An der ehemaligen Südwand - heute im Stiegenhaus - befand sich im Presbyteriumsbereich ein Bildfeld, in dem stehend fünf Ritterheilige und die heilige Ursula dargestellt waren (Abb. 31). Ganz links sieht man den heiligen Georg, der mit dem Drachen kämpft. Er steht diagonal zum Bildboden und nimmt beinahe ein Drittel des gesamten Bildfeldes ein. Rechts ist der heilige Mauritius zu sehen, bildparallel und zum Betrachter blickend. Es folgen die Heiligen Sebastian, Florian, Gereon und Ursula. Sie sind jeweils in Zweiergruppen angeordnet und einander zugewandt. Zu Füßen der heiligen Ursula erkennt man eine weibliche Stifterin.

Das Wandbild wurde nach der Freilegung abgenommen und in das Stiegenhaus übertragen. Die damals bereits zerstörten Fußpartien, darunter auch die Figur der Stifterin, wurden von Cassian Dapoz ergänzt. Unterhalb des Bildfeldes befindet sich eine Inschrift: *S. Georgis S. Mauritius S. Sebastian S. Florian S. Gereon S. Ursula un[d]*

4.1.4 Ostwand

Auch für die Ostwand fertigte Dapoz eine Zeichnung der aufgefundenen Wandmalereien im Zuge seiner Arbeiten von 1921 an: Sie bestand demnach aus zwei lang gestreckten Spitzbogenfenstern, zwischen denen eine Kreuzigung gemalt war (Abb. 32). Nach Dapoz kniete am linken Querbalken des Kreuzes der Verkündigungsengel Gabriel, rechts Maria. Unterhalb der Kreuzigung mit Maria und Johannes sollen sich rechts die heilige Barbara und links die heilige Katharina befunden haben. Dapoz nahm das Brustbild des Verkündigungsengels Gabriel ab und brachte es im Kreuzgang erneut an (Abb. 33). Unterhalb des Brustbildes befindet sich folgende Inschrift des Restaurators: *Fresko-Fragment vom ehemaligen Altarbild der Klarissenkirche vorgefunden an der Ostwand.* Die Brustbilder der beiden weiblichen Heiligen wurden ebenfalls abgenommen und in den Kreuzgang übertragen; die Gesichter wurden dabei stark restauriert. Katharina hält in ihrer linken Hand das Rad und weist mit der rechten Hand auf das Kreuz in der Mitte (Abb. 34); neben Barbara ist ihr Attribut, der Turm, zu sehen. Auch sie blickt andächtig zum Kreuz (Abb. 35). Die Fußpartien der stehenden weiblichen Heiligen konnte Dapoz in seiner Rekonstruktion nur erahnen, 1921 befand sich an dieser Stelle bereits eine im Zuge der Umbauarbeiten eingezogene Zwischendecke.

Die Kreuzigung mit Maria und Johannes nahm der Restaurator ab und brachte sie im Kreuzgang an (Abb. 36). Auch hier wurden die Gesichter stark verändert, zudem fügte Dapoz am Fuße des Kreuzes einen Holzkeil hinzu. Oberhalb des linken Querbalkens des Kreuzes kann man sogar noch das rote Gewand Gabriels erkennen, ebenso seinen Fuß. Auf der rechten Seite ist die

Fehlstelle zu erkennen, an der sich Maria befunden haben soll. Auf der Höhe der Brust Christi verläuft eine waagrechte Linie, die ebenfalls von starken Ausbesserungen zeugt. In diesem Bereich hat sich vermutlich eine weitere Decke befunden.

2004 traten im Zuge der Restaurierungsarbeiten in der Volksbank beim Abtragen eines Wandpfeilers an der ehemaligen Ostwand der Kirche zwei sehr gut erhaltene Bischöfe am Kreuz zutage (Abb. 37), die Dapoz offensichtlich nicht bekannt waren. Eingerahmt von jener Blattrankenbordüre, die wir aus Dapoz' Rekonstruktionszeichnung kennen, stehen die beiden heiligen Bischöfe auf grünem Grund. Getrennt werden die Figuren vom Kreuzesstamm, der am unteren Ende in einem Felsen verankert ist, in dem der Schädel Adams zu sehen ist. Die gesamte Szene scheint auf einer von Scheinkonsolen getragenen Platte aufzuliegen. Der Bischof auf der linken Seite trägt einen roten Mantel, Bischofshandschuhe und am Kopf die Mitra, in der rechten Hand hält er ein Buch, in der linken den Bischofsstab. Auch der Bischof auf der rechten Seite weist Mitra, Bischofsstab und ein Buch auf, er ist mit einem weißen Mantel gekleidet.

Die Rekonstruktion von Dapoz muss also um diese Figuren, die ohne Zweifel den unteren Abschluss der Altarwand bildeten, erweitert werden (Abb. 38): Das Altarbild hatte folglich eine geschätzte Höhe von etwa acht Metern und erstreckte sich über vier „Etagen“ oder Register.

Bei der Übertragung der Malereien in den Kreuzgang verzichtete Dapoz auf die Blattrankenbordüre, die die Kreuzigungsszene umrahmte. Vielmehr fand er für diese eine neue Verwendung: Er rahmte nämlich mit Teilen dieser schön

gestalteten Bordüre eine Inschrift, die über seine von der Sparkasse in Auftrag gegebenen Restaurierungsarbeiten Aufschluss gibt und sich heute im Stiegenhaus befindet (Abb. 39). Sie lautet: *1921 ließ die Spar und Vorschusskasse die beim Umbau des Hauses in der ehemaligen Klarissenklosterkirche vorgefundenen Freskobilder abnehmen und im Stiegenhause und Kreuzgang anbringen. Der Alten Kunst gar lang versteckt / hab ich hier wieder aufgedeckt. / Auf daß sie lacht in neuer Pracht / und mir und andern Freude macht. K. Dapoz.*

4.2 Bildprogramm und Ikonographie

Obgleich sich für die Ausstattung der Meraner Klarissenkirche kein einheitliches Programm, beispielsweise in der Art eines die gesamten Kirchenwände einnehmenden narrativen Zyklus, festmachen lässt, so ergeben sich doch inhaltliche Schwerpunkte der Malereien. Diese liegen in der christlichen Heilsgeschichte, der Darstellung von stehenden Heiligenfiguren, in der Glorifizierung Mariens sowie dem leidenden Christus am Kreuz, dem zentralen Bildinhalt des Franziskanischen Ordens, den wir gleichsam als gemaltes Altarbild oberhalb des Hochaltars an der Ostwand antreffen. Die prominente Darstellung Mariens darf in unmittelbarem Zusammenhang mit der Weihe der Kirche gesehen werden.

Insgesamt wird man den Meraner Wandmalereien aber wohl eher gerecht, wenn man sie als einzelne, voneinander getrennte Andachtsbilder betrachtet, die typisch für die Ausstattung von Klarissenkirchen ab der Mitte des 14. Jahrhunderts waren.[11] „Ein schrittweise und letztlich von Stiftern abhängiges Zu-

[11] Jäggi zeigt dies exemplarisch anhand der Fresken im Kloster von Monteluce in Perugia auf. Jäggi 2006, S. 266.

standekommen der Wanddekoration scheint gerade typisch für die nicht auf fürstliche Gründer zurückgehenden Klarissen- und Dominikanerkirchen“[12], so Jäggi.

Dies zeigt sich beispielsweise auch in der Kirchenausstattung des seit 1272 bestehenden Dominikanerklosters in Bozen. Die Wandmalereien im Langhaus der Kirche sind als einzelne, getrennt voneinander in Auftrag gegebene Bilder verschiedener Stifter im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden. Im Unterschied dazu sind die Malereien in der westlich an den Chor der Dominikanerkirche angebauten Johanneskapelle auf eine einheitliche Stiftung des Johannes Botsch zurückzuführen.[13]

Obwohl die Meraner Kirche eine fürstliche Stiftung war, erfolgte die uns bekannte Ausmalung[14] erst rund hundert Jahre nach der Gründung und unabhängig von der Stifterin Euphemia. Jäggi zeigte auf, dass einheitliche Ausstattungen in Klarissenkirchen nördlich der Alpen nicht nachgewiesen werden konnten.[15] Trotz der geographischen Lage im Süden Tirols gelten für Meran die nordalpinen Traditionen, nicht zuletzt auch aufgrund der Zugehörigkeit zum Bistum Chur. Hinweise dafür, dass die Beobachtung Jäggis hinsichtlich der „schrittweisen“ Ausmalung von Klarissenkirchen auch auf Meran zutrifft, liefern die jeweils differierende Höhe der Darstellungsfelder, die unterschiedlich gestalteten rahmenden Bordüren sowie das Fehlen eines einheitlichen Programms. Es liegt nahe, Stiftungen mit Bestattungen im Kloster, der Memoria

[12] Jäggi 2006, S. 266.
[13] Franco 2010, S. 168 f.
[14] Über eine Ausstattung vor 1390 ist uns leider nichts bekannt, sie kann aber nicht vollständig ausgeschlossen werden.
[15] Siehe hierzu Jäggi 2006, S. 66.

sowie der Repräsentation in Verbindung zu bringen. Neben der Stifterin Euphemia ließen sich im 14. und 15. Jahrhundert zahlreiche Personen, vornehmlich adeliger Abstammung, gegen eine angemessene Stiftung in der Kirche bestatten.[16]

Hinweise auf mögliche Stifter der Malereien in den Wandbildern selbst liefern das Fragment einer Helmzier als Teil eines nicht zu identifizierenden Wappens an der Nordwand im Presbyterium (Abb. 26), die männliche Stifterfigur an der rechten Seite der Stirnwand der nördlichen Nische (Abb. 28) sowie die weibliche Stifterfigur im Bild der Ritterheiligen an der Südwand (Abb. 31).

4.2.1 Nordwand

Die Kreuzabnahme an der Nordwand (Abb. 16) weist einige ikonographische Besonderheiten auf. Dies gilt vor allem für die Darstellungsweise der Maria, die aufgrund ihrer Haltung mit den zum Gebet geöffneten Armen eher mit einer Beweinung, denn mit einer Kreuzabnahme in Zusammenhang gebracht werden könnte. Ungewöhnlich ist ihr weißes Gewand mit blauem Schleier, das sonst nur aus Immaculata-Darstellungen bekannt ist. Ob das Haar tatsächlich auch im Original unbedeckt war oder erst von Dapoz im Zuge seiner Restaurierungsarbeiten so gestaltet wurde, entzieht sich unserer Kenntnis.

Der heilige Antonius Abt (Abb. 17) wird in Meran mit zwei anstelle des sonst üblichen einen Schweines als Attribut zu seinen Füßen gezeigt, ebenso hält er in beiden Händen eine Glocke, mit denen er die Gesunden vor Rose und Pest warnen sollte. Antonius galt bekanntlich als Beschützer vor diesen

[16] Siehe hierzu Kapitel 5.

Krankheiten.[17] Der Heilige ist gleich zwei Mal in der Klarissenkirche zu sehen. Neben der Darstellung an der Nordwand im Langhaus ist der Eremit auch in der nördlichen Seitennische neben dem heiligen Leonhard zu sehen. Antonius zählt zu den so genannten vierzehn Nothelfern, er wurde vor allem bei Seuchen angebetet und besonders von der höfischen Bevölkerung verehrt.

Aus ikonographischer Sicht sehr interessant ist das leider nur in einer Rekonstruktionszeichnung auf uns gekommene Wandbild, das in straffer Verknappung die Heilsgeschichte vom Anfang bis zum Ende aufzeigt (Abb. 19). In einem Feld vereint sind die Szenen von Geburt Christi, Maria mit dem Kind unter einer Baldachinarchitektur sowie Christus am Kreuz mit Maria, Magdalena und Johannes. Es umspannt somit auch zwei zentrale Pole der Franziskanischen Ikonographie, nämlich Geburt und Tod Christi: Das in armen Verhältnissen geborene Christuskind findet die Vollendung seines Menschseins im Leiden am Kreuz.[18] Franziskus prägte durch seine besondere Bindung an das Weihnachtsfest auch die Darstellung desselben. Von seiner Reise ins Heilige Land zurückgekehrt, ließ er zum Weihnachtsfest 1223 im Wald von Greccio bei Rieti eine Krippe errichten, mit Heu, Ochs und Esel.[19] Franziskus betonte die menschliche Dimension der Geburt Christi ebenso wie die damit verbundene Armut und rückte sie in die Nähe des Ordensideals der Armut.[20] Gleichzeitig „[...] wurde aus Greccio ein neues Bethlehem.“[21]

Dieses Ereignis wurde kurze Zeit später in einem Wandbild in der Oberkirche von San Francesco in Assisi dargestellt (Abb. 76). Damit verbunden war ein

[17]Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005 S. 55.
[18]Egger 1982a, S. 504.
[19]Egger 1982a, S. 499.
[20]Flora 2009, S. 242.
[21]Feld 2001, S. 65.

Wandel in der Darstellung von Geburtsbildern. Die neue Sicht des heiligen Franziskus auf das Leben Jesu beeinflusste die darstellende Kunst maßgeblich.[22] Landschaftliche und menschliche Wirklichkeit und immer öfter auch genreartige Motive fanden in die Darstellung der Geburtsszene, aber auch in andere Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu Eingang.[23]

Obwohl einzelne Andachtsbilder das ehemalige Kircheninnere dominiert haben mögen, konnten für den Bereich des Presbyteriums zwei bzw. drei Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu gefunden und weitere vermutet werden. Erhalten haben sich Geburt Christi in Unterzeichnung, Kindermord und Flucht nach Ägypten, wobei letztere zwei seit 2004 sichtbar gemacht sind.

Die Geburtszene wurde durch den Einbau der Gewölbedienste im 16. Jahrhundert beschädigt und ist nur noch als fragmentarische Sinopia erhalten (Abb. 24).

Die Zusammenfassung der beiden auch chronologisch aufeinander folgenden Szenen von Kindermord und Flucht nach Ägypten (Abb. 23) in nur einem Bildfeld ohne Trennung hat Seltenheitswert. Dasselbe Bildthema in der Kirche von Santa Chiara in Assisi beispielsweise wird von einer gedrehten Säule getrennt (Abb. 74).[24]

Aufgrund der beachtlichen Höhe der Kirche von 15 Metern und der ursprünglich flachen Decke im Presbyterium darf eine Einteilung in mehrere Bildregister angenommen werden. Dies zeigt sich auch an den noch erhaltenen Resten einer Bordüre, welche Malereien gerahmt hat, die im Register unterhalb der erhalten gebliebenen vermutet werden dürfen. Ich vermute in diesem Szenen aus der

[22] Feld 2001, S. 66.
[23] Egger 1982a, S. 499 f.
[24] Lunghi 1994, S. 205.

Menschwerdung Christi. Es könnte sich um der Geburt vorangehende Szenen im Sinne einer Verkündigung an die Hirten und einer Heimsuchung handeln. Möglich wären aber auch Szenen, die sich chronologisch nach den darüber liegenden ereignet haben: beispielsweise Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und bzw. oder Taufe.

4.2.2 Die Nische in der Nordwand

Die Darstellung an der Stirnwand der nördlichen Nische muss aus ikonographischer Sicht unklar bleiben. Die Stirnwand ist in zwei Kompartimente geteilt, links Gottvater in einer Wolke, rechts die thronende Maria (Abb. 27 und Abb. 28).

Gottvater hält ein Spruchband in der Hand, auf dem nach Andergassen[25] folgender Spruch gestanden haben könnte: „Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.“[26] Demnach könnten sich unterhalb des Bandes die Darstellung eines oder mehrerer Werke der Barmherzigkeit befunden haben. Allerdings sind keine Freskenreste auf uns gekommen, die diese Vermutung untermauern könnten. davon ist leider nichts auf uns gekommen. Auch die Darstellung der thronenden Maria an der rechten Seite der Stirnwand ist stark zerstört, erkennbar sind lediglich die heilige Barbara mit dem Turm sowie ein zu ihren Füßen kniender Stifter, der aufgrund seiner Tonsur wohl als Ordensbruder zu identifizieren ist. Auf der rechten Seite zeigt sich eine weitere Heiligenfigur sowie eine fragmentarisch erhaltene Figur, von der nur die gefesselten Hände eindeutig auszumachen sind. Sie halten eine Rute.

[25] Zit. nach Laimer 1994, S. 69.
[26] Matthäus 25, 40.

Am rechten unteren Bildrand taucht ein Tier auf, das an eine Leine gebunden zu sein scheint. Inhaltlich kann diese Szene aufgrund der großen Fehlstellen leider nicht näher bestimmt werden.

Die vier männlichen stehenden Heiligen in der linken Bogenlaibung, nämlich Leonhard, Laurentius, Antonius Abt und Ulrich, sind dank ihrer Attribute eindeutig zu identifizieren (Abb. 29). Auffallend ist das graue Ordensgewand, das Ulrich unter seinem Bischofsornat trägt. Andergassen schließt nicht aus, dass ehemals statt Ulrich der heilige Ludwig von Toulouse, also ein Franziskanerheiliger, dargestellt war.[27] Laimer bringt diese Umwidmung in Zusammenhang mit der Bruderschaft der Weberzunft, die ab 1500 von Äbtissin Leonarda von Robiath aufgenommen worden war[28]. Demnach wäre der heilige Ludwig im frühen 16. Jahrhundert dem heiligen Ulrich als Patron der Weber gewichen.[29]

Die trinitarische Marienkrönung in der rechten Bogenlaibung (Abb. 30) reiht sich in ihrer reich gestalteten Scheinarchitektur samt den musizierenden Engeln und Propheten in eine überschaubare Gruppe von trinitarischen Marienkrönungen in Tirol ein, mit denen sich Ingrid Flor eingehender befasste.[30] In der Marienkrönung der Klarissenkirche sticht die Krone Christi hervor, die starke Ähnlichkeiten mit einem Herzogshut besitzt.[31]

Ähnlich wie die Geburtszene im Langhaus der Klarissenkirche wurde das Thema der Marienkrönung ein zweites Mal dargestellt. Mit dieser zweiten,

[27] Zit. nach Laimer 1994, S. 69.
[28] Hohenegger 1897, S. 13.
[29] Laimer 1994, S. 69 f.
[30] Flor 2007, S. 230. Auch in der Kirche von Maria Trost in Untermais wurde im 15. Jahrhundert eine trinitarische Marienkrönung an der Südwand des Langhauses ausgeführt. Siehe Stampfer 2006, S. 114.
[31] Flor 2007, S. 230 Anm. 4.

zeitlich etwas später entstandenen und sich im Typus unterscheidenden Marienkrönung wollte man wohl ganz bewusst die Bildaussage „ajournieren.“ Dafür wählte man, ähnlich wie in der Kirche von Maria Trost, in der es ebenso eine trinitarische Marienkrönung (Abb. 40) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gibt,[32] eine moderne, zeitgemäße „Version“ des Bildthemas.

4.2.3 Südwand

Das Wandild der Ritterheiligen (Abb. 31), welches als einziges bereits von der Forschung eingehender betrachtet und bearbeitet wurde,[33] wirft einige Fragen auf. Ellen Haniel schließt nicht aus, dass das Bild am rechten Rand beschnitten wurde und ursprünglich weitere Figuren umfasste. Sie stützt ihre Überlegungen darauf, dass Georg am linken Bildrand eine rahmende Funktion einnimmt, während die heilige Ursula das Bild rechts sehr abrupt abschließt. Haniel weist darauf hin, dass, schon allein die Symmetrie nach zwei weiteren alleine stehenden Figuren am rechten Bildrand verlangen würde. Diese düften wohl, ähnlich dem Drachen des Georg, jeweils ein größeres Attribut gehabt haben.
Die für den Tiroler Raum unübliche und seltene Darstellung der Kölner Stadtheiligen Gereon und Ursula soll an dieser Stelle nochmals eigens betont werden, kann aber nicht erklärt werden. Aufgrund der zu Füßen Ursulas positionierten weiblichen weltlichen Stifterin ist anzunehmen, dass das Fresko von einer Ursula in Auftrag gegeben wurde.

[32] Stampfer 2006, S. 114.
[33] Haniel 1940 und Weingartner 1948.

4.2.4 Ostwand

Wie bereits erwähnt, bestand die gotische Altarwand aus einer Kreuzigung mit Maria und Johannes, Katharina, Barbara und zwei weiteren männlichen Heiligen sowie einer Verkündigungsgruppe (Abb. 38). Mit Ausnahme der Assistenzfiguren sind die Heiligen aber nicht wie in anderen Kreuzigungsdarstellungen horizontal,[34] sondern vertikal unterhalb der Kreuzigung angeordnet. Eine Erklärung für diese ungewöhnliche Komposition liegt in der Tatsache, dass der für die Bemalung vorgesehene Platz zwischen den beiden Fenstern der Ostwand[35] sehr beschränkt war. Der Kreuzesstamm setzt sich nach unten über zwei „Etagen“ fort, verbindet die einzelnen Ebenen und bildet gleichzeitig die Mitte der männlichen und weiblichen Heiligen. Während die Bischöfe unten auf einer illusionistischen Steinplatte stehen, erhoben sich Barbara und Katharina auf einem Querbalken, der gleich ausgebildet war wie jener der Kreuzigung, auf dem Gabriel und Maria knieten. Mit der Verkündigung, für deren außergewöhnlichen Standort es keine Vergleichsbeispiele gibt, ist es gelungen, die wichtigsten Etappen der Heilsgeschichte in eine einzige Komposition einzubauen.

Der Frage nach dem spezifisch Klarissischen dieser Komposition möchte ich im Folgenden nachgehen, sind doch nach Egger „Geburt und Tod die zentralen Themen der franziskanischen Ikonographie.“[36]

Trotz des schmalen und hohen Bildfeldes wurde eine komplexe Komposition geschaffen, die mit Sicherheit auf theologische Überlegungen aufbaut. Ob da-

[34] Vergleichbar wäre beispielsweise das Antependium aus dem Doppelkloster Königsfelden, entstanden zwischen 1334 und 1364 (Abb. 82). Siehe Jäggi 2006, S. 300 f.

[35] 2004 hat man auch die zum Fresko gewandten Innenkanten der Fensterlaibungen gefunden.

[36] Egger 1982a, S. 504.

hinter eine Äbtissin steht oder ein theologisch gebildeter Geistlicher, vielleicht einer der Minoriten, von denen das Kloster betreut wurde, muss derzeit offen bleiben, ebenso die Frage, ob es ein allgemein theologisches oder ein ordensspezifisches Bildkonzept war. Unter diesen Voraussetzungen könnte der materielle Stifter auch ein Bürger von Meran oder ein Adeliger aus der Umgebung gewesen sein. Die Suche nach ikonographischen Vorbildern drängte sich auf, kann man doch annehmen, dass der Meister von Gratsch nicht so großes Innovationspotential besessen hatte, um ein neues Programm im Bild umzusetzen. Diese Suche gestaltete sich jedoch äußerst schwierig und konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht befriedigend abgeschlossen werden.

Die Komposition und ihre Vorbilder

Das Meraner Altarbild fasst in sich die gesamte Heilsgeschichte zusammen: Verkündigung an Maria als Beginn der Inkarnation und Kreuzestod Christi als Erlösung, wobei der Adamsschädel unter dem Kreuzstamm auf die Erbsünde und die Verheißung des Messias referiert. Der großartige Bogen vom Alten zum Neuen Testament greift zugleich auch zwei wesentliche Elemente der Ikonographie der Franziskaner auf: Mariologie und Passion.[37] Einschlägige Texte der Passions- und Marienmystik sowie die Vita des Franziskus von Bonaventura geben davon Zeugnis, dass der Kultplan der Franziskaner in Maria und Christus verankert war.[38]

Vorbilder für die monumentale Komposition in vier übereinander liegenden Ebenen konnten keine gefunden werden, ebenso wenig für die direkte Ver-

[37]Vgl. Egger 1982a, S. 481.
[38]Belting 2000, S. 204.

bindung von Verkündigungsgruppe mit der Kreuzigung Christi. Eine ähnlich geraffte Heilsgeschichte zwischen Geburt und Kreuzigung war aber auch in einem Fresko an der Nordwand der Kirche ausgeführt worden.

Die komplexe Kreuzigungsgruppe lässt auch an Bonaventuras Traktat *Lignum vitae* denken, das er für die Franziskanerbrüder verfasst hat. Jedoch weicht die Meraner Altarwandkreuzigung vom Typus der Illustrationen des Traktates als Lebensbaum erheblich ab. Eine der bekanntesten bildlichen Darstellungen des *Lignum vitae* ist eine Altartafel aus dem Klarissenkloster in Monticelli, gemalt von Pacino di Bonaguida um 1310 (Abb. 54).[39] In der Mitte der Tafel ist Christus am Kreuz zu sehen. Vom Stamm erstrecken sich je sechs Äste nach links und nach rechts. Zwischen den Ästen und an deren Enden befinden sich insgesamt 48 goldgefasste Tondi, die Szenen aus dem Leben Christi zeigen und auf die 48 Kapitel des Traktats referieren. Im Bas-da-page sind Szenen aus der Genesis dargestellt. Den oberen Abschluss der Komposition bilden Maria und Christus thronend, unterhalb davon ist die Engelschar zu sehen. Auch Franziskus und Klara sind als Fürbitter in der unteren Bildhälfte dargestellt. Pacino di Bonaguidas Tafel diente in ihrer Kleinteiligkeit und ihrem Detailreichtum als hilfreiche Meditationsvorlage für die Betrachterinnen, mit deren Hilfe die „origin, passion and glorification of Christ“[40] nachvollziehbar gemacht werden sollte. Damit weicht sie gleich in doppelter Hinsicht von der monumentalen und mit großer Wahrscheinlichkeit nicht auf die individuelle Meditation durch die Betrachterinnen angelegte Meraner Altarwandkomposition ab.

[39] Wood 1996, S. 75.
[40] Wood 1996, S. 74.

