



Leo Andergassen

BILD RÄU ME

GEISTLICHER ELITEN

Die spätromanischen Wandmalereien
im Brixner Dombezirk

ATHESIA



Die Drucklegung dieses Buches wurde ermöglicht durch
die Südtiroler Landesregierung/Abteilung Deutsche Kultur
und das Domkapitel Brixen.

Bildräume geistlicher Eliten

Die spätromanischen Wandmalereien
im Brixner Dombezirk

Leo Andergassen

Veröffentlichungen des
Südtiroler Kulturinstitutes

Band 13

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit	6
Vorwort des Südtiroler Kulturinstitutes	7
Vorwort des Autors	8
Zielsetzung	9
1. Tugend und Laster. Die Wandmalereien in der Kollegiatkirche Unsere Liebe Frau am Kreuzgang	11
1.1 Notizen zur Baugeschichte	11
1.1.1 Dompropst Gottschalk Laur stiftet die Einwölbung	15
1.1.2 Altarstiftungen des Liebfrauenkapitels	17
1.2 Die spätromanischen Fresken im Dachraum	19
1.3 Gegenstände: Babylon und Jerusalem	20
1.4 Das Lasterseptenar	22
1.5 Das Tugendseptenar	42
1.6 Die Ostwand: Pfingsten und Pfingstpredigt	67
1.7 Die Westwand: Humilitas versus Superbia	80
1.8 Der Schlüssel zum Verständnis des Bildprogramms	84
1.8.1 Das Tugend- und Lasterkonzept bei Hugo von St. Viktor	89
1.8.2 »De fructibus carnis et spiritus«: Die illuminierten Handschriften im Vergleich zum Brixner Programm	91
1.8.3 Tugend- und Lasterbäume	99
1.9 Der Annexraum: Die »Camera«	105
1.10 Stil und Datierung	109
1.11 Der Stifter und Benefactor Bischof Konrad von Rodank	114
1.12 Die Restaurierung der Wandgemälde	117
1.13 Forschungslage und Deutungsansätze	136
1.14 Die gotischen Wandgemälde und Fragen der Raumfassung	140

2. Ecclesia und Sapientia. Die Wandmalereien in der Taufkapelle	
St. Johann am Kreuzgang	143
2.1 Notizen zur Baugeschichte der Johanneskapelle	143
2.1.1 Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Umbauten	152
2.2 Das Sapientia-Ecclesia-Programm	153
2.3 Der Thron der Ecclesia	155
2.3.1 Die Seligpreisungen	168
2.3.2 Ecclesia	173
2.4 Die Figurenprozession des Ecclesia-Thrones	178
2.5 Der Thron der Sapientia	188
2.5.1 Misericordia und Veritas, Justitia und Pax	202
2.6 Die Figurenprozession der Sapientia	204
2.6.1 Elihu als Personifikation des arroganten Predigers	213
2.6.2 Die Königin von Saba	215
2.7 Das ikonographische Konzept	218
2.7.1 Der Thronus Salomonis im Salzburger Kontext	226
2.8 Interaktion und Funktion	228
2.9 Bischof Berthold von Neuffen als Auftraggeber	230
2.10 Stil und Technik	232
2.11 Restaurierung zwischen Polychromierung und Konservierung	234
2.11.1 Die Freilegung und Restaurierung der Malereien von 1882 bis 1902	234
2.11.2 Paradigmenwechsel: Der Denkmalstreit von 1901/02	250
2.11.3 Die Rückrestaurierung von 1972 bis 1984/85	257
2.12 Forschungslage und Deutungsansätze	258
2.13 Die gotische Ausmalung	261
3. Fazit	273
Anmerkungen	278
Abkürzungen und Siglen	289
Quellen- und Literaturverzeichnis	290
Quellen zur Restaurierung der Johanneskapelle und der Frauenkirche	301
I Johanneskapelle	301
II Frauenkirche	341
Bildnachweis	349

Zum Geleit

*Die Weisheit baute sich ein Haus,
darin spricht Gott sich selber aus,
und dieses Wort hat uns getroffen.*

Immer, wenn ich die Johanneskapelle am Brixner Kreuzgang betrete, kommen mir diese Worte aus dem Hymnus der Lesehore vom Dienstag bzw. Freitag in den Sinn. Sie greifen Spr 9,1–6 auf, wo die personifizierte Weisheit ein prächtiges Haus mit sieben Säulen errichtet und alle zu einem großzügigen Festmahl einlädt.

Die Weisheit erbaut ein Haus. Die Sieben-Zahl der Säulen unterstreicht, dass es sich um ein vollkommenes Gebilde handelt. Wer die Einladung der Weisheit annimmt, wird gewissermaßen in die Welt der Vollkommenheit eingeführt. Interessanterweise spielt die symbolträchtige Zahl sieben im Freskenzyklus der Johanneskapelle keine große Rolle; dafür begegnet uns verstärkt die zweite Zahl, die auf Vollständigkeit und einheitliche Größe verweist: die Zahl zwölf. Es ist die Zahl der irdischen Kirche aber auch des himmlischen Jerusalem (vgl. Offb 21,9–21), gleichsam um anzudeuten, dass, wer sich auf die Weisheit einlässt, noch nicht automatisch die Vollkommenheit erreicht, sich aber wohl auf einen Weg der Vervollkommnung begibt.

