

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	16 (1956)
Heft:	3
Artikel:	Die Skulpturen im Schloss Tirol ikonographisch und volkskundlich gedeutet
Autor:	Caminada, Christian
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-164173

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

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

Die Skulpturen im Schloss Tirol ikonographisch und volkskundlich gedeutet

Von CHRISTIAN CAMINADA

(TAFELN 57-64)

EINLEITUNG

Es bedarf der Rechtfertigung, wenn ein Beitrag dieser Zeitschrift die Grenzpfähle der Schweiz überschreitet, um sich dort forschend umzusehen. Sie liegt in der Tatsache, dass die schweizerische Diözese Chur vor ungefähr hundertfünfzig Jahren weit hinausragte ins Land Tirol, so dass Vorarlberg und Vintschgau davon erfasst wurden. Das Priesterseminar der rätischen Diözese stand am Vintschgauer Tor der Stadt Meran, und das Knabenseminar befand sich in Riffian (Passeiertal). Die heute noch bewohnten Schlösser Fürstenburg und Churburg im Vintschgau und mehrere Burgen, die sich nur noch als Ruinen gegen den Himmel recken, wurden von den Bischöfen von Chur erbaut und von ihren Lehensleuten bewohnt. Sogar die Burg Knillenberg in Obermais bot dem Bischof von Chur längeren Aufenthalt. Sein bischöfliches Wappen und das Bild des Schlosses von Chur sind dort verewigt.

Das Schloss Tirol, über dessen romanische Skulpturen wir hier handeln möchten, wurde nach einer Urkunde vom Jahre 1170¹ durch Kaiser Friedrich I. als Lehen dem Bischof Egno von Chur übergeben, während die Grafen von Tirol das Churer Erbschenkenamt dafür erhielten. Ein Bischof von Chur pastorierte sogar als Pfarrer im Dorfe Tirol und liess sein Wappen an die Wand des Widums hinmalen. Das ausländische Gebiet der damaligen Diözese Chur umfasste 80 000 Seelen. Sie wurden durch die politischen Stürme der Napoleonischen Zeit zum grössten Schmerz des damaligen vorzüglichen Oberhirten Bischof Karl Rudolf von Buol Schauenstein und gegen den Willen von Klerus und Volk dem Sitz des hl. Luzius entrissen.

Der ehemalige Vintschgau bildete für die Raetia prima ein weit offenes Eingangstor jener Kulturen, die heraußfluteten vom Orient, von Griechenland, Dalmatien, Grado, Aquileia, Ravenna und Oberitalien. Robert von Planta, der allgemein anerkannte, anregende Vater der rätoromanischen Philologie hat dies im romanischen Sprachschatz durch zahlreiche Beispiele nachgewiesen. Die beiden Gelehrten Josef Zemp und Robert Durrer haben in ihrem Werk² auch den künstlerischen Einfluss auf die Diözese Chur gezeigt, indem sie hinwiesen auf den Marmorgrabstein des Praeses Victor I., der um 600 aus Trient nach Chur kam («ordinavit venire de Trento»), und auf jenen Victor II., der aus dem heute noch den Laaser Marmor liefernden Vintschgau vor dem Jahre 720 hergeholt wurde («ordinavit venire de Venostes»). Jedenfalls sind die karolingischen

¹ Tiroler Urkundenbuch, Bd. I, bearbeitet von F. Huter, Innsbruck 1937, Nr. 315*, S. 156.

² Josef Zemp und Robert Durrer, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Mitteilungen der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, N.F. Hefte V-VII, Genf 1906/10, S. 11.

Skulpturen des Klosters Münster (Graubünden), und wohl auch jene von Chur, den gleichen Weg gegangen, den der Legende nach Karl der Große einst einschlug, als er das Kloster erbauen liess. Die Überquerung der Alpen über Münster und den Reschenpass dürfte für die Romreise Karls des Grossen um so naheliegender gewesen sein, als der Unterhalt der Alpenstrassen dem Bischof von Chur oblag, der mit Alcuin eng befreundet war.

Zu diesen Tatsachen geschichtlicher Art fügt sich noch die Wahrnehmung, dass bei Bildern verglichen die Skulpturen der Kathedrale von Chur sich *thematisch* sehr verwandt zeigen mit jenen der Kapelle im Schloss Tirol³. Obwohl vielleicht nahverwandte Arbeiter aus Mittelitalien oder gar aus Spanien oder Frankreich an beiden Orten wirkten, zeigt die Ausführung allerdings grosse Unterschiede, denn die Portalfiguren im Schloss Tirol bildete der Meissel aus feinkörnigem, schneeweißem Marmor, während der Schlag der Steinhauer in Chur gröberen, kristallinischen Schiefer von graugrüner Tönung traf.

