

Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 85 (2023)
Heft: 3

Artikel: Memorialstiftung und Bildprogramm : mittelalterliche Sakralräume des Adels in Südtirol
Autor: Andergassen, Leo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1062192>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Memorialstiftung und Bildprogramm

Mittelalterliche Sakralräume des Adels in Südtirol

Leo Andergassen

Wandmalereien bilden die Bildträger in den mittelalterlichen Burgkapellen. In der Analyse des überkommenen mittelalterlichen Bestandes beschränke ich mich auf das Aufzeigen einiger Aspekte geistlicher Stiftungen: das Ausmalen der dem Burgherrn vorbehaltenen Andachtsräume, der Kapellen und burgen-nahen Stiftungen. Eine vollständige Klassifizierung kann aufgrund des weitläufigen Bestandes nicht geboten werden. Es bleibt somit beim Anreissen des Themas, das sich zur Vertiefung unter Anwendung einer weiter gefassten Optik gewiss eignen würde. Eine Studie zur Fragestellung ist bislang ausgeblieben.¹ Anders als eine Fülle von kunsttopografisch orientierten Arbeiten stelle ich bestandsbezogene Überlegungen an, die immer wieder um die Frage kreisen: Wie konzipiert der Burgherr oder die ausführende Werkstatt das Malprogramm? In welchem Mass werden heilsgeschichtliche oder hagiografische Aspekte zur eigenen Repräsentation genutzt? Welche Bildmotive eignen sich besonders zur Absorption herrschaftsaffiner Darstellungen vor der Folie eines religiös motivierten Erzählhorizonts?

1. Formigar: Der Bischof ist im Bild

An Beispielen dafür, dass Bischöfe die Patrone ihrer hauseigenen Palastkapellen auch auf ihre Burgen übertragen, fehlt es nicht. Paradebeispiel für das späte 11. Jahrhundert bleibt die Burgkapelle von Firmian (Formicaria, Formigar), die den um 1100 anzusetzenden Wandmalereien nach die heiligen Blasius und Wenzeslaus zu Patronen erhielt. Das Bildprogramm weitet den Kontext aus: Über einer (jüngeren) Apostelreihe gab es Darstellungen der heiligen Stephanus, Wenzeslaus und Blasius, wohl Szenen, teils inmitten gebirgiger Gegenden. Neben dem das Kirchenmodell in Stifterpose emporhaltenden Bischof Heinrich ist das Fragment einer Ulrichsmesse zu sehen. Die Erinnerung daran halten Bildtituli fest: «IN [NO]MINE DOMINI NRI IHV X[RISTI] AN[NO ...] / T VIEN-CISCLAVI MART[YRIS]» und an der Nordwand «[...]AN [...]PLASII MA[RTY-RIS]». ² Das Blasius-Pertinenzpatrozinium rührt von der doppelgeschossigen Palastkapelle in Trient her, die unter Bischof Heinrich I. 1071 dem Bischof Blasius von Sebaste, dem Heiligen Kreuz und der heiligen Lucia (genannt werden auch Maria und Georg in der Oberkapelle) sowie dem heiligen Johannes dem Täufer (Unterkapelle) geweiht worden war. ³ Der Wenzelskult findet ebenfalls in dem um 1080 niedergeschriebenen Sakramentar Heinrichs I. von Trient einen Niederschlag. Der Heilige galt als Identifikationsfigur des gerade christianisierten Böhmen und von dessen Eingliederung ins Heilige Römische



Geistlicher Stifter mit Kapellenmodell, Fresko an der rechten Triumphbogenleibung in der Burgkapelle von Sigmundskron, um 1100. – Foto: Leo Andergassen.

Reich. Wandmalereien lassen zudem plausibel erscheinen, dass auch der Kult um den 993 kanonisierten Augsburger Bischof Ulrich, der wegen seiner Schlachtenbeteiligung am Lechfeld 955 auch als ein Schutzheiliger gegen eindringende Slawen und Ungarn betrachtet wurde, in die Frühzeit der Kapellenerrichtung fällt, zumal es im Spätmittelalter noch Ulrichsreliquien gab, die an einen Aufenthalt des Bischofs auf Formigar erinnerten.⁴ Doch kann auch Bischof Adalbero, der vor seiner Erhebung zum Bischof Kanonikus an der Domkirche in Augsburg war, als Vermittler des durchaus augsburgischen Kults in Betracht gezogen werden.⁵ Damit erhält die episkopale Riege den Vorrang, gehört es doch zu den bevorzugten Gewohnheiten, Bischofskapellen heiligen Bischöfen zu dedizieren.⁶ Den rudimentären romanischen Freskenfragmenten in der Palastkapelle in Trient ist zu entnehmen, dass es wohl parallel zu einer Darstellung Johannes' des Evangelisten eine Täuferdarstellung an der rechten Triumphbogenleibung gab. Unter den in den fragmentarischen Wandmalereien genannten Heiligen, die sich offensichtlich auf in der Kapelle verwahrte Reliquien beziehen, kommt der Erzmärtyrer Stephanus vor, was auch gleich die klassische Frage nach den klassischen Haupt- und Konpatronen stellen lässt. Das Heiligenprogramm wählte besonders politisch aktuelle Heilige aus, die im Zusammenhang mit den reichspolitischen Aufgaben der Bischöfe von Trient und Brixen in ottonischer Zeit eine Rolle spielten. Stephanus war seit dem 10. Jahrhundert Patron des Brixner Münsters (*monasterium*). Anlässlich ihrer Restaurierung in der Gotik (um 1320) wurde die Kapelle mit einem traditionellen Apsidenprogramm versehen, das auf die Marienfrömmigkeit und die heilige Katharina von Alexandrien rekurriert.

2. Hocheppan: die Kapelle des Kreuzfahrers

Die Burgkapelle von Hocheppan steht zum Stifterwillen der Grafen von Eppan in einem engen Bezug. Graf Ulrich III. liess sie im frühen 13. Jahrhundert, wohl nach seiner ersten Kreuzzugsfahrt nach 1200, ausschmücken. In die Gestaltung flossen byzantinische Modelle ein, die eine klare Hierarchisierung der heiligen Bilder bedingen. Die Kapelle wurde bisher hauptsächlich ausgehend von Fragen zu ihrer kunstgeschichtlichen Einordnung untersucht.⁷ Fragen nach der Programmdisposition blieben eher am Rande. So stehen hier folgende Überlegungen an: Die Szenen an der Westwand, welche die Könige bei Herodes, die Anbetung der Könige sowie Traum und Abreise darstellen, finden sich in dem Teil des Raumes, in dem sich, wie die Türöffnung bezeugt, auch eine



Interieur der Burgkapelle von Hocheppan, freskiert um 1200/1210.
– Foto: Alexander von Hohenbühel.