Im Haus der Weisheit spricht Gott selber. Die Weisheit ist nicht irgendeine abstrakte Idee. Die Personifizierung der Weisheit in Spr 8–9 will bewusst machen, dass es sich um eine konkrete Größe handelt, durch die Gott zu Wort kommt. Die von der Weisheit und ihren Dienerinnen bereiteten Speisen lassen sich mit den ersten Versen des Sprichwörterbuches als Einsicht, Gerechtigkeit, Rechtssinn, Redlichkeit, Klugheit, Kenntnis, Umsicht und Gottesfurcht identifizieren. In der Johanneskirche werden die „Leckerbissen“ von Frau Weisheit durch herausragende Gestalten der Bibel und der Kirchengeschichte dargereicht, wodurch die Funktion der

Vermittler unterstrichen wird: Gottes weisheitliches Wort fällt nicht vom Himmel, sondern braucht Menschen, die es aufnehmen und weitergeben.

Und dieses Wort hat uns getroffen. Damit ist die Weisheit auf dem Boden der Realität angekommen, konkret: bei uns. Wir müssen uns der Frage stellen, ob wir uns auf die Einladung von Frau Weisheit einlassen. Denn ganz in ihrer Nähe treibt auch Frau Torheit ihr Unwesen und verführt die Unbedarften zu bösem Tun (Spr 9,13–18). Der Tugend- und Lasterkatalog in der Liebfrauenkirche legt es unmissverständlich dar: Es gibt zwei Wege (vgl. Ps 1,6), der eine führt in das sündhafte Babylon, der andere zum himmlischen Jerusalem. Die Entscheidung liegt bei uns.

Die anfangs des 13. Jahrhunderts entstandenen Fresken aus dem Brixner Dombezirk konnten vermutlich nur von wenigen Auserwählten aus dem hohen Klerus eingesehen und wohl auch verstanden werden. Heute stehen sie, auch wenn nur bruchstückhaft, uns allen zur Verfügung. Das ist eine große Gabe und Aufgabe zugleich.

PD Dr. Leo Andergassen hat in dieser detaillierten Studie nicht nur bisher unbekannte Aspekte aufgedeckt, sondern uns auch einen neuen Schlüssel zum Verständnis dieser spätromanischen Bilderzyklen geschenkt. Ihm gebühren unsere Anerkennung und unser Dank. Möge sein Wissen uns zur Weisheit werden und uns durch das tiefere Verständnis der Bilder geleiten in die Tiefen der Erkenntnis Gottes.

Prof. Dr. Ulrich Fistill, Domdekan

Vorwort des Südtiroler Kulturinstitutes

Die Beschäftigung mit der romanischen Wandmalerei in Südtirol gehört, wenn man so will, zu den Fixpunkten der Veranstaltungen und Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes. In diesem Zusammenhang erinnere ich an die im Oktober 2001 auf Schloss Goldrain abgehaltene Tagung zum Thema (Bd. 4) sowie an die Veröffentlichungen zu den Wandmalereien der Kirche Maria Trost in Untermais (Bd. 6) und zu den Yvain-Fresken auf Rodenegg (Bd. 9). Auch die auf den Spätherbst 2022 angesetzte Tagung zur Wandmalerei in Tramin wird einen Programmpunkt in der Ausmalung von St. Jakob in Kastelaz haben.

Der vorliegende Band überrascht im Kontext des bereits Veröffentlichten zum Thema. Die Wandmalereien aus dem frühen 13. Jahrhundert im Brixner Dombereich, über dem Gewölbe der Frauenkirche und in der Taufkapelle St. Johannes, zählen zu den weitgehend unbekannten und bislang wenig erforschten Zeugnissen mittelalterlicher Monumentalmalerei. Dabei verdienen sie es besonders, der Fachwelt wie einem breiteren Publikum bekannt gemacht zu werden. Die Ergebnisse, die nun aus der Feder von Leo Andergassen vorliegen, präzisieren seine bereits 2009 in unserer Reihe veröffentlichten Darstellungen in der kunsthistorischen Gesamt-skizzierung zum Brixner Dom und ergänzen sie um wichtige Nuancen und Neulesungen. Völlig zu Recht

rückt das Ergebnis den gehobenen Anspruch des Bildkonzepts in die Mitte, der auch im überregionalen Kontext nichts Vergleichbares kennt. Damit erfährt der Blick auf einen den Kunstinteressierten ansonsten weitgehend entzogenen Denkmälerbestand eine bereichernde, erklärende und neu ausdeutende Note. So trifft die kulturell vermittelnde Aufgabe des Südtiroler Kulturinstitutes durchaus einen europäischen Nerv, Fragen der Geistesgeschichte und heilsgeschichtlich gebundener theologischer Vorstellungen rühren an Selbstverständniskonzepte intellektueller Eliten des frühen 13. Jahrhunderts. Dass hier auch Fragen der Erhaltung, der Restaurierung und der Konservierung mit aufgegriffen werden, verortet den neuen Band auch im Bereich denkmalpflegerischen Handelns, die um 1900 in der Johanneskapelle vorgenommenen Eingriffe zählen nicht von ungefähr zu den mit am ausführlichsten diskutierten Fällen der Wiener Zentral-Kommission. Der Quellenanhang bietet Einblicke in damalige Entscheidungsprozesse und bildet eine wichtige Grundlage für das vertiefte Verständnis des Erhaltenwollens eines zwar fragmentierten, doch inhaltlich hochbrisanten Bestandes.

*Hans-Christoph von Hohenbühel,
Vorsitzender des Südtiroler Kulturinstitutes*

Vorwort des Autors

Die spätromanischen Malereien in der Johanneskirche und in der Frauenkirche im Brixner Münsterbezirk beschäftigen mich bereits seit mehreren Jahren. Sie entziehen sich einer raschen Interpretation, nur eine intensive Auseinandersetzung damit vermag weitere Sinniefen zu erschließen. In den letzten Jahren war es namentlich die Qualität der digitalen Raumerfassung, die nun für eine gesamthafte Interpretation des Programms und die Wahrnehmung von technischen Details in der künstlerischen Ausführung einen neuen Ausgangspunkt bietet; volltextrecherchierbare Datenbanken ermöglichen es, bruchstückhaft überlieferte Inschriften zu rekonstruieren und so etwa bislang unbenannt gebliebene Figuren zu identifizieren. Dies sind die Voraussetzungen für eine neue, stringendere Programmanalyse an beiden Malorten. Mit dem hier veröffentlichten Bildmaterial können die Wandmalereien erstmals umfassend und in einer bislang unerreichten Qualität betrachtet, eingeordnet und erfasst werden. Um ein Gesamtbild zu gewinnen, werden hier auch die ansonsten wenig beachteten Malereien der »Camera« gut dokumentiert.