Nachdem wir Gelegenheit hatten, in der Schweiz, in Frankreich, Spanien, Deutschland und Österreich zahlreiche Skulpturen der romanischen Zeit zu sehen, dürften etwelche Hinweise auf die Arbeiten an den Portalen und in den Kreuzgängen der Klöster interessant sein. In Arles (St. Trophim) und in Gilles fielen uns die grossen prächtigen Apostelstatuen an den Portalen auf. In den Kreuzgängen der Kathedralen und Klöster St. Cugat bei Barcelona, Tarragona und Gerona erreichen sie teilweise kaum eine Höhe von 30 cm. Der Steinmetz⁴ des Klosters St. Cugat (um 1104–1205 unter Abt Guillermo de Aviñon entstanden), Arnallus mit Namen, stellte sich bildlich dar, wie ihm der Abt die Schüssel mit dem Mittagsmahl darreicht. Er schreibt dazu: «Hec est armalli / scultoris forma catelli / qui claustrum tale / construxit perpetuale.» Er hat wohl sein tägliches Brot verdient, indem er nicht weniger als 144 Säulenkapitelle meisselte. Das Programm des Künstlers umfasst die bildliche Darstellung der Welterschaffung, des Sündenfalles, der Erlösung, des Kampfes mit den bösen Geistern, des Gerichtes, der ewigen Bestrafung und Belohnung. Das waren die Wahrheiten, die den Mönchen vor Augen standen, während sie die Kreuzgänge durchschritten. – Während die Skulpturen der Kreuzgänge in Spanien oft die Feinheit von Geweben und Spuren rötlicher Färbung aufweisen, wählten die nordischen Länder meist grössere, weniger feingemeisselte Formen, weil auch das verwendete Material gröber war.

Zur Erklärung der Skulpturen im Schloss Tirol verwendeten wir vorwiegend die Arbeiten von Richard Wiebel⁵. Dieser hat sich einen verdienten Namen gemacht durch seine Erläuterungen zum Schottentor in Regensburg. Vor ihm hatten zahlreiche Kunstschriftsteller die Rätsel dieses Werkes zu klären versucht. Erst Wiebel gelang die Entschleierung des Geheimnisses. Durch seine Arbeiten über die Domplastik von Chur wurden wir mit ihm befreundet und in gemeinsamer Arbeit eingeführt in Sinn und Symbolgehalt der romanischen Bildsprache. – Ob die Bilder vom Schloss Tirol, welche jenen der Kathedrale sich sehr nähern, früher oder später zur Ausführung kamen, lässt sich einstweilen nicht entscheiden. Bischof Adalgott von Chur, ein Schüler des hl. Bernhard von Clairvaux, des Kreuzzugpredigers, der bis nach Zürich und Winterthur predigen kam, befand sich oft im Vintschgau. Dort erhielt er grosse Stiftungen für die Kathedrale von Chur. Sie wären wohl bestimmt für einen Neubau an Stelle der Tello-Kathedrale⁶, deren Grundmauern im heutigen Bau entdeckt wurden. Sowohl die Plastiken der Kathedrale von Chur wie auch jene der Kapelle im Schloss Tirol verraten in der Auswahl des Bildprogrammes vorwiegend biblische Inhalte, wohl um dem Tadel des hl. Bernhard auszuweichen. Ob man deswegen das

³ Julius Baum, Zur Bestimmung der romanischen Steinbildnerei im Dome zu Chur, Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1934, S. 105–114.

⁴ Jurgis Baltrusaitis, Les chapiteaux de St. Cugat del Vallès, Paris 1931, p. 75.

⁵ Wir verwendeten von diesem Autor besonders folgende Werke: 1. Das Schottentor, Augsburg 1927. – 2. Der Bildinhalt der Domplastik in Chur, Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1934, S. 251–263, und 1935, S. 50–63 und 93–103. – 3. Die geistige Botschaft romanischer Bauplastik, München 1940.

⁶ Joh. Georg Mayer, Geschichte des Bistums Chur, Bd. 1, Stans 1907, S. 206. Vgl. auch Julius Baum, op. cit. (Anm. 3).