Die Heiligen

Für die Wahl der Heiligen Barbara und Katharina unterhalb der Kreuzigung dürfte ihr Martyrium, in dem sie Christus nachfolgten, ausschlaggebend gewesen sein. Beide Heilige, die nach Jäggi in Hinblick auf ihre Glaubensfestigkeit vorbildlich waren,[41] können zudem als Fürsprecherinnen für die Nonnen gesehen werden.[42] Darüber hinaus boten sich die beiden gekrönten Königstöchter auch als Identifikationsfiguren für die großteils aus adeliger Herkunft stammenden Nonnen an. Des Weiteren waren sowohl Barbara als auch Katharina während ihres Lebens „eingesperrt“ worden. Während Barbara von ihrem Vater in einen Turm gesperrt wurde, damit sie ihre Jungfräulichkeit bewahre, wurde Katharina im Zuge ihres Martyriums in einen Kerker geworfen, wo ein Engel sie tröstete und eine Taube ihr Nahrung brachte.[43] Dieser Aspekt ist hinsichtlich der von den Nonnen gelebten Klausur nicht außer Acht zu lassen. Katharina kann meines Erachtens auch mit der Katharinakapelle in Verbindung gebracht werden, die dem Kloster 1311 geschenkt worden war und zunächst die Funktion der Klosterkirche erfüllte.[44] Welchen besonderen Stellenwert die heilige Barbara im Klarissenkloster einnahm, ist unklar, dennoch wurde sie zwei Mal in der Kirche dargestellt: In der nördlichen Nische auf der rechten Seite der Stirnwand ist der Turm als Attribut der Heiligen unverkennbar auszumachen.[45] Auszuschließen ist, dass die Heilige als Namenspatronin einer zu jener Zeit dem Kloster vorstehenden Äbtissin dargestellt wurde. Das Verzeich-

[41] Jäggi 2006, S. 269.
[42] Siehe auch Jäggi 2006, S. 268 f.
[43] Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 74–76 und S. 366–368.
[44] Siehe Kapitel 3.3.1.
[45] Leider kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes das Thema des Freskos in der nördlichen Nische nicht mehr eindeutig bestimmt werden.

nis der Äbtissinnen im Bericht zu Meran von Josef Ladurner[46] führt weder eine Barbara noch eine Katharina in der für die Entstehung der Fresken veranschlagten Zeit. Weniger wahrscheinlich, aber dennoch möglich wäre es, die Wahl der weiblichen Heiligen mit der Familie eines Stifters bzw. einer Stifterin in Zusammenhang zu bringen. Diesbezüglich fehlen allerdings aussagekräftige Quellen.

Ähnlich problematisch stellt sich der Erklärungsversuch der beiden unterhalb von Barbara und Katharina stehenden heiligen Bischöfe dar. Sie wurden erst im Jahr 2004 entdeckt und bildeten den unteren Abschluss bzw. die Basis der monumentalen Komposition.

Da die Figuren abgesehen von Mitra, Handschuhen, Bischofsstab und Buch keine spezifischen Attribute tragen, nicht einmal einen Hinweis im Pastorale, scheint eine nähere Zuweisung an bestimmte Heilige unmöglich.

Die nahe liegende Vermutung, es handle sich um Luzius[47] und Florin,[48] die Patrone des Bistums Chur, trifft nicht zu, da beide nicht im bischöflichen Ornat dargestellt werden. Möglich wäre jedoch, zumindest in einem der beiden Bischöfe den ersten Bischof von Chur, Asinio,[49] zu erkennen. Der zweite könnte ein anderer heiliger Bischof aus Chur sein: Valentinian, Ursizin oder Adalgott[50]

[46] Ladurner, Die Äbtissinnen zu St. Clara in Meran, FB Dipl.1268, fol. 50–52.

[47] Luzius war wohl nur der Legende nach der erste Bischof des Bistums Chur. Bei Statuen trägt er fürstliche Kleidung, aber nicht Bischofskleider. Seine Attribute sind meist Wanderstab und eine große Krone. Siehe Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 400.

[48] Florinus war allerdings kein Bischof, außerdem wird er in den ältesten Darstellungen lediglich mit einem Buch in Händen gezeigt. Erst seit dem 15. Jahrhundert wird Florinus im Messgewandt dargestellt, nicht jedoch als Bischof. Siehe Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 239 f.

[49] Henggeler 1950, S. 148.

[50] Henggeler 1950, S. 149–151.

wären denkbar. Die Vermutung, in einem der Bischöfe Asinio zu sehen, liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil in Santa Chiara in Assisi eine vom „Maestro espressionista di Santa Chiara“ ausgeführte *Crocifissione tra i santi Chiara e Agnese clarissa, Agnese e Rufino* erhalten ist (Abb. 55). Dieses Beispiel zeigt eine Kreuzigung mit Maria und Johannes sowie vier weitere waagrecht angeordnete Heilige, darunter Assisis erster Bischof Rufino.

Die Fenster

Mit Sicherheit ist für die zwei Fenster in der Ostwand eine Bemalung, sei es figurativ oder ornamental, anzunehmen, da weiße Scheiben durch einfallendes Licht, besonders während der Frühmesse, die Sichtbarkeit der Malereien eingeschränkt oder unmöglich gemacht hätten.

Für zahlreiche Klosterkirchen nördlich der Alpen bzw. auch deren Kreuzgänge konnte die Existenz von bemalten Glasfenstern belegt werden, die meist Teil bzw. Ausdruck einer Stiftung waren.[51]

Dabei war die Ausschmückung einer Kirche mit Glasfenstern nicht allein auf Kirchenräume nördlich der Alpen beschränkt. Auch in San Francesco in Assisi sind Glasfenster aus den 50er Jahren des 13. Jahrhunderts belegt. Diese für Italien ungewöhnliche Ausstattung war nach Bacher zugleich die erste vollständige Verglasung einer italienischen Kirche. Die Arbeiten wurden nachweislich von einer deutschen Glaser-Werkstatt angefertigt.[52]

Mit den Glasfenstern wurde schließlich ein Medium gewählt, das einerseits

[51] Figürliche Glasfenster konnten für die Klosterkirchen in Stetten und Königsfelden nachgewiesen werden. Siehe hierzu Jäggi 2006, S. 273 und 276.

[52] Bacher 1982, S. 638 f.

„teuer und prestigeträchtig wie auffallend war“[53] und in seinem „diaphanen“ Charakter dem mystischen Zeitgeist entsprach. In der Gotik galt gerade das Licht als Quelle der sichtbaren Schönheit. „Licht und leuchtende Gegenstände gewährten Einblick in die Vollkommenheit des Kosmos und ließen etwas von der Macht des Schöpfers ahnen.“[54]

Wie Jäggi in ihrer Arbeit zeigte, haben sich im Bereich der Klosterkirchen aber lediglich in Königsfelden Glasfenster aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in situ erhalten. Obgleich es in Königsfelden eine von Meran völlig verschiedene Chorlösung, nämlich einen Polygonalchor gibt, möchte ich das Programm dieser Glasfenster für eine mögliche Rekonstruktion des Meraner Glasfensterprogramms heranziehen.

Das Fenster in der Mittelachse des Chores in Königsfelden zeigt Szenen aus der Passion Christi. Neben der im Zentrum positionierten Kreuzigung (Abb. 56) sind noch Grablegung, Beweinung und Geißelung zu sehen. In den die Mittelachse flankierenden Fenstern sind links Szenen aus der Kindheit und Jugend Christi (Verkündigung an Maria, Geburt, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Taufe) und rechts seine „postmortalen Erscheinungen“[55] (Auferstehung, Begegnung mit Maria, Ungläubiger Thomas, Christi Himmelfahrt, Pfingstwunder) dargestellt. Die Fenster an den Längswänden des Chores zeigen Szenen aus dem Leben Mariens, verschiedener Heiliger (Johannes, Katharina, Paulus, Nikolaus, Anna) sowie der Apostel. Zwei Fenster sind den Ordensheiligen Franziskus und Klara gewidmet und zeigen Szenen aus deren Leben. Im südlichen Seitenschiff des Langhauses sind in einem Glasfenster die Stifter

[53] Hamburger 2005, S. 348.
[54] Simson 1968, S. 79.
[55] Jäggi 2006, S.274.

König Rudolf von Böhmen (ca. 1282–1307) und Herzog Albrecht II. (1298–1358) dargestellt.[56]

In Meran sind Heiligendarstellungen, Marienvita und Stifter respektive Wappen als Fresken im Langhaus sowie an den Seitenwänden des Presbyteriums zur Darstellung gekommen. Das monumentale Altarfresko zeigt verknappt die Heilgeschichte, in deren Zentrum die Passion steht – ähnlich wie in Königsfelden in der zentralen Achse. So bleiben als Themen für die von mir vermutete Gestaltung der Glasfenster die Darstellung der Auferstehung Christ, sein Leben und seine Wundertaten nach dem Tod sowie die Darstellung der zentralen Ordensheiligen Klara und Franziskus.

Obwohl es verwundert, dass die Ordensgründerin Klara und der von ihr verehrte heilige Franziskus keine überlieferte bildliche Darstellung in der mittelalterlichen Kirche gefunden haben,[57] soll erwähnt sein, dass eine Darstellung derselben nicht zwingend notwendig war. Zwar waren in der Klarissenkirche von San Pietro in Vineis als auch in Santa Chiara in Ravenna und Santa Maria Donnaregina in Neapel entweder die Stigmatisation oder Franziskus selbst sowie Klara dargestellt worden.[58] Für die Klarissenkirche San Sebastiano in Alatri kam Serena Romano hingegen zu folgendem Ergebnis: „The Clarissan paintings do not include a single Franciscan saint, not even Clare.“ [59]

[56]Kurmann-Schwarz 2000, S. 186–190.

[57]Von Dapoz dokumentiert ist eine Stigmatisation des heiligen Franziskus, aufgedeckt in einer Putzschicht oberhalb des mittelalterlichen Altarbildes an der Ostwand. Dapoz und in der Folge Laimer datieren es um 1580. Siehe Laimer 1994, S. 95.

[58]Siehe Genovese 1993, S. 62.

[59]Romano 2005, S. 137.

4.2.5 Conclusio – Die Klarissen und das Kreuz

Abschließend soll die Frage geklärt werden, ob es eine für die Ausstattung von Klarissenkirchen charakteristische Ikonographie gibt und wenn ja, ob die Meraner Ausmalung diesen Vorgaben entspricht.

Der Orden der Klarissen hatte seit seiner Gründung schon allein durch die Nähe zum Orden der Franziskaner, eine besondere Affinität zum Kreuz und zu Kreuzigungsdarstellungen: Dem so genannten *Crocifisso di San Damiano* (Abb. 79) kam dabei sicher die größte Bedeutung zu. Von einem umbrischen Meister im 12. Jahrhundert geschaffen, soll das Kreuz 1206 zum heiligen Franziskus gesprochen und ihn aufgefordert haben: „Franziskus, geh' und baue mein Haus wieder auf, das, wie du siehst, ganz und gar in Verfall gerät."[60] Es ist damit vermutlich auch „il primo dei Crocifissi parlanti"[61] seit der Antike und steht am Beginn einer langen Tradition von sprechenden Kruzifixen in Italien.[62] Gleichzeitig stellte dieses Kreuz nicht nur das Leiden Christi am Kreuz dar, sondern auch die Wirkung, die sein Leiden auf die Kirche hatte. Im oberen Bereich des Kreuzes ist die Auffahrt Christi in den Himmel und damit seine Erlösung zu erkennen. Im unteren Bereich haben sich, heute kaum mehr sichtbar, diejenigen Menschen befunden, die in der Unterwelt noch auf die Erlösung warten. Das Blut Christi ergießt sich über die Assistenzfiguren unter dem Kreuz und die Leidenden im untersten Bereich des Kruzifixes.[63]

Als Klara 1253 starb, wurde das Kreuz gemeinsam mit ihrem Leichnam in die neue Kirche von Santa Chiara in Assisi überführt, wo es in einem nur für die

[60] Feld 2001, S. 20 und Lunghi 1994, S. 142.
[61] Lunghi 1994, S. 143.
[62] Dazu auch Lunghi 1994, S. 143 und Feld 2001, S. 21.
[63] Feld 2001, S. 21.

Nonnen zugänglichen Raum seine Aufstellung fand und ihm besondere Verehrung zu Teil wurde.[64] 1263 wurde schließlich das Oratorium von Santa Chiara südwestlich an die Kirche angebaut; fortan konnte das Kreuz dort auch von Laien und Pilgern durch ein kleines Fenster betrachtet und verehrt werden.
Zudem war das Kreuz in der Franziskanischen Theologie als *lignum vitae* zum „ständigen Betrachtungs- und Inspirationsmotiv“[65] geworden, da Franziskus zwei Jahre vor seinem Tod am Berg La Verna die Stigmata[66] erhalten hatte und damit ein Abbild des Gekreuzigten geworden war.
Für die ikonographische Verbreitung dieser zentralen Momente in der Franziskusvita, die jeweils mit dem Kreuz Christi in Zusammenhang stehen, war die Darstellung derselbigen in der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Hand Giottos von größter Bedeutung (Abb. 77, Abb. 78).

Um die Ausmalung der Meraner Klarissenkirche in einen größeren Bezugsrahmen zu stellen, ist letztlich auch ein Vergleich mit jener anderer Klarissenkirchen aus dem 13. bzw. beginnenden 14. Jahrhundert notwendig.[67] Zusammenfassend lässt sich für Klarissenkirchen festhalten, dass die Passion Christi (Abb. 63–Abb. 75) stets den prominentesten Platz innerhalb der Ausstattungen einnahm: sie konnte im Altarraum der Kirche[68] oder aber im Oratorium

[64] Nicht klar ist, ob das Kreuz ursprünglich im Nonnenchor oder im Oratorium der Chiesa di San Giorgio seine Aufstellung fand. Vgl. Lunghi 1994, S. 144 f.
[65] Andergassen, zit. nach Laimer 1994, S. 74 f.
[66] Egger 1982a, S. 478.
[67] Untersucht wurden vor allem Klarissenkirchen im heutigen Italien. Dabei war vor allem der bessere Erhaltungszustand der Wandmalereien in den Kirchen südlich der Alpen ausschlaggebend. Die klimatischen Bedingungen nördlich der Alpen (häufiger Regen, viel Feuchtigkeit) sowie mehrere Erneuerungs- und Zerstörungsschübe während der Zeit der Reformation und des Dreißigjährigen Krieges sowie aufgrund barocker Bautätigkeit haben den Wandmalereibestand nördlich der Alpen stark dezimiert.
[68] Dies gilt für San Sebastiano in Alatri und Santa Chiara in Ravenna. Siehe zu Ersterem Romano 2005, S. 122–124 und zu Letzterem Dauner 1995, S. 52.

der Nonnen bzw. am Nonnenchor dargestellt sein.[69]

Passionsszenen und Kreuzigungen wurden aber nicht nur in Form von Wandmalereien, sondern auch in Glasfenstern[70], auf Altären und Antependien dargestellt. An dieser Stelle seien hierfür drei Beispiele genannt. Deutlich zeigt sich die Betonung der Passion Christi in der *Leben-Jesu Tafel*, die vermutlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts für das Kölner Klarenkloster entstanden ist (Abb. 80). Es liegt nahe, den ursprünglichen Aufstellungsort der 79,5 x 98,5 cm großen Tafel im Klausurbereich zu vermuten, auch wenn es dafür keine Belege gibt. Die Tafel zeigt das Leben Jesu in 27 Bildern, beginnend mit Verkündigung an Maria und Heimsuchung im Bildfeld oben links.[71] In je acht Bildfeldern werden die Kindheitsgeschichte Jesu, seine Passion und seine postmortalen Erscheinungen dargestellt. Im Zentrum ist, den Platz von vier Bildfeldern einnehmend und die Reihenfolge der Erzählung störend die Darstellung von Jesus am Kreuz, Jesus als Schmerzensmann sowie die *arma Christi* positioniert. Das narrative Element musste sich dem ikonischen unterordnen.[72] Zwei Bildfelder am unteren rechten Rand zeigen je drei stehende Heilige: Katharina, Barbara, Margarethe sowie Agnes, Klara und Franziskus. Aus dem Doppelkloster in Königsfelden stammt ein Antependium in Seidenstickerei, das zwischen 1340 und 1350 angefertigt wurde (Abb. 81). Gezeigt

[69] Dies gilt für San Pietro in Vineis zu Anagni, Santa Maria Donnaregina in Neapel, Santa Chiara in Neapel und Santa Chiara in Assisi. Zu San Pietro Boehm 1999, S. 163, zu Santa Maria Donnaregina Hoch 2004, S. 129, zu Santa Chiara in Neapel Jäggi 2006, S. 264 f. und zu Santa Chiara in Assisi Lunghi 1994, S. 236.

[70] Siehe hierzu das Beispiel Königsfelden in Kapitel 4.2.4 dieser Arbeit.

[71] Die Zusammenfassung von zwei Szenen in einem Bildfeld und die zweifache Darstellung Mariens in diesem einen Bildfeld könnten wohl auf die Kenntnis der *Meditationes Vitae Christi* hinweisen. Siehe dazu Kapitel 6.2.2 dieser Arbeit.

[72] Sammlungskatalog „Das Wallraf-Richartz Museum“ 2001, S. 36.

werden in horizontaler Anordnung insgesamt sieben Szenen aus dem Leben Jesu, die alle unter perspektivisch ausgebildeten Scheinarchitekturen stattfinden. Die „Erzählung“ beginnt links mit dem Gebet am Ölberg, gefolgt von Christus vor Pilatus und der Kreuztragung. Im Mittelfeld befindet sich die Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena, Johannes und den Soldaten. Rechts davon ist Christi Himmelfahrt, die Marienkrönung sowie Christus als Weltenrichter, flankiert von zwei die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln, zu sehen. Die sieben Szenen entsprechen den sieben kanonischen Gebetszeiten.[73]
Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt ein weiteres Antependium aus Königsfelden (Abb. 82), das eine Kreuzigungsgruppe mit sechs Heiligen auf rotem Samt zeigt. Die Maria der Kreuzigungsgruppe erscheint als Schmerzensreiche Muttergottes mit dem Schwert in der Brust. Neben ihr steht unter einer Arkade die heilige Agnes, links davon Katharina und Petrus. Rechts neben dem Jünger Johannes befinden sich Andreas, daneben Johannes der Täufer und Paulus. Die Wahl der Heiligen Andreas und Agnes in unmittelbarer Nähe zur Kreuzigungsgruppe lässt vermuten, dass die Entstehung dieses Antependiums mit Agnes von Ungarn, der Tochter Elisabeths von Habsburg und Gattin Andreas’ von Ungarn, in Verbindung zu bringen ist.[74]

Kreuzigungen sowie narrative Passionszyklen mit einem Fokus auf emotionale Elemente bilden also einen fixen Bestandteil der Ausstattung von Klarissenkirchen im 13. und 14. Jahrhundert, sei es in Form von Malereien als auch von Plastiken. Besonders beliebt waren gemalte oder plastische Kreuzigungen im Bereich der Nonnenchöre.[75]

[73]Katalog „Krone und Schleier“ 2005, S. 501 f. sowie Jäggi 2006, S. 299–302.
[74]Katalog „Krone und Schleier“ 2005, S. 525 sowie Jäggi 2006, S. 299–302.
[75]Siehe auch Fleck 2004, S. 119 und Hamburger 1992, S. 120. Für den Meraner Nonnenchor

Daneben zählten, wie gezeigt wurde, aber auch Szenen der Marienvita, der Kindheitsgeschichte Jesu sowie die Darstellung der Franziskanerheiligen, allen voran Franziskus und Klara, aber auch der weiblichen Heiligen Katharina, Barbara und Agnes zu beliebten und häufig dargestellten Themen im weiblichen religiösen Kontext. Hierin fügen sich auch die Wandmalereien der Meraner Klarissenkirche.

Dennoch möchte ich die Frage, ob für das Bildprogramm der Fresken in der Meraner Klarissenkirche eine charakteristische Ikonographie der Klarissen verantwortlich war, verneinen. Die Darstellung von Kreuzigungen und Szenen aus der Passion ist im 14. Jahrhundert kein auf die Klarissen bzw. Franziskaner beschränktes Spezifikum, sondern verbunden mit der bereits im 13. Jahrhundert einsetzenden Entstehung von neuen, die passionsorientierte Frömmigkeit affektiv unterstützenden Bildern.[76] Malereien, die eine „Dominanz Mariens und des Crucifixus“[77] aufweisen, gab es auch außerhalb der Klostermauern und -kirchen. Nach Belting hatten die zentralen Themen der liturgischen Frömmigkeit des Franziskanerordens über Predigten sehr rasch Einzug in die Volksfrömmigkeit gefunden. Spätestens ab dem 14. Jahrhundert fand diese „neue“ auf den visuellen Aspekt konzentrierte Frömmigkeit, die im „Bedürfnis des Miterlebens wurzelt“[78] Einzug in das Ausstattungsprogramm von Kirchen auch außerhalb des klösterlichen Bereichs.[79] Dies belegen zahlreiche Fresken in Südtriol. An dieser Stelle sollen drei exemplarisch genannt werden: Bereits zwischen 1300 und 1310 wurde der Chor der Kirche St. Magdalena in Prazöll

konnte für das 17. Jahrhundert ein Heilig-Kreuz-Altar nachgewiesen werden.

[76] Boehm 1999, S. 174.

[77] Dies und das Folgende Belting 2000, S. 204.

[78] Kofler Engl 2007, S. 295.

[79] Siehe auch Egger 1982b, S. 764.

bei Bozen ausgemalt.[80] In der Stirnwand der Rechteckapsis ist in der zentralen Achse eine Kreuzigung mit Maria und Johannes zu erkennen (Abb. 83). Die Darstellung des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes in der Apsis der Kirche von St. Mauritius in Moritzing bei Bozen (Abb. 84), die um 1370 vom Meister der Urbanslegende geschaffen wurde,[81] sowie die Darstellung des Schmerzensmannes im zentralen Bogenfeld in der Pfarrkirche von Terlan (Abb. 85), ebenfalls vom Meister der Urbanslegende, weisen in dieselbe Richtung.

Die Ausstattung der Meraner Klarissenkirche nimmt somit Bildthemen wie Kreuzigung, Marienkrönung und einzelne Andachtsbilder auf, die in der Tiroler Wandmalerei des 14. Jahrhunderts weite Verbreitung gefunden haben und nicht auf Klosterkirchen beschränkt waren.[82] Es wäre also falsch, diese ikonographischen Vorlieben auf den Orden der Franziskaner bzw. der Klarissen zu beschränken, vielmehr sind sie Ausdruck einer generellen spirituellen und ikonographischen Bildtradition des späten 13. bzw. frühen 14. Jahrhunderts.[83]

[80] Siehe Stampfer 1988, S. 11 f.
[81] Andergassen 2007, S. 71.
[82] Kofler Engl 2007, S. 295.
[83] Ähnliches konnte Serena Romano auch für die Ausstattung der Klarissenkirche San Sebastiano in Alatri festhalten. Romano 2005, S. 139. Demnach bringen vor allem die Bettelorden diese „neue“ Laienfrömmigkeit, die ihren Schwerpunkt auf die *compassio* legt, hervor. Serena Romano spricht von einer „great variety in the new Franciscan universe“[84] sowie der „impossibilitiy of creating rigid or generalized conclusions about it.“

4.3 Stilistische Einordnung

Im Gegensatz zum uneinheitlichen Bildprogramm kann aus stilistischer Sicht von einer relativ einheitlichen Ausstattung gesprochen werden. Für die Wandmalereien der Nord-, Süd- und Ostwand, die nördliche Nische ausgenommen, können, wie in der Folge im Detail gezeigt werden soll, zwei respektive drei Meister und ihre Werkstätten angenommen werden, die auch in anderen Kirchen des Burggrafenamtes gearbeitet haben.

Die gefürstete Grafschaft Tirol mit der Hauptstadt Meran gehörte seit 1363 zum weit gestreuten Herrschaftsbereich der Habsburger und orientierte sich daher politisch am Geschehen nördlich der Alpen. Die Zugehörigkeit Merans zum Bistum Chur brachte auf geistlicher bzw. kirchlicher Ebene eine Orientierung nach Westen mit sich. Speziell auf dem Gebiet der Wandmalerei kamen die stärksten künstlerischen Einflüsse ab 1320/30 aber aus dem Süden, das heißt aus dem oberitalienischen Raum. Sie gelangten vorerst über wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen von Verona über Trient nach Bozen. Als erstes Beispiel der giottesken Nachfolge in Bozen gilt die bereits erwähnte Ausstattung der Johanneskapelle in der Bozner Dominikanerkirche, die kurz vor 1330 entstanden ist.[85] In kürzester Zeit hatte diese „moderne“ Malerei den vorherrschenden Linearstil der Frühgotik, der aus dem Bodenseeraum nach Tirol gekommen war, übertroffen.

[85] Siehe auch Franco 2010, S. 169.

4.3.1 Nord- und Ostwand

Die Wandmalereien an der Nord- und Ostwand sind dem so genannten Meister von Gratsch zuzuschreiben. Mit diesem Notnamen wird jener Maler bezeichnet, der um 1380 die Apsis von St. Peter in Gratsch (Abb. 41) freskiert hatte. Diese Malereien wurden 1926[86] freigelegt, 1975 wurden weitere Fresken desselben Meisters in der Seitenkapelle in St. Peter in Gratsch aufgedeckt.[87] Zudem werden dieser Hand Fresken in der Kirche Maria Trost in Untermais bei Meran und ein leider stark restauriertes Freskofragment in St. Vigil am Vigiljoch zugeschrieben.[88]

Der Meister von Gratsch war ab ca. 1380 bis 1410 in Meran und Umgebung tätig[89]. Ausgehend von der Lineargotik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die ihn nach Andergassen in die Nähe des in Graubünden tätigen Waltensburger Meisters verweist,[90] wurde er von den Neuerungen der giottesk beeinflussten Wandmalerei in Bozen während der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts geprägt. Die italienische bzw. giottesk geprägte Malweise war mit der ab 1330 ausgemalten Johanneskapelle im Bozner Dominikanerkloster[91] in den Bozner und Meraner Raum gekommen. Nach dem erhaltenen Bestand brachte der so genannte Meister der Urbanslegende[92] diese Kenntnisse (echte Freskotechnik, beabsichtigte Perspektive, raumfüllende Figuren) von Bozen über die

[86] Morassi 1934, S. 190.
[87] Andergassen 2004, S. 26.
[88] Weingartner 1948, S. 38.
[89] Stampfer 2006, S. 114.
[90] Andergassen 2004, S. 26 f.
[91] Franco 2010, S. 169.
[92] Notname für einen Meister, der um 1380/90 eine dreiteilige Bilderfolge mit Szenen aus dem Leben des heiligen Urban an der Südwand in der Pfarrkirche Bozen angefertigt hat. Siehe auch Andergassen 2007, S. 70.