Dass dieses Projekt umgesetzt werden konnte, habe ich gleich mehreren Institutionen zu danken: Das Südtiroler Kulturinstitut unter dem Vorsitz von Baron Hans Christoph von Hohenbühel hat die Veröffentlichung in die eigene Reihe aufgenommen, in der 2009 bereits meine Darstellung zu Geschichte, Gestalt und Kunst im Dombezirk zu Brixen erschien. Dr. Günther Kaufmann (Südtiroler Kulturinstitut) begleitete die Redaktion des Bandes. Sämtliche Abbildungen in »Scan-Qualität« erstellte Peter Daldos (Spherea 3D, Bozen), dem ich auch für die Erfüllung weiterer Bildwünsche, die auch Simulationen miteinschlossen, aufrichtigen Dank zu sagen habe. Landeskonservatorin Dr. Karin Dalla Torre habe ich für den Zugang zum Amtsarchiv und zu den Restaurierungsunterlagen am Landesdenkmalamt zu danken. Mag. Evi Wierer (Amt für Bau- und Kunstdenkmäler) übermittelte einschlägige Restaurierungsberichte. Gera-

de die erneute Sichtung dieser Unterlagen lässt nun auch die sich über hundertvierzig Jahre hinziehende Restaurierungsgeschichte in einem neuen Licht erscheinen. Dazu haben auch das Foto- und Planarchiv des Bundesdenkmalamtes in Wien ihren Beitrag geleistet. Für die prompte Hilfe seien Frau Dr. Gabriele Roithner und Herr Ing. Christoph Zauchinger bedankt. Ein besonderer Dank geht an DI Theophil Melicher, der mir Einblick in den Nachlass seines Großvaters gewährte und aus dem Familiennachlass die Skizzen für die Entwürfe in der Johanneskapelle zugänglich machte. Für die Gewährung der Ablichtungen habe ich Herrn Dr. Peter Orlik zu danken. Für die Erlaubnis zur Wiedergabe der seltenen Bilddokumente zu beiden freskalen Ausstattungen sowie deren Bereitstellung danke ich dem Direktor des Diözesanmuseums Hofburg Brixen, MMag. Peter Schwenbacher. PD Dr. Erika Kustatscher (Diözesanarchiv Brixen) ermöglichte Einblick in die Archivalien ihres Hauses. Einsichtnahme in die bauliche Situation des Dombezirkes gewährte Domdekan Prof. Dr. Ulrich Fistill. Für die unter Pandemiebeschränkungen unabdinglichen Beschaffungshilfen der Fachliteratur bedanke ich mich bei Krista Profanter MA, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Für die baukritische Erfassung von Frauenkirche und Johanneskapelle lieferte Dr. Martin Mittermair, Brixen, wertvolle Hinweise. Dabei konnten vor allem entscheidende Fragen zum Baugeschehen an der Frauenkirche geklärt werden. Frau Dott.ssa Elke Rammlmair (Bozen) sei für die Überlassung ihres Manuskripts zur Johanneskapelle gedankt. Abschließend danke ich allen Institutionen, die bei der Besorgung der Vergleichsabbildungen behilflich waren. Dr. Gustav Pfeifer (Bozen) hat die lastende Arbeit des Korrektrats und Lektorats auf sich genommen, die der Lesbarkeit des Textes zugutekommt. Ihm gilt, *last not least*, mein abschließender Dank.

Leo Andergassen
Meran, im Winter 2021/22

Zielsetzung

Die romanischen Wandmalereien in der Frauenkirche und in der Johanneskapelle wurden bislang noch nie monographisch erfasst. Dieser Mangel, der auch noch aus der Annäherung an das Thema aus meiner 2009 erschienenen Studie zum Brixner Dombezirk erhellt, wird mit der vorliegenden Untersuchung zu beheben versucht. Es geht dabei vornehmlich um die räumliche Kontextualisierung der Malereien, die Analyse des Bildprogramms, um Fragen der Bildsystematik und Bildordnung besonders mit Blick auf die Interaktionen von Raum und Bild, am Rande auch um das Verhältnis von Text und Bild, ferner um Fragen nach den Personen hinter den Bildkonzepten und deren Auftraggebern. Wenn Esther-Luisa SCHUSTER beispielsweise in ihrer Analyse des Wandmalereiprogramms den ehemaligen Domwestbau von Hildesheim als einen »Raum für Eliten« anspricht, so trifft dies in noch größerem Maße für die Ausstattungen in den beiden Brixner Bischofskapellen zu. Dass hier nicht etwa christologische Themen, Bildserien zur Heilsgeschichte oder zur Eschatologie dargestellt wurden, dass die Bilder ohne Textbeigaben nicht »funktionieren« konnten, verleiht beiden Ausstattungen einen besonderen Rang, der hier auch neu gelesen werden soll.