«Herrscherempore» befand, die den Grafen vorbehalten war. Diese stellten sich somit augenscheinlich in einen heilsgeschichtlichen Bezug und identifizierten sich mit den Herrschern, die sich auf die Suche nach dem neugeborenen König der Juden machten. Indem die Anbetung dem bethlehemitischen Kindermord gegenübergestellt wird, entsteht ein moralischer Vergleich des «guten» und des «schlechten» Königs. Die Akzentuierung des Kindermordes und des zentral thronenden Herodes geschieht durch die Ausdehnung des Bildfeldes, das den grösseren Teil des oberen Registers der Nordwand einnimmt. Die antagonistische Haltung verkörpern auch die kämpfenden Wesen im Sockelbereich der Altarwand, die, als Kentauern und Ritter geformt, den dualistischen Kampf im Sinne des *miles christianus* aufnehmen. Heilsgeschichtliche Parabeln von der Verkündigung bis zur Osterszene dominieren, doch verweisen diese Kampfszenen auf die angewandte Form einer in der Ikonografie der Altarwand integrierten Heilsvergewisserung. Im Programm spiegelt sich der Anspruch an einen hochsakrosankten Sakralraum, der *en miniature* durchaus Bildaufgaben einer Klosterkirche zu übernehmen vermag. Byzantinische Bildlösungen, wie sie auf Zypern vorkommen, lassen darauf schliessen, dass Ulrich III. diese nach seiner ersten Kreuzzugsfahrt 1197 hier verwirklichen konnte. Aspekte der Adelherrschaft und von deren herausragender Stellung im Bistum Trient vermochte der Auftraggeber in subtile Bildmuster zu legen.

Die Hirschjagd an der Nordfassade der Kapelle hat im Verlauf einer langen Rezeption unterschiedliche Interpretationen erfahren. Die Deutung des Jägers als Theoderich von Ravenna beziehungsweise Dietrich von Bern, aber auch die von Achim Masser und Max Siller vorgelegte These, in der Szene eine Begebenheit aus der Oswaldslegende zu sehen, gehören mittlerweile zu den überholten Theorien.⁸ Meines Erachtens ist der symbolischen Lesung im Sinne einer heilsgeschichtlichen Aussage der Vorzug zu geben. Gemäss dieser steht der von einem Jäger mit seinen Hunden verfolgte Hirsch für die beständig bedrohte christliche Seele. Die Freilegung einer Hirschjagd an der Nordfassade von Sankt Johannes in Tötschling konnte diese Diskussion neu entfachen.⁹ Dass man schon im 14. Jahrhundert, als die Burg Hocheppan in den Besitz des Deutschen Ordens übergang, mit der Szene nichts mehr anzufangen wusste, belegt die Umdeutung des Reiters als Ordenspatron Sankt Georg. Es gibt offensichtlich kein Wandbild in einer Burgkapelle, das stärker im Kreuzfeuer ikonografischer Diskussionen gestanden hat. Die Debatte ist noch nicht abgeschlossen, zumal in Tötschling das Fragment einer weiteren Figur erhalten geblieben ist, die mit erhobenem Schwert auf den Hirsch wartet. Dass die formale Vorlage in der

Eustathios- beziehungsweise Eustachius-Jagd zu sehen ist, erklärt noch nicht die Bedeutung der Szene, die eine der bevorzugten adeligen Beschäftigungen zeigt, die hier in einen sakralisierten, wie auch immer im Detail zu lesenden Kontext gebracht wird. Selbst ein lückenloses Sammeln aller *venatores tubicinantes* in den mittelalterlichen Kirchen und Kathedralen würde den Sinn der als Lebensbild zu begreifenden Jagd, in dem man wechselweise in die Rolle des Jägers oder des Jagdtiers schlüpfen kann, nicht weiter erhellen.

3. Das Bildkonzept der Grafenkapelle auf Schloss Tirol

Das Bildkonzept der Burgkapelle von Schloss Tirol stellt ein gut untersuchtes Beispiel für die frühe Gotik dar.¹⁰ Die um 1130 errichtete Kapelle wurde unter Graf Meinhard II. um 1285 zur Doppelkapelle aufgestockt. Die bauliche Unternehmung blieb zunächst in der architektonischen Ausgestaltung stecken. Bedingt durch den Burgenbrand von 1300, verschob sich der Beginn einer umfassenden Neuausstattung. 1307 konnte in der Oberkapelle der Katharinenaltar in Betrieb genommen werden. Dies deutet auf Instandsetzungsarbeiten und auf die Kontinuität liturgischer Handlungen hin. Das neue Altarpatrozinium verweist eindeutig auf das adelige Selbstbewusstsein, steht doch Katharina wegen ihrer legendären adeligen Herkunft, ihrer körperlichen Schönheit und ihrer selbst über Gelehrte obsiegenden Weisheit ganz oben auf der Liste der Patronen. Aufgrund der Analyse der Malereien verdichten sich die Argumente für eine Datierung der Neuausstattung zwischen 1328 und 1335. Die Ausstattung mit Wandmalereien, mit der geschnitzten Kreuzgruppe und den Glasfenstern (eines davon ist noch erhalten) fällt demnach in die Regierungszeit von Ex-König Heinrich von Tirol, der bezeichnenderweise am Palmsonntag des Jahres 1335 in der Kapelle verschied. Seine Tochter Margarethe fühlte sich wie ihr Grossvater Meinhard nicht zu religiösen Stiftungen veranlasst. Heinrich verfolgte ein sakrosanktes Programm: In den Fensterleibungen im Presbyterium verbindet er traditionelle Bildthemen, die offensichtlich auf die Patrozinien der nahen Kirchen hinweisen, mit den neuen, marianisch orientierten. So kommt es im Scheitelfenster zu einer Kombination von Auferstehung, Kreuzigung und Marienkrönung. Die Rolle Mariens erfährt hier eine eminente heilsgeschichtliche Einbindung, so als erfülle sich das Erlösungswerk Christi erst mit der Aufnahme seiner Mutter und der nachfolgenden Krönung im Himmel. Im Fenster an der Ehreenseite (vom Betrachter aus links) wird die *Mater omnium*, die Schutzmantelmadonna, vorgeführt. Die zumeist ordensbezogenen Schutzbefohlenen