Entstehen dieser Skulpturen bis in jene Zeit zurückverlegen darf oder erst in das Ende des 13. Jahrhunderts, wagen wir nicht zu entscheiden. Jedenfalls entsprechen wenigstens die Werke der Churer Kathedrale eindeutig der Zeit der Kreuzzüge, tragen doch die Engel im Chorgewölbe ostentativ das Kreuz der Kreuzfahrer. Und sicher war die romanisch-gotische Übergangszeit Zeuge vom Werden dieser Skulpturen.

Giuseppe Gerola⁷ hat in seinem verdienstlichen Büchlein über das «Castel Tiralli» (Schloss Tirol) enttäuscht geschrieben: «Superfluo e vano ogni tentativo di spiegazione simbolica del complesso, per quanto l'argomento abbia tentato più di un dotto del secolo scorso.» Selbst der unermüdliche, äusserst erfolgreiche Bearbeiter des Tiroler Kunstgutes Josef Weingartner vermochte den geheimnisvoll schweigsamen Figuren ihr Rätsel keineswegs zu entreissen. Es blieb bei der Inventarisation, an der wir nach mehrmaligem persönlichem Augenschein nur Unwesentliches korrigieren können.

Seit jener Zeit, da man alle Kunstwerke nur stilistisch einreichte, ging man über den thematischen Sinn der mittelalterlichen Skulpturen leichten Schrittes hinweg. Was man nicht verstand, wurde eigensinniger Zierlust zugeschrieben. Die Sprache der romanischen Plastik war vollständig verlorengegangen. Der überaus verständnisvolle Forscher R. Wiebel⁸ und einige andere aber begannen, unter Benützung von Volkskunde, Sagen, Märchen, Spruchweisheiten, Liedern und Volkspredigten, zum tiefen Sinn dieser Bilder vorzudringen. Nicht das Heidentum, sondern Bibel und Theologie, die im frühen Mittelalter volksnäher waren, mussten zu Rate gezogen werden, um nicht überall nordische Göttersagen hineinzutragen, wo die einfache christliche Erklärung am nächsten lag. Am Tore der Gotteshäuser suchte man – schon bevor der geweihte Raum sich auftat – die grössten Themen des christlichen Glaubens darzustellen: Gott, Himmel, Hölle, Sünde, Gericht und Lohn. Den Kirchenbesucher sollte schon beim Eintritt in das Gotteshaus das Bewusstsein erfüllen: «Ich schreite hinein in den Frieden Gottes.»

DAS PORTAL ZUM PALAS IM SCHLOSS TIROL

Von der Nordseite her führen einige Stufen zu einem Vorbau empor, dessen marmornes Portal mit seinen Rundsäulen, verzierten Türpfosten, Menschen-, Tier- und Engelfiguren einen geheimnisvollen Bilderrebus darbieten (Tafel 57, Abb. 1 und Abb. 2 im Text). Um zu einem überzeugenden, einheitlichen Gedanken zu kommen, müssen wir vorerst besonders die Zentralfigur ins Auge fassen: Sie will zu uns sprechen. Es handelt sich jedenfalls um die Gestalt des Erzengels Gabriel mit Heiligschein und weitausgebreiteten Flügeln, der durch seinen Handgestus auf der Brust Gruss und Botschaft kündet. Seine linke Hand umfasst den üblichen Lilienstengel, dessen Wurzelknollen auffallend deutlich gestaltet sind, weil es sich wohl um jene «Wurzel zart» handelt, der als Edelreis Christus entspriessen soll. In der Tat müssen wir, um das Bild am Tympanon dieses Palasportals recht zu verstehen, zurückblicken in die Zeit seiner Entstehung, also in jene der ersten Kreuzzüge. Der bedeutendste Prediger jener Zeit, der hl. Bernhard von Clairvaux, hat uns nämlich Predigten hinterlassen, die uns wertvollen Aufschluss geben können. Sowohl die Lilie wie auch der Erzengel Gabriel sind Gegenstand seiner Predigten. Er bezeichnet die Lilie als das wunderbarste Sinnbild jener vollkommenen Jungfräulichkeit, welche die notwendige Voraussetzung für das göttliche Geschehen bei der Verkündigungsszene ist. Die weisse Farbe der Lilie, ihr edles Emporsteigen und die Pracht ihrer ganzen Erscheinung sollen uns jene hohe Tugend veranschaulichen. Über Sündenfall und Erlösung berichtet der hl. Bernhard, wie der Teufel einst das Wort der Versuchung durch die satanische Schlange in Evas Ohr flüstern liess, um deren

⁷ Giuseppe Gerola, Castel Tiralli, Trento 1935, p. 24.