Vorangestellt werden Ausführungen zur architektonischen Beschaffenheit der Räume. Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Baugeschichte und -analyse konnte hier nicht geleistet werden. Trotzdem bilden die wenigen Angaben und Daten zum Bau die Voraussetzungen für die wandgebundenen Ausstattungen. Für die Frauenkirche konnte etwa der Einwölbungstermin, der zusammenfällt mit dem »Verschwinden« der Wandmalereien, durch die Identifizierung des Stifterwappens über dem heutigen Annenaltar geklärt werden, so dass die bauliche Veränderung, nicht, wie bisher angenommen, ins späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert zu setzen ist, sondern in die 1360/70er Jahre. Neu ins Auge gefasst wurde die raumnutzungsrelevante Situation der

Camera, eines Scharnierraums zwischen Bischofspfalz und Domkirche.

Der Schwerpunkt der Annäherung an die in der bisherigen Literatur ikonographisch allenfalls gestreiften Ausstattungen liegt in deren stringenter ikonographischer Lesung. Eliten-Programme entziehen sich einer leicht fassbaren Bildkonzeption. Gerade das Fehlen oder die lediglich rudimentäre Erhaltung der Inschriften erschweren dabei mehrfach eine eindeutige Lesung. Bei der Benennung der Figuren kann es allerdings nicht bleiben, erst das ikonologische Verständnis erschließt die Programme, das Beiziehen von möglichen theologischen Grund- und Vorlagentexten zeigt den kulturellen und gelehrten Hintergrund der Auftraggeber. Durch die Bestandserfassung lassen sich auch in mehreren Fällen Inschriftreste und -fragmente auf das Vollzitat zurückzuführen, was vor allem bei den Gestalten der Figurenprozessionen und -thronen eine plausible Einordnung in das Programmganze erlaubt.

Ikonographische Vergleiche setzen die Bestände in den Kontext der mittelalterlichen Bilderwelt. Einzelne ikonographische Punkte werden in eigenen Exkursen vertieft, wenn ihnen aufgrund ihrer seltenen oder zeitlich frühen Umsetzung überregionale Bedeutung zukommt.

Der Aspekt der Materialität kann hier allenfalls angerissen werden, auch wurden im Zuge der Erfassung keinerlei neue Beprobungen vorgenommen. Die sichtbaren Spuren der Arbeitsprozesse erhellen den bislang exemplarisch von Oskar EMMENEGGER für die Rodenegger Iweinfresken erläuterten Schaffensprozess.

Einen wichtigen Aspekt bildet beziehungsweise bilden die Restaurierungsgeschichte(n). Erstmals werden im Anhang ausgewählte Quellen zur Freilegungs- und Restaurierungsgeschichte vorgelegt, die in einem möglichst vollständigen Abbildungsapparat, der auch die ersten photographischen Bilddokumente und die ersten

graphischen Erfassungen mit einbezieht, eine Entsprechung finden. Aus den Quellen sprechen die divergierenden restaurierungstheoretischen Ansätze, die sich auch in den einzelnen Restaurierungsetappen niederschlagen und nachweisen lassen. Mögen die im Anhang abgedruckten Quellen auch vielfach von einem bürokratischen Duktus geprägt sein, so bietet die Korrespondenz zwischen den Denkmalbehörden, den Restauratoren und den kirchlichen Auftraggebern doch ein anschauliches Bild von den sich immer wieder wandelnden theoretischen Grundsätzen und Handlungsmaximen. Auf detaillierte Kommentare zu den einzelnen edierten Stücken wurde verzichtet, da die Expertisen durchaus für sich stehen können und den Prozess von Entdeckung, Polychromierung und Restaurierung nachvollziehbar machen. Man darf behaupten, dass die Restaurierung der Johanneskapelle eine der am ausführlichsten diskutierten und im Detail besprochenen auf dem Gebiet der Monarchie war. Das Interesse der italienischen Behörden, der Soprintendenza nach 1919, galt genauso der Konservierung der Fresken im Dachgeschoß der Frauenkirche. Die Restaurierungsgeschichte verbindet die romanischen Wandmalereizyklen mit den nachfolgenden Ausstattungsperioden, die hier in Form von Exkursen mit einbezogen werden, um das Raumganze im Zusammenhang zu erfassen. Diese Darstellung versteht sich nicht als eine grundsätzliche Neubearbeitung der früh- bis spätgotischen Fassungen, sondern als ein Vergegenwärtigen des Bestandes.

Abschließend wird noch ein Blick auf die Forschungslage und die in der Literatur gebotenen Deutungsansätze geworfen. Dass dies, nicht wie üblich, im einführenden Teil geschieht, hat hier mit der engen Verflechtung mit den denkmalpflegerischen Eingriffen zu tun.

1. Tugend und Laster.

Die Wandmalereien in der Kollegiatkirche

Unsere Liebe Frau am Kreuzgang

1.1 Notizen zur Baugeschichte

Die Frauenkirche, südlich der Domkirche gelegen und von dieser durch einen 3 Meter breiten Gang getrennt, hat ihren Ursprung in der Frühzeit des Brixner Münsterbezirks.¹ Grundgelegt wurde sie als einschiffiger Saalraum mit östlich anschließender eingezogener halbrunder, von einem Rundbogenfenster durchbrochenen Apsis (Abb. 1, 2). Im späteren 12. oder frühen 13. Jahrhundert wurde die Kirche aufgehöhht. Im Kernbau ist sie mit ihren 13,6 Metern Länge und 6,40 (6,60) Metern Breite wie viele Bauten dieser Zeit doppelt so lang wie breit, die Höhe von 12 Metern orientiert sich an der Länge und ließ an eine zweigeschoßige, von einer Emporengalerie umzogene Anlage denken. Die Folge des spätromanischen Umbaus, bei dem es, anders als in der Johanneskapelle, nicht zum Einzug einer Empore gekommen sein mag, war schließlich die freskale Ausstattung der Kirche. Die heute noch nachzuweisende romanische Fenstersetzung betrifft allein die Südwand und dort nur die zum Altbestand zu zählende untere Raumzone.