unter dem Mantel stellen eine Verbindung zu den ordensspirituellen Grundlagen der Franziskaner und Dominikaner her. Das gegenüberliegende Fenster ist der Verkündigung gewidmet. Diese Hinweise könnten als obsolet betrachtet werden, fänden sich darin nicht erste Belege für das Aufgreifen von neuen Themen. Der Schutzmantelmadonna mochte Heinrich im oberitalienischen, venezianischen Raum begegnet sein, die Verbindung zum Zisterzienserorden bewegte ihn wohl dazu, einen eucharistischen Akzent zu setzen, zumal an der Ehrenseite wohl ein kleines Sakramentshäuschen möbelartig aufgestellt war, auf das sich ein betender Engel bezieht. Freilich ist das Programm durch die nun fehlende, einst wohl bemalte Decke gestört, an der zwingend ein Pantokrator und die Evangelistenbilder platziert gewesen sein müssen, weil sich ansonsten kein Bezug zu den Kirchenvätern an den Wänden herstellen liesse. Man kann sehr wohl die traditionelle Ausrichtung erkennen, zugleich auch die Bildinnovationen, die Ex-König Heinrich in die Kapelle brachte. Ein verbildlichter Herrschaftsanspruch ist hier zurückgedrängt, er zeigt sich allein in einem Motiv, das einzigartig blieb: in der separaten Darstellung des Wappens der Tiroler Grafen genau dem Pankratiusaltar gegenüber, am Ausgang in den heutigen Kaisersaal. Wenn auch das Wappen des Herzogs von Kärnten, das Heinrich zu Recht beanspruchte, über der Tür, die in die *Turris parva* und den anschliessenden Ostpalas führt, prangt, so ist doch die raummittige Positionierung des Tiroler Wappens zugleich ein Machtsignum, das nicht zu übersehen ist. In keiner anderen Kapelle gibt es Schrifthinweise auf die Sitzplätze der Herrschaftsfamilie: Die Zierbuchstaben an der südlichen Westwand lassen sich als Initialen der Familienmitglieder lesen. Dass das «B» für Beatrix von Savoyen besonders ornamentiert erscheint, verschafft der dritten Gemahlin von Ex-König Heinrich, mit der er sich 1328 verband, eine prominente Stellung. Beatrix stand fordernd und fördernd hinter der Neuausmalung, sie brachte auch eine in Holz geschnitzte Madonna mit, die unzweifelhaft an die Pisano-Tradition anknüpft.

Der Kapellentitel gilt allgemein dem römischen Märtyrer Pankratius, in der Oberkapelle findet sich sein Bildnis gleich neben jenem der heiligen Elisabeth von Thüringen, die zur Verwandtschaft der Grafen von Görz-Tirol zählte. Der Bischof von Chur war 1328 angehalten, das Kirchweihfest in der Burgkapelle vom 19. November auf den folgenden Tag zu verlegen, um so die Feier der Heiligen gebührend zu gewährleisten. Die der Herrschaft vorbehaltene Oberkapelle greift nicht allein in den Wappen auf herrschaftliche Repräsentation zurück. Hier befand sich in einer gemalten Aussparung auch die von Beatrix mitgeführte Schnitzmadonna, hier verwies das freskierte Altarbild auf Katharina von



Interieur der Burgkapelle Sankt Pankratius in Schloss Tirol,
um 1330. – Foto: Johannes Plattner.



Malereien im Altarraum der Burgkapelle von Schloss Kastelbell, um 1390. – Foto: Leo Andergassen.

Alexandrien, hier kam es zu einem bewussten *Pentimento* während des Malvorganges. Der Wandmaler hatte an der nördlichen Chorwange bereits drei stehende Heilige, darunter den Pfarrpatron Johannes den Täufer, fertiggemalt, als der Wunsch vorgebracht wurde, eine Programmänderung vorzunehmen und die Anbetung der Könige unter die rahmenden Arkaden zu nehmen. Die Epiphanie liest sich als lauter Hinweis auf die ehemalige böhmische Königswürde des Auftraggebers. Das Thema war auch dem Burggrafen Volkmar von Burgstall lieb und teuer, der zu Ehren der drei Könige eine Kapelle in Burgstall errichten liess, die 1331 geweiht wurde. Die Ausmalung findet in der Burgkapelle von Aufenstein bei Matriei eine modifizierte Variante, wo Konrad von Aufenstein als Ministeriale von Ex-König Heinrich sass. Die Anbetung der Könige wurde als Stiftung der Tiroler Ministerialen der Herren von Montalban an die Fassade von Sankt Martin in Tschars gemalt, die wiederum wörtlich das Fresko in der Tiroler Burgkapelle zitiert.¹¹

4. Im Sog städtischer Vorlagen

Die Entstehungszeit der Kapelle von Schloss Kastelbell ist im frühen 14. Jahrhundert festzumachen. In den Schriftquellen tritt sie erstmals 1317 unter dem Titel «capella beatae virginis in chastelbel» auf.¹² Aus der Erbauungszeit stammt die Streifenrahmung an der Nordwand der Altarnische, die belegt, dass um 1317 die Altarnische und der Triumphbogen bemalt wurden, offensichtlich mit Evangelistensymbolen. Unterhalb des jüngeren Gnadenstuhls ist auch die ältere Fassung eines Gekreuzigten sichtbar. Im späten 14. Jahrhundert wurde die Bemalung gänzlich erneuert. Die ausführende Werkstatt war eng mit dem sogenannten Urbansmeister verwandt, der um 1390 in der Bozner Pfarrkirche Szenen aus dem Leben von Papst Urban V. malte. Das Hauptbild zeigt den Gnadenstuhl, die Dreifaltigkeit. Gottvater sitzt auf einem Thron mit vier Eckaufsätzen und hält den Kruzifixus in Händen. An seiner Brustpartie erscheint die Halbfigur Mariens mit dem Kind. Die in liturgische Kleider gehüllten Engel vor dem Gottesbild sind kniend wiedergegeben. Ein Detail allerdings verbindet die Malerei eng mit der Darstellung der Verkündigung Mariens in Maria Trost in Untermais. Dort kniet der Erzengel Gabriel vor dem Gnadenstuhl, an dem sich analog zu Kastelbell das Brustbild Mariens an der Brust Gottvaters zeigt. Diese Variante verfolgt wohl die theologisch begründete Absicht, Maria von allem Anfang an als Auserwählte des Vaters zu sehen. Am Scheitel der Altarwölbung erscheint in einem in den Regenbogenfarben umschlossenen Clipeus die