⁸ Wiebel, Geistige Botschaft, S. 14, legt uns nahe, besonders die Kopfmasken auf den glatten Säulen als absichtlich betonte Abtrennung der äusseren, sündhaften Welt vom überirdischen Geschehen zu betrachten.

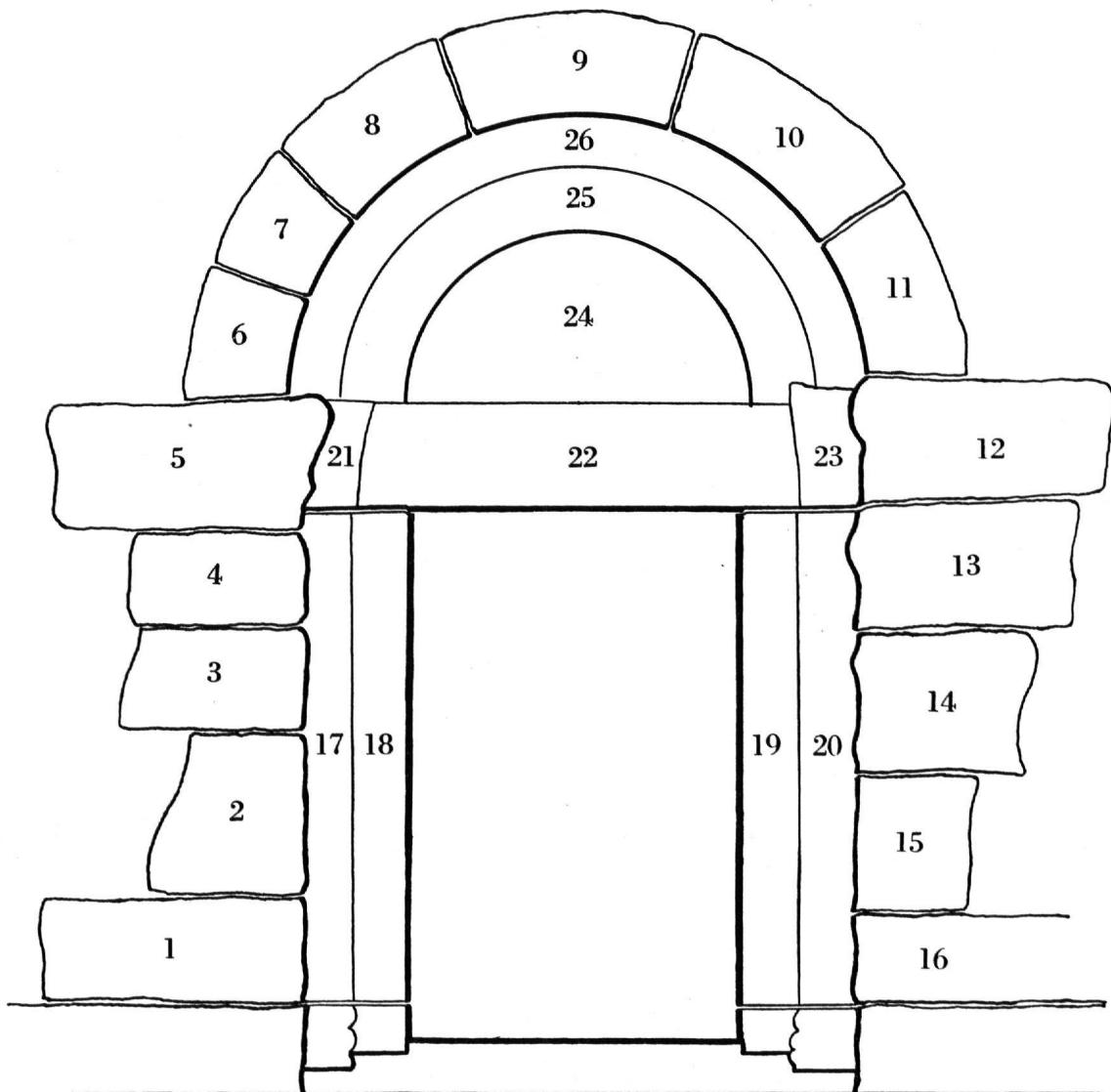


Abb. 2

PALASPORTAL

- | | |
|---|--|
| 1 Gehörntes Tier (fast ganz zerstört) | 13 Widder, stark zerstört |
| 2 Mann und Frau, sich an der Hand haltend | 14 Löwe |
| 3 Löwe | 15 Mann und Frau |
| 4 Widder | 16 Unbearbeitet und zerstört |
| 5 Langgestreckter Löwe | 17 Glatte $\frac{3}{4}$ -Säule |
| 6 Adler des Gerichts | 18 Ranken mit Palmetten |
| 7 Tauben, aus Gefäß trinkend | 19 Rundranken mit Palmetten |
| 8 Greif | 20 Glatte $\frac{3}{4}$ -Säule |
| 9 Mann zwischen zwei Löwen, die ihn in die Ohren beissen (sprechen). Er hat je ein Vorderbein der Löwen gepackt | 21 Bärtiges, gekröntes Gesicht |
| 10 Ziegen- oder Steinbock | 22 Gerader, unverzielter Türsturz (Marmor) |
| 11 Geflügelter Drache | 23 Bärtiges, gekröntes Gesicht |
| 12 Langgestreckter Löwe | 24 Engel mit Lilienstab |
| | 25 Flechtband |
| | 26 Ranken mit Palmetten |

Nachkommenschaft zu vergiften. Doch in der Fülle der Zeit sandte Gott den Erzengel Gabriel zur Jungfrau, damit durch seine Botschaft das Wort des Vaters durch das Ohr der Jungfrau Eingang finde in ihre Seele und ihren Leib und als Menschensohn aus ihr geboren werde. So ging das göttliche Gegenmittel auf dem gleichen Weg in die zweite Eva, auf dem einst das teuflische Gift in die erste Eva gedrungen war⁹.

Das Bild des Engels Gabriel begegnet uns bis auf den heutigen Tag in fast allen katholischen Kirchen. Aber man wird ihn kaum einmal treffen ohne die hl. Jungfrau, die von ihm Gruss und Botschaft entgegennimmt. Es muss also ein besonderer Grund vorliegen, wenn der Erzengel allein so feierlich aus der Höhe erscheint am weissen Tympanon über dem Toreingang zum Gotteshaus des Schlosses. Dies wirkt um so auffälliger, als man nur zwei Personen, aber eine ganze Anzahl verschiedener Tiergattungen am Tor dargestellt sieht. Offenbar