Der Umbau der Kirche hängt mit ihrer neuen Funktion als Sitz eines Kollegiatkapitels zusammen.² Die Baumaßnahmen lassen sich an der Errichtung der Rundbogenapsis und des abschließenden Rundbogenfrieses festmachen, der nur mehr in den Bereichen der Kreuzgangbedachung sichtbar ist. Im Sinne einer Doppelkirchenanlage dürfte die Liebfrauenkapelle in etwa zeitgleich mit dem Münster entstanden sein.³ Wenn die Bestätigungsurkunde Bischof Bertolds (1218–1224) von 1221 für das neu gegründete Kapitel von einer Kapelle

spricht, die *parva fuerit et despecta* sei, so haben wir uns darunter wohl den Kern- und Vorgängerbau der heutigen Anlage als Saalkirche mit Flachdecke vorzustellen.⁴ Nicht einmal samstags wurden die Marienmessen gehalten, so suggeriert der erste Stiftspropst Winther von Neuenburg den neuen Nutzen der nun vergrößerten Anlage, die Bischof Konrad von Rodank (1200–1216) *ad laudem et cultum sanctę et gloriosę dei genitricis Marię in capella eiusdem virginis, quam bene et honeste renovaverat*, also zum Lob und zur Verehrung der heiligen und glorreichen Gottesmutter Maria erneuert hatte. Die bisher in der Forschung angenommene Zweigeschoßigkeit mit einer umlaufenden Empore sehe ich nicht bestätigt. Dagegen sprechen vor allem Gründe der Beleuchtung, die allein in der unteren Zone durch drei Rundbogenfenster in der Südwand gegeben war, während die beiden Oculi etwas mehr Licht von Osten auf die bemalten Flächen brachten.

Die Frage der Zweigeschoßigkeit lässt sich allein mit Blick auf die Camera klären, die im Westteil der Kirche gelegen war. Der durch eine Öffnung gewährte Zugang vom Pfalzbereich verbietet hier eine eigenständige Empore, da diese den Zugang des Bischofs beeinträchtigt hätte. Die Bausituation muss demnach jener des Domes von Gurk vergleichbar gewesen sein, allerdings besaß der Brixner Emporenraum im Unterschied dazu keinen Altar. Von der Camera aus konnten der Bischof und seine geistliche Entourage an den Liturgien der Stiftskirche teilhaben. Die Stiftsherren hatten ihr Gestühl zunächst in Hochaltarnähe, wo sie täglich dem verpflichtenden Marienamt beiwohnten und Teile des Stundengebetes verrichteten.⁵ Josef GARBER (1883–1933) hatte 1929 die



Abb. 1: Ostansicht der Frauenkirche, vom Kreuzgang aus gesehen.

verstärkten Mauerpartien des Erdgeschosses als Widerlager für die umlaufende Empore interpretiert,⁶ was sich m. E. angesichts des schmalen Raums und der prekären Beleuchtungssituation, d. h. dem Fehlen von Fenstern im Obergaden, nicht halten lässt.

Eine erste Erweiterung des Baus nach Westen erfolgte noch im 13. Jahrhundert, als unter Propst Marquard um 1270 ein ebenerdiger Keller und eine darüber liegende Kammer der Bischofspfalz der Kirche einverleibt wurden, um die Raumsituation der *ecclesia sancte Marie intuens nimis brevis et parva ac obscura* zu verbessern (Abb. 3, 4). Der Keller hatte sich bereits in den Händen des Vaters von Propst Marquard befunden, dieser überließ ihn zusammen mit der Dotierung einer Messe am Pankratius- und am Marienaltar der Kanonikergemeinschaft. Mit der Beurkundung vom 20. Juli 1270 stellte Bischof Bruno von Kirchberg (1250–1288) die von ihm

nicht mehr genutzten Räume für die Kirchnerweiterung zur Verfügung.⁷ Dabei bleibt fraglich, ob und in welchem Maße es in der Folge auch zu einem tiefgreifenden Umbau kam. Die Erlaubnis bezog sich wörtlich auf *frangere, construere, murare* und *albare*, sowie *ligna reficere* also auf den Abbruch von Mauern, deren Neuerrichtung und anschließendem Verputzen und Weißen und der Erneuerung des Zimmerwerks, ohne jedoch die Arbeiten *en détail* zu spezifizieren. Die genannte Camera befand sich auf Emporenhöhe. Sie erfüllte ursprünglich die Funktion einer Herrschafts- und wohl auch einer Infirmit-Empore. In diesem Zusammenhang bleiben jedoch Fragen offen, da die Camera nicht exakt die Breite des Konrad-Baues aufwies, sondern darüber hinausgriff. So hängt der Zeitpunkt, an dem der Raum auf die heutigen Ausmaße reduziert wurde, ganz von dem der Einwölbung ab. Die Situation nach 1270 wird durchaus



Abb. 2: Ansicht des Domes nebst Pfarrkirche und Frauenkirche, dilettierende Bleistift- und Federzeichnung, 18. Jh. (DiözABx, Kapitelarchiv III 3972).