Darstellung Gottes mit erhobener Segenshand, umgeben von den Evangelistensymbolen. Das darunterliegende Register war von einer Heiligenreihe besetzt, hier finden wir Magdalena mit dem Salbgefäß und Dorothea mit dem Blumenkörbchen sowie die bekrönte Kopfpartie des durch eine Inschrift als «S. SIGMVND(VS)» bezeichneten heiligen Königs. Die Verehrung des burgundischen Königs Sigismund wurde vor allem von Karl IV. gefördert. Im Etschtal findet sich seine Darstellung zumeist in Nothelferreihen eingebunden. Dadurch ist Sigismund vor allem als bevorzugter Adelspatron anzusprechen und findet in Adelsstiftungen seine Darstellung. Die Malereien an der Triumphbogenwand hatten die Verkündigung an Maria zum Inhalt.

Die stilistische Anbindung der Malereien an das Werk des im Etschtal tätigen Urbansmeisters ist offensichtlich. Zu den Hauptwerken gehören der von Jost Anich gestiftete Zyklus mit Vitenszenen des im Ruf der Heiligkeit verstorbenen Papstes Urban V. in der Bozner Pfarrkirche, die Ausmalung des Chores von Sankt Mauritius in Gries, die Chormalereien in der Marienkirche von Terlan und die Chorausmalung von Maria Trost in Untermais. Das Werk des Urbansmeisters spiegelt die Fertigkeiten wider, die er wohl im Kontakt mit der Paduaner Werkstatt des Guariento erworben hatte. Dieser war von den Botsch/Rossi beauftragt worden, unter Zuhilfenahme Nicoletto Semitecolos die Nikolauskapelle an der Bozner Dominikanerkirche auszumalen. Die Auftraggeberschaft der Malereien ist im Burginhaber Sigismund von Schlandersperg, Vogt von Feldkirch, zu suchen, der mit Dorothea von Reichenberg, der Tochter des Heinrich von Reichenberg und der Weirad Fuchs von Fuchsberg, verheiratet war. 1384 wurde er als Ritter bezeichnet. Er verstarb im Zuge einer 1405 erfolgten Rebellion in Feldkirch.

5. Nothelfer des Adels

In das ausgehende 14. Jahrhundert geht auch die Ausmalung der Burgkapelle Sankt Stephan in Lebenberg zurück. Davon blieb nur das Fragment einer Nothelferreihe an der Nordwand des Langhauses übrig.¹³ Die Wandbilder lassen sich stilistisch gut mit den gotischen Malereien im Chor von Maria Trost in Untermais in Verbindung bringen.¹⁴ Insgesamt zehrt der Duktus von der Tradition der höfischen Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts, was nicht zuletzt die hochadelige Ausstaffierung des Legendenpersonals bedingt. Der Auftraggeber der Ausmalung verbirgt sich hinter einer weiteren Ausstattung, die in Sankt Jakob in Grissian zu finden ist. Auch dort gibt es eine Nothelferreihe an der Südwand

der Kirche. Davon blieben nur mehr wenige Gestalten lesbar, darunter der Apostel Bartholomäus, der heilige Sigismund von Burgund, die heilige Barbara und der heilige Georg. Das Wappen der Herren von Lebenberg ist in ein Allianzwappen eingebunden. Die Helmzier des nachfolgenden Wappens bildet ein rotbrauner Greifvogel, der als Wappen der Waldeck gelesen werden kann. Die Auftraggeberschaft ist somit für Leonhard von Lebenberg gesichert. Dieser sass von 1374 bis 1421 auf Lebenberg und war zweimal verheiratet, in erster Ehe mit Hedwig von Schenna, dann mit Dorothea von Waldeck, der Tochter des Bernhard von Waldeck und der Adelheid von Rothenburg. Über Petermann von Lebenberg, der ein Sohn Leonhards und ein Neffe Bartholomäus' von Lebenberg war, kam Schloss Lebenberg an die Familie Fuchs. Zumal der heilige Bartholomäus in der Nothelferreihe vorkommt, dürfte damit auch das Gedächtnis an den Bruder Leonhards mitgenommen worden sein. Eine Nothelferreihe liegt somit durchaus im adelsreflektiven Ermessen «frommer» Auftraggeber. Stilistisch hängen die Wandbilder in Sankt Jakob in Grissian mit der sogenannten Meraner Schule zusammen, in der die Tradition des Trecento weiterlebt.

6. Katharina von Alexandrien als *chiffre*

Die Burgkapelle von Burg Runkelstein hat in ihrem fragmentierten Freskenbestand ein gutes Beispiel für ein klassisches Patronenprogramm bewahrt.¹⁵ Dass die aufstrebenden Vintler Katharina von Alexandrien zur Patronin erkoren, erinnert an deren seit dem frühen 14. Jahrhundert etablierte Verehrung in Ritter- und Adelskreisen. In der Burgkapelle von Schloss Tirol befand sich, wie gesagt, nachweislich seit 1313 ein Katharinenaltar in der Oberkapelle. In der Burgkapelle von Reinegg besetzt die Heilige aus Alexandrien in Kombination mit dem Drachenkampf des heiligen Georg die Südwand der Oberkapelle, wo sich ein namentlich unbekannter Ritter (Wanga?) um 1390 als kniender Stifter vor der repräsentativ dastehenden Heiligen wiedergeben liess.¹⁶ Mehrere Burgkapellen sind der Heiligen dediziert. Ein erster Kultraum entsteht 1256 an der Südseite des Brixner Domes, wo Dompropst Friedrich von Erdingen 1336 ein Benefizium stiftete.¹⁷ 1369 errichtete Petermann von Schenna auf seiner Burg eine Katharinenkapelle.¹⁸ Das Wandbild mit den Marterszenen der heiligen Katharina von Alexandrien, das sich ehemals an der Südwand der Kirche Sankt Prokulus befand, kann im Zusammenhang mit der adeligen Nutzung des Sakralraumes interpretiert werden. Es ist wohl davon auszugehen, dass die Reichenberger die Stifter des Wandbildes waren, da die Burg Tarantsberg im 14. Jahrhundert an