Chorfresken von Terlan[93] nach Meran. In der Kirche von Maria Trost, wo der Meister der Urbanslegende die Außenfresken und der Meister von Gratsch das Presbyterium gestaltet hatte, lässt sich ein Kontakt der beiden nachweisen.
Einflüsse der oberitalienischen Malerei zeigen sich beim Meister von Gratsch vor allem in der Gestaltung der Architektur, insbesondere in der Ausführung der Baldachinarchitekturen, weiters in der Tiefenräumlichkeit, die mit verschiedenen Hilfsmitteln wie Scheinkonsolen, Blattrankenbordüren, aber auch Schatten angedeutet wird. Das Verständnis von und das Bemühen um Perspektive zeigen sich besonders deutlich in einem in illusionistischer Perfektion abgebildeten Handtuch in der Seitenkapelle in Gratsch (Abb. 46). Auch die Gestaltung der Felsen verweist auf italienische Einflüsse und ist den von Giotto gemalten Felsen in der Arenakapelle in Padua sehr ähnlich.
Schließlich macht auch die ausgereifte Freskotechnik, die in Meran aufgrund der zum Teil erhaltenen Sinopien ersichtlich ist,[94] eine Kenntnis der italienischen oder zumindest italienisch geprägten Malerei deutlich.

In der Ausarbeitung des Bildhintergrundes bleibt der Meister von Gratsch jedoch sehr sparsam und einer aus der Buchmalerei kommenden Tradition verpflichtet, die eine Einteilung in einen grünen Bodenstreifen und einen blauen Hintergrund vorsah.

Die Gestaltung der Figuren sowie die starke Betonung der Linie, vor allem in der Ausarbeitung der Köpfe und Haare, weist noch kaum Elemente der raumgreifenden italienischen bzw. giottesken Figurengestaltung auf und lässt die Figuren, besonders aber die Gesichter zum Teil stilisiert wirken.

[93] Andergassen 2007, S. 70–73.
[94] Siehe auch Kapitel 4

Die größten Ähnlichkeiten mit der Kreuzigung an der Ostwand der Klarissenkirche besitzt die Kreuzigung oberhalb der südlichen Ostnische der Kirche Maria Trost in Untermais (Abb. 42). Die geschwungene Körperhaltung Christi ist in beiden Kreuzigungen sehr ähnlich gestaltet, ebenso der Felsen, auf dem das Kreuz verankert ist. Ähnliche Felsen gestaltete der Maler auch bei der Ölbergszene sowie der Kreuzabnahme in St. Peter in Gratsch (Abb. 44 und Abb. 45). Im Unterschied zur Meraner Kreuzigung, wo unmittelbar unter dem Kreuz nur Maria und Johannes zu sehen sind, befinden sich unterhalb der Untermaiser Kreuzigung neben Johannes die Muttergottes und zwei weitere Marien, außerdem ein Soldat, der zum Lanzenstich ansetzt. Anders als in Meran sind auch vier fliegende Engel, die mit Kelchen das Blut Christi auffangen, zu sehen, die stark an ähnliche Kompositionen von Giotto erinnern.

Größere stilistische Unterschiede zwischen den eben genannten Kreuzigungsdarstellungen gibt es vor allem in der Gestaltung der Köpfe. Dies ist wohl insbesondere auf die zeitlich frühere Entstehung der Untermaiser Kreuzigung[95] sowie die großzügigen Nach- und Ausbesserungen an der Meraner Kreuzigung durch Cassian Dapoz zurückzuführen. Deshalb sind die Gesichter und die Haarpartien wesentlich weicher modelliert und die Linie tritt weniger stark hervor. Die Unterschiede zeigen sich vielleicht am deutlichsten in einer direkten Gegenüberstellung der Gesichter des Gekreuzigten. Hält man allerdings die beiden von Dapoz unberührten Bischöfe dagegen, wird die Ähnlichkeit mit den Gesichtern der Untermaiser Kreuzigung wieder sehr deutlich.

Gut vergleichbar, weil in Meran von Dapoz nicht verändert, ist die sowohl

[95] Stampfer datiert die Untermaiser Kreuzigung um 1380, während die Meraner Fresken wohl nicht vor 1390 entstanden sein dürften.

die Meraner als auch die Untermaiser Kreuzigung rahmende Bordüre in Form einer Blattranke,[96] welche Räumlichkeit und Tiefe suggeriert. In beiden Fällen windet sich eine Blattranke um einen Stab. Auch in St. Peter in Gratsch gibt es in Form von Bordüren ein vergleichbares Spiel mit der Raumtiefe, das aber nicht figurativ in Form eines Rankenstabs, sondern unter Einsatz von perspektivisch dargestellten Rauten umgesetzt wird (Abb. 43). Dasselbe Element kehrt auch im Chor von Maria Trost wieder.

Die Illusion von Tiefenräumlichkeit wird auf dem Meraner Fresko auch durch die Scheinkonsolen hervorgerufen, welche vortäuschen, die Standplatte unter den Bischöfen zu tragen. Von der Wandmitte ausgehend, die mit dem Stamm des Kreuzes ident ist, springen die Konsolen in gegenständiger Richtung scheinbar aus der Wand vor. Dieselben Scheinkonsolen sollen nach Dapoz' Nachzeichnung der Altarwand auch am oberen Abschluss des Altarfreskos dargestellt gewesen sein. Ein Vergleich mit der Apsis von Maria Trost, deren identisch gestaltete Scheinkonsolen nur in eine einzige Richtung vorspringen, so dass die Illusion der Perspektive unvollkommener ist, lässt darauf schließen, dass die Meraner Kreuzigung etwas später entstanden sein dürfte.
Ähnliche Scheinkonsolen finden sich auch in der Seitenkapelle von St. Peter in Gratsch (Abb. 44).

Die Wandmalereien an der Nordwand der Klarissenkirche können meiner Meinung nach ebenso dem Meister von Gratsch zugeschrieben werden. Während für die Kreuzabnahme Detailvergleiche der Gesichter sehr schwierig sind, weil

[96] In Meran hat sich diese Bordüre lediglich bei den Bischöfen in situ erhalten; Dapoz verwendete weiters Teile der Bordüre, um eine über seine Arbeiten informierende Inschrift zu rahmen(Abb. 39).

Dapoz diese 1921 stark verändert hat, sind Vergleiche der Komposition möglich: Der Soldat, der mit einer überdimensional großen Zange den Nagel aus Christi Fuß zieht, ist in der selben Weise wie in Meran auch auf einem Fresko in St. Peter in Gratsch zu sehen (Abb. 45).

Das Gesicht des Antonius Abt lässt sich eindeutig als Werk des Meisters von Gratsch identifizieren. Es tritt hier in der Ausgestaltung der Haare dieselbe Stilisierung und Betonung der Linie auf, die bei den Bischöfen an der Ostwand zu sehen ist. Am deutlichsten zeigt aber ein Vergleich mit Antonius Abt aus der Apsis von Maria Trost in Untermais, dass hier derselbe Meister tätig war (Abb. 47). Des Weiteren kann die Baldachinarchitektur, über Antonius sowohl mit den Architekturdarstellungen der Legende der heiligen Dorothea und den Aposteln in Untermais (Abb. 48) als auch mit den Baldachinen, unter denen die Apostel in der Apsis von St. Peter in Gratsch (Abb. 41) stehen in Verbindung gebracht werden. Es fällt auf, dass die Heiligen in Gratsch und in Untermais auf rechteckigen bzw. vieleckigen Podesten stehen, während Antonius in Meran direkt auf dem grünen Boden steht. Unter ähnlichen Baldachinarchitekturen sollen laut Dapoz[97] auch die nicht näher bestimmbaren Heiligen an der Nordwand gestanden haben. Die Baldachine weisen zudem große Ähnlichkeiten mit jenen im Chor der Pfarrkirche von Terlan auf, der vom Meister der Urbanslegende freskiert wurde (Abb. 49), und zeigen, dass der Meister von Gratsch sich durchaus dieser italienisch beeinflussten Vorbilder bediente.

Obwohl eine Auseinandersetzung mit Räumlichkeit deutlich wird, treten immer wieder kleine Ungenauigkeiten auf, die in der Positionierung der Säulen

[97] Zit. nach Laimer 1994, S. 62.

des Baldachins von Antonius Abt zu erkennen sind.

Interessant ist die Gestaltung der Geburt Christi im dritten Joch von Westen, die sich nur als Nachzeichnung des Dapoz erhalten hat (Abb. 19). Über ihr ursprüngliches Aussehen erfahren wir Näheres aus dem Bericht von Dapoz.[98] So soll es in der Unterzeichnung der Geburt (Abb. 18) einen Engel gegeben haben, der zur Flucht nach Ägypten aufgefordert habe.[99] Nach Laimer wurde ein Hirte aus dieser Komposition von Dapoz abgenommen. Wo sich dieser allerdings befindet, ist unbekannt. Er soll, wie auch die Landschaft, die Schafe und die Ziegen, große Ähnlichkeiten mit der Geburt Christi in der rechten Arkosoliumnische der Kirche Maria Trost in Untermais (Abb. 50) gehabt haben.[100]

Maria mit dem Jesuskind, die sich im Zentrum des Bildes befunden hat, soll nach der Zeichnung von Dapoz mit einem Strahlennimbus bekrönt gewesen sein. Dies würde laut Andergassen wiederum einen Verweis auf lokale Traditionen, beispielsweise eine ähnliche Darstellung Mariens in der Pfarrkirche von Terlan (Abb. 51), bilden.[101]

In der Klarissenkirche steht Maria unter einer sechseckigen offenen Architektur, deren drei Vorderseiten perspektivisch richtig wiedergegeben sind. Vier der sechs Ecken ruhen auf großteils perspektivisch korrekt dargestellten kleinen Säulchen, die beiden frontal gezeigten Ecken hängen in der Luft.

Die Marienkrönung im vierten Joch, die sich als Sinopia erhalten hat, folgt in

[98] Zit. nach Laimer 1994, S. 64.
[99] Zit. nach Laimer 1994, S. 64.
[100] Laimer 1994, S. 64.
[101] Siehe auch Laimer 1994, S. 64.

ihrer Komposition dem seit dem 12. Jahrhundert verbreiteten Sponsus-Sponsa-Typus mit Maria und Christus (Abb. 21).[102] Entsprechend der Bildtradition des 13. Jahrhunderts setzt Christus Maria selbst die Krone auf. Kompositorisch weist sie große Ähnlichkeiten mit der Marienkrönung in der Pfarrkirche von Terlan auf, die in das ausgehende 14. Jahrhundert datiert und dem Meister der Urbanslegende zugeschrieben wird (Abb. 52).[103] Für weitere stilistische Vergleiche bietet die Sinopia jedoch zu wenige Anhaltspunkte.

Geburt Christi, Kindermord und Flucht nach Ägypten im östlichen Abschnitt des Langhauses (Abb. 23–26), der dem Presbyteriumsbereich entspricht, wurden von Laimer dem Meister Wenzlaus zugeschrieben.[104] Er kannte allerdings 1994 die Fresken nur von den Zeichnungen des Dapoz, während man heute die 2004 freigelegten Originale in situ beurteilen kann.

Für die sehr schlecht erhaltene Geburt sind stilistische Untersuchungen nicht möglich. Die Figuren des Kindermords und der Flucht nach Ägypten sind im Unterschied zu den bereits betrachteten Figuren des Meisters von Gratsch plastischer und raumfüllender gestaltet, weisen also in der Umsetzung ein größeres und besseres Verständnis der Einflüsse der italienischen Malerei auf. Besonders deutlich wird dies in der Rückenfigur in grüner Rüstung. Solche Rückenfiguren sind in dieser Zeit im Meraner Raum sehr selten. Auch die Frau im roten Kleid, die verzweifelt die Hände nach ihrem Kind ausstreckt, ist raumgreifender gestaltet als bisher gesehene Figuren aus der Hand des Meisters von Gratsch. Die Figuren der beiden Szenen sind außerdem höfischer gestaltet,

[102] Dies und das Folgende Wörterbuch zur Christlichen Kunst 1983, S. 229.
[103] Weingartner 1948, S. 25.
[104] Laimer 1994, S. 66.

was natürlich auch thematisch bedingt sein könnte. Dennoch weist das Fresko noch nicht allzu viele Elemente der für Wenzlaus charakteristischen Internationalen Gotik auf, die es erlauben würden, das Fresko ihm zuzuschreiben. In dieser Hinsicht kann einzig der Soldatenrock mit schabloniertem Blumenmuster gesehen werden.

Die breite goldene Maßwerkbordüre mit roten Steineinlagen deutet im Vergleich zu den anderen Bordüren an der Nordwand ebenso auf eine etwas spätere Ausführung und bzw. oder eine andere Hand hin.

Diese Beobachtungen führen zum Schluss, die Fresken als ein späteres und fortschrittlicheres Werk des Meisters von Gratsch oder aber als ein Werk seines Werkstattmitarbeiters oder Schülers zu beurteilen.

Datiert man die Fresken des Meisters von Gratsch an der Ostwand sowie am westlichen Ende der Nordwand der Klarissenkirche nun also kurz nach der Ausstattung von Maria Trost in Untermais und ungefähr zeitgleich mit jener von St. Peter in Gratsch, weil der Umgang mit der Perspektive schon weiter fortgeschritten war, so kann man eine Ausstattung zwischen 1390 und 1400 annehmen. Die von einem unbekannten Meister, vielleicht einem Schüler oder Werkstattmitarbeiter des Meisters von Gratsch oder letztlich von ihm selbst in fortschrittlicher Weise ausgeführten Fresken an der Nordwand im Presbyteriumsbereich dürften aufgrund oben genannten Beobachtung etwas jüngeren Datums sein und könnten folglich um 1400 bzw. 1410 entstanden sein.

4.3.2 Nische in der Nordwand

Die Malereien in der nördlichen Nische (Abb. 27–30), deren Entstehung schon aufgrund der architektonischen Bedingungen später als jene der Ost- und Nordwand anzusetzen ist, sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes stilistisch kaum zu beurteilen. Hinzu kommt, dass die Fresken nach ihrer Aufdeckung in den 1960er Jahren stark restauriert wurden.

Für die trinitarische Marienkrönung in der rechten Bogenlaibung nimmt Flor, nicht zuletzt aufgrund der stark von oberitalienischen Vorbildern geprägten Thronarchitektur, eine Entstehungszeit an, die deutlich vor dem von Weingartner angenommenem Entstehungsjahr 1435 liegt.[105]

Es ist folglich anzunehmen, dass die Malereien um 1420/25, also rund eine Generation später als jene an der Ost- und Nordwand, entstanden sind. Auch die Gestaltung der gelb-schwarzen Blendbogenbordüre sowie die Wolkenbänder, in denen links Gottvater und rechts drei musizierende Engel dargestellt sind, sind für den weichen Stil der Internationalen Gotik in Tirol charakteristisch. Sie erlauben entgegen vorangegangener Datierungen[106] eine Datierung um 1420/25.

4.3.3 Südwand

Die fünf Ritterheiligen an der Südwand (Abb. 31), heute im Stiegenhaus, wurden von Weingartner, der das Bild als eines der bedeutendsten ritterlich-höfischen Sujets im Burggrafenamt bezeichnet, dem Meister Wenzlaus zugeschrie-

[105] Flor 2007, S. 230.

[106] Hörmann-Weingartner hält eine Zuschreibung an Caspar Blamierer und die damit verbundene Datierung um 1435 für möglich. Hörmann-Weingartner 1991, S. 576.

ben.[107]

Meister Wenzlaus, dessen Name eine Herkunft aus Böhmen nahe legt, hatte 1415 die Fresken in der Friedhofskapelle von Riffian, ein besonders wichtiges Werk der Internationalen Gotik in Tirol signiert.[108] Um dieses Werk herum gruppierte Haniel 1940 einen Werkkatalog.[109]

Die Entstehungszeit des Meraner Freskos setzt Weingartner aufgrund der „stilistische[n] Haltung der Heiligenfiguren“[110] vor der Freskierung der Riffianer Kapelle an.[111]

Am besten lassen sich die Meraner Heiligen mit den Figuren der Kreuzesprobe in Riffian (Abb. 53) vergleichen. Obgleich es sich einerseits um die Darstellung von ritterlich gekleideten, andererseits von höfisch gekleideten Figuren handelt, lassen sich vorrangig in der Ausführung der Mäntel Ähnlichkeiten erkennen. Gleiches gilt für die Gestaltung der Hände und Gesichter. Eine frühere Entstehung des Freskos in der Klarissenkirche nimmt auch Haniel an, da die Faltengebung noch deutlich verhaltener und der Linienrhythmus im Vergleich zu Riffian noch wenig ausgeprägt sei.[112]

4.3.4 Schlussfolgerung – Datierung

Die Ausstattung der Meraner Klarissenkirche folgt weder einer inhaltlich einheitlichen Idee noch einem narrativen Programm und wurde, wie ich zu zei-

[107] Weingartner 1926a, S. 202.
[108] Dass die Ausstattung der Riffianer Friedhofskapelle von Wenzlaus stammt, ist mit einer Inschrift von Namen und Datum *1415* bestätigt. Weiterführend Haniel 1940, S. 3.
[109] Haniel 1940.
[110] Zit. nach Haniel 1940, S. 65.
[111] Weingartner 1926a, S. 202.
[112] Haniel 1940, S. 66.

gen versucht habe, mit Sicherheit von drei, vielleicht sogar von vier Meistern (Meister von Gratsch, möglicherweise einem Schüler des Meisters von Gratsch, Meister Wenzlaus und einem unbekannten Meister) und ihren Werkstätten ausgeführt. Dabei liegen die stilistischen Unterschiede vor allem in einer stärker giottesk beeinflussten Malweise des Meisters von Gratsch einerseits und einer von der Internationalen Gotik geprägten Malweise des Meisters Wenzlaus andererseits. Aufgrund der stilistischen Untersuchung der Fresken und der sich daraus ergebenden zeitlichen Einordnung kann man eine Datierung vornehmen, die eine Entstehung der Fresken innerhalb von zwanzig Jahren, zwischen 1390 und 1410 wahrscheinlich macht. Damit fallen sie in die Regierungszeit der Äbtissinnen Siguna von Chamer (1392–98) und Elisabet Villerin (1398–1413). Etwa 10 bis 15 Jahre später, also zwischen 1425-1430, folgte unter Äbtissin Anna Päurin (1413–33) die Ausstattung der Flachbogennische in der Nordwand.

5 Auftraggeber – Stifter – Memoria

Die Wandmalereien in der Klarissenkirche von Meran sind Ausdruck einer reichen Stiftungstätigkeit, wobei neben Äbtissinnen und Klosterfrauen vor allem wohlhabende Bürger von Meran und der Adel aus der Umgebung als Auftraggeber in Frage kommen. Wenn heute auch nur die Helmzier eines Wappens fragmentarisch erhalten ist (Abb. 26), die Darstellung von Stiftern (Abb. 28 und Abb. 31) und die unterschiedlich gestalteten rahmenden Bordüren sowie die verschiedenen Niveauhöhen der Malereien sprechen eindeutig für diese Annahme.

Welche Rolle den Nonnen bzw. den jeweiligen Äbtissinnen tatsächlich bei der Ausstattung der Kirche zukam, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Es ist festzuhalten, dass der Einfluss von Nonnen bzw. Äbtissinnen als Auftraggeberinnen für Ausstattungen von Kirchen bislang sehr wenig erforscht wurde. Nach Plakolm-Forsthuber war dieser aber deutlich größer als bislang vermutet wurde.[1]

[1] Plakolm-Forsthuber 2009, S. 59. Für die Klarissenkirche von Santa Maria Donnaregina in Neapel beispielsweise ist der Einfluss der Stifterin Maria von Ungarn am Bildprogramm sehr wahrscheinlich. Siehe hierzu Hoch 2004, S. 129.

Das Meraner Klarissenkloster nahm als Stiftung der Herzogin Euphemia sehr viele adelige Frauen im Kloster auf. Dies macht eine Mitsprache ihrerseits bei der Wahl des Programms wahrscheinlich. Dass die adeligen Klosterfrauen durchaus eigene Ideen bewahrten und verteidigten, also die „Adelsqualität [...] wegen des Nonnenschleiers“[2] nicht zwingend aufgaben, zeigt Eva Cescutti am Beispiel des Konfliktes um das „richtige“ Klosterleben zwischen dem Brixner Bischof Nicolaus Cusanus und der Brixner Klarissin Maria von Wolkenstein im 15. Jahrhundert[3]: Als Nicolaus Cusanus 1452 die Rückkehr aller Ordensniederlassungen seiner Diözese zur strengen Observanz ihrer Regeln forderte,[4] leistete die reformgegnerische Maria von Wolkenstein[5] erbitterten Widerstand. Maria verstand das Kloster als kleines adeliges Herrschaftszentrum, das sich nicht durch den Bischof die Verwaltung der Güter entziehen lassen sollte. Sie wollte sich weder den Verzehr von Fleisch, noch den Kontakt zur Welt außerhalb des Klosters von einem Bischof, ja einem „nicht-adeligen“ Bischof verbieten lassen, denn „Ordensregel und Adelsclan“ schlossen sich ihrer Meinung nach nicht aus.[6] So wurde der Konflikt zwischen Reformbefürworter Cusanus und Reformgegnerin Maria von Wolkenstein auch zu einem Konflikt zwischen Adel und Nicht-Adel. Schließlich wechselte Maria zu den Klarissen in Meran, denen sie als Äbtissin vorstand. Aufgrund der Zugehörigkeit zum Bistum Chur entgingen jene der Brixner Reform.[7]

[2] Cescutti 2004, S. 129.
[3] Cescutti 2004.
[4] Cescutti 2004, S. 117.
[5] Sie war als Tochter Oswalds von Wolkenstein (1367–1445) Mitglied einer der führenden Tiroler Adelsfamilien. Siehe auch Cescutti 2004, S. 115
[6] Cescutti 2004, S. 131.
[7] Cescutti 2004, S. 138. Im Brixner Klarissenkloster wurde letztlich mit Hilfe der Klarissen aus Nürnberg die strenge Observanz dem Wunsch Cusanus' ensprechend eingeführt. Im Streit zwischen Nicolaus Cusanus und dem Landesfürsten Sigmund stellten sich die

5.1 Die Klarissenkirche als Grablege

Stiftungstätigkeit war in mittelalterlichen Klöstern im Allgemeinen und in mittelalterlichen Frauenklöstern im Speziellen stets eng an den Wunsch nach andauernder Memoria geknüpft. Mit der Gründung eines Klosters wollte man sich „ewiges Andenken im Diesseits und entsprechende Fürbitte im Jenseits“[8] verschaffen, die nur durch eine geistliche Gemeinschaft ausreichend gewährleistet werden konnte.[9]
Das fürbittende Gebet für den Gründer/die Gründerin und dessen/deren Familie, aber auch für andere weltliche Stifter gehörte zu den Grundaufgaben eines weiblichen Konvents. Nicht zuletzt weil „seit Gregor dem Großen [...] das Gebet der Frauen als wirksamer als das der Männer [galt], insbesondere vom Gebet der Jungfrau glaubten manche Theologen, dass es wegen seiner ‚Reinheit' dichtere Nähe zu Gott erreiche.“[10]

Nicht anders verhielt es sich mit der Meraner Kirche: bereits 1313 wurde im Langhaus der Kirche Ofmia von Taufers, die Mutter der Mitstifterin Elisabeth von Taufers beigesetzt[11] und seit 1325 war das Kloster berechtigt, auch „klosterfremde“ Personen zu bestatten.[12]

Als Euphemia am 4. April 1347 starb,[13] soll sie in einer Tumba aus rotem

Brixner Klarissen dann hinter den Bischof. Sie wurden in der Folge aus der Stadt vertrieben und lebten für sechs Jahre im Exil in Pfullingen, ehe sie wieder nach Brixen zurückkehrten. Weiterführend Cescutti 2004, S. 138.

[8] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 134.

[9] Mohn 2006, S. 36.

[10] Muschiol 2003, S. 42.

[11] Straganz 1907, S. 128.

[12] Straganz 1907, S. 128.

[13] Hörmann-Thurn und Taxis 2010, S. 149.

Marmor in der Kirche beigesetzt worden sein.[14] Eine ausführliche Beschreibung samt Skizze des Grabmals findet sich bei Lindner[15] sowie Laimer[16]: Es handelte sich um ein Hochgrab, das in seiner Gestaltung dem Grabmal der Königin Elisabeth von Aragon, die 1330 in der Wiener Minoritenkirche bestattet worden war, ähnlich sah.[17]
Vermutlich befand sich Euphemias Grab vor dem Lettner und spielte daher nicht nur eine wesentliche Rolle in der Liturgie sondern war wohl auch für die Nonnen auf der Empore, deren Gebet für das Seelenheil der Stifterin besonders wichtig war, zu sehen. Wie elaboriert solche Blickbeziehungen sein konnten, zeigt am eindrücklichsten das Beispiel von Santa Chiara in Neapel: in der Trennwand von Nonnenchor und „äußerer“ Kirche war die Liegefigur Robert von Anjous eingelassen worden, sodass die Nonnen im Gebet stets das Konterfei des Königs vor Augen hatten.[18]

Weiters erwähnen Lindner und Laimer folgende Personen, die in der Klarissenkirche zwischen 1434 und 1689 bestattet wurden: der Meraner Bürger Jakob von Pfund, die Aichhorns, die Grafen von Fuchs, die Herren von Schenna, die Botsch, die „Han“ (= Hanberg), die Herren von Saltaus, die Lebenberg, Jakob Zobl, die Vögte von Matsch sowie Elisabeth von Schlandersberg und Gräfin Anna Magdalena von Harrach.[19]

Nach der Aufhebung des Klosters 1782 wurde am 22. Juni 1787 das Grabmal

[14]Straganz 1907, S. 134.
[15]Lindner 1884, S. 192.
[16]Laimer 1994, S. 147–150.
[17]Parucki 1995, S. 45.
[18]Siehe weiterführend Jäggi 2006, S. 214 f.
[19]Laimer 1994, S. 148–151 und Lindner 1884, S. 192–194.

der Stifterin abgebrochen,[20] Teile davon zu Bodenplatten verarbeitet und im Presbyterium der Pfarrkirche von Meran verlegt.[21] Ein ähnliches Schicksal traf auch andere Grabsteine aus der Klarissenkirche.

Als die Stadtpfarrkirche von Meran zwischen 1993 und 1997 restauriert[22] und in diesem Zusammenhang der Marmorboden im Presbyterium erneuert wurde, konnten tatsächlich Teile verschiedenster Grabplatten gefunden werden (Abb. 57). Aus den vorhandenen Resten konnten drei Grabplatten zwar nicht vollständig, aber doch großteils zusammengestellt werden. Nach entsprechenden Restaurierungen wurden sie an der Wand der ehemaligen Kirche, heute Bankraum, angebracht. Zwei davon stammen aus dem 15. Jahrhundert, ein weiterer ist jüngeren Datums.