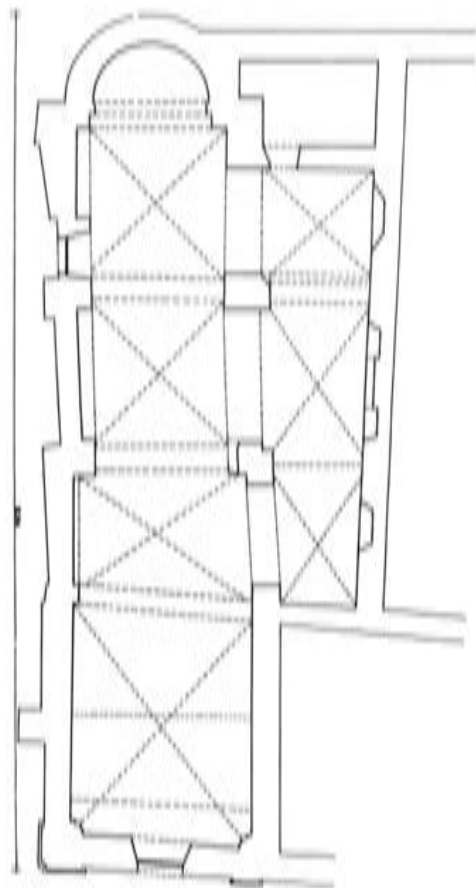


Abb. 3: Grundriss der Frauenkirche.

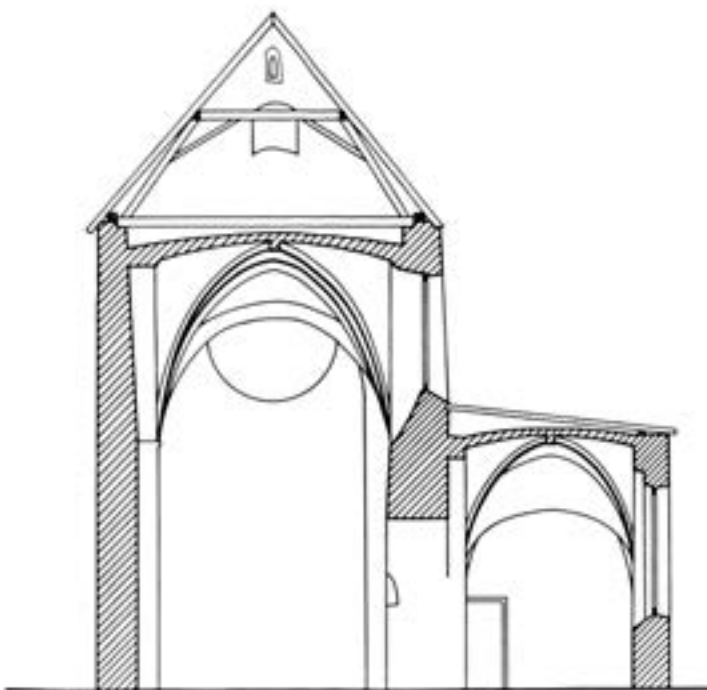


Abb. 4: Querschnitt der Frauenkirche.

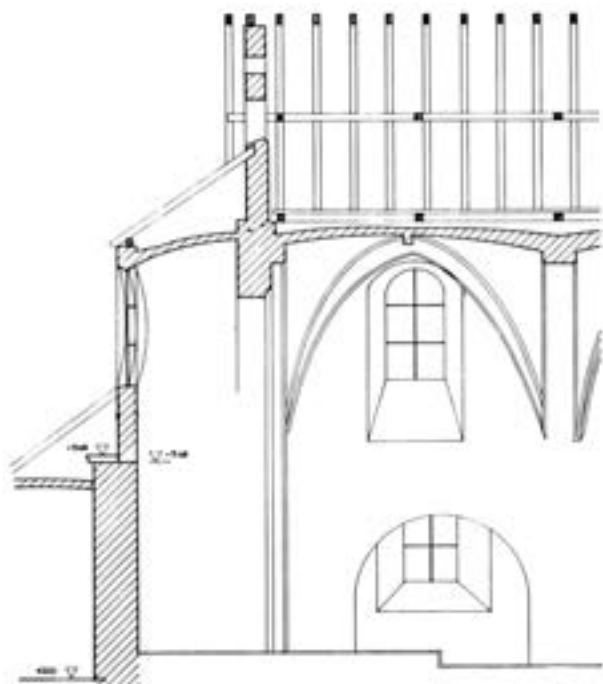


Abb. 5: Längsschnitt des Chorbereichs der Frauenkirche mit Dachstuhl.



Abb. 6: Innenansicht der
Frauenkirche nach Osten.

noch den alten Bestand widergespiegelt haben, allein im Erdgeschoß dürfte eine Erweiterung erfolgt sein. Nicht hier, sondern im Ostteil der Kirche, an der Stelle des späteren Annenaltars, wurde auch der neue, von Marquard gestiftete St. Pankratius- und Kassian-Altar untergebracht, vor dem sich der Stifter bestatten ließ. So lässt sich die Stiftung des Propstes Marquard († 1283) als Seelgerät und Sorge um eine angemessene Grablege interpretieren.⁸ Marquard nahm unter Bischof Bruno eine herausgehobene Stellung ein, er war *notarius*, als solcher war er für die Verschriftlichung von Rechtsakten zuständig, bekleidete aber vorderhand keine der Stiftdignitäten. Nach dem Tod Alberts von Aichach übertrug ihm Bruno das Amt des Propstes des Liebfrauenkapitels, zehn Jahre später bestimmte ihn das Domkapitel zum Dekan. Die für das Liebfrauenkapitel nachhaltigste Leistung Marquards bestand jedoch in der Erweiterung der Anzahl der Chorherrenpräbenden, zwischen 1279 und 1281 wurden sie von vier auf sechs erhöht, was letztlich auch eine Neugestaltung des wohl mit Ställen ausgestatteten Psallierchors bedingte.⁹ Marquard steht damit für einen weitsichtig agierenden Kapitelvorsteher, der aus der Verbindung seiner Dignitäten als Domdekan und als Propst des Liebfrauenkapitels die Gunst der Stunde zu nutzen wusste, um für die Dotierung zweier neuer Präbenden und die räumliche Erweiterung der Kirche zu sorgen. Hand in Hand ging seine Stiftung auch mit einer liturgischen Aufwertung, mit der Stiftung eines eigenen Seelgeräts und weiteren Messstiftungen. Bischof Bruno erteilte der Marienkirche auch einen Ablass von vierzig Tagen von den Strafen für schwere, von hundert Tagen für lässliche Sünden, was den Zustrom von Gläubigen an den Marienfesten und an Samstagen steigern sollte.