die Reichenberg übergang und Uriel II. von Reichenberg sie 1357 an Heinrich von Annenberg verkaufte, worauf der Kirchenraum erhöht wurde. Uriel I. von Reichenberg war mit Ursula Tarant vermählt. Die Gemahlin Uriels II. von Reichenberg hiess Katharina von Waldeck; die Familie residierte auf Tarantsberg. Das Wandbild ist somit als Hinweis auf die Grablege der Katharina von Reichenberg zu verstehen, deren Namenspatronin es darstellt. Die Ausführung der Wandmalerei ist vor dem Verkauf der Tarantsberg (Dornsberg) an die Annenberger anzusetzen.

Doch zurück zu Runkelstein. Die fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien setzen nicht auf eine Familienrepräsentation, bevorzugen auch nicht die binnenfamiliären Heiligen, wie es die Rossi/Botsch in der Johanneskapelle im Bozner Dominikanerkloster vorgemacht hatten, sondern bekennen sich durch eine bestimmte Typologie zu einer vor allem im Trecento in den italienischen Stadtstaaten zur Dantezeit gelebten Frömmigkeit. Ins Auge fällt, dass dem Katharinenzyklus der geringste Bildraum zugewiesen wurde, er findet sich an der schmalen Eingangswand. Ausführlich sind die Bilderzählungen der Konpatrone Antonius Abbas und Christophorus gezeigt. In beiden Viten geht es um eremitische, in freier Wildnis gelebte Ideale, die im privaten Gebet im stillen Kämmerchen ihren Nachvollzug erleben.¹⁹ Antonius Abbas und Christophorus werden zu Exponenten einer verinnerlichten Andacht, zumal schon gleich links vom Eingang der heilige Riese in einer eremitischen Landschaft mit dem Verweis auf das Kreuz den Teufel bannt. Schon in der wandgebundenen Ausstattung der Bozner Dominikanerkirche gab es eine jener *Tabulae exemplorum*, die eine Anzahl diverser eremitischer Biografien hervorbrachte.

7. Die Bildvorlieben der Starkenberger

Die beiden Seitenkapellen an der alten Pfarrkirche von Schenna sind den heiligen Erasmus, Sigismund, Antonius Abbas und Pankratius sowie Johannes dem Täufer geweiht. Die Pankratiuskapelle – sie war einmal durch eine Öffnung direkt mit dem Chor der Kirche verbunden – zeigt keinerlei Wappen, in der Johanneskapelle verweist das Allianzwappen der Schenkenberg auf ein brixnerisches Geschlecht, das das Erbschenkenamt des Hochstifts trug, und auf eine entsprechende Stiftung. Die Kapelle des heiligen Pankratius wurde von Osanna von Ems und Sigmund von Starkenberg erbaut und freskiert, die Altarweihe auf die heiligen Erasmus, Antonius, Sigismund und Pankratius vollzog der Trienter Weihbischof und Generalvikar Fr. Vitalis, *episcopus Arriensis*, am 18. November 1403.



Pankratiusvita an der Altarwand der an die Pfarrkirche von Schenna angebauten Pankratiuskapelle. – Foto: Leo Andergassen.

Die Johanneskapelle ist baulich gesehen in einem Zug hochgezogen worden, erhielt aber erst nach dem 1402 erfolgten Tod Sigmunds von Starkenberg ihre Ausmalung.

Der Pankratiustitel geht auf die Burgkapelle von Schloss Tirol zurück. Neben Szenen aus dem Pankratiusleben, so dem Verhör, ist es vor allem die Schwurscene am Grab, welche die (politische) Begründung für die Heiligenauswahl abgibt. Hans von Starkenberg war Burggraf von Tirol. An der ostseitigen Wand gibt es in enger Anbindung an die Kreuzigung eine Sigmund-Darstellung, die auf den Auftraggeber der Malereien, Sigmund von Starkenberg, verweisen könnte, an der Altarwand eine Apostelreihe, zudem in den oberen Zwickelbildern, noch sichtbar, die Inhaftierung des Königs Sigmund von Burgund, an der Bogenleibung hin zur westlich anschliessenden Johanneskapelle eine vierteilige Vita des Antonius Abbas. Somit sind die am Altar haftenden Heiligtitel (bis auf Erasmus) auch im Programm präsent.

Die romanische Rundkirche Sankt Georgen in Schenna darf in dieser Betrachtung nicht übergangen werden. Der erste Intervento bestand in der Drachenkampfszene des Patrons unmittelbar hinter dem Kapellenaltar, dann folgten die neunteilige Georgslegende, die Darstellung des Pilgers Jodokus, das Stifterbild mit dem Gekreuzigten und die Darstellung der von Johannes, einem Knecht am Kreshof, gestifteten Goldkugelspende des heiligen Nikolaus. Gerade das Stifterbild mit dem Kruzifixus verdeutlicht neue Bildschöpfungen. Erst in einem weiteren Schritt wurde das zweiteilige Jüngste Gericht ausgeführt. Mit den genannten Ausstattungen ist das Thema der vierundzwanzig Ältesten verbunden, die in Schenna in den Bordürenrahmen der Georgslegende eingebunden sind, und auch in Pians, Prad, Tschirland und Sankt Prokulus vorkommen.²⁰ Als Auftraggeber des Georgszyklus sind wiederum die Starkenberger in Betracht zu ziehen, welche die Burg Schenna besaßen. Hans von Starkenberg hatte Adelheid, die Tochter Petermanns II. von Schenna, zur Frau. Unter dessen Sohn Sigmund, der mit Osanna von Ems, der Tochter des Rudolph von Ems, verheiratet war, wurde die Pankratiuskapelle ausgemalt und geweiht; beide können auch als die Auftraggeber der Ausmalung von Sankt Georgen angesehen werden.²¹ Georgszyklen waren allgemein beliebte Erzählstränge in ritternahen Sakralräumen, so findet sich aus den Jahren um 1390 ein ausführlicher Zyklus zur Heiligenvita in Sankt Georg in Taisten.