Das Fragment eines ursprünglich wesentlich größeren Grabsteins aus rotem Marmor zeigt eine reiche gotische Dekoration, unter welcher ein Wappen sichtbar ist. Dieses ist viergeteilt und zeigt unten rechts einen Hahn, oben rechts ein diagonal geteiltes Quadrat. Am linken Rand lässt sich von oben nach unten folgende Inschrift lesen: *[...] nach Christi Geburdt 1496 Jahr am 18. tag des manetz decem[ber] [...]*. Es handelt sich dabei sehr wahrscheinlich um den bereits bei Hohenegger erwähnten Grabstein des Herrn Pankratz von Hanberg.[23] Darauf deutet nicht nur der Hahn auf dem Wappen, sondern auch das Todesjahr 1496 hin. Es ist möglich, dass Herr von Hanberg, der sich 1487 in der Schlacht bei Calliano verdient gemacht hat,[24] 1496 verschied.

Das zweite erhaltene Fragment einer Grabplatte ist von wesentlich kleinerem

[20] Hohenegger 1897, S. 36.
[21] Lindner 1884, S. 191.
[22] Andergassen 1994, S. 5.
[23] Hohenegger 1897, S. 13.
[24] Laimer 1994, S. 149.

Format, zeigt ein schlecht erhaltenes Wappen und weist von links nach rechts, zwar fragmentarisch, aber eindeutig zuordenbar, die bereits bei Lindner angeführte Inschrift auf: „Anno Dni 1478gsten Jahre hat lassen machen Herr Mathias aichhorn Burger an Meran die gräbnuss Ihn und Ihnen Erben den Gott gnad!“[25]

Matthias Aichhorn war ein Verwandter des Hermann Aichhorn, der unter den zahlreichen Bürgern und Adeligen, die sich im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts in der Klarissenkirche begraben ließen, eine herausragende Position einnimmt. Er stiftete 1478 – also nach dem Tod seines Verwandten Matthias – die im Süden an die Kirche angebaute St. Veitskapelle als Familiengrablege und sicherte sich damit sein Totengedächtnis.

5.2 Conclusio – Gliederung des Kirchenraumes

Die zahlreichen Stiftungen, in Form von Grablegen bzw. Wandmalereien in der Meraner Klarissenkirche spiegeln nicht nur die engen Beziehungen des Klosters zu Bürgertum und Adel in Meran und Umgebung wider, sie lassen auch Rückschlüsse auf die Gliederung des Kirchenraumes zu.

Die Raumaufteilung von Nonnenkirchen war, so Mohn, eng geknüpft an ihre Funktionen. Dies bedeutet in erster Linie, dass die Nonnen einen vom Laienraum und vom Klerikerchor separaten Raum, sprich Chor, brauchten, der in unmittelbarer Verbindung zur Klausur stand. Man unterschied also eine „äußere“, für die Laien zugängliche Kirche von der „inneren“, den Nonnen vorbehaltenen.[26] War das Kloster bzw. die Kirche auch Grablege, so muss-

[25] Lindner 1884, S. 192.
[26] Hamburger 2005, S. 348.

te es zudem Platz für die Fürbitte leistenden Gläubigen geben. Sichtbarkeit sowie Zugänglichkeit eines Grabmales sollte in jedem Fall gegeben sein, um das Gebet der Familienmitglieder vor Ort möglich zu machen.[27] Die Meraner Klarissenkirche war also schon allein qua ihrer Funktion als Grablege auf ein breiteres Publikum ausgerichtet.[28]

Nach Laimer war die Meraner Klarissenkirche folgendermaßen gegliedert: Das Presbyterium, vom Süden zugänglich, war den Minoriten vorbehalten, welche die Klarissen seelsorglich betreuten. Daran schloss sich der „Konversenraum" für die Laienschwestern an. Diese dürften den Raum wohl durch eine Tür an der Nordwand, also über den Kreuzgang, erreicht haben,[29] während den Laien der Raum unterhalb der Nonnenempore zur Verfügung stand.

Diese Ansicht teile ich nicht, da Beispiele für ein ähnlich dreigeteiltes Langhaus in einer Klarissenkirche mit erhöhter Westempore nicht gefunden werden konnten. Zudem mussten, wie gezeigt wurde, für die Wohltäter der Kirche die Grab- bzw. Bildstiftungen ihrer Familienmitglieder und Vorfahren zum Gebet zugänglich sein. Daher möchte ich mich Laimers Raumaufteilung nicht in allem anschließen und das ebenerdige Langhaus nicht dreigeteilt sondern lediglich als zweigeteilten Raum annehmen: Presbyterium als Raum der Kleriker vom Süden zugänglich[30] und Langhaus als Raum der Laien. Als Trennelement zwischen Presbyterium und Laienraum kann man aus liturgischen Überlegun-

[27] Mohn 2006, S. 50.

[28] Siehe hierzu auch Jäggi 2006, S. 190.

[29] Laimer 1994, S. 57. Er fügt in seine Rekonstruktion des Grundrisses allerdings keine Tür ein (Abb. 5).

[30] Ähnliches gilt beispielsweise auch für Dürnstein: die Minoriten betraten den Chor durch einen separierten Zugang. Im Chor feierten sie ihre Studengebete und zelebrierten die Konventsmesse. Siehe Schedl 2009, S. 71.

gen mit großer Wahrscheinlichkeit einen Lettner annehmen, der jedoch weder in zeitgenössischen Quellen erwähnt wird noch bei den Arbeiten im Jahre 2004 archäologisch nachgewiesen werden konnte. Auch in den Dokumentationen der Umbauarbeiten von 1921 finden sich diesbezüglich keine Hinweise.

6 Die Frömmigkeit der Nonnen

6.1 Der Nonnenchor und die Altarwand

Die Meraner Nonnen wohnten der Messe auf der im Westen der Kirche erhöht liegenden Nonnenempore bei. Diese konnten sie vom Kreuzgang aus betreten, ohne den Klausurbereich zu verlassen.[1]

Weder hinsichtlich der Lage der mittelalterlichen Nonnenemporen noch deren Abschluss zum Kirchenraum hin, lässt sich eine eindeutige Typologie festmachen.[2]

Für erhöhte Westemporen in Zisterzienserinnenkirchen konnte Mohn zeigen, „dass von den meisten [...] der Hauptaltar nicht sichtbar war.“[3] Dies ergab sich einerseits durch die Tiefe des Emporenraumes, andererseits durch Abschrankungen an der offenen Emporenseite, die zum Teil als „Trennwände“[4] (von kleinen Fenstern durchbrochene hohe Mauern, Brüstungen, Vorhänge oder ephemere, sprich hölzerne Schranken) ausgeführt waren.[5]

Für weibliche Klosterkirchen im Herzogtum Österreich, beispielsweise Dürn-

[1] Der Priester erreichte den Nonnenchor über eine Treppe im Kircheninneren. Siehe hierzu auch die Rekonstruktionszeichnung des Innenraumes von Cassian Dapoz (Abb. 14).
[2] Jäggi 2006, S. 191 und S. 222 und Schedl 2009, S. 78.
[3] Mohn 2006, S. 38.
[4] Mohn 2006, S. 38.
[5] Mohn 2006, S. 38 f.

stein, konnte Schedl feststellen, dass bevorzugt die Nonnenempore als erhöhte Westempore ausgeführt wurde, deren östlicher Abschluss meist eine vorgeblendete steinerne Bogenarchitektur, getragen von einer hohen Brüstungsmauer, aufwies.[6] Ähnliches darf auch für Klarissenkirchen im heutigen Italien angenommen werden, wobei die Abschirmung zum Kirchenraum hier häufig durch Gitter oder hohe Brüstungen erfolgte.[7] „Nuns were kept sequestred from the general public, and their communication with their male caretakers and other outsiders was carefully controlled and often conducted via walls punched with small windows covered with grates and/or curtains.“[8] Während in San Pietro in Vineis eine Sichtbarkeit des Altares vollkommen unmöglich war, hatten die Nonnen in San Sebstiano in Alatri lediglich ein kleines vergittertes Fenster, durch welches sie zum Altar schauen konnten. In Santa Maria Donnaregina dagegen schränkte eine etwa drei Meter hohe Brüstung die Sicht auf den Altar ein.[9]

6.1.1 Kunstwerke am Nonnenchor

Am Nonnenchor waren die Nonnen also nicht nur von der Laienbevölkerung abgeschirmt, auch die Sicht zum Altar war meist versperrt.[10] Ein Lettner, der den Chor der Patres vom Laienraum trennte und oftmals mehrere Meter hoch war – in Meran dürfen wir eine Höhe von drei Metern annehmen – verhinderte zusätzlich die Blickachse zum Altar. Aus diesem Grund befand sich auf zahl-

[6] Schedl 2009, S. 78.
[7] Plakolm-Forsthuber 2009, S. 93 und Jäggi 2006, S. 247.
[8] Flora 2009, S. 235.
[9] Jäggi 2006, S. 199.
[10] Jäggi 2006, S. 247.

reichen Nonnenemporen ein Altar, wo an wichtigen kirchlichen Feiertagen die Messe zelebriert werden konnte.[11] Ob ein solcher auch in Meran im Mittelalter vorhanden war, kann nicht belegt werden, ist jedoch anzunehmen.[12]

Seit 1204 war die *elevatio* – das Erheben von Kelch und Hostie – zu einem zentralen Höhepunkt in der Heiligen Messe geworden, schon allein das Betrachten derselben galt als heilsbringend.[13] Diese Eucharistieverehrung bekam auch für die Nonnen besondere Bedeutung; gleichzeitig aber stellte die Tatsache, dass sie die *elevatio* von ihren Plätzen am Nonnenchor aus nicht sehen konnten, ein Problem dar. Die Einführung des Fronleichnamfestes 1264 und die damit verbundene „sichtbare Erfahrung des Corpus Christi“[14] ließen den Wunsch nach der Sichtbarkeit der Hostie bei den Nonnen reifen.[15]

Aus diesem Grund wurden gegen Ende des 13. Jahrhunderts vermehrt die der Abschrankung dienenden Vorhänge am Nonnenchor während der Messe oder zumindest während der Elevation der Hostie zur Seite geschoben, damit die Nonnen nicht nur akustisch, sondern auch visuell an der Eucharistiefeier teilhaben konnten. Ebenso wurde mancherorts, durch stark vergitterte Fenster der Blick auf den Altar ermöglicht.[16]

Wenn der Blickkontakt zum Altar nicht ermöglicht werden konnte, ersetzten häufig Wandmalereien oder Skulpturen die nicht sichtbare Hostie am Nonnen-

[11] So konnte nach dem Passus der Klarissenregel anlässlich der Einsegnung einer Äbtissin bzw. der Weihe einer Schwester durch den Bischof, Messe am Nonnenchor gehalten werden. Siehe Jäggi 2006, S. 249.

[12] Laimer 1994, S. 115. Für das 17. Jahrhundert ist ein Heilig-Kreuz-Altar am Nonnenchor nachzuweisen.

[13] Mohn 2006, S. 39, Jäggi 2006, S. 247 und Plakolm-Forsthuber 2009, S. 99.

[14] Mohn 2006, S. 39, Jäggi 2006, S. 247 und Bruzelius 1992, S. 88.

[15] Mohn nennt in ihrer Arbeit einige Beispiele, wo Nonnen die Sichtbarkeit der erhobenen Hostie fordern. Mohn 2006, S. 39 f.

[16] Mohn 2006, S. 38 und Jäggi 2006, S. 223.

chor.[17]

Die Wände der Nonnenchöre von Klarissenklöstern waren in der Regel reich bemalt[18]: Im Oratorium der Klarissenkirche von San Sebastiano in Alatri[19] beispielsweise lassen sich für die Zeit des Übergangs vom 14. zum 15. Jahrhundert einzelne stehende Heiligenfiguren nachweisen.[20] Auch das Oratorium der Kirche von San Pietro in Vineis zu Anagni[21] war seit 1260 unter anderem mit dreizehn Bildern ausgestattet, die Szenen aus der Passion zeigten.[22] Als wichtigstes Beispiel für die malerische Ausstattung eines Nonnenchores gilt sicherlich das bereits genannte Kloster von Santa Maria Donnaregina in Neapel, nach Jäggi der „umfangreichste[n] Wandmalereizyklus innerhalb eines Nonnenchores“[23]. Auch im Nonnenchor von Santa Chiara in Neapel haben sich Fragmente von Wandmalereien erhalten, die Giotto zugeschrieben werden.[24] Schließlich war auch der Nonnenchor des Klosters Santa Chiara in Assisi reich mit Malereien geschmückt.[25]

[17]Siehe hierzu auch Jäggi 2006, S. 292–297.

[18]Siehe hierzu vor allem Jäggi 2006, S. 247–273.

[19]San Sebastiano in Alatri (Lazium), ein ehemaliges Benediktinerinnenkloster, wurde 1233 von Papst Giovanni V. der Gemeinschaft der Klarissen übergeben, die bis 1442 dort wohnen sollte. Siehe Romano 2005, S. 115. Die zweijochige Kirche (Abb. 62) besaß ein erhöhtes Oratorium im Westen, das nur durch ein kleines Fenster mit dem Kirchenraum verbunden war. Zwischen 1260 und 1300 wurden die Kirche und das Oratorium mit Fresken ausgestattet.

[20]Goodson 2005, S. 145–147.

[21]Die romanische Klosterkirche, ein dreischiffiger gewesteter Bau (Abb. 65), war Mitte des 13. Jahrhunderts von den Klarissen übernommen worden. In der Folge wurde ein rechteckiges Oratorium über dem nördlichen Seitenschiff als separierter Andachtsraum errichtet, der lediglich durch ein kleines Fenster mit dem Kirchenraum verbunden war. Siehe Bohem 1999, S. 37 und Jäggi 2006, S. 26.

[22]Boehm 1999, S. 204.

[23]Jäggi 2006, S. 258.

[24]Jäggi 2006, S. 264 f.

[25]Lunghi 1994, S. 236 und Jäggi 2006, S. 247 f.

Man kann nicht ausschließen, dass der Meraner Nonnenchor im Mittelalter bemalt war. Dennoch möchte ich in Hinblick auf den „freskenlos“ auf uns gekommenen Nonnenchor ein Gedankenexperiment wagen: Caroline Bruzelius zeigte am Beispiel des Chores von Santa Maria Donnaregina in Neapel, dass die Nonnen, denen die Sicht auf den Altar unmöglich war, darauf angewiesen waren, sich mit dem Studium der Fresken am Chor zu begnügen.[26] Adrian S. Hoch bringt dies auf den Punkt: „The liturgical layout prevented the nuns from seeing the mass, requiring them to use different means to envisage the Eucharist.“[27] Dies würde bedeuten, dass ein reich freskierter Nonnenchor vor allem als Mittel der Kompensation diente, wenn Altar und *elevatio* nicht sichtbar waren. Im gegenteiligen Falle konnte auf eine Ausmalung des Nonnenchores auch verzichtet werden. Dies könnte also bedeuten, dass der Meraner Nonnenchor deshalb nicht freskiert war, weil es den Nonnen sehr wohl möglich war, nicht nur akustisch, sondern auch visuell an der Messe teilzuhaben und bzw. zumindest das Bild des Gekreuzigten an der Ostwand der Kirche zu sehen.

Exkurs – Die Pietà aus dem Klarissenkloster

Bis 1782 gab es im Meraner Klarissenkloster nachweislich eine Pietà, die sich heute in der Pfarrkirche von Burgeis befindet (Abb. 59).[28] Die Skulptur misst eine Höhe von 1,35 Metern. Sie ist an der Rückseite gehöhlt, weist Abstoßungen

[26] Bruzelius 1992, S. 86. Nach Bruzelius steht dieses Unvermögen der visuellen Teilnahme an der Eucharistie in engem Zusammenhang mit dem christlichen Glaubensinhalt: Selig ist, der glaubt ohne zu sehen. Siehe weiterführend Bruzelius 1992, S. 88.

[27] Hoch 2004, S. 129.

[28] Sie wurde nach der Aufhebung des Klosters von einem Mann aus Burgeis gekauft und war zunächst im privaten Kontext aufgestellt, von dort kam sie in die Nikolauskirche und schließlich in die Pfarrkirche. Müller 1935, S. 126 Anm. 21 und Hohenegger 1897, S. 36.

an den Füßen Christi auf und ist an der vorderen Sockelkante beschnitten.[29] Maria wirkt in sich zusammengesunken und hält den leblosen Körper ihres Sohnes im Arm bzw. am Schoß. „Das Leblos-Lastende, In-sich-Kauernde des Toten, das Lebensschwere, Umfangende der Mutter ist selten so ergreifend dargestellt worden.“[30]

Die Pietà wird in die Zeit um 1370/80 datiert, könnte jedoch auch schon in der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein,[31] da sie große Ähnlichkeiten mit einem Vesperbild aus Neustift (heute im Diözesanmuseum von Brixen) aufweist.[32] Nach Müller ist die Burgeiser Pietà vor allem wegen der Verdichtung der Formen in der Nachfolge in von rheinischen Vesperbildern zu sehen.[33]

Aufgrund der beachtlichen Höhe von 1,35 Metern wird die Skulptur wohl nicht als privates Andachtsbild zur Aufstellung in einer Zelle entstanden sein. Wahrscheinlich stand die Skulptur im Kirchenraum, vermutlich am Nonnenchor. Für eine Aufstellung am Nonnenchor spricht in erster Linie das auf das Mitfühlen ausgelegte dargestellte Thema.[34]

6.1.2 Schlussfolgerung

Obwohl sich die ursprüngliche Gestaltung des Meraner Nonnenchores nicht mehr nachvollziehen lässt, kann in Bezug auf die Blickachse von der Non-

[29] Siehe auch Müller 1935, S. 126 Anm. 21.
[30] Müller 1935, S. 47.
[31] Hörmann-Weingartner 1991, S. 969.
[32] Siehe Müller 1976, S. 15.
[33] Müller 1976, S. 15.
[34] Die „Nutzung“ von Kunstwerken als „Andachstbilder“ am Nonnenchor lässt sich für das Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal in der Schweiz dank zahlreicher schriftlicher Lebensberichte anschaulich machen. Siehe hierzu Katalog „Krone und Schleier“ 2005, S. 409–416. Siehe auch Jäggi 2006, S. 292–298.

nenempore zur gemalten Altarwand (Abb. 38) Folgendes festgehalten werden: Während im 14. Jahrhundert wegen des Lettners der Blick zum Altar in der Meraner Kirche nicht frei war – anzunehmen ist ein kleines Retabel –, war es umso wichtiger, bei der Ausstattung um 1390 das Kreuz als zentrales und sichtbares Element an der Ostwand so zu positionieren, dass es von den Nonnen wahrgenommen werden konnte. So erklärt sich die ungewohnt hohe Anbringung desselben.[35].
Gleichzeitig stellte die monumentale Kreuzkomposition den östlichen Abschluss der seit 1347 bestehenden Blickachse vom Nonnenchor zum, vermutlich vor dem Lettner positionierten, Tumbagrab der Stifterin Euphemia dar.[36]

In Meran waren neben dem monumentalen Altarbild auch Wandbilder an der Nord- und Südwand im Langhaus von der Nonnenempore sichtbar, nämlich das dreigeteilte Bildfeld an der Nordwand (Geburt Christi, Maria mit Kind und Kreuzigung) (Abb. 19) die Marienkrönung im „Sponsus-Sponsa-Typus“ (Abb. 21) sowie möglicherweise das Bild der Ritterheiligen an der Südwand (Abb. 31). Auch in anderen Kirchen des Ordens waren Bilder außerhalb des Nonnenchores für die Schwestern sichtbar. Zeigen konnte dies Rosa Anna Genovese für die bereits vielzitierte Kirche von Santa Maria Donnaregina in Neapel: „nella zona tra il coro e il presbiterio, corrispondente alla parte superiore della navata, e quindi visibile sia dalle monache nel coro che dai laici nella chiesa – sono rappresentate [...] coppie di figure di patriarchi, profeti e apostoli del

[35]Die eigentliche Kreuzigungsszene hat sich wohl in einer Höhe von etwa sieben Metern befunden und war daher vom Nonnenchor ebenso wie die darüberliegende Verkündigung und vermutlich auch die weiblichen Heiligen unterhalb der Kreuzigung sichtbar
[36]Siehe hierzu Kapitel 5.1

nuovo e del vecchio testamento."[37] Auch für die Wandmalereien in San Sebastiano in Alatri ist Ähnliches anzunehmen: „from the entrance to their oratory [...] they could have seen the frescoes of the Passion [...]"[38], die sich an der Nordwand im Chorbereich befinden (Abb. 62–64).

6.2 Frömmigkeitspraxis der Nonnen

Über die Frömmigkeitspraktiken mittelalterlicher Nonnen wurde bereits mehrfach gearbeitet.[39] Bilder nahmen in der Frömmigkeitsausübung der mittelalterlichen Nonnen einen wichtigen Platz ein. Nach Thomas Lentes war das Bild für die mittelalterliche Nonne „[...] Sakrament, Ort der Begegnung mit dem Heiligen. Ihre Bildandacht wäre somit die Fortführung kirchlich-sakramentalen Handelns, zu dem den Nonnen der Zugang verschlossen blieb."[40] Vereinfacht bedeutet dies, dass die Frauen ihre liturgischen Defizite dank einer reichen „Kommunikation" mit Bildern zu kompensieren in der Lage gewesen wären. Aufgrund dieser Tatsache ergibt sich für Jäggi in mittelalterlichen Frauenklöstern nicht nur ein anderer Umgang mit Bildern, sondern in der Folge auch eine auf die „visuell-visionär geprägte Frömmigkeit der Nonnen"[41] ausgerichtete Ikonographie bzw. ikonographische Tendenzen. Andacht evozierende Bilder stellten für die Nonnen zudem ein Medium dar, „das jederzeit individuell und unmittelbar zugänglich war"[42] und also nicht der Betreuung durch einen Priester

[37] Genovese 1993, S. 60.
[38] Romano 2005, S. 138.
[39] Vavra 1985, Boehm 1999, Lentes 2002, Hamburger 2004, Bynum 2005, Jäggi 2006.
[40] Lentes, zit. nach Jäggi 2004, S. 255.
[41] Lentes, zit. nach Jäggi 2004, S. 258.
[42] Boehm 1999, S. 175.

bedurfte.

Nicht außer Acht lassen darf man aber auch die Tatsache, dass die Bildandacht als solche nicht auf Klöster und Klosterfrauen beschränkt war, sondern auch in der Laiengesellschaft spätestens seit dem Auftreten der Bettelorden im 13. Jahrhundert weite Verbreitung fand. Belting geht sogar so weit, eine Entstehung der Bildandacht in der Laiengesellschaft für möglich zu halten.[43]
Ein wichtiges Charakteristikum der mittelalterlichen Bildandacht war das Ergreifen und Einbeziehen des gesamten Menschen. Die Andacht erfolgte nicht nur über den Geist, die Phantasie und die Emotion, also nicht nur über eine auditive bzw. visuelle Ebene, sondern auch über eine somatische, den Körper betreffende.[44] Dabei unterwarfen sich die in Andacht versunkenen Gläubigen nicht selten großen Qualen und großem Leid durch Selbstverstümmelung und Fasten, um ihrem Vorbild im Bild, Christus, dem Mensch gewordenen Gottessohn, näher zu kommen.[45] Das Ziel dieser Spiritualität bestand darin, sich selbst in Gott und Gott in sich selbst zu integrieren.[46]
Als „Prototyp“ einer erfüllten bzw. erfolgreichen (Bild)-Andacht wurde Franz von Assisi gesehen. Ihm war es gelungen, durch die gelebte *imitatio* schließlich in der Stigmatisation selbst ein Abbild Christi zu werden.[47]
In seinem Traktat *De perfectione vitae ad sorores* hatte sich Bonaventura an die Klarissin Isabella von Longchamp gerichtet[48] und die Betrachtung des Kreu-

[43] Belting 2000, S. 96.
[44] Schreiner 2002, S. 9 und Hamburger 2004, S. 21.
[45] Hamburger 2004, S. 12.
[46] Bynum 2005, S. 125 f.
[47] Lentes 2002, S. 189.
[48] Dieses Traktat wurde von Bonaventura für die Äbtissin Isabell von Longchamp geschrieben. Siehe Schlosser 1994, S. 25.

zesleidens Christi als die wirksamste Möglichkeit bezeichnet, die Liebe Gottes zu erfassen.[49]

Kreuzigungsgruppen, Kruzifixe und Passionsdarstellungen luden neben der *compassio* auch zur Meditation, zum stillen Gebet ein. Dies entspricht dem von Jäggi in Hinblick auf Frauenklöster postulierten Bildgebrauch, der „zwischen der Meditation vor Bildwerken in Hinblick auf Imitation, [...] und dem Bittgebet im Sinne einer persönlichen Zweisprache in der Hoffnung auf Hilfe und Trost“[50] angesiedelt ist. Dabei konnten Kreuzigungsdarstellungen aber auch, vor allem dort, wo der Altar nicht sichtbar war, als „Substitut für die nicht sichtbare Hostie“[51] dienen.

Die Ausstellung „Krone und Schleier“ in Bonn und Essen 2005 versuchte zu erörtern, „was Kunstwerke in spätmittelalterlichen Frauenklöstern kennzeichnet, ob und wie sie sich einzelnen Räumen und deren Funktionen zuordnen lassen, wie also Form und Inhalt eines Bildes, Buches, Behangs, einer Skulptur oder Goldschmiedearbeit mit deren ursprünglichem räumlichen und funktionalem Kontext verschränkt sind.“[52]

Diese Frage unter Berücksichtigung des im Sinne von Jäggi formulierten Bildgebrauchs in Frauenklöstern in Bezug auf die Bilder des Meraner Klarissenklosters zu beantworten, stellt die Herausforderung dieses Kapitels dar. Die Frage nach dem ursprünglichen räumlichen Kontext ist dank des gewählten Mediums der Wandmalerei einfach zu klären, da sich die Bilder in der ehemaligen Klosterkirche befunden haben. Die Frage nach der Sichtbarkeit der einzel-

[49] Schlosser 1994, S. 34.
[50] Jäggi 2006, S. 309.
[51] Jäggi 2006, S. 309 und Hoch 2004, S. 143.
[52] Marx 2005, S. 345.

nen Fresken wurde in der vorliegenden Arbeit bereits erörtert.[53] So soll nun der Schwerpunkt auf dem „funktionalen“ Kontext der Malereien liegen. Wie wurden die Fresken im liturgischen Alltag „verwendet“, welche „Bedeutung“ kommt ihnen zu?