Wo die Chorstühle ursprünglich standen, entnehmen wir der bischöflichen Beurkundung von 1270, wo davon die Rede geht, dass er *cancellos nimis adiunctos altari sancte Marie elargavit pulpitos ibi faciens et fratrum ibidem deo servencium sedes sive staciones altareque novum [!] nostro consensu construxit*.¹⁰ Stephan VON MAYRHOFEN (1751–1848) erinnert in seiner Abhandlung zu den Propsten des Kapitels, dass es Propst Marquard gewesen sei, der um 1267 den Pankratiusaltar errichtet und in dessen unmittelbare Nähe auch die Chorstühle verlegt habe, die zuvor eng um den Hochaltar platziert gewesen waren.¹¹ Da der Pankratiusaltar seitlich des Hochaltars stand, wurde in nächster Nähe

auch der neue Psallierchor errichtet. Eine abermalige Verlegung geschah erst in gegenreformatorischer Zeit, als man in Anlehnung an frühneuzeitliche Klosterkirchen nach borromäischer Anordnung das Chorgestühl hinter den Hochaltar verlegte, wo es heute noch in erhöhter Position eingebaut ist. Die Chorherren waren zudem verpflichtet, das feierliche Chorgebet zusammen mit den Domherren im Hochchor der Kathedralkirche zu verrichten.¹²

1.1.1 Dompropst Gottschalk Laur stiftet die Einwölbung

Ein Umbau der Frauenkapelle im 14. Jahrhundert brachte, bedingt durch eine Grundstückschenkung Bischof Alberts von Enn (1324–1336) vom 16. Mai 1327, eine seitenschiffsähnliche Kirchnerweiterung nach Süden (*pro amplificatione dicte capelle*),¹³ dann auch nach 1389 unter Bischof Friedrich von Erdingen (1376–1396) durch die Erweiterung des Schiffs um ein Langhausjoch zum Domplatz hin, nach Westen.¹⁴ Die enge Verbindung der Kirche mit der Bischofspfalz, der *curtis episcopalis*, war bereits 1221 gegeben, so dass die bischöflichen Schenkungen einer im Grunde bischöflichen Kapelle galten. Ob um 1327 auch das Ziegelrippengewölbe im Kirchenschiff mit den kräftigen, farbig gefassten Rippen und den reliefierten Bild- und Wappenschlusssteinen eingezogen wurde, wie von TAVERNIER und RAINER vorgeschlagen, muss nunmehr verneint werden: Die Einwölbung der drei bestehenden Langhausjoche und der Süderweiterung ging der Westerweiterung voraus.¹⁵ Die Schlusssteine zeigen im Osten das Haupt Christi, dann das bislang unidentifiziert gebliebene Wappen des Liebfrauen- und Domkanonikers Gottschalk Laur († 1378), das auch mehrfach an der skulptierten Bildwerkkonsole im Seitenschiff angebracht ist, und, in nächster Nähe des Magdalenenaltars, das Brustbild der hl. Magdalena mit dem Salbgefäß in der Rechten sowie einen sechsstrahligen Stern in der Dreikönigskapelle. Die Stilistik der Reliefs verweist auf das 14. Jahrhundert. Im Zuge der Einwölbung wurde die hochmittelalterlichen Raumsituation überformt. Diese geschieht somit früher als jene der Johanneskapelle. Aufgrund der Auftraggeberschaft durch Laur gilt als gesichert, dass die spätromanische Bildsituation bis zum Einzug der Gewölbe gegen 1364/78 sichtbar blieb. Mit Bildreliefs geschmückt erscheinen die Schlusssteine allein an den Altarstellen.



Abb. 7: Schlussstein über dem Annenaltar, mit dem Wappen des Chorherrn Gottschalk Laur, um 1360/70.

Der Anteil Gottschalk Laurs an der Einwölbung muss erheblich gewesen sein. Eine korrekte Deutung des Wappens gelingt allein durch die Umzeichnung des Wappensiegels an einer nur in Abschrift im Codex Mayrhofen erhaltenen Urkunde von 1368.¹⁶ Das Wappen zeigt im schräglinks geteilten Schild zwei mit den Hälsen gegen den Schildrand gewendete, sich an der Teilung berührende Trichter, somit ein sprechendes Wappenbild (mundartl. *laur*, *lauer* = Trichter). Laur stammte aus Brixen und war der Spross einer möglicherweise aus dem stadtnahen Lüssen zugezogenen Bürgerfamilie.¹⁷ Dort siegelte 1339 ein Jakob Laur.¹⁸ Laur kann als Beispiel einer außergewöhnlichen lokalen Geistlichenkarriere des 14. Jahrhunderts gelten: Er war zunächst