8. *Cappella speciosa*: Sankt Stephan bei Obermontani

Sankt Stephan bei Obermontani wird traditionellerweise der Charakter einer Burgkapelle zugesprochen.²² Eines ist sicher: Die Ausstattung wurde von den Herren von Obermontani besorgt. Das Radwappen ist, mit der Jahreszahl 1487 versehen, an der Westwand angebracht, Namenszug ist keiner beigegeben. Sankt Stephan nahe der Burgruine von Obermontani ist älter als die Burganlage. Die gotische Bauform ist denkbar einfach: An das rechteckige Langhaus mit hölzerner Flachdecke schliesst ein gewölbter Reckteckchor an. Der Kirchentitel verweist auf Chur, der als Eigenkirche zu betrachtende Vorgängerbau befand sich einmal in den Händen des Churer Bischofs. Das Besondere der Kapelle liegt im komplett überkommenen Freskenschmuck. Die Nordwand des Langhauses besetzt das Stephanusleben, wie es die Apostelgeschichte überliefert. Der Maler kam aus der Lombardei. Er verwendet noch Motive des Trecento und verbindet diese mit der zeitgenössischen Form der internationalen Gotik. Im Altarraum beeindruckt vor allem die Anbetung der Könige. Bereits das Bildmotiv spricht für eine Stiftung der Herren von Montani. Besonders phantasiereich ist der Zug der Könige gestaltet. An den Darstellungen der Apostel, die Sätze aus dem Glaubensbekenntnis in den Händen halten, zeigt sich die Anwendung gotischer Scheinarchitektur. Auch die Szene der Madonna im Paradiesgärtlein ist ein klassisches Thema des Internationalen Stils. An der Triumphbogenleibung erscheinen Heiligenfiguren, die von den Montani besonders verehrt wurden. Auch die Malereien am Triumphbogen gehören noch in die Zeit von 1430/1440. Links ist es das spannungsgeladene Martyrium der heiligen Ursula, das sie mit ihren Gefährtinnen vor Köln erlebt. Rechts ist eine Kreuzigung angebracht, darüber finden wir eine Heiligenreihe mit den Ritterpatronen Mauritius und Georg. In der Spätgotik wurde der Zyklus vollendet. Dies geschah als Stiftung Joachims von Montani des Jüngeren. In einer zweiten Etappe arbeitete ein schwäbischer Maler (Hans Huber?) in der Kapelle und führte 1487 den Passionszyklus aus. Die Malereien schildern den Fortgang der Passion vom Einzug Jesu in Jerusalem bis hin zur Kreuzigung. Daran schliesst das Jüngste Gericht an, an dem es durchaus zu kirchenhierarchiekritischen Positionen kommt: Auch Mönche, Bischöfe und Kardinäle landen im Rachen des Leviathans, der für den Höllenschlund steht. Wie an keiner Adelskapelle in Tirol sind die bildtragenden Wände von Ritz- und Rötelinschriften aus der frühen Neuzeit überzogen, die Hinweise auf die Bildrezeption und das persönliche Memorialverhalten geben.



Interieur der Stephanskapelle nahe Burg Montani, freskiert, um 1430/1487. – Foto: Johannes Plattner.

Für die Adelsrepräsentation ist die Tatsache entscheidend, dass die Heiligenauswahl dezidiert auf das Kultwollen der Auftraggeber Bezug nimmt. Dass über dem linken Seitenaltar Attila von seinem Zelt aus den Auftrag zur Marter der heiligen Ursula gibt, lässt ritterliches Genre in das Heiligenbild einfließen. Auch die Kulte etwa des heiligen Alexius, der unerkannt im eigenen Haus über Jahre als getretener Knecht zubrachte, gehört zu den gerne gelesenen Texten der *Goldenen Legende*. Mit dem heiligen Eustachius wird indirekt die Jagdleidenschaft illustriert, seine Geschichte liest sich als alternative Hiobsgeschichte. Einen Hinweis auf die Montani findet sich genauso am heute deponierten Schnitzaltar, der an der Predella nicht nur das Stephanusmartyrium zeigt, sondern auch den Ritterheiligen Viktor, der als Namenspatron auf den noch jungen Viktor von Montani verweist, der als Auftraggeber der spätgotischen Schicht infrage kommt.

9. Eminentes Exempel der *Devotio moderna*

In ihrer christologisch motivierten Konzentration auf die Passion verbindet sich die Ausmalung der Burgkapelle von Brughier direkt mit der Gestalt von Kardinal Cusanus, dessen «Hofmaler» Meister Leonhard 1461 die Kapelle freskierte.²³ Erbaut wurde sie von Simon von Thun in den Jahren 1456 und 1458. Die Konzentration auf das Passionsprogramm mag auch in den theologischen Reflexionen des Kardinals gründen, es findet seine Fortsetzung in den Brixner Kreuzgangarkaden zwei, drei und fünf.²⁴ Zu Simon von Thun stand Cusanus in direktem Kontakt, er gewährte mehrere Ablässe für die zu errichtende Kapelle. Die ausschliessliche Berücksichtigung der Herrenpassion im ehemaligen Schiff der Kapelle, das seit der Kapellenerweiterung im 16. Jahrhundert als Chor neue Verwendung fand, bescheinigt dem Programm einen christozentrischen Fokus. Das Programm des ehemaligen Altarhauses ist verloren, dürfte aber nachösterliche Szenen zum Inhalt gehabt haben. Für die Scheitelkappe vor dem Altarraum wurde die Kreuztragung gewählt, was wohl mit dem Namen des Auftraggebers zusammenhängt, der in der Figur des Simon von Cyrene sich selbst als Träger desselben Namens bildwirksam inszenieren liess. Rechts davon ist die Kreuzigung angelegt, ihr gegenüber die Grablegung und die Auferstehung, an der Eingangswand die Kreuzabnahme und die Beweinung. An den Wänden werden die restlichen Passionsszenen vorgestellt, der Zyklus beginnt vorne links mit der Ölbergzene, in der Fensterleibung ist die Verkündigung an Maria geschildert, am unteren Sturz die Prozession des Christkinds, dem Engel mit

Fahnen voranfliegen, dann folgt an der schmalen Wandzunge König David in Büsserkleidung mit einem Schriftband, an der Eingangswand (heute Altarwand) sind Judaskuss und Gefangennahme sowie das Verhör und die Handwaschung des Pilatus geschildert, an der vom alten Eingang aus links gelegenen Wand folgt auf die Geisselung die Dornenkrönung, in der Fensterleibung die Ecce-Homo-Szene und die Aufforderung der Massen, Christus zu kreuzigen. Der Kapellentitel lautet der Inschrift an der Triumphbogenleibung nach folgendermassen:

In den eren des almechtigen gottz / vn(d) des leidens v(n)sers lieben he (r)e(n) / yhesu cristi hat lassen malen / vnd zieren diese kapell etc der / edl vnd gestreng Herr / Simon von Thunn vnd / ist des gemälde volpracht / worden do man zalt nach / Cristi gepurt m cccc lxi / An sant gallen abend.