6.2.1 *Imitatio* und *compassio*

„In der Frömmigkeit von Stifterinnen wurde der Schwerpunkt auf die demütige imitatio Christi, die Nachfolge Christi, gelegt [...].“[54] Diese Nachahmung bildete ebenso wie die demütige Nachfolge Mariens einen Schwerpunkt der mittelalterlichen Bildbetrachtung, insbesondere jener von Nonnen. Eine Identifizierung der Nonnen mit Maria war nicht zuletzt deshalb gegeben, weil sie als Symbol der spirituellen Fruchtbarkeit galt, die nur von einer reinen jungfräulichen Seele durch Gehorsam, Fürbitte und Liebe erreicht werden konnte.[55]

Neben Maria waren den Nonnen weibliche Heilige ideale „Kommunikations- bzw. Dialogpartner“, denen sie sich häufig in Privatgebeten zuwandten, um in Trauer und Not Hilfe und Trost zu erlangen.[56] In diesem Zusammenhang darf auch ein kleinformatiges Tafelbild aus dem Meraner Klarissenkloster gesehen werden.

[53] Siehe Kapitel 6.1.2.
[54] Hamburger 2005, S. 349.
[55] Vgl. Bynum 2005, S. 125.
[56] Siehe auch Jäggi 2006, S. 271.

Exkurs – Andachtsbild aus dem Meraner Klarissenkloster

Ein nachweislich aus dem Meraner Klarissenkloster stammendes Andachtsbild aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 58) befindet sich heute in Privatbesitz. Eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes bestätigt die Provenienz. Darin heißt es unter anderem: *Stae Maria et Barbara Dorothea Ex Monasterio Stae Clarae Merani anno domini 1784 in domum Hohenhaus (Steinach) [...].* Josef Weingartner erwähnt das Bild 1926: „Maria mit Christkind, Sankt Katharina und Dorothea, in einem von einer Mauer umfriedeten Gärtchen. Dahinter Goldgrund. 15. Jahrhundert. Aus dem Klarissinnenkloster."[57]

Das Bild misst 40 x 27 cm und wurde in Tempera auf Holz ausgeführt. Es zeigt vor Goldgrund einen von einer Steinmauer umgebenen *hortus conclusus*. Die Steinmauer könnte eine Mauer aus echten Steinquadern oder auch eine verputzte Mauer sein, die echte Steinquader lediglich vortäuscht. Im Garten wachsen Gräser und Blumen verschiedenster Art. In der Mitte thront Maria, bekleidet mit einem tiefgrünen Kleid. Auf ihrem Schoss sitzt das nimbierte nackte Jesukind. Ein Thron ist nicht sichtbar. Hinter Maria halten zwei Engel mit gold-blauen bzw. rot-schwarzen Flügeln einen dunklen Vorhang. In ihrer linken Hand hält Maria einen Apfel, das Kind ist im Begriff danach zu greifen. Rechts von Maria kniet eine weibliche Heilige im goldenen Gewand mit rotem Mantel. Sie trägt eine aus feinen weißen Perlen zusammengesetzte Krone sowie einen Heiligenschein und stützt sich mit der linken Hand auf ein großes Schwert. Ihre rechte Hand reicht sie Jesus, der ebenfalls seine rechte Hand nach ihr ausstreckt. Der Inschrift auf der Rückseite des Bildes zufolge handelt

[57] Weingartner 1926b, S. 178.

es sich um die Darstellung der heiligen Barbara. Es wäre jedoch auch möglich, wie Weingartner in der weiblichen Figur die heilige Katharina zu erkennen, die meist gekrönt und in betont fürstlicher Kleidung dargestellt wird und ebenso ein Schwert als Attribut führt.[58] Links von Maria kniet in goldgelbem Kleid eine weitere gekrönte und nimbierte weibliche Heilige. Sie gibt sich aufgrund ihrer Attribute, dem Rosenzweig in ihrer Rechten und dem mit Blumen gefüllten Körbchen in ihrer Linken, entsprechend der Inschrift eindeutig als heilige Dorothea zu erkennen. Im Unterschied zu gängigen Darstellungsformen trägt sie nicht einen Blumen- bzw. Rosenkranz, sondern wie Barbara eine Krone.[59] Die vier Heiligenscheine sind ebenso wie Teile des Goldgrundes, der die Szene nach oben abschließt, in aufwändiger Weise punziert.

Die geringe Größe des Bildes spricht dafür, dass es als privates Andachtsbild einer Nonne oder Äbtissin diente und daher sehr wahrscheinlich in einer der Zellen aufbewahrt wurde. Im Lauf des 14. Jahrhunderts hat sich gegenüber dem in der Klarissenregel vorgeschriebenen Gemeinschaftsdormitorium vermehrt die Einzelzelle durchgesetzt, seit dieser Zeit sind auch vermehrt private Andachtsbilder aus Klarissenklöstern belegt.[60]

Das Bild richtet sich, wie in der Folge gezeigt werden soll, in seiner ikonographischen Programmatik zweifelsfrei an eine Klosterfrau. Die Szene spielt sich in einem abgeschirmten Garten ab. Die Darstellung dieses *hortus conclusus* gilt als Symbol der Unberührtheit Mariens[61] und stellt somit auch einen Bezug zur Unberührtheit der im Kloster lebenden Nonnen dar. Deutlich sichtbar

[58] Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 366 f.
[59] Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 186.
[60] Jäggi 2006, S. 305.
[61] Wörterbuch zur Christlichen Kunst 1983, S. 256.

wird dieser Bezug auch in der Mauer, die den *hortus conclusus* umfriedet. Ähnlich wie die Nonnen, die in strenger Klausur und von Mauern umschlossen in ihrem Kloster von der Umwelt abgetrennt leben, sitzen auch Maria und das Kind sowie die beiden weiblichen Heiligen in einem abgetrennten Garten. Auch die Wahl der weiblichen Heiligen kann in diesem Zusammenhang erklärt werden. Sowohl Barbara als auch Dorothea waren zeitweise eingekerkert, das heißt „eingesperrt." Barbara war von ihrem Vater in einen Turm eingeschlossen worden, um ihre Jungfräulichkeit und Unberührtheit zu wahren,[62] Dorothea war im Zuge ihres Martyriums für neun Tage in einen lichtlosen Kerker gesperrt, trat aber „schöner als je zuvor" aus ihm heraus.[63] Ein ähnliches Schicksal ereilte auch die heilige Katharina: sie wurde von Kaiser Maxentius in den Kerker geworfen. Es wäre also durchaus möglich, dass es sich bei der dargestellten Heiligen um Katharina und nicht um Barbara handelt.

Die zwei Heiligen werden mit einer Krone dargestellt, was für die heilige Dorothea selten ist. Daher liegt es nahe, eine adelige Nonne oder gar Äbtissin als Auftraggeberin des Bildes anzunehmen, da neben der Schleierübergabe häufig auch die Krönung zur klösterlichen Jungfrau üblich war.[64] Barbara und Dorothea, aber auch Katharina stellten Identifikationsfiguren für die betende Nonne dar, die nicht nur aufgrund ihres Martyriums und ihrer Glaubensfestigkeit als ideale „Kommunikationspartner" und Vorbilder fungierten, sondern auch in ihrem gesellschaftlichen Stand adeliger Herkunft der Nonne gleich waren.

Auf eine weitere ikonographische Besonderheit des Andachtsbildes soll hingewiesen werden: Die Handhaltung der Heiligen zur Rechten Marias, Barbara

[62]Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 74.
[63]Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 185.
[64]Muschiol 2005, S. 44. Siehe hierzu auch Hamburger 2004, S. 9.

oder Katharina, weist eindeutig in die Nähe von Darstellungen der „mystischen Vermählung“ zwischen dem Jesukind und Katharina von Siena. Das Schwert in ihrer Hand aber ist eindeutig ein Attribut der heiligen Katharina von Alexandria. Es wäre nun also möglich, dass die beiden heiligen Katherinas in diesem Bild „vermischt“ worden wären. Katharina von Siena, die im 14. Jahrhundert als Dominikanerin in Jungfräulichkeit gelebt, sich in der „mystischen Vermählung“ mit dem Jesukind verbunden und schließlich sogar selbst die Stigmata erhalten hat, war im 15. und 16. Jahrhundert äußerst beliebt.[65] Aufgrund ihrer Lebensgeschichte wurde sie gerade im klösterlichen Umfeld als Fürsprecherin und Vorbild verehrt.

Auch die Meraner Altarwandkreuzigung, weist ähnlich wie das Andachtsbild, zwei weibliche „Mittlerfiguren“, nämlich Barbara und Katharina, auf. Dennoch ist eine auf die *imitatio* angelegte Bildwirkung aufgrund der Entfernung und der Größe des Bildes wenig wahrscheinlich.

Anders liegen die Dinge bei der Kreuzigungsdarstellung im dritten Joch von Westen der Meraner Kirche (Abb. 19). Das Wandbild, das nur in einer Zeichnung von Cassian Dapoz überliefert ist, zeigte Maria und Johannes am Kreuz, an dessen Fuß Maria Magdalena kniet und das Kreuz umschlingt. Aufgrund der hohen Anbringung war es, wie bereits gezeigt werden konnte, wohl auch vom Nonnenchor aus sichtbar. Ähnlich wie in den Kreuzigungsdarstellungen im Klarissenkloster in Dürnstein (Abb. 60 und Abb. 61) könnten die beiden Frauenfiguren im Bild die Nonnen zur *imitatio Mariae* eingeladen haben.[66]

[65] Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005, S. 368 f.

[66] Jäggi vermutet, dass die Dürnsteiner Kreuzigungen vor allem auf „individuelle Imitatio und Compassio“ ausgelegt waren, und so von den Schwestern im Zusammenhang mit Privatgebeten am Nonnenchor Nutzen fanden. Die Verdoppelung des Bildes lässt die

Nicht nur die Nonnen sollten Maria und Christus nachfolgen, sondern auch die Laien, die dem Gottesdienst beiwohnten oder sich in privater Andacht vor einem Bild zum Beten hinsetzten. Wohl ausschließlich der Betrachtung durch Laien vorbehalten, da unterhalb der Nonnenempore gelegen, war die Kreuzabnahme (Abb. 16). Möglicherweise war dieses Bild an der Nordwand vorrangig für weibliche Kirchenbesucher gedacht, denen spätestens seit dem 13. Jahrhundert die Nordseite in den Kirchen vorbehalten und zugewiesen war.[67] Die für das Bildthema der Kreuzabnahme ungewöhnliche Mariendarstellung wurde bereits angesprochen, könnte nun aber einen neuen Aspekt gewinnen. Marias Körper ist beinahe bildparallel positioniert und dem Betrachter bzw. der Betrachterin zugewandt. Die ausgebreiteten Arme können als appellative Geste gesehen werden, die die Begegnung zwischen Betrachter und Bild emotionell zu steigern versuchte.[68] Ihr Gürtel und das sichtbare Haar könnten Indiz dafür sein, dass sie vor allem bürgerlichen Frauen als „Mittlerin“ zur Andacht beistand und sie zur *imitatio* aufforderte. Das weiße Kleid, das Maria unter dem blauen Mantel trägt und in der Bildtradition kaum Vergleichsbeispiele findet, könnte, wie Belting für eine ähnliche Farbwahl der Kleidung Mariens auf einer Bologneser Ikone des 13. Jahrhunderts zeigte, „als Trauerkleid aufgefasst

Vermutung zu, dass damit allen Schwestern die Sichtbarkeit des Kreuzes gewährt war, um so das Bild nach ihren Bedürfnissen nutzen zu können. Siehe Jäggi 2006, S. 271. Demus bezeichnete die Bilder als „Andachtsbilder“ und wollte sie im gemeinsamen Chorgebet genutzt verstehen. Siehe Demus 1951, S. 49. Ikonographische Details wie das Schwert in der Brust Marias veranlassen Jäggi, die Bilder als Auftragswerk der Nonnen zu sehen oder ihnen zumindest eine Einflussnahme bei der Programmwahl zuzuschreiben.

[67] In der Regel waren die mittelalterlichen Kirchen mit geschlechtsspezifischen Deutungen behaftet. „So war zum Beispiel den Männern die rechte Seite, die Seite Gottes und der Kirche, reserviert, während die Frauen auf der linken, der Seite der Sünde standen.“ Uffmann 2000, S. 187.

[68] Siehe hierzu auch Lentes 2002, S. 208 f.

werden [...], das Maria in den Passionsspielen anlegte, als sie von Christi Gefangennahme erfuhr."[69] Dies würde die Annahme eines Laien- bzw. Bürgerinnenandachtsbildes unterstützen.

Andachtcharakter darf auch für das Bild des Antonius Abts (Abb. 17) im dritten Joch von Westen angenommen werden, das aufgrund seiner Anbringung wohl auch nur für die Laienbevölkerung sichtbar war. Ähnliche Andachtsbilder mit einzelnen stehenden Heiligenfiguren finden sich auch in anderen Klarissenkirchen.[70]

Neben der *imitatio*, also der Nachahmung und Nachfolge Christi spielten das Betrachten und das Mitfühlen der Passion Christi sowohl in der religiösen Praxis der Klarissen als auch der Laien seit dem 13. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Klara hatte die *compassio* in ihrem zweiten Brief an Agnes von Prag, geschrieben in den 30er Jahren des 13. Jahrhunderts,[71] als zentrales Element der Klarissenfrömmigkeit betont: „Den armen Christus vielmehr, als arme Jungfrau umfange. Schau auf ihn, der auf sich genommen hat, um Deinetwillen verachtet zu werden und folge ihm als eine, die in der Welt verachtet worden ist um seinetwillen. Deinen Bräutigam, schöner als alle Menschenkinder, der um Deines Heiles willen der Geringste der Menschen geworden, verachtet, geschlagen, am ganzen Körper von der Vielzahl der Geißelschläge wund in Todesnot am Kreuz verscheidend: auf ihn, edle Königin blick hin, betrachte, beschaue ihn, in Sehnsucht, ihm ähnlich zu werden."[72] Während es in diesem

[69] Belting 2000, S. 212 f.
[70] Beispielsweise in San Sebastiano in Alatri. Siehe Romano 2005, S. 126 und Goodson 2005, S. 145–147.
[71] Schlosser / Grau 2001, S. 179.
[72] Schlosser / Grau 2001, S. 199.

Teil des Briefes auch um eine *imitatio Christi* geht, wird im weiteren Verlauf des Briefes dezidiert auf die *compassio* hingewiesen: „Wenn Du mit ihm leidest, wenn Du mit ihm trauerst, wirst Du Dich mit ihm freuen, wenn Du mit ihm am Kreuze der Bedrängnis stirbst, wirst Du im Glanz der Heiligen mit ihm die himmlischen Wohnungen besitzen [...].“[73]

Auch Bonaventura ruft zur *compassio* auf, wenn er in seinem Traktat *De perfectione vitae ad sorores* schreibt: „Das Mitleiden mit Christus ist jedoch keineswegs eine primär gefühlsmäßige Angelegenheit, sondern ein geistgewirkter und seelischer Ausdruck der Verbundenheit, „Gleichgestaltung“ (transformatio) mit Christus.“[74]

Die mittelalterliche *compassio* verfolgte nach Jäggi jedoch nicht allein das Ziel der Teilhabe am Leiden Christi, sondern auch der Anteilnahme an der Trauer der Hinterbliebenen.

Diese Art der Anteilnahme, die wohl auch in Zusammenhang mit der von den Nonnen gelebten *vita contemplativa* – im Gegensatz zu der von den Franziskanern durch die Predigt und die Nähe zum Volk gelebten *vita activa* – zu sehen ist, erfolgte häufig über „Mittlerfiguren“. Sie machten es den Schwestern möglich, in deren Rolle zu schlüpfen und so den Schmerz des Leides nachzuempfinden.[75] Die Schmerzensreiche Maria und Maria Magdalena eigneten sich neben weiblichen Heiligen wie Ursula, Barbara oder Katharina, die ein grausames Martyrium erfahren hatten, besonders gut als weibliche Identifikationsfiguren. Als solche können mit großer Wahrscheinlichkeit auch, ähnlich wie in den Dürnsteiner Kreuzigungen (Abb. 60–61), die beiden Marien unter

[73]Schlosser / Grau 2001, S. 199.
[74]Schlosser 1994, S. 35.
[75]Siehe auch Belting 2000, S. 221.

dem Kreuz im dritten Joch von Westen gedient haben (Abb. 19).

Erwähnt sei an dieser Stelle, dass die Vorzeichnung dieses Freskos, wie sie von Dapoz überliefert ist (Abb. 18), keine Maria Magdalena am Fuße des Kreuzes zeigt. Die Figur der Magdalena könnte also im Entstehungsprozess auf Wunsch einer Auftraggeberin ergänzt worden sein.

Neben gemalten Bildern waren es aber vor allem Skulpturen, die von den Nonnen durch die gesteigerte Lebensnähe – sie waren dreidimensional und greifbar – als Gegenüber im Gebet besonders geschätzt und verehrt wurden.[76] In diesem Kontext kann wohl die bereits erwähnte Pietà aus dem Meraner Klarissenkloster (Abb. 59) gesehen werden, die aufgrund ihrer Größe am Nonnenchor vermutet werden darf. Die Skupltur eines Schmerzensmannes (Abb. 86) stammt nach Andergassen vermutlich ebenso aus dem Meraner Klarissenkloster.[77] Beide Skulpturen fordern zum „Mitleiden“ und „Mitfühlen“ ein. Während die Pietà den Fokus auf die leidende Mutter legt, sollen durch die Darstellung des Schmerzensmannes die Qualen Christi nachvollzogen werden. Zudem wurde der Schmerzensmann häufig mit der Eucharistie in Verbindung gebracht und konnte also auch ähnlich wie Kruzifixe als Substitut für die nicht sichtbare Hostie während der *elevatio* dienen.

In Krankheit und Kummer war ein Gebet vor dem Kruzifix besonders beliebt.[78] Aus dem Meraner Klarissenkloster hat sich kein mittelalterliches Kruzifix erhalten. Im Brixner Diözesanmuseum befindet sich jedoch ein nachweislich

[76] Jäggi 2006, S. 292.

[77] Andergassen 2007, S. 56. Andergassen erwähnt einen Schmerzensmann, der sich heute in Vernuer ob Riffian befindet und wohl im Klarissenkloster als Andachtsbild verehrt wurde, führt aber nicht näher an, worauf diese Annahme gründet.

[78] Jäggi 2006, S. 294.

aus dem Brixner Klarissenkloster stammendes Kruzifix (Abb. 87), das in die Zeit um 1360 datiert wird.[79] Die 1,18 Meter hohe Skulptur aus Nadelholz ist heute großteils holzsichtig. Nur an wenigen Stellen haben sich noch Teile der Fassung erhalten. Die Motive des großen Leidens Christi sind stark hervorgehoben. Der Körper lehnt sich weit nach vorn, die Beine sind angewinkelt und in starker Verkürzung wiedergegeben, was darauf hinweist, dass die Nonnen direkt unterhalb des Kreuzes zum Gebet knieten. Die Rippen am Oberkörper drücken sich stark nach außen, ein Nagel im Fuß scheint die Haut aufzureißen. Als weiteres Zeichen des großen Schmerzes sind die Zehen gespreizt. Die starke Abnutzung im Bereich der Füße spricht für eine Kussverehrung durch die Nonnen.[80]

6.2.2 Die *Meditationes Vitae Christi* und andere literarische Vorlagen

Über Texte aus dem Meraner Klarissenkloster bzw. eine Bibliothek ist nichts bekannt,[81] allgemein kann man aber feststellen, dass die in mittelalterlichen Frauenklöstern zirkulierende Literatur meditative Praktiken anregte und nicht selten auch die künstlerische Ausstattung der Kirchen maßgeblich beeinflusste.[82] Den prominentesten Platz nahmen ohne Zweifel die *Meditationes Vitae Christi (MVC)* ein, jener Text, der im 14. Jahrhundert vom Franziskanermönch

[79] Dies und das Folgende Katalog „Icones Clarae“ 1999, S. 123.

[80] Siehe weiterführend Jäggi 2006, S. 292 f. In den „Offenbarungen“ der Margarethe Ebner aus St. Katharinental ist von einem Kruzifix die Rede, welches sie gerne küssen und an ihr Herz drücken wollte, was aber wegen der hohen Anbringung desselbigen nicht möglich war.

[81] Zu Büchern aus der Bibliothek des Brixner Klarissenklosters, die sich heute in Yale befinden, erschien 2005 ein Artikel. Torrence 2005.

[82] Siehe hierzu auch Bynum 2005, S. 119.

Johannes de Caulibus[83] für eine Klarissin aus der Toskana verfasst wurde. Rasch fand der Text Verbreitung in ganz Europa.[84] In ihm wird die Adressatin dazu aufgefordert, das Leben Jesu abseits der Evangelientexte zu reflektieren und eine „interactive and imaginative experience of Christ's life"[85] zu erfahren. Dies ist in Zusammenhang zu sehen mit der aufgrund der Klausur verbundenen Ohnmächtigkeit der Klarissen an der Teilnahme der *vita activa*. Während nach Thomas Celano Franziskus und die Franziskaner eine *vita activa* lebten, war den Nonnen lediglich eine *vita contemplativa* möglich. In den *MVC* erhält die Adressatin den Rat „to use her mind's eye to perform the „vita activa" through her vita contemplativa."[86] Das bedeutet schließlich, dass ein andächtiges Besinnen über Christi Leben und Leid also ein angemessenes Substitut für die *vita activa* darstellen würde. Zudem fordert der Verfasser die Leserin im Sinne der Klarissenregel zu einem Leben in Klausur, Keuschheit und Armut auf.[87]

Die *MVC* beinhalten in erster Linie auf die Klarissin abgestimmte „andächtige und realistische, weil detailreiche und dramatische"[88] Nacherzählungen der Bibel. Einen besonderen Schwerpunkt bilden die Erzählungen rund um Maria und die Mutter-Kind-Beziehung. Es geht dem Verfasser nicht bzw. weniger um eine objektive Erzählung des Geschehens als vielmehr um die subjektive Erfah-

[83] Lange Zeit galten die *MVC* als Werk des heiligen Bonaventura, später auch des Pseudo-Bonaventura. Hierzu siehe Fischer 1932, S. 6 und Flora 2009, S. 28.

[84] „Fast in jeder mittelalterlichen Bibliothek befand sich eine Meditationes-Handschrift oder eine gedruckte Ausgabe, sei es im lateinischen Text oder in einer Übersetzung." Fischer 1932, S. 9.

[85] Dies und das folgende Flora 2009, S. 19–25.

[86] Flora 2009, S. 21.

[87] Flora 2009, S. 45.

[88] Dies und das Folgende Belting 2000, S. 77 f.

rung und vor allem die subjektive *meditatio* und damit verbundene *compassio*, die sich auch im Weinen äußern sollte.[89] Ein besonderes Merkmal der *MVC* ist außerdem die Auflösung der narrativen Sequenzen in einzelne Szenen bzw. Stationen der Meditation.

Da aber *meditatio* nicht allein durch das Lesen eines Texts geschehen konnte, sondern auch der visuellen Erfahrung bedurfte, wurden die *MVC* bald nach ihrer Entstehung illustriert und fanden Niederschlag in der bildenden Kunst.[90] Auch für eines der Meraner Fresken, nämlich für jenes, das heute nur in der Nachzeichnung von Dapoz erhalten ist und ursprünglich im dritten Joch von Westen angebracht war (Abb. 19), ist ein Einfluss der *MVC* auf das Bildprogramm denkbar.[91] Die Zusammenfassung mehrerer Szenen in nur einem Bildfeld, wobei Maria und Christus in jeder Szene vorkommen, kann mit der bereits genannten Auflösung in einzelne Szenen und Stationen der Meditation, wie sie aus den *MVC* bekannt war, in Verbindung gebracht werden.[92] Dapoz zeichnete die Unterzeichnung dieses Freskos ab, die in der Szene des Geburtsbildes einen Engel zu erkennen gab, der zur Flucht nach Ägypten aufrief. Das Fresko zeigte also nicht bloß ein einziges abgeschlossenes Geschehen,

[89] Flora 2009, S. 46.

[90] Flora 2009, S. 87. Auch Freskenprogramme können auf die *MVC* zurückgeführt werden. Das zeigt Holly Flora für die Fresken in der Klarissenkirche von S. Martino in Pisa, Cathleen A. Fleck für jene des Nonnenchores in Santa Maria Donnaregina in Neapel und Margret Boehm für die Ausstattung des Oratoriums in San Pietro in Vineis. Siehe Fleck 2004, S. 109–127 und Boehm 1999, S. 104.

[91] Für diesen Hinweis möchte ich Frau Mag. Michaela Zöschg herzlich danken.

[92] Im untersten Bildregister der Freskenausstattung von Santa Maria Donnaregina in Neapel, deren Programm aufgrund mehrerer ikonographischer Besonderheiten mit größter Wahrscheinlichkeit auf den *MVC* beruht, ist ähnliches zu sehen. In einem einzigen Bildfeld sind drei Szenen (Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung Christi) dargestellt (Abb. 69), in jeder dieser drei Szenen ist Maria zu sehen. Siehe weiterführend Hoch 2004, S. 135 f.

Dies würde bedeuten, dass es hier nicht nur um die Darstellung eines einzigen abgeschlossenen Geschehenes ging, sondern vereinte mehrere Ereignisse in einem Bildfeld. Ähnliches ist aus San Pietro in Vineis bekannt (Abb. 67).[93] Diese Verbindung mehrerer Szenen in einem Bild bekräftigen meine Vermutung, dass für die Entwicklung des Bildprogramms Kenntnisse der *MVC* angenommen werden dürfen. Die in Meran gewählten Szenen Geburt, Mutter mit Kind und Kreuzigung mit den Marien können als „kontemplative Naheinstellung auf einzelne Situationen, die so „arretiert“ werden, dass sie sich der Empathie, der einfühlenden Teilnahme, anbieten“[94], gesehen werden.

Mit *De perfectione vitae ad sorores*, einem von Bonaventura für Isabella, Äbtissin des Klarissenklosters in Longchamp, verfassten Text, könnte insbesondere die verknappte Heilsgeschichte, umrahmt von den zwei „Stationen“ Geburt und Tod Christi am Kreuz, erklärt werden. Denn im Kapitel zum Gedenken an das Leiden Christi heißt es dort: „Vom Tag seiner Geburt bis zum Tage seines Todes am Kreuz hatte er stets Leiden und Schmerzen zu tragen [...].“[95] Auch die prominente Darstellung Mariens in der Meraner Klarissenkirche, von mir in erster Linie mit dem Patrozinium begründet, könnte auf eine Kenntnis der *MVC* hinweisen, war doch nach Flora die „imitatio Mariae [...] strongly emphasiszed in Clarissan contexts and [...] one of the key themes of the MVC text [...].“[96] Letztlich muss gerade die Marienkrönung im „Sponsus-Sponsa-

[93] Nicht alle dreizehn Bilder im Oratorium von San Pietro in Vineis zu Anagni verfolgten das Ziel, eindeutige biblische Szenen zu zeigen. In einem Bild, von Boehm als *Die Trauer um den toten Christus* (Abb. 67) umschrieben, werden die Ereignisse von Kreuzabnahme, Salbung, Beweinung und Grablegung Christi vereint. So konnten mit einem einzigen Bild gleich mehrere Ereignisse aus der Passion während der Andacht in Erinnerung gerufen werden. Siehe Boehm 1999, S. 104–106.