eine Ehe eingegangen, aus der zwei Söhne stammten, Johann und Melchior.¹⁹ Sein Sohn Melchior wird in der Stiftungsurkunde für den Dreikönigsaltar genannt, er bildete wohl auch den Anlass für die fromme Stiftung. In der Urkunde von 1368 werden zudem zwei weitere Kinder genannt, Petel und Angelein (*Petleln vnd Ángellein meinen chinden*), sowie deren Mutter Elisabeth, für die der Kanonikus sorgen ließ. Die Chorherren des Liebfrauenkapitels verliehen ihnen zwei Hofstätten samt Gärten in der Hundsgasse (heute: Erhardgasse) in Brixen gegen 5 ½ Berner jährlichen Leibzins; d. h., dass Laur seine Kinder im geistlichen Stand zeugte, was für das 14. Jahrhundert nicht weiter ungewöhnlich war.²⁰ Seine erste Seelsorgestelle war die Pfarrei Rodeneck gewesen, als deren Vikar er 1329 geführt wird. 1332 besaß er ein Kanonikat am Chorherrenstift Innichen, zwischen 1340 und 1349 hatte er die Pfarrei Pfalzen inne, in den Jahren 1348 bis 1351 bekleidete er die Dignität eines Stiftsdekans in Innichen, dann verlegte er seinen Wirkungsschwerpunkt nach Brixen. Zwischen 1352 und 1370 war er Pfarrer in Rodeneck, seit 1357 zugleich Kanoniker des Liebfrauenkapitels am Kreuzgang, ab 1369 gehörte Laur bis zu seinem Tod dem Brixner Domkapitel an und besetzte von 1370 und 1378 die Dignität eines Dompropstes. Ein Benefizium in St. Moritz in Allitz (Pfarrei Laas, Diözese Chur) legte er nach etwa einem Monat im Herbst 1370 zurück. Laurs Ableben ist für den 26. Juni 1378 vermerkt.²¹ Das Kalendar der Liebfrauenkirche verzeichnet ihn nicht, da sich die Nachträge auf das 13. Jahr-



Abb. 8a / 8b: Wappenschild und Vollwappen des Gottschalk Laur an der Konsole im Seitenschiff, um 1360/70.



Abb. 9: Reliefschlussstein über dem Magdalenenaltar (Brustbild der Maria Magdalena), um 1360/70.



Abb. 10: Reliefschlussstein über dem Dreikönigsaltar (Stern), um 1360/70.

hundert beschränken, ein jüngerer Kalendar ging offenbar verloren.²² Nach Friedrich von Vilanders († 1365) soll Laur auch Propst des Liebfrauenkapitels gewesen sein, Stephan von MAYRHOFEN führt jedoch für den Zeitraum von 1361 bis 1389 Rudolf Stucki als Kapitelpropst, der dann auch Laurs Nachfolge als Dompropst antreten sollte.²³ Jedenfalls fand der stiftungsfreudige Propst nach einer Angabe bei RESCH vor dem Dreikönigsaltar seine Ruhestätte.²⁴

Bekannt sind seine Bildstiftungen. So finanzierte Laur für die Brixner Erhardkirche in der Hundsgasse, damit in nächster Umgebung des Wohnbereiches seiner Kinder, 1372 die Skulptur eines Vesperbildes auf dem dortigen Seitenaltar, seinen Namenszug ließ er in den Sockel schnitzen.²⁵ Den Dreikönigsaltar in der Liebfrauenkirche dotierte er mit einem großen Tagzeitenbuch mit einem Winter- und Sommerteil, zudem mit einem Graduale, beide zusammen im Wert von 40 Mark.

Der Einzug des Gewölbes wurde wohl noch zu Lebzeiten Laurs verwirklicht, da sein Wappen hier gleich mehrfach aufscheint. Im Zusammenhang mit dem von ihm bestifteten Dreikönigsaltar fällt ins Auge, dass die skulptierte Konsole mit dem dreifach angebrachten Wappen unmittelbar vor diesem Altar platziert ist und einst ein entsprechendes Bildwerk, vermutlich eine Marienskulptur, getragen haben mochte.

Der Schlussstein im zuerst entstandenen und eingewölbten Ostjoch des Seitenschiffs zeigt einen sechsstrahligen Stern, untrüglich ein auf Maria und den dort platzierten Dreikönigsaltar bezogenes Symbol. An den beiden nach Westen anschließenden Seitenschiffjochen sind die Schlusssteine wiederum flach wie am Westjoch

des Hauptschiffes. Dies zeigt an, dass sie einer späteren Erweiterung angehören, wie auch der Schlussstein der westlichen Schiffserweiterung einen runden Schlussstein trägt, der an jene in den Kreuzgangjochen erinnert. Am Chorgewölbe ist die Gewölbefassung mit der Darstellung der Evangelistensymbole aus der Zeit um 1370 durch Freilegung erhalten. Der prekäre Erhaltungszustand lässt nur eine indikative Datierung der Malereien zu, die an den Termin der Einwölbung gebunden ist. Jedenfalls zeigt sich die stilistische Matrix noch völlig unbeeinflusst von trecentesken Tendenzen, insgesamt gesehen steht die Hand des ausführenden Malers isoliert da.²⁶ Die neue Raumfassung brachte, bedingt durch die zeitlich vorangegangene Einwölbung, eine gänzlich veränderte bauliche Situation, welche die ältere aus dem frühen 13. Jahrhundert endgültig ablöste. Beibehalten wurde zunächst die L-förmige Raumdisposition, da das westliche Joch analog zum Verlauf der Camera bis zur Sekturmur geführt wurde.

1.1.2 Altarstiftungen des Liebfrauenkapitels

Die kultische Bestimmung der Kirche lässt sich an den Altarpatrozinien ablesen. Die Altäreanzahl war durch die auf sieben Mitglieder limitierte Kanonikerzahl des Liebfrauenkapitels vorgegeben. Die Altäre trugen im Mittelalter folgende Patrozinien: Der Hauptaltar war Maria geweiht, seine Existenz ist allerdings nicht mit der angeblichen Erstnennung der Kapelle 1177 in einem Privileg Papst Alexanders III. (1159–1181) für *Conrado preposito ecclesie, que dicitur ad gratias sancte Marie Brixinensis* bezeugt,²⁷ da sich dies aufgrund der örtlichen Nähe und des Kirchentitels genauso auf die Stiftskirche