Mitte Oktober 1461 war die Ausstattung zu Ende gebracht. Der theologisch-gelehrte Anspruch des Programms zeigt sich nicht zuletzt in den lateinischen Bibelzitat, die auch Prophetenworte mit einschliessen. So referieren zur Szene der Kreuztragung die Propheten Jeremias und Daniel. Simon von Thun wählte in der angewandten Christozentrik einen entscheidenden Programmpunkt der *Devotio moderna*, für deren Verwirklichung Kardinal Cusanus energisch eintrat. Das Programm hebt sich demnach schon allein über seine theologischen Bezüge zu einer stringenten heilsgeschichtlichen Dimension von anderen ab, es verzichtet auch gänzlich auf volksfromme Heilige. In diesem Sinne dürfen wir Simon von Thun als einen devoten Parteigänger des Kardinals betrachten, der in seiner Privatkapelle devotionsreformerische Ideen mithilfe der bewusst beauftragten Werkstatt Leonhards von Brixen zur Verbildlichung brachte.

10. Fazit

Die mittelalterliche Kulturlandschaft im südlichen Tirol weist einen unschätzbaren Bestand an Wandmalereien auf, die über Jahrhunderte hinweg die Aufgaben des sakralen Bildes auch in Herrschaftskapellen übernahmen. Die Vielfalt der sakralen Themen an Orten der Herrschaft und des Adels erstaunt, ebenso prägt sich die Qualität der Ausstattungen in das kulturelle Gedächtnis ein. Die Breite der Themen umfasst besitzanzeigende Herrschaftspatrozinien, heilsgeschichtliche Programme mit der Möglichkeit, auf die Herrschaft zu referenzieren, Heiligenprogramme als spezifische Chiffren ständischen Selbstbewusstseins

sowie theologisch anspruchsvolle Bildthemen im Geist der *Devotio moderna*. In allen hier kurz vorgestellten Programmen wird die Bildabsicht deutlich, mit der Vorstellung des Religiösen auch die eigene Memoria zu verbinden, die diese geradezu mit einem überzeitlichen Anspruch belegt.

Anmerkungen

- ¹ Zu Burgkapellen im Allgemeinen vgl. Stevens, Ulrich: Burgkapellen. Andacht, Repräsentation und Wehrhaftigkeit im Mittelalter. Darmstadt 2003.
- ² Stampfer, Helmut: Die alte Burgkapelle von Sigmundskron. In memoriam Nicolò Rasmus (gest. 1986). In: Arx. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol 10 (1988), 319–323; Stampfer, Helmut: St. Blasius und St. Ulrich in Sigmundskron bei Bozen. In: Bozen. Von den Anfängen bis zur Schleifung der Stadtmauern. Berichte über die internationale Studientagung, veranstaltet vom Assessorat für Kultur der Stadtgemeinde Bozen Schloß Maretsch – April 1989. Bozen 1991, 319–326; Andergassen, Leo; Stampfer, Helmut: Sigmundskron. Bischofsburg und landesfürstliches Bollwerk. Regensburg 2014 (Burgen, Bd. 11), 7–11, 50–55.
- ³ Rogger, Iginio: Der Dom zu Trient. Trient 1982, 8; Landi, Walter: Il *palatium episcopatus* di Trento fra XI e XIII secolo. Dato documentario ed evidenze architettoniche. In: Cagol, Franco; Groff, Silvano; Luzzi, Serena (Hrsg.): La torre di piazza nella storia di Trento. Funzioni, simboli, immagini. Atti della giornata di studio, Trento 27 febbraio 2012. Trient 2014 (Studi Trentini di Scienze Storiche, Monografie, Bd. 3), 141–203.
- ⁴ Zur Verbreitung der Wenzelskultes vgl. Newerkla, Stefan Michael: Wenzelskult und Patrozinien als mittelalterliche Spuren böhmischen Einflusses in Deutschland und Österreich. In: Reinhart, Johannes (Hrsg.): Hagiographia Slavica. München 2013 (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 82), 157–170. Zum Ulrichskult vgl. Herbers, Klaus: Kämpfende Heilige im 10. und 12. Jahrhundert. Der heilige Ulrich, der heilige Jakob. In: Herbers, Klaus; Rückert, Peter (Hrsg.): Augsburgische Netzwerke zwischen Mittelalter und Neuzeit. Wirtschaft, Kultur und Pilgerfahrten. Tübingen 2009 (Jakobus-Studien, Bd. 18), 215–236; Grell, Ferdinand: Die Verehrung des heiligen Ulrich in Österreich und Südtirol. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburgische Bistums-geschichte 7 (1973), 134–162.
- ⁵ Zu Bischof Adalbero von Trient vgl. Gawlik, Alfred: Bischof Adalbero von Trient und Bischof Oger von Ivrea als Leiter der italienischen Kanzlei unter Kaiser Heinrich IV. In: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 26 (1970), 208–219.
- ⁶ Zu den Patrozinien an Bischofskapellen vgl. Streich, Gerhard: Palastkapellen mitteldeutscher Bischöfe während des Mittelalters. Herrschaftsrepräsentation und Patrozinienwahl. In: Schmidt, Roderich (Hrsg.): Mitteldeutsche Bistümer im Spätmittelalter. Lüneburg 1988, 115–154; Andergassen, Leo: Die Patrozinien Tiroler Burgkapellen in religions- und kultur-geschichtlicher Perspektive. In: Pfeifer, Gustav; Andermann, Kurt (Hrsg.): Burgkapellen. Formen – Funktionen – Fragen. Innsbruck 2018 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landes-archivs, Bd. 42), 55–116, hier 56–63.