[94] Belting 2000, S. 251.

[95] Schlosser 1994, S. 63.

[96] Flora 2009, S. 237. Siehe hierzu auch Hoch 2004, S. 133.

Typus“ im vierten Joch an der Nordwand (Abb. 21) im Kontext einer weiblichen Religiösengemeinschaft betrachtet werden. Mehrfach fordert Bonaventura die Leserin im Traktat *De perfectione vitae ad sorores* auf, die Leiden ihres „Bräutigams“ Christi nachzuempfinden,[97] auch Klara hatte in ihrem Brief an Agnes von Prag Christus als „Bräutigam“ bezeichnet. Maria fungiert somit als gekrönte Braut Christi als Identifikationsfigur par excellence für die Nonnen.

[97]Schlosser 1994, S. 60—63.

7 Zusammenfassung

Aus der eingehenden Betrachtung der mittelalterlichen Wandmalereien in der ehemaligen Klarissenkirche von Meran lassen sich abschließend folgende Ergebnisse festhalten: Die 1309 von Herzogin Euphemia gestiftete Klarissenkirche wurde als einschiffiger flach gedeckter Saalraum mit erhöhter Westempore errichtet. 1347 wurde die Stifterin Euphemia in einem Tumbagrab in der Kirche beigesetzt und zwischen 1390 und 1410 wurde der Kirchenraum mit Malereien reich ausgestattet. In einer zweiten Ausstattungsphase um 1425/30 wurde eine Flachbogennische in der Nordwand ausgemalt. Während die Frage nach den Auftraggebern dieser Ausstattung – Wappen und Stifterfiguren beziehen sich auf verschiedene Auftraggeber – nicht eindeutig geklärt werden konnte, war es möglich, die Malereien drei bzw. vier verschiedenen Meistern zuzuschreiben, die im Raum Meran, dem so genannten Burggrafenamt, um 1400 tätig waren: dem unter anderem um 1390 in St. Peter ob Gratsch tätigen Meister von Gratsch, womöglich einem Schüler desselben, dem Meister Wenzlaus, der 1415 die Friedhofskapelle von Riffian ausgemalt hat und einem unbekannten Meister des 2. Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts.

Die Wandmalereien an der Nord-, Süd- und Ostwand, die sich heute zum Teil im ehemaligen Kreuzgang befinden, folgen keinem einheitlichen Bildprogramm

und sind wohl als einzelne, voneinander getrennte Andachtsbilder zu lesen. Wie gezeigt werden konnte, ist es sehr wahrscheinlich, dass für die Nonnen von der erhöhten Westempore aus Teile der Malereien an der Ostwand sowie vereinzelte Bilder an der Nord-, vielleicht auch an der Südwand sichtbar waren.

Ein Vergleich mit Ausstattungen anderer Klarissenkirchen des 13. und 14. Jahrhunderts zeigt, dass die Wandmalereien in Meran durchaus programmatische Ähnlichkeiten – Dominanz Mariens, der Kindheitsgeschichte und vor allem der Passion Christi – mit diesen aufwiesen. Dennoch bin ich der Ansicht, dass dieser inhaltliche Schwerpunkt nicht zuletzt auf eine allgemeine Tendenz in der Bildproduktion der Zeit zurückzuführen ist. Im 14. Jahrhundert entwickelte sich, ausgehend von den Bettelorden, die Betrachtung des Leidens Christi zum zentralen Element der Frömmigkeit, auch jener von Laien.

Um die Bildwirkung der Wandmalereien zu diskutieren, war eine Klärung, welche Malereien für die Nonnen sichtbar waren und welche anderen Gruppen im Kirchenraum vorbehalten waren, unabdingbar. Die Malereien an der Nord- und Ostwand, von der Empore aus sichtbar, waren vor allem auf die *imitatio* und die *compassio* ausgelegt, wobei es zu bedenken gilt, dass Kunstwerke zur damaligen Zeit nicht nur als „Zutat“ zur Andacht, sondern als unentbehrlicher Schritt auf dem Weg der Seele zu Gott galten.[1]

Ikonographische Besonderheiten der Wandmalereien wurden zudem am Ende der Arbeit mit Texten, die in Klarissenklöstern zirkulierten, wie etwa den *Meditationes Vitae Christi* von Johannes de Caulibus oder Bonaventuras *De perfectione vitae ad sorores*, zu erklären versucht.

[1] Hamburger 2004, S. 29.

Bibliographie

Amann 1995
Amann, Gert: *Die Stiftskirche als Grablege der Tiroler Landesfürsten*, in: Eines Fürsten Traum. Meinhard II. – Das Werden Tirols. Tiroler Landesausstellung 1995, Schloss Tirol – Stift Stams, Dorf Tirol – Innsbruck 1995, S. 449–450.

Andergassen 1994
Andergassen, Leo: Die Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Meran, Lana 1994.

Andergassen 1996
Andergassen, Leo: Kunst in Terlan, Terlan 1996.

Andergassen 2004
Andergassen, Leo: Kirchen der Pfarrei St. Peter – Gratsch (Peda Kunstführer), Passau 2004.

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

Bacher 1982
Bacher, Ernst: *Glasmalerei*, in: 800 Jahre Franz von Assisi, Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung, Krems – Stein 1982, S. 638–644.

Baum 2000
Baum, Wilhelm: Die Grafen von Görz in der europäischen Politik des Mittelalters, Klagenfurt 2000.

Bellot 1995
Bellot, Christoph: *Klarissenkloster St. Klara*, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V., X, Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung, Bd. 1, Köln 1995, S. 206–240.

Belting 2000[3]
Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion

früher Bildtafeln der Passion, Berlin 2000 (1981).

Bigaroni / Meier / Lunghi 1994
Marino Bigaroni, Hans-Rudolf Meier und Elvio Lunghi (Hg.): La Basilica di S. Chiara in Assisi, Perugia 1994.

Bourdua 2004
Bourdua, Louise: The Franciscans and art patronage in late medieval Italy, Cambridge 2004.

Bruzelius 1992
Burzelius, Caroline A.: *Hearing is Believing. Clarissan architecture, ca. 1213-1340*, in: Gesta XXXI/2, 1992, S. 83–91.

Bruzelius / Berman 1992
Burzelius, Caroline A. und Conctance H. Berman: *Monastic architecture for Women. An Introduction*, in: Gesta XXXI/2, 1992, S. 73–75.

Bynum 1996
Bynum, Caroline Walker: Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt am Main 1996.

Bynum 2005
Bynum, Caroline Walker: *Formen weiblicher Frömmigkeit im späteren Mittelalter*, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur Ausstellung in Bonn und Essen 2005, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 119–129.

Boehm 1999
Boehm, Margret: Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni. Bilder für die Andacht, Münster 1999.

Cescutti 2004
Cescutti, Eva: *Et clausa est janua. Maria von Wolkenstein, Nicolaus Cusanus und das „richtige“ Klosterleben*, in: Sieglinde Clement (Hg.): Fromme Frauen, Innsbruck 2004, S. 114–140.

Dauner 1995
Dauner, Gurdrun: Die Fresken aus Santa Chiara in Ravenna. Ein trecenteskes Hauptwerk der Rimineser Malschule, München 1995.

Degler-Spengler 1985
Degler-Spengler, Brigitte: *„Zahlreich wie die Sterne des Himmels“Zisterzienser, Dominikaner und Franziskaner vor dem Problem der Inkorporation von Frauenklöstern*, in: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 4, 1985, S. 37–50.

Demus 1951
Demus, Otto: *Ein italienischer Wanderkünstler an der Donau*, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 5, 1951, S. 46–57.

Denkmalpflege in Südtirol 1989/90
Denkmalpflege in Südtirol/ Tutela dei Beni culturali in Alto Adige 1989/90, herausgegeben vom Landesdenkmalamt/ a cura della Sporintendenza ai Beni Culturali, Bozen/Bolzano 1995.

Denne 1997
Denne, Ulrike: Die Frauenklöster im Spätmittelalterlichen Freiburg im Breisgau. Ihre Einbindung in den Orden und in die städtische Kommunität (= Forschungen zur oberrheinischen Landesgeschichte, Bd. XXXIX), München 1997.

Donin 1935
Donin, Richard: Die Bettelordenskirchen in Österreich, Baden 1935.

Egger 1982a
Egger, Hanna: *Franziskanischer Geist in Mittelalterlichen Bildvorstellungen, Versuch einer franziskanischen Ikonographie*, in: 800 Jahre Franz von Assisi, Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung, Krems – Stein 1982, S. 471–505.

Egger 1982b
Egger, Hanna: *Volksfrömmigkeit*, in: 800 Jahre Franz von Assisi, Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung, Krems – Stein 1982, S. 764.

Elliot / Warr 2004
Elliot, Janis und Cordelia Warr: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples, Aldershout/Burlington 2004.

Feld 2001
Feld, Helmut: Franziskus von Assisi, München 2001.

Fischer 1932
Fischer, Columban: Die „Meditationes Vitae Christi“. Ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage (Diss.), Freiburg 1932.

Fleck 2004
Fleck, Cathleen A.: *‚To exercise yourself in these things by continued contemplation’: Visual and textual literacy in the frescoes at Santa Maria Donna Regina*, in: Janis Elliot und Cordelia Warr: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples, Aldershout/Burlington 2004, S. 109–127.

Fleckenstein 1999
Fleckenstein: Gisela: *Die Klarissen. Geschichte eines Ordens*, in: Icones Clarae. Kunst aus dem Brixner Klarissenkloster. Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Hofburg Brixen vom 26.6.1999–31.10.1999, hg. von Leo Andergassen, Bruneck 1999, S. 47–53.

Flor 2007
Flor, Ingrid: Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung (Schriftenreihe des Institus für Geschichte Bd. 16, hg. vom Institut für Geschichte der Karl-Franzens Universität Graz), Graz 2007.

Flora 2009
Flora, Holly: The devout belief of the imagination. The Paris Meditationes vitae Christi and female franciscan spirituality in trecento Italy, Turnhout 2009.

Franco 2010
Franco, Tiziana: *Das Trecento. Wandmalereien in Kirche und Kloster der Dominikaner*, in: Dominikaner in Bozen. Katalog zur Ausstellung in Bozen, Stadtgalerie und Dominikanerkreuzgang vom 20. März–20. Juni 2010, Bozen 2010, S. 162–183.

Frauendorfer 1954
Frauendorfer, Brigitte: Die Religiöse Kunst im italienischen Dugento und die Frage der „Franziskanischen Ikonographie“ mit besonderer Berücksichtigung der Tafelmalerei (Diss.), Wien 1954.

Freeman 1999
Freeman, Gerard Pieter: *Die Anfänge des Elisabethklosters in Brixen im Kontext der Entwicklung des Klarissenordens*, in: Icones Clarae. Kunst aus dem Brixner Klarissenkloster. Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Hofburg Brixen vom 26.6.1999-31.10.1999, hg. von Leo Andergassen, Bruneck 1999, S. 37–40.

Gardner 2004
Gardner, Julian: *Santa Maria Donna Regina in its European context*, in: Janis Elliot und Cordelia Warr: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples, Aldershout/Burlington 2004, S. 195–201.

Genovese 1993
Genovese, Rosa Anna: La Chiesa Trecentesca di Donna Regina, Napoli 1993.

Gilchrist 1995
Glichrist, Roberta: Contemplation and Action. The other monasticism, London 1995.

Gill 1992
Gill, Katherine: *Open Monasteries for Women in Late Medieval and Early Modern Italy: Two Roman Examples*, in: Craig A. Monson (Hg.): The Crannied Wall. Women, religion, and the arts in early modern Europe, Ann Arbor 1992.

Goodson 2005
Goodson, Caroline J.: *The Devotional Paintings*, in: Elizabeth Fentress, Caroline J. Goodson, Margaret L. Laird und Stephanie C. Leone (Hg.): Walls and Memory. The Abbey of San Sebastiano at Alatri (Lazio) from Late Roman Monastery to Renaissance Villa and Beyond, Turnhout 2005, S. 143–152.

Gottschalk 1964
Gottschalk, Joseph: St. Hedwig Herzogin von Schlesien, Köln 1964.

Gröbl 1998
Gröbl, Lydia: Das Klarissenkloster in Dürnstein an der Donau 1289–1571 (Diss.), Wien 1998.

Gruber 1985
Gruber, Karl: *Kunst im Klarissenkloster*, in: Der Schlern 59 (1985), S. 469–486.

Hamburger 1992
Hamburger, Jeffrey F.: *Art, Enclosure and the „cura monialium". Prolegomena in the Guise of a Postscript*, in: Gesta XXXI/2, 1992, S. 108–134.

Hamburger 2004
Hamburger, Jeffrey F.: *Am Anfang war das Bild. Kunst und Frauenspiritualität im Spätmittelalter*, in: Falk Eisermann, Eva Schlotenhueber und Volker Honemann (Hg.): Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnis eines Arbeitsgesprächs in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, 24.-26. Februar 1999, Leiden 2004, S. 1–45.

Hamburger 2005
Hamburger, Jeffrey F.: *Die „äußere Kirche": Offen für Laien*, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur Ausstellung in Bonn und Essen 2005, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 348–349.

Haniel 1940
Haniel, Ellen: Meister Wenzlaus von Riffian, München 1940.

Henggeler 1950
Henggeler, Rudolf: *Die Heiligen des Bistums*, in: 1500 Jahre Bistum Chur, Zürich 1950, S. 141–167.

Hoch 2004
Hoch, Adrian S.: *The ‚Passion' Cycle: Images to contemplate and imitate amid Clarissan clausura*, in: Janis Elliot und Cordelia Warr: The church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples, Aldershout/Burlington 2004, S. 129–153.

Hohenegger 1890
Gründung und Auflassung des Klarissenklosters in Meran von P. Agapit Hohenegger. Separatdabdruck aus dem „Tiroler Volksblatt" 1890, S. 172–192.

Hohenegger 1897
Historische Notizen über das ehemalige Klarissenkloster in Meran, gesammelt von P. A(gapit) H(ohenegger). Separatdruck 1897.

Hörmann-Thurn und Taxis 2010
Hörmann-Thurn und Taxis, Julia: *Fundatrix* – die adelige Frau als Klostergründerin. Beispiele für weibliche Handlungsspielräume im Tiroler Mittelalter, in: Geschichte als Gegenwart Festschrift für Magdalena Hörmann-Weingartner (= Schlern Schriften 352), hg. von Leo Andergassen und Lukas Madersbacher, Innsbruck 2010, S. 131–154.

Hörmann-Weingartner (Hg.) 1991
Hörmann-Weingartner, Magdalena (Hg.): Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. 2, 7. Auflage, Bozen 1991.

Katalog „Icones Clarae" 1999
Katalog „Icones Clarae". Kunst aus dem Brixner Klarissenkloster. Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Hofburg Brixen vom 26.6.1999-31.10.1999, hg. von Leo Andergassen, Bruneck 1999.

Jackl 1986
Jackl, Erika: 100 Jahre Volksbank Meran. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum 1986, Meran 1986.

Jäggi 2006
Jäggi, Carola: Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006.

Kleinjung 2008
Kleinjung, Christine: Frauenklöster als Kommunikationszentren und soziale Räume. Das Beispiel Worms vom 13. bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts (= Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, Bd. 1), Korb 2008.

Knoepfli 1989
Knoepfli, Albert: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. IV. Das Kloster St. Katharinenthal, Bern 1989.

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

Katalog „Krone und Schleier“ 2005
Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur Ausstellung in Bonn und Essen 2005, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen, München 2005.

Kurmann-Schwarz 2008
Kurmann-Schwarz, Brigitte: Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden, Bern 2008.

Laimer 1994
Laimer, Martin: Das Meraner Klarissenkloster. Untersuchungen zur Klosterkirche (Dipl.arb.), Innsbruck 1994.

Laimer 2006
Laimer, Martin: *Ehemaliges Klarissenkloster mit Kirche*, in: Denkmalpflege Jahresbericht 2004 / Tutela dei Beni culturali annuario 2004, hg. von der Autonomen Provinz Bozen - Südtirol / ed. Provincia autonoma di Bolzano – Alto Adige, Bozen 2006, S. 121–123.

Lainati 1982
Lainati, Chiara Augusta: *Die Heilige Klara von Assisi. Leben und Schriften*, in: 800 Jahre Franz von Assisi, Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung, Krems – Stein 1982, S. 99–121.

Lanc 1983
Lanc, Elga: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, mit Beiträgen von Ivo Hammer und Eva-Maria Höhle (= Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 1), Wien 1983.

Lentes 2002
Lentes, Thomas: *Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters*, in: Klaus Schreiner (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 179–220.

Leone de Castris 2006
Leone de Castris, Pierluigi: Giotto a Napoli, Neapel 2006.

Lindner 1884
Lindner, August: *Die Aufhebung der Klöster in Deutschtirol 1782-1787. Ein Beitrag zur Geschichte Kaiser Josefs II.*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, hg. von dem Verwaltungsausschusse desselben. Dritte Folge, 28. Heft, Innsbruck 1884.

Lunghi 1994
Lunghi, Elvio: *La decorazione pittorica della chiesa*, in: Marino Bigaroni, Hans-Rudolf Meier und Elvio Lunghi (Hg.): La Basilica di S. Chiara in Assisi, Perugia 1994, S. 137–282.

Marx 2005
Marx, Petra: *Die Zeit der Orden 1200-1500. Einführung in die Ausstellung*, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur Ausstellung in Bonn und Essen 2005, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 342–346.

Meier 1994
Meier, Hans-Rudolf: *Protomonastero e Chiesa di Pellegrinaggio*, in: Marino Bigaroni, Hans-Rudolf Meier und Elvio Lunghi (Hg.): La Basilica di S. Chiara in Assisi, Perugia 1994, S. 83–136.

Mieth 1998
Mieth, Sven: Das Franziskanerkloster in Bozen. Geschichte, Baugeschichte, Kunst 1221-1514, Bozen 1998.

Miller 1940
Miller, Max: Die Söflinger Briefe und das Klarissenkloster Söflingen bei Ulm a. D. im Spätmittelalter, Würzburg-Aumühle 1940.

Moddelmog 2010
Moddelmog, Claudia: *Stiftung als gute Herrschaft. Die Habsburger in Königsfelden*, in: Peter Niehäuser (Hg.): Die Habsburger zwischen Aare und Bodensee (= Mittelungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich), Zürich 2010, S. 209–222.

Mohn 2006
Mohn, Claudia: Mittelalterliche Anlagen der Zisterzienserinnen. Architektur der Frauenklöster im mitteldeutschen Raum, Petersberg 2006.

Moorman 1968
Moorman, A history of the franciscan order, Oxford 1968.

Morassi 1934
Morassi, Antonio: Storia della Pittura nella Venezia tridentina. Dalle origine alla fine del quattrocento, Rom 1934.

Müller 1935
Müller, Carl Theodor: Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachers, Berlin 1935.

Müller 1976
Müller, Theodor: Gotische Skulptur in Tirol, Bozen 1976.

Muschiol 2003
Muschiol, Gisela: *Zeit und Raum – Liturgie und Ritus in mittelalterlichen Frauenkonventen*, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur Ausstellung in Bonn und Essen 2005, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 41–51.

Newman 2005
Newmann, Barbara: *Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen*, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Katalog zur Ausstellung in Bonn und Essen 2005, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Ruhrlandmuseum Essen, München 2005, S. 105–117.

Parucki 1995
Parucki, Maria: Die Wiener Minoritenkirche, Wien 1995.

Plakolm-Forsthuber 2009
Plakolm-Forsthuber, Sabine: Florentiner Frauenklöster. Von der Renaissance bis zur Gegenreformation, Petersberg 2009.

Rasmo [1971]
Rasmo, Nicolò: Affreschi medievali atesini, Venezia [1971].

Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten 2005[10]
Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, hg. von Hiltgart L. Keller, Stuttgart 2005 (1968).

Romano 2005
Romano, Serena: *The frescoes of the church and oratory*, in: Elizabeth Fentress, Caroline J. Goodson, Margaret L. Laird und Stephanie C. Leone (Hg.): Walls and Memory. The Abbey of San Sebastiano at Alatri (Lazio) from Late Roman Monastery to Renaissance Villa and Beyond, Turnhout 2005, S. 115–140.

Ruf 1980
Ruf, Gerhard: Franziskus von Assisi, Assisi 1980.

Schedl 2001
Schedl, Barbara: *Die ehemaligen Dominikanerinnenklöster in Imbach und Tulln*, in: Thomas Aigner und Ralph Andraschek-Holzer (Hg.): Abgekommene Stifte und Klöster in Niederösterreich (= Beiträge zur Kirchengeschichte Niederösterreichs Bd. 6), St. Pölten 2001.

Schedl 2009
Schedl, Barbara: Klosterleben und Stadtkultur im mittelalterlichen Wien. Zur Architektur religiöser Frauenkommunitäten, Wien 2009. **Schenkluhn 2000**
Schenkluhn, Wolfgang: Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa, Darmstadt 2000.

Schlosser 1994
Schlosser, Marianne: *Bonaventura. De perfectione vitae*, in: Wissenschaft und Weisheit. Franziskanische Studien zu Theologie, Philosophie und Geschichte, hg. von Theofried Baumeister OFM und Johannes Baptist Freyer OFM, Bd. 57/1, Werl 1994.

Schlosser / Grau 20018
Schlosser, Marianne und Engelbert Grau: Leben und Schriften der heiligen Klara von Assisi, Kevelaer 2001.

Schmelzer 2004
Schmelzer, Monika, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion, Petersberg 2004.

Schreiner (Hg.) 2002
Schreiner, Klaus (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte,

visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002.

Sennhauser 1990
Sennhauser, Rudolf: Zisterzienserbauten in der Schweiz. Neue Forschungsergebnisse zur Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 1 Frauenklöster (=Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 10.1.), Zürich 1990

Simson 1968
Simson von, Otto: Die gotische Kathedrale. Beiträge zur Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1968.

Stampfer 1889
Stampfer, Coelestin: Geschichte von Meran der alten Hauptstadt des Landes Tirol, von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Innsbruck 1889.

Stampfer 1988
Stampfer, Helmut: St. Magdalena in Prazöll bei Bozen, Frangart 1988.

Stampfer 2006
Stampfer, Helmut: *Die mittelalterlichen Wandmalereien*, in: Albert Torggler (Hg.): Die Kirche Maria Trost in Untermais (= Veröffentlichung des Südtiroler Kulturinstitutes Bd. 6), Bozen 2006, S. 101–162.

Stampfer / Steppan 2008
Stampfer, Helmut und Thomas Steppan: Die romanische Wandmalerei in Tirol, Regensburg 2008.

Straganz 1907
Straganz, Max: *Zur Geschichte des Klarissenklosters Meran in den ersten 200 Jahren seines Bestandes (1309-1518)*, in: Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols und Vorarlbergs, hg. von M. Mayr, IV. Jahrgang, Innsbruck 1907, S. 117–158.

Straganz 1933
Straganz, Max: *Die Gründung des Klarissenklosters zu Meran i. J. 1309*, in: Franziskanische Studien. Quartalschrift, 20. Jahrgang, Münster 1933, S. 250–251.

Theil 1963
Theil, Ursula und Edmund: St. Peter ob Gratsch bei Tirol, in: Kleiner Laurin-Kunstführer, Bozen 1963.

Torrence 2005
Torrence, Thomas N.: *A Most Noble and Worthy Treasure. The Library of the Cloister of Saint Elisabeth in Bressanone*, in: Robert G. Babcock (Hg.): A

Book of Her Own. An exhibition of manuscripts and printed books in the Yale University Library that were owned by women before 1700, New Haven 2005, S. 23–37.

Tyrell 2002
Tyrell, Hartmann: *Religiöse Kommunikation. Auge, Ohr und Medienvielfalt – Religion als Kommunikation*, in: Klaus Schreiner (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter, München 2002, S. 41–96.

Uffmann 2000
Uffmann, Heike: *Innen und außen. Raum und Klausur in reformierten Nonnenklöstern des späten Mittelalters*, in: Gabriela Signori (Hg.): Lesen, Schreiben, Sticken und Erinnern. Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte mittelalterlicher Frauenklöster, Bielefeld 2000.

Vavra 1985
Vavra, Elisabeth: *Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption*, in: Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer (Hg.): Frauenmystik im Mittelalter, Ostfildern 1985, S. 201–230.

Waldner 1900
Waldner, Franz.: *Fünf Urkunden des ehemaligen Clarissenklosters in Meran*, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, hg. von dem Verwaltungsausschusse desselben. Dritte Folge, 44. Heft, Innsbruck 1900, S. 186–196.

Sammlungskatalog „Das Wallraf-Richartz Museum“ 2001
Das Wallraf-Richartz Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch, hg. von Rainer Budde und Roland Krischel, Köln 2001.

Weingartner 1926a
Weingartner, Josef: *Die gotische Wandmalerei im Burggrafenamte*, in: Der Schlern 7 (1926), Heft 6 und 7, S. 200–213.

Weingartner 1926b
Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Bolzanos, Wien 1926.

Weingartner 1948
Weingartner, Josef: Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.

Wolfgruber 1985
Wolfsgruber, Karl: *Das Brixner Klarissenkloster im 13. Jahrhundert*, in: Der Schlern 59 (1985), Heft 8, S. 459–468.

Wood 1996
Wood, Jeryldene M.: Women, Art and Spirituality. The Poor Clares of Early Modern Italy, Cambridge 1996.

Wörterbuch zur Christlichen Kunst 1983
Wörterbuch zur christlichen Kunst, hg. von Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Neumann, Leipzig 1983.

Zeindl 2009
Zeindl, Gertraud: Meran im Mittelalter. Eine Tiroler Stadt im Spiegel ihrer Steuern (Tiroler Wirtschaftsstudien. Schriftenreihe der Jubiläumsstiftung der Kammer der gewerblichen Wirtschaft. 57. Folge), Innsbruck 2009.

Zimmer 1991
Zimmer, Petra: Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Köln 1991.

Ungedruckte Quellen und Manuskripte

Kalender der Volksbank Meran, mit Texten von Karl Wolfsgruber, Meran 1976.

Laimer 2004
Laimer, Martin: Bericht zu den von Restaurator Hubert Mayr & Co KG (Percha) durchgeführten Restaurierungen in der Volksbank Meran im Sommer/ Herbst 2004.

Ladurner
Ladurner, Josef: Geschichte des ehemaligen Clarissenklosters St. Clara zu Meran, in: Die Klöster im Vintschgau (Manuskript), FB Dipl. 1268, fol.79 f.

Ladurner
Ladurner, Josef: Die Äbtissinnen zu St. Clara in Meran, in: Die Klöster im Vintschgau (Manuskript), FB Dipl. 1268, fol. 50–52.

Schedl 2010
Schedl, Barbara: unpubl. Skript zur Vorlesung „Architektur und Kloster. Eine Einführung“ im WS 2009/10 an der Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte.

Südtiroler Landesarchiv Urkunden zum Klarissenloster Meran, 2 Schachteln

Abbildungen

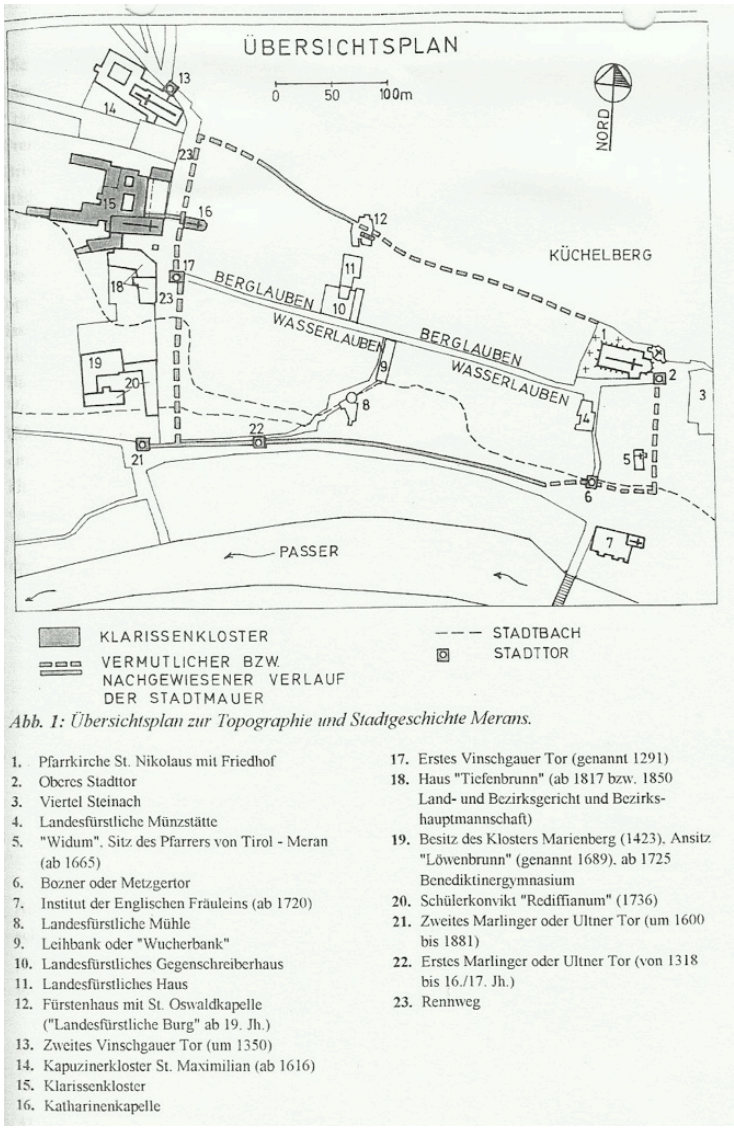

Abb. 1: Übersichtsplan zur Topographie und Stadtgeschichte Merans.

1. Pfarrkirche St. Nikolaus mit Friedhof
2. Oberes Stadttor
3. Viertel Steinach
4. Landesfürstliche Münzstätte
5. "Widum". Sitz des Pfarrers von Tirol - Meran (ab 1665)
6. Bozner oder Metzgertor
7. Institut der Englischen Fräuleins (ab 1720)
8. Landesfürstliche Mühle
9. Leihbank oder "Wucherbank"
10. Landesfürstliches Gegenschreiberhaus
11. Landesfürstliches Haus
12. Fürstenhaus mit St. Oswaldkapelle ("Landesfürstliche Burg" ab 19. Jh.)
13. Zweites Vinschgauer Tor (um 1350)
14. Kapuzinerkloster St. Maximilian (ab 1616)
15. Klarissenkloster
16. Katharinenkapelle
17. Erstes Vinschgauer Tor (genannt 1291)
18. Haus "Tiefenbrunn" (ab 1817 bzw. 1850 Land- und Bezirksgericht und Bezirkshauptmannschaft)
19. Besitz des Klosters Marienberg (1423), Ansitz "Löwenbrunn" (genannt 1689), ab 1725 Benediktinergymnasium
20. Schülerkonvikt "Rediffianum" (1736)
21. Zweites Marlinger oder Ultner Tor (um 1600 bis 1881)
22. Erstes Marlinger oder Ultner Tor (von 1318 bis 16./17. Jh.)
23. Rennweg

Abb. 1: Übersichtsplan zur Topografie und Stadtgeschichte Merans (Martin Laimer)

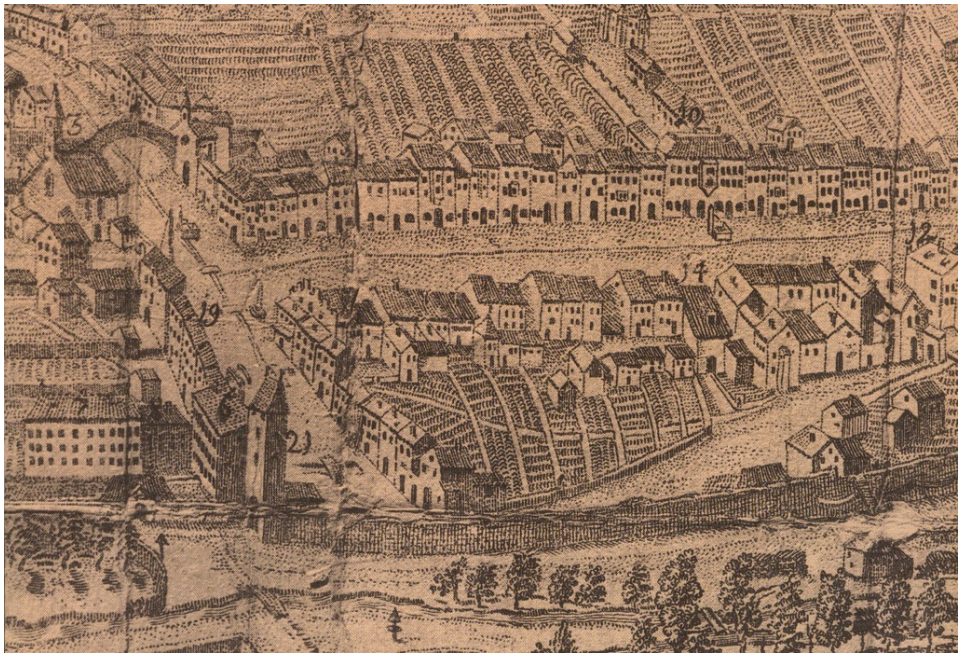

Abb. 2: Kupferstich der Stadt Meran von Benedikt Auer d. Ä., um 1770

Abb. 3: Ansicht der Stadt Meran von Süden, Ausschnitt aus einem Votivbild im Stadtmuseum Meran, Mitte 18. Jh.

Abb. 4: Klosterplan von Veit Jordan, 1782

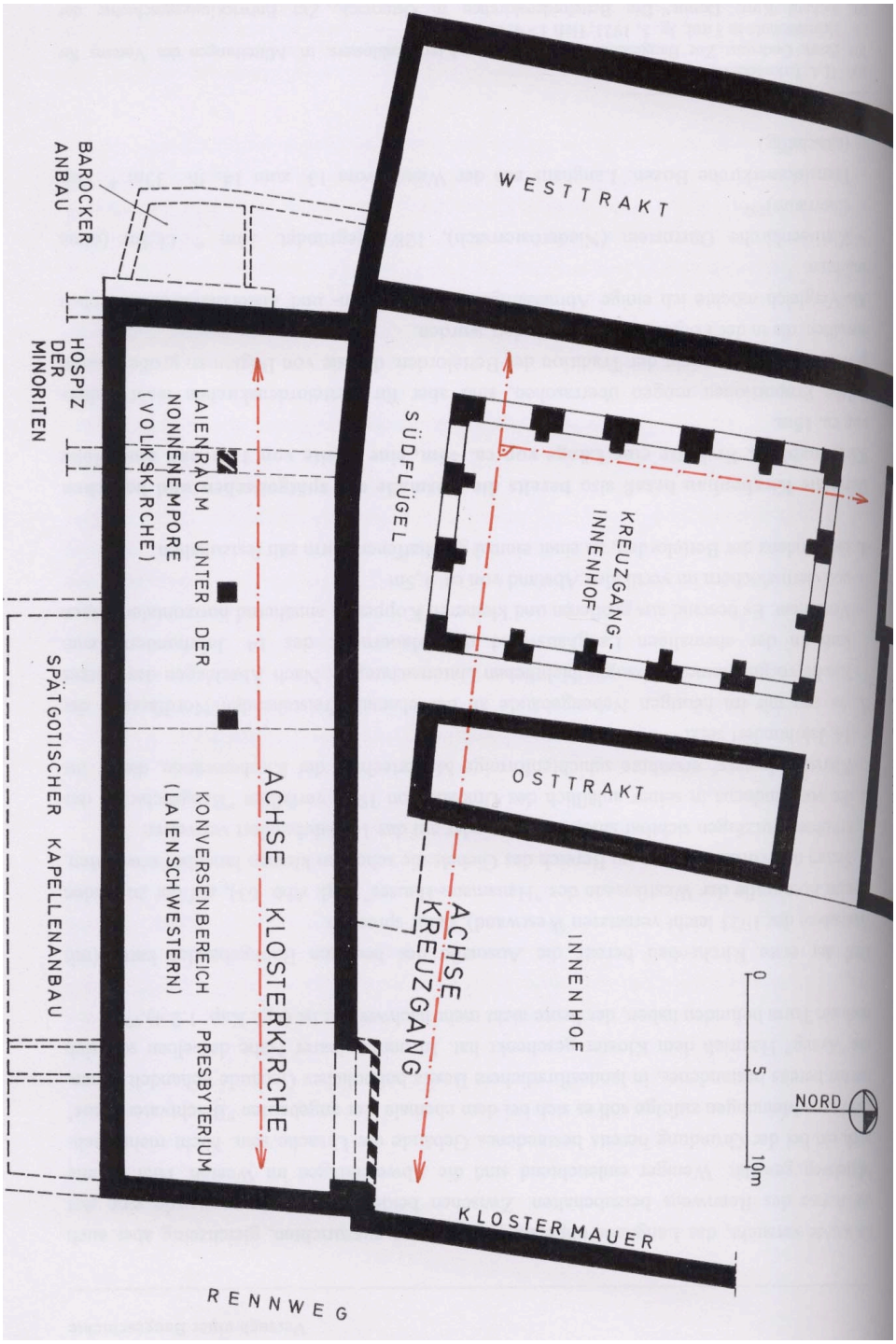

Abb. 5: Übersichtsplan zur Klosterkirche im 14. und 15. Jh. (Martin Laimer)

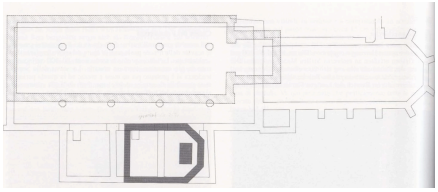

Abb. 6: Bozen, Franziskanerkirche

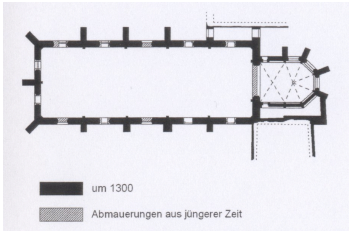

Abb. 7: Dürnstein, ehem. Klarissenkloster

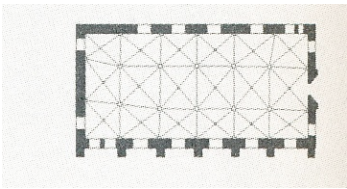

Abb. 8: Tulln, Dominikanerinnenkirche

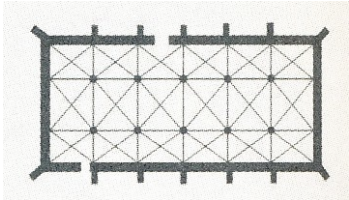

Abb. 9: Wien, Sankt Klara

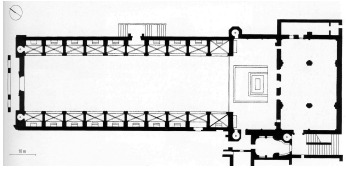

Abb. 10: Neapel, Santa Chiara

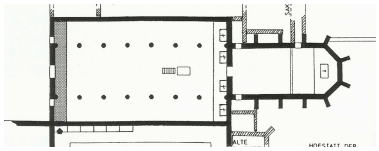

Abb. 11: Königsfelden, franziskanisches Doppelkloster

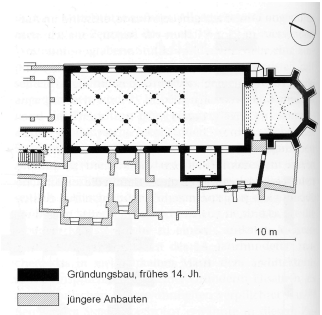

Abb. 12: Neapel, Santa Maria Donnaregina

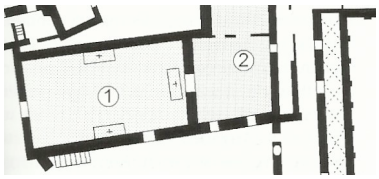

Abb. 13: Spello, Klarissenkloster Vallegloria

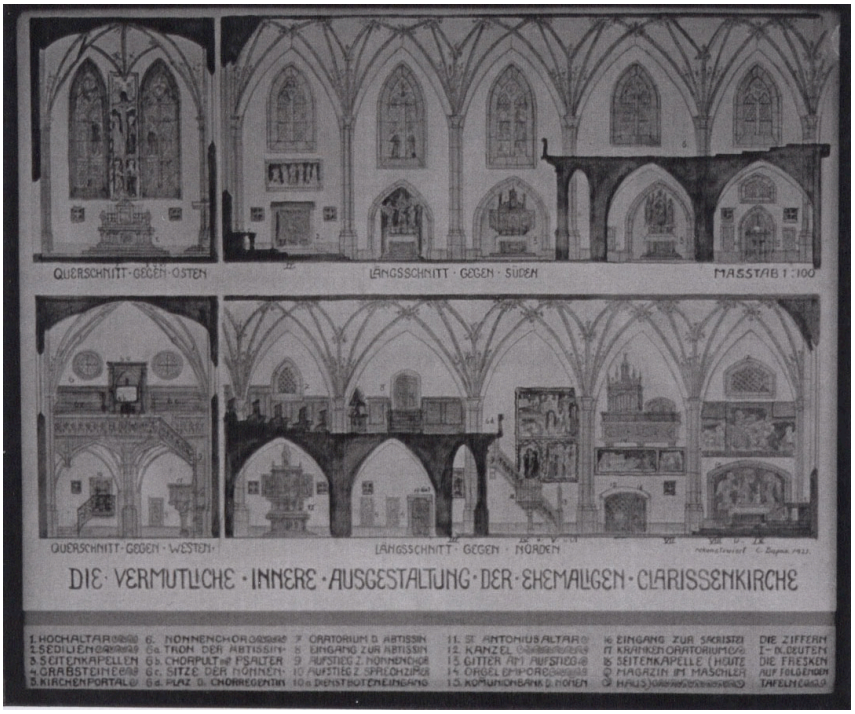

Abb. 14: Rekonstruktion der Innenausstattung der ehem. Meraner Klarissenkirche von Cassian Dapoz, 1921

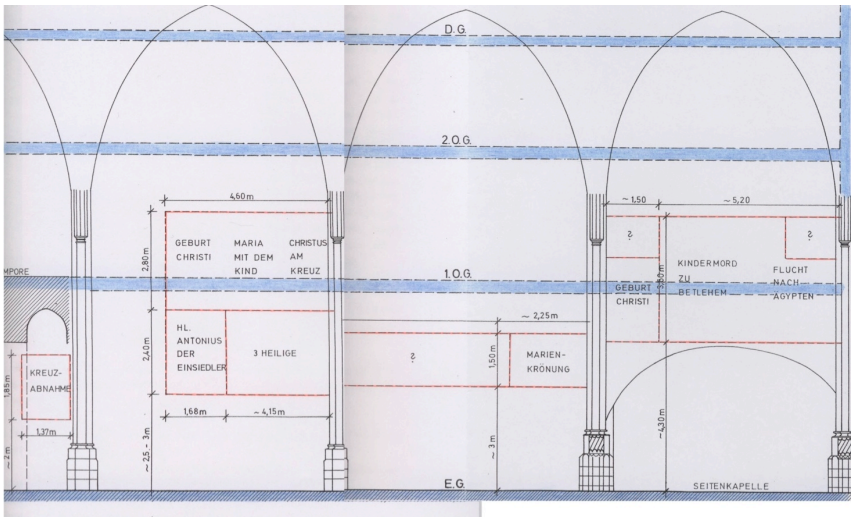

Abb. 15: Übersichtsplan über die Fresken an der Nordwand von M. Laimer

Abb. 16: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Kreuzabnahme (ehemals an der Nordwand der Klosterkirche)

Abb. 17: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Hl. Antonius Abt (ehemals an der Nordwand der Klosterkirche)

Abb. 18: Kopie von C. Dapoz des Freskos an der Nordwand der ehem. Meraner Klarissenkirche, Geburt Christi, Maria mit Kind, Christus am Kreuz

Abb. 19: Kopie von C. Dapoz der Unterzeichnung des Freskos an der Nordwand der ehem. Meraner Klarissenkirche, Geburt Christi, Maria mit Kind, Christus am Kreuz

Abb. 20: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Hl. Magdalena (ehemals an der Nordwand der Klosterkirche)

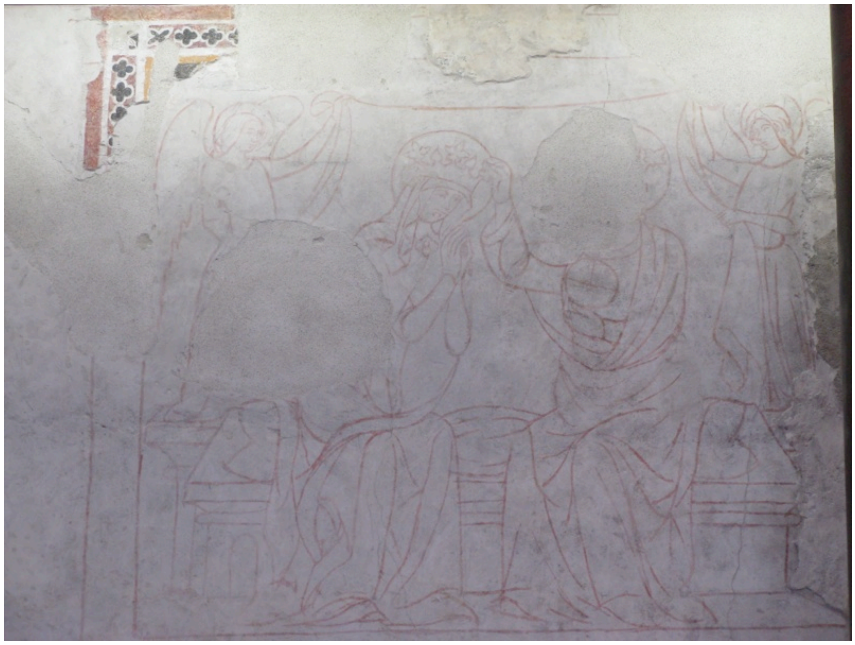

Abb. 21: Meran, ehem. Klarissenkirche, Nordwand, Marienkrönung, Sinopia

Abb. 22: Kopie von C. Dapoz des Freskos an der Nordwand im Presbyteriumsbereich der ehem. Meraner Klarissenkirche

Abb. 23: Meran, ehem. Klarissenkirche, Nordwand, Betlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten

Abb. 24: Meran, ehem. Klarissenkirche, Nordwand, Geburt Christ, Sinopia

Abb. 25: Meran, ehem. Klarissenkirche, Nordwand, Betlehemitischer Kindermord

Abb. 26: Meran, ehem. Klarissenkirche, Nordwand, Flucht nach Ägypten

Abb. 27: Meran, ehem. Klarissenkirche, Flachbogennische in der Nordwand, Stirnseite, Gottvater

Abb. 28: Meran, ehem. Klarissenkirche, Flachbogennische in der Nordwand, Stirnseite, thronende Maria mit Heiligen

Abb. 29: Meran, ehem. Klarissenkirche, Flachbogennische in der Nordwand, linke Bogenlaibung, Hl.Ulrich, Hl. Laurentius, Hl. Leonhard und Hl. Antonius Abt

Abb. 30: Meran, ehem. Klarissenkirche, Flachbogennische in der Nordwand, rechte Bogenlaibung, trinitarische Marienkrönung

Abb. 31: Meran, ehem. Klarissenkloster, Stiegenhaus, Fünf Ritterheilige und die Hl. Ursula (ehemals an der Südwand der Klosterkirche)

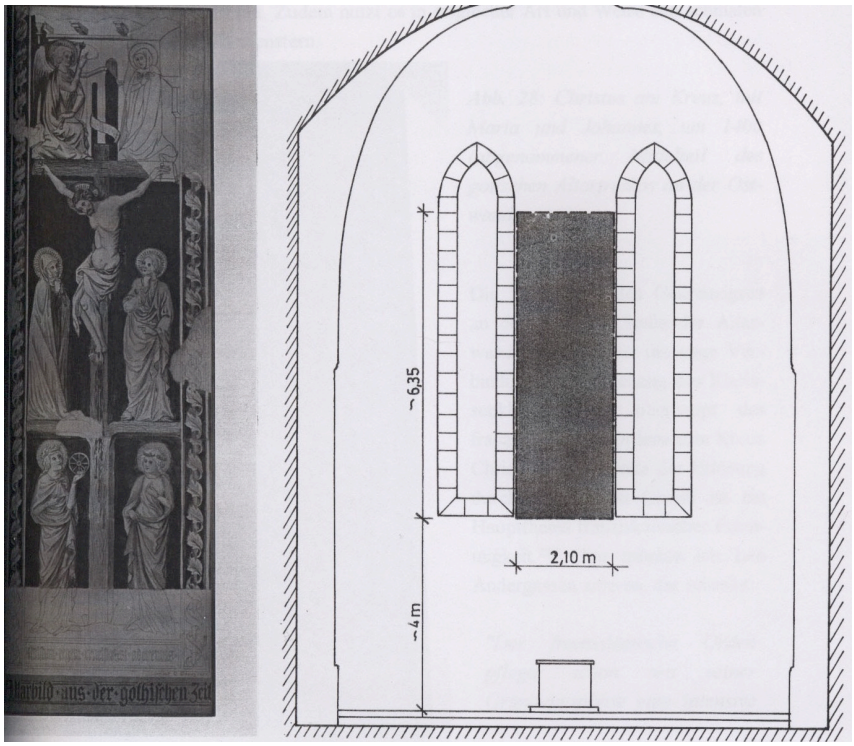

Abb. 32: Kopie von C. Dapoz des Altarfreskos mit der Rekonstruktion seiner Position an der Ostwand

Abb. 33: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Verkündigungsengel (ehemals an der Ostwand der Klosterkirche)

Abb. 34: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Hl. Katharina (ehemals an der Ostwand der Klosterkirche)

Abb. 35: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Hl. Barbara (ehemals an der Ostwand der Klosterkirche)

Abb. 36: Meran, ehem. Klarissenkloster, Kreuzgang, Kreuzigung mit Maria und Johannes (ehemals an der Ostwand der Klosterkirche)

Abb. 37: Meran, ehem. Klarissenkirche, Ostwand, zwei Bischöfe am Kreuz (unterer Abschluss der ehemaligen Altarwandkomposition)

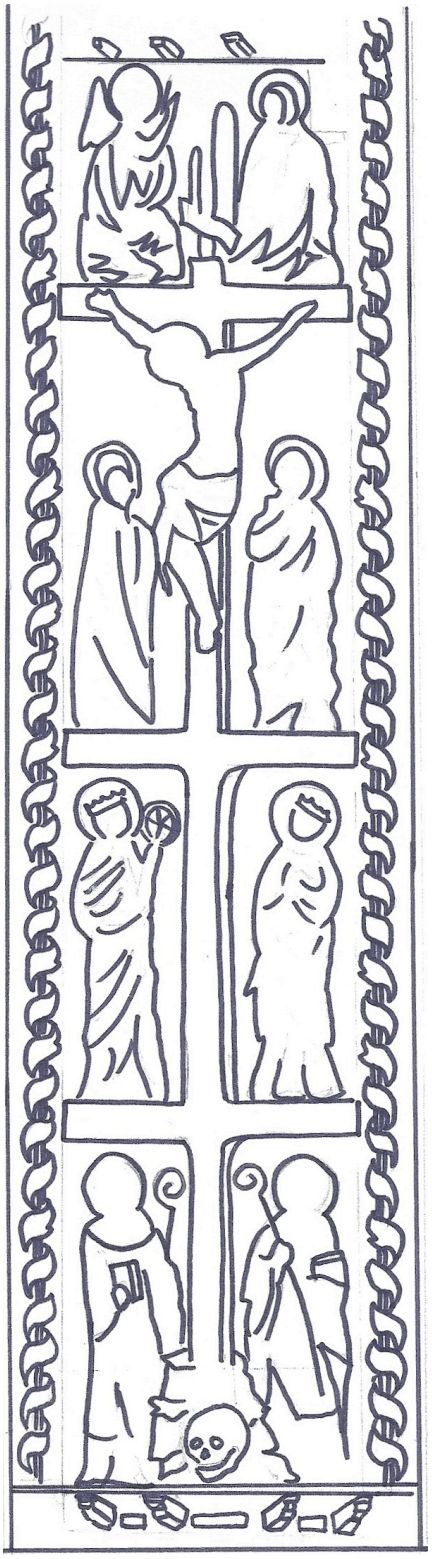

Abb. 38: Rekonstruktion des Altarfreskos an der Ostwand

Abb. 39: Meran, ehem. Klarissenkloster, Stiegenhaus, Inschrift von Cassian Dapoz über die Restaurierungsarbeiten von 1921