- ⁷ Leipold, Regine; Styra, Peter: Zur Ikonographie der romanischen Wandmalerei der Burgkapelle von Hocheppan und ihre Bezüge zu Graf Ulrich III. von Eppan. In: *Der Schlern* 71 (1997), 619–629; Leipold, Regine et al.: Die Burgkapelle zu Hocheppan. Überlegungen zur Ikonographie der romanischen Wandmalerei. In: Lange, Ulrike; Sörries, Reiner (Hrsg.): *Vom Orient bis an den Rhein. Begegnungen mit der Christlichen Archäologie. Peter Poscharsky zum 65. Geburtstag.* Dettelbach 1997 (Christliche Archäologie, Bd. 3), 157–190; Wagner, Anselm: Die Jungfrauen und der Bräutigam. Zur Ikonologie der romanischen Wandmalereien von Müstair und Hocheppan. In: *Belvedere* 5,2 (1999), 46–57; Stampfer, Helmut: Zu den Malereien an der Burgkapelle von Hocheppan. In: *Der Schlern* 68 (1994), 691–694.
- ⁸ Masser, Achim; Siller, Max: Der Kult des hl. Oswald in Tirol und die «Hirschjagd» der Burgkapelle von Hocheppan. In: *Der Schlern* 57 (1983), 55–91.
- ⁹ Stampfer, Helmut: Die Hirschjagd von Tötschling. In: ders. (Hrsg.): *Romanische Wandmalerei im Alpenraum.* Bozen 2004, 89–105; Steppan, Thomas: Die romanischen Wandmalereien an der Fassade der Burgkapelle von Hocheppan in Südtirol. In: *Das Münster* 70,2 (2017), 118–127.
- ¹⁰ Andergassen, Leo: Die Wandmalereiausstattung in der Burgkapelle von Schloss Tirol. In: Hauser, Walter; Mittermair, Martin (Hrsg.): *Schloss Tirol.* Bd. 1: Baugeschichte. Die Burg Tirol von ihren Anfängen bis zum 21. Jahrhundert. Bozen 2017, 382–417.
- ¹¹ Andergassen, Leo: Kunst und Kultur. In: *Dorfbuch Kastelbell.* Bozen 2019, 89–169, 92 f.
- ¹² Andergassen, Leo: Die Burgkapelle von Kastelbell. In: *Der Schlern* 87,3 (2013), 84–105.
- ¹³ Rossem van Sinoutskerke, Anouschka van: Das Rätsel der neu entdeckten Nothelferfresken in Lebenberg. In: *Arx. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol* 25,2 (2003), 17–20.
- ¹⁴ Andergassen, Leo: Südtirol – Kunst vor Ort. Kunstführer Südtirol mit einem speziellen Freskenführer. Bozen 2002, 98; Andergassen, Leo: «Santo subito». Spätmittelalterliche Kanonisationspropaganda am Beispiel des Papstes Urbans V. (1362–1370) in Italien. In: Telesko, Werner; Andergassen, Leo (Hrsg.): *Iconographia christiana. Festschrift für P. Gregor Martin Lechner OSB zum 65. Geburtstag.* Regensburg 2005, 103–123.
- ¹⁵ Grebe, Anja: Runkelstein als «Bilderburg». In: *Stiftung Bozner Schlösser* (Hrsg.): *Die Bilderburg Runkelstein. Erhaltenes, Verlorenes, Wiederentdecktes.* Bozen 2018 (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte, Bd. 12), 197–369, vor allem 348–360.
- ¹⁶ Andergassen, Leo: *Sarntaler Kirchenkunst.* Lana 1996, 27 f.
- ¹⁷ Andergassen, Leo: *Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst.* Bozen 2009 (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 8), 22.
- ¹⁸ Zu den Kapellenpatrozinien zur heiligen Katharina vgl. Andergassen (wie Anm. 6), 83–85.
- ¹⁹ Frojmovič, Eva: Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa. In: Belting, Hans; Blume, Dieter (Hrsg.): *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder.* München 1989, 201–214.
- ²⁰ Andergassen, Leo: Häresie und Bildkult. Zur Darstellung der Vierundzwanzig Ältesten in Tirol. In: Mühlberger, Georg; Blaas, Mercedes (Hrsg.): *Grafschaft Tirol – Terra Venusta. Studien zur Geschichte Tirols, insbesondere des Vinschgau, in Würdigung der Kulturarbeit von Marjan Cescutti.* Innsbruck 2007 (Schlern-Schriften, Bd. 337), 285–307; Andergassen, Leo: St. Johann in Prad, Begräbniskirche der Freien von Tschengls. In: Loose, Rainer (Hrsg.): *Hezilo und die Freien von Tschengls. Von Kanzlern, rätischen Urkunden, Freien im Vinschgau und einer adeligen Grablege.* Innsbruck 2021 (Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs, Bd. 49), 131–174, hier 149–152.
- ²¹ Andergassen, St. Johann in Prad (wie Anm. 20), 143.

- ²² Andergassen, Leo: Montani. Kapelle St. Stephan, Obermontani, Untermontani. Regensburg 2011 (Burgen, Bd. 9); Miller, Dorothea von: Die gotischen Wandmalereien in St. Stephan bei Obermontani. Der Stephanszyklus. Unpubl. Diplomarbeit. Wien 2012.
- ²³ Andergassen, Leo: Quasi solus Christus. Christozentrik in der Brixner Kunst der Cusanuszeit. In: Ernesti, Jörg; Lintner, Martin M.; Molling, Markus (Hrsg.): Weltereignis Reformation. Anstöße und Auswirkungen. Brixen 2017 (Brixner theologisches Jahrbuch, Bd. 7), 51–75, hier 67–69; Hallegger, August: Meister Leonhard Scherhauff, Maler zu Brixen (1400–1476). Unpubl. phil. Diss. Innsbruck 1981, 323–330; Dal Prà, Laura (Hrsg.): Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento. Trient 2002, Kat. 16, 492–509 (Helmut Stampfer).
- ²⁴ Andergassen (wie Anm. 17), 283–292, 296–300.