Abb. 40: Untermais, Maria Trost, Südwand, trinitarische Marienkrönung

Abb. 41: Sankt Peter in Gratsch, Einblick in die Apsis

Abb. 42: Untermais, Maria Trost, Ostwand, südliche Nische, Kreuzigung

Abb. 43: Sankt Peter in Gratsch, nördl. Seitenkapelle, Nordwand, Apostel

Abb. 44: Sankt Peter in Gratsch, nördl. Seitenkapelle, Westwand, Gebet am Ölberg

Abb. 45: Sankt Peter in Gratsch, nördl. Seitenkapelle, Ostwand, Fragment einer Kreuzabnahme Christi

Abb. 46: Sankt Peter in Gratsch, nördl. Seitenkapelle, Nordwand

Abb. 47: Untermais, Maria Trost, Apsis, Nordwand, Hl. Antonius Abt

Abb. 48: Untermais, Maria Trost, Detail aus der Legende der Hl. Dorothea, Stadtmuseum Bozen

Abb. 49: Terlan, Pfarrkirche, nördliche Chorwand, Brustbilder der Apostel Andreas, Matthäus, Matthias und Thomas

Abb. 50: Untermais, Maria Trost, Ostwand, nördliche Nische, Geburt Christi

Abb. 51: Terlan, Pfarrkirche, Maria mit Strahlenkranz

Abb. 52: Terlan, Pfarrkirche, Südwand, Marienkrönung

Abb. 53: Riffian, Friedhofskapelle, Westwand, Kreuzesprobe und Götzenanbetung

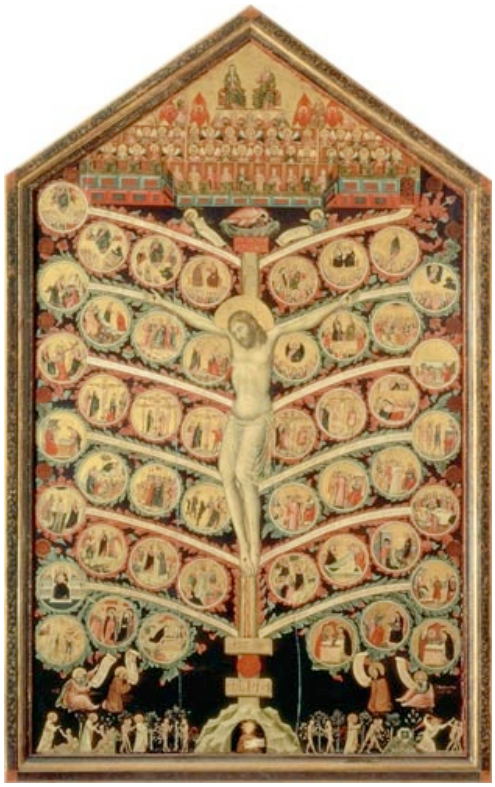

Abb. 54: Pacino da Bonaguida, Lignum Vitae aus dem Klarissenkloster Monticelli, Florenz, um 1310 (Florenz, Galleria dell'Accademia)

Abb. 55: Maestro espressionista di S. Chiara, Kreuzigung mit den Hll. Klara und der klarissin Agnes, sowie Agnes und Rufinus

Abb. 56: Königsfelden, Chorfenster, Detail aus dem Passionsfenster, Kreuzigung

Abb. 57: Fragmente von Grabplatten aus dem ehem. Meraner Klarissenkloster, aufgefunden bei Restaurierungsarbeiten in der Meraner Pfarrkirche

Abb. 58: Andachstbild aus dem Meraner Klarissenkloster, Maria mit Kind im *hortus conclusus* mit den Hll. Katharina und Dorothea, Mitte 15. Jh., Privatbesitz

Abb. 59: Pietà aus dem Meraner Klarissenkloster, um 1380, Pfarrkirche Burgeis

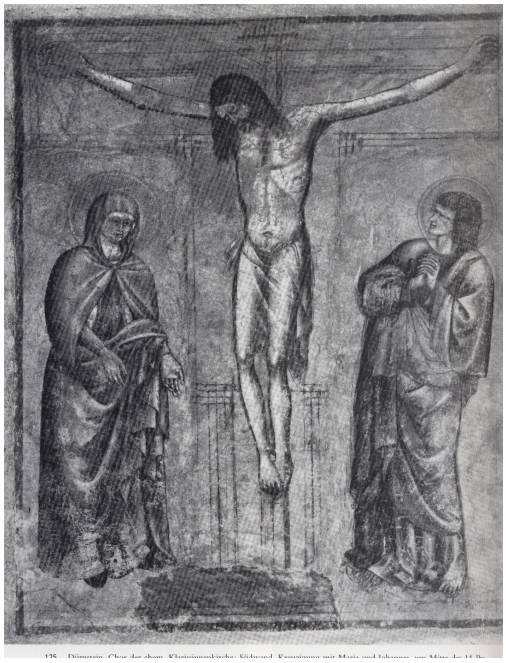

Abb. 60: Dürnstein, ehem. Klarissenkloster, Kreuzigungsfresko aus dem Nonnenchor, um 1350

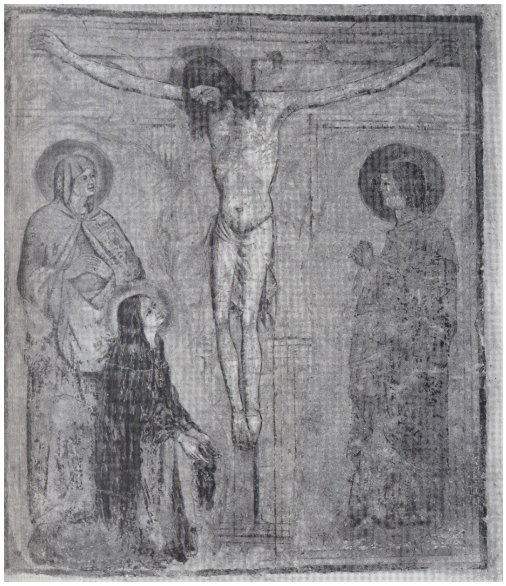

Abb. 61: Dürnstein, ehem. Klarissenkloster, Kreuzigungsfresko aus dem Nonnenchor, um 1350

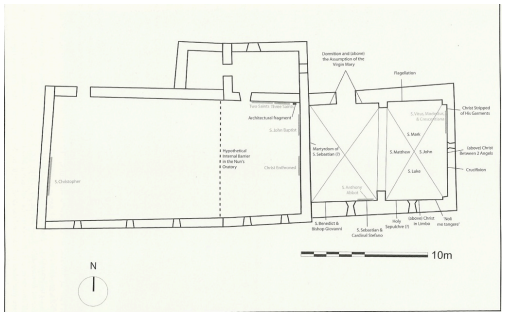

Abb. 62: Alatri, Klarissenkloster San Sebastiano, Grundriss der Kirche

Abb. 63: Alatri, Klarissenkirche San Sebastiano, Einblick nach Osten

Abb. 64: Alatri, Klarissenkirche San Sebastiano, Nordwand, Marientod und Maria Himmelfahrt

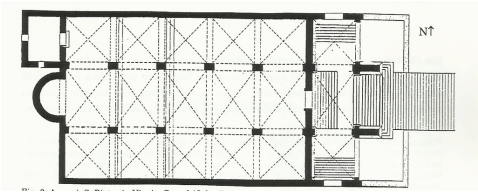

Abb. 65: Anagni, San Pietro in Vineis, Grundriss der Kirche (nach Caivano)

Abb. 66: Anagni, San Pietro in Vineis, Oratorium, Südwand, Jüngstes Gericht

Abb. 67: Anagni, San Pietro in Vineis, Oratorium, Trauer um den toten Christus

Abb. 68: Neapel, S. Maria Donnaregina, Einblick von der Nonnenempore in Richtung Chor

Abb. 69: Neapel, S. Maria Donnaregina, Längswand am Nonnenchor, Detail, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung

Abb. 70: Ravenna, ehem. Klarissenkirche S. Stefano in fundamento, Schema der Fresken im Chorquadrat nach Pasini

Abb. 71: Ravenna, ehem. Klarissenkirche S. Stefano in fundamento, Kreuzigung von Pietro da Rimini, ehem. im Chor der Klosterkirche heute im Museo nazionale di Ravenna

Abb. 72: Neapel, Santa Chiara, Nonnenchor, Freskofragment, Kreuzabnahme und Beweinung Christi

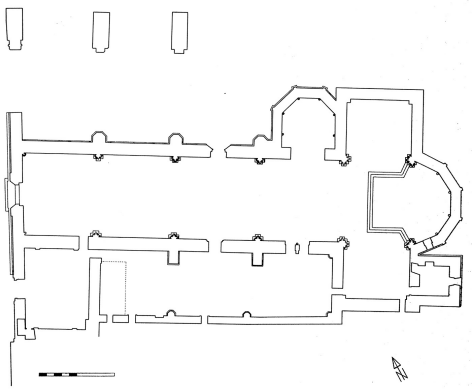

Abb. 73: Assisi, Santa Chiara, Grundriss

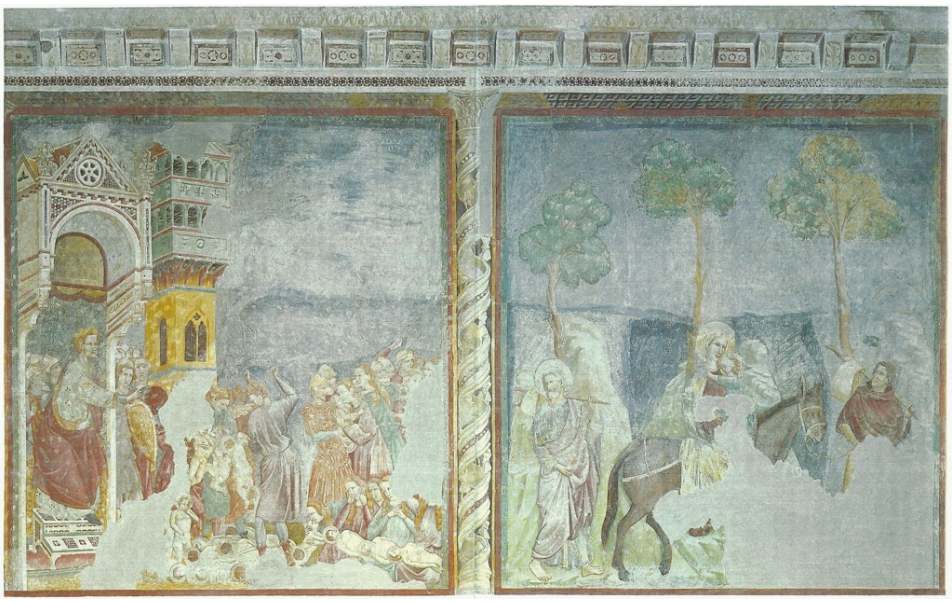

Abb. 74: Assisi, Santa Chiara, Kindermord und Flucht nach Ägypten

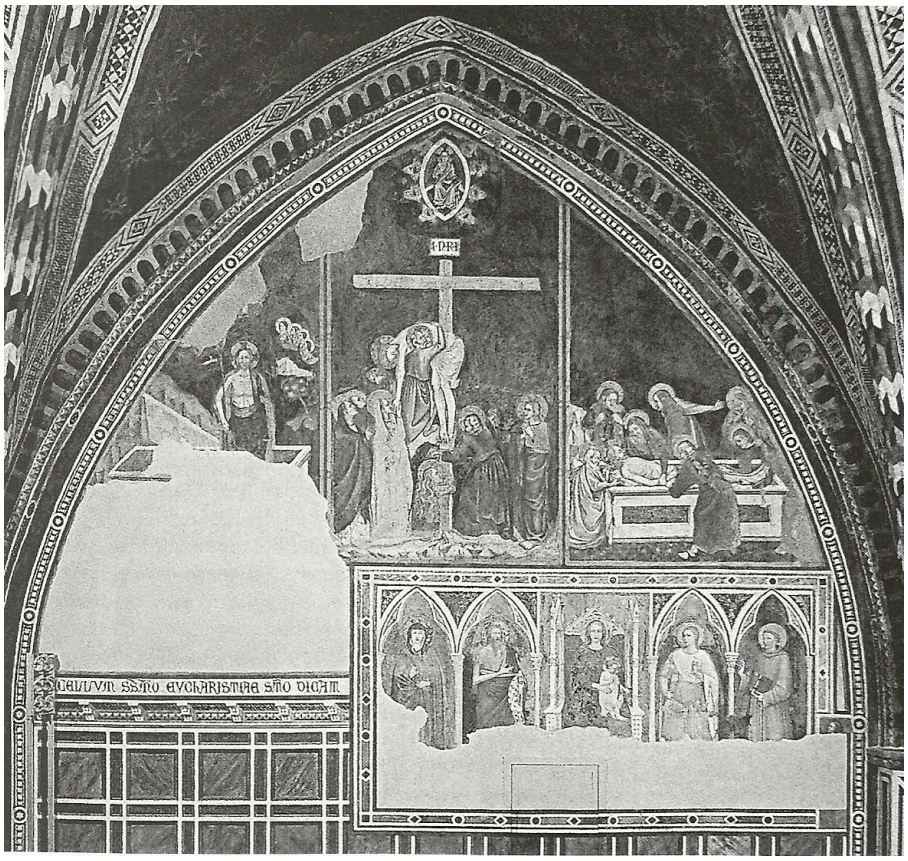

Abb. 75: Assisi, Santa Chiara, Nonnenchor, Ostwand

Abb. 76: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Das Weihnachtsfest in Greccio

Abb. 77: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Christus spricht zu Franziskus im Kreuz von S. Damiano

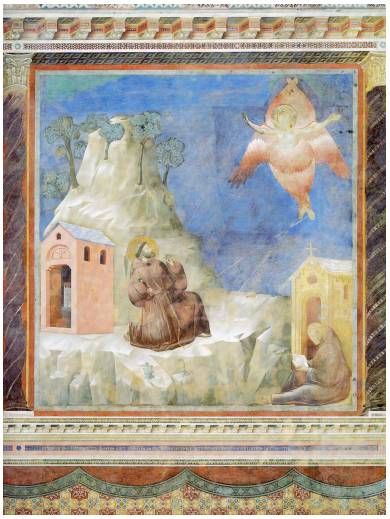

Abb. 78: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Franziskus erhält am Berg La Verna die Stigmata

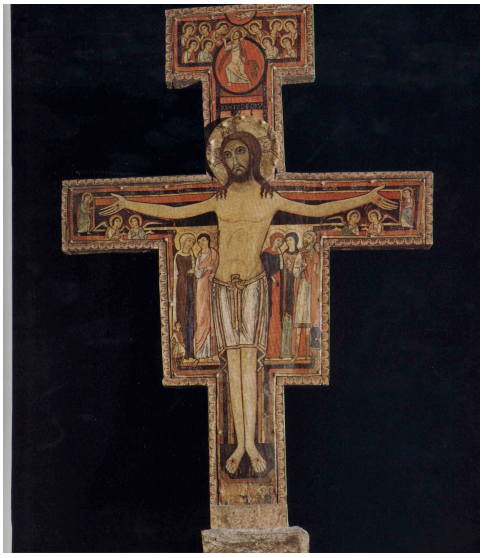

Abb. 79: Kreuz von San Damiano, umbrischer Meister des 12. Jh.s.

Abb. 80: Leben-Jesu Tafel aus einem Kölner Frauenkloster, Mitte 14. Jh., Wallraf-Richartz Museum, Köln

Abb. 81: Antependium aus dem ehem. franziskanischen Doppelkloster Königsfelden, um 1340/50, Historisches Museum Bern

Abb. 82: Antependium aus dem ehem. franziskanischen Doppelkloster Königsfelden, zwischen 1334 und 1364, Historisches Museum Bern

Abb. 83: Sankt Magdalena in Prazöll, Einblick nach Osten, um 1300/1310

Abb. 84: Sankt Mauritius in Moritzing, Apsis, Schmerzensmann mit Maria und Johannes, um 1370

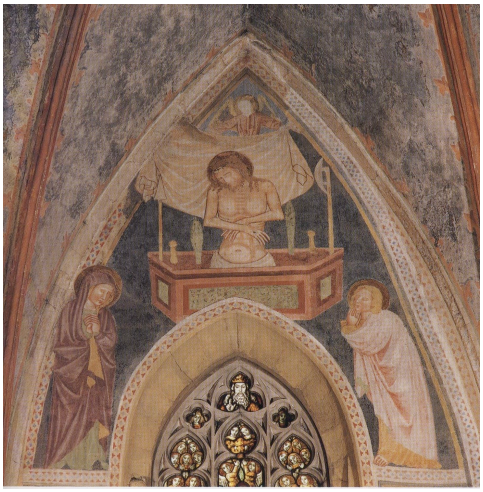

Abb. 85: Terlan, Pfarrkirche, zentrales Bogenfeld, Schmerzensmann mit Maria und Johannes, um 1370

Abb. 86: Schmerzensmann aus Vernuer ob Riffian, vermutlich aus dem Klarissenkloster Meran

Abb. 87: Brixen, Klarissenkloster, Kruzifix, um 1360, Diözesanmuseum Brixen

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Laimer 1994, S. 12 128
Abb. 2: Ebd., S. 45, Abb. 5 129
Abb. 3: Ebd., S. 46, Abb. 6 129
Abb. 4: Ebd., S. 28, Abb. 2 130
Abb. 5: Ebd., S. 52, Abb. 8 131
Abb. 6: Denkmalpflege in Südtirol 1989/90, S. 18. 132
Abb. 7: Jäggi 2006, S. 106, Abb. 126. 132
Abb. 8: Schedl 2009, S. 353 132
Abb. 9: Ebd., S. 353 132
Abb. 10: Jäggi 2006, S. 157, Abb. 195 132
Abb. 11: Ebd., 120, Abb. 114 132
Abb. 12: Ebd., S. 154, Abb. 190 132
Abb. 13: Ebd., S. 159, Abb. 197 132
Abb. 14: Laimer 1994, S. 157, Abb. 80 133
Abb. 15: Ebd., S. 60, Abb. 11 133
Abb. 16: Helmut Stampfer 134
Abb. 17: Helmut Stampfer 134
Abb. 18: Laimer 1994, S. 63, Abb. 14 135
Abb. 19: Ebd., S. 60, Abb. 11 135
Abb. 20: Helmut Stampfer 136
Abb. 21: Verfasserin 136
Abb. 22: Verfasserin 137
Abb. 23: Verfasserin 137
Abb. 24: Verfasserin 138
Abb. 25: Verfasserin 138
Abb. 26: Verfasserin 139
Abb. 27: Verfasserin 140
Abb. 28: Verfasserin 140
Abb. 29: Verfasserin 141
Abb. 30: Verfasserin 141
Abb. 31: Helmut Stampfer 142
Abb. 32: Laimer 1994, S. 73, Abb. 27 142
Abb. 33: Helmut Stampfer 143

Abb. 34: Helmut Stampfer 143
Abb. 35: Helmut Stampfer 143
Abb. 36: Helmut Stampfer 144
Abb. 37: Verfasserin 144
Abb. 38: Verfasserin 145
Abb. 39: Helmut Stampfer 146
Abb. 40: Stampfer 2006, S. 170 147
Abb. 41: Andergassen 2004, S. 16–17 147
Abb. 42: Stampfer 2006, S. 159 148
Abb. 43: Verfasserin 149
Abb. 44: Verfasserin 149
Abb. 45: Verfasserin 149
Abb. 46: Verfasserin 149
Abb. 47: Stampfer 2006, S. 165 150
Abb. 48: Ebd., S. 160 150
Abb. 49: Andergassen 1996, S. 46, Abb. 37 150
Abb. 50: Stampfer 2006, S. 157 151
Abb. 51: Andergassen 1996, S. 66, Abb. 60 151
Abb. 52: Ebd., S. 63, Abb. 57 152
Abb. 53: Haniel 1940, Tafel 5, Abb. 5 152
Abb. 54: `http://leejagers.files.wordpress.com/2008/03/tree_of_life.jpg?w=450` (14.11.2010) 153
Abb. 55: Lunghi 1994, S. 232–233 153
Abb. 56: `http://www.ag.ch/klosterkk/de/pub/glasmalereien/passion_christi/kreuzigung.php` (14.11.2010) 154
Abb. 57: Steinmetz M. Höllrigl 154
Abb. 58: Helmut Stampfer 155
Abb. 59: Müller 1976, Abb. 27 155
Abb. 60: Jäggi 2006, S. 273, Abb. 244 156
Abb. 61: Ebd., S. 272, Abb. 243 156
Abb. 62: Romano 2005, S. 116, Abb. 19 157
Abb. 63: Warr / Elliot 2004, S. 82, Abb. 25 157
Abb. 64: Romano 2005, S. 127, Pl. 60 157
Abb. 65: Boehm 1999, S.19, Fig. 3 157
Abb. 66: Jäggi 2006, S. 257, Abb. 227 158
Abb. 67: Boehm 1999, S. Abb. 17 158
Abb. 68: Warr / Elliot 2004, S. 108, Abb. 6 158
Abb. 69: Warr / Elliot 2004, S. 118, Abb. XX 158
Abb. 70: Dauner 1995, Abb. 10 159
Abb. 71: Jäggi 2006, S. 265, Abb. 236 159
Abb. 72: Leone de Castris 2006, S. 71, Abb. 28 159

Abb. 73: Bigaroni/Meier/Lunghi 1994, S. 20 159
Abb. 74: Lunghi 1994, S. 206–207 160
Abb. 75: Jäggi 2006, S. 248, Abb. 223 160
Abb. 76: Ruf 1980, Abb. 44 161
Abb. 77: Ruf 1980, Abb. 12 161
Abb. 78: Bilddatenbank Prometheus (`http://www.prometheus-bildarchiv.de/`; 15.11.2010) 161
Abb. 79: Ruf 1980, Abb. 13 161
Abb. 80: Sammlungskatalog „Das Wallraf Richartz Museum“ 2001, S. 37 162
Abb. 81: Bilddatenbank Unidam (`http://unidam.univie.ac.at`; 15.11.2010) 162
Abb. 82: `http://www.annatextiles.ch/book_rev/rev2009/r3018elster/elst_208.jpg` (14.11.2010) 162
Abb. 83: Andergassen 2007, S. 57 163
Abb. 84: Ebd., S. 71 163
Abb. 85: Andergassen 1996, S. 43, Abb. 34 163
Abb. 86: Andergassen 2007, S. 65 164
Abb. 87: Katalog „Icones Clarae“ 1999, S. 12, Abb. 2 164

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht die mittelalterlichen Wandmalereien in der ehemaligen Klarissenkirche in Meran.

Das Kloster wurde 1309 von Herzogin Euphemia von Schlesien als landesfürstliche Stiftung gegründet. Der erste Kirchenbau war ein lang gestreckter flach gedeckter Saalraum mit gerade abschließendem Chor. 1347 wurde die Stifterin Euphemia in einem Tumbagrab aus rotem Marmor in der Kirche beigesetzt. Zwischen 1390 und 1410 bzw. 1425/30 wurde das Kircheninnere mit Wandmalereien ausgestattet. Im frühen 16. Jahrhundert wurden schließlich Gewölbe eingezogen, deren bis zum Boden reichende Dienste die Malereien zum Teil beschädigten. 1782 ließ Kaiser Josef II. das Kloster aufheben, die Gebäude wurden veräußert und stark verändert. Seit 1921 ist die ehemalige Kirche im Besitz der „Spar- und Vorschusskasse“ Meran, heute Volksbank. Die im Zuge der baulichen Umgestaltungen vorgefundenen Wandmalereien an der Nord-, Süd- und Ostwand wurden 1921 dokumentiert und großteils, sofern es ihr Zustand erlaubte, in den Kreuzgang übertragen. Im Jahr 2004 traten im Zuge von internen Umbauarbeiten an der Nord- und Ostwand jedoch erneut Wandmalereien ans Licht, die an ihrem ursprünglichen Standort verblieben.

Die vorliegende Arbeit versucht erstmals eine umfassende kunsthistorische Betrachtung dieser Wandmalereien auf stilistischer sowie ikonographischer Ebe-

ne. Es konnte festgestellt werden, dass die dargestellten Themen sehr wohl Ähnlichkeiten mit jenen anderer Klarissenkirchen aufweisen, jedoch in ihren Schwerpunkten – der Kindheitsgeschichte und Passion Christi sowie Szenen aus dem Leben Mariens – auch lokalen Bildtraditionen des späten 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts außerhalb der Klostermauern folgen. Aus diesem Grund kann wohl in Bezug auf die Malereien in der Kirche nicht von einer speziellen Ikonographie der Klarissen gesprochen werden kann.

Abschließend wurden die Wandmalereien in den Kontext des liturgischen Alltags der Nonnen gestellt und ihre diesbezügliche mögliche Rolle und Funktion untersucht – dies gilt natürlich nur für jene Bilder, die von der Nonnenempore aus sichtbar waren. In diesem Zusammenhang konnte gezeigt werden, dass die Wandmalereien der Meraner Klarissenkirche geradezu exemplarisch auf die in mittelalterlichen Nonnenklöstern vorherrschenden Andachtspraktiken von *imitatio* und *compassio* ausgelegt waren.

Curriculum Vitae

Persönliche Informationen

Name	Stampfer
Vorname	Elisabeth
Geburtsdatum	28. Februar 1987
Geburtsort	Bozen, Italien
Staatsbürgerschaft	Italienische

Ausbildung

seit Herbst 2006	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Sep. 2001–Jul. 2006	Humanistisches Gymnasium Bozen, neusprachliche Fachrichtung

Berufliche Tätigkeit und Praktika

Sommer 2010	Presse-Assistenz beim *Musik-Festival Grafenegg*
Dez. 2009–Feb. 2010	Praktikum in der Presseabteilung der *Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession*
Aug./ Sep. 2009	Praktikum in der Presse-Abteilung des *Musik-Festivals Grafenegg*
Jul./ Aug. 2009	Praktikum im Künstlerischen Betriebsbüro des *Musik-Festivals Grafenegg*
Jul./ Aug. 2008	Praktikum im *Dorotheum Wien* in der Abteilung für Bilder und Antiquitäten und im „art-office“
2007–2009	Schaustellerin bei *im Kinsky Kunst Auktionen*
Sommer 2006	Kunstvermittlung in *Schloss Prösels* bei Völs am Schlern (BZ, Südtirol)
Sommer 2005	Kunstvermittlung in *Schloss Prösels* bei Völs am Schlern (BZ, Südtirol)