verkündet der Engel, was einst der Prophet Isaias über die Ankunft des Messias geweissagt hatte: «Ein Reis wird hervorbrechen aus der Wurzel Jesses und eine Blume aufgehen aus seiner Wurzel» (Isaias 2, 1). Und Mann und Frau, die sich auf der Torgewandlung mitten unter den Tieren befinden, scheinen die weitern prophetischen Worte zu vernehmen: «Da wohnt der Wolf bei dem Lamme und der Pardel lagert sich bei den Böcken: Kalb, Löwe und Schaf weiden zusammen und ein kleiner Knabe hütet sie. Das Kalb weidet mit den Bären: ihre Jungen liegen ruhig beisammen; und der Löwe frisst Stroh wie ein Rind»¹⁰.

Die Verwendung von Engelbildern war zur Zeit, da diese Kirche errichtet wurde, allgemein üblich. Wenn wir die Epoche von Antelami, Cimabue, Giotto, Fiesole und Dante beachten, werden wir feststellen, wie man damals ebenso familiär mit Engelgestalten lebte, wie man Schauer empfand über Geisterspuk und überweltliche Erscheinungen. Wie vertraulich das christliche Mittelalter zu diesen Boten des Himmels stand, beweist die Kathedrale von Chur, wo vier Engel die Himmelssäulen des Altarraumes tragen und zwei weitere den Bischof am Danielskapitäl begleiten. Man schlage auch die *Divina Commedia* von Dante auf und lese im *Purgatorio*¹¹ (X, 34–40):

«L’angel che venne in terra col decreto
Della molt’anni lagrimata pace,
Che aperse il ciel dal suo lungo divieto,
Dinanzi a noi pareva si verace
Quivi intagliato in un atto soave
Che non sembiave imagine che tace.
Giurato si sarà ch’ei dicesse: Ave Maria!»

Der Raum um die Engelsfigur am Schloss Tirol ist auffallend stark umrahmt und umfriedet, so dass sein Erscheinen zu einem Herüberkommen aus dem Transzendentalen wird, aber gleichzeitig gegen alles Unheilige des Diesseits und gegen alles Dämonische abgeschirmt ist¹². Ein breites Halbkreisband karolingischer Flechtornamentik umgibt das Tympanon. Dieses ruht auf einem nackten weissen Türsturz, der seinerseits von zwei mit Weinrebenranken überdeckten Türpfosten getragen wird. Ein zweiter Halbkreisbogen legt sich um den ersten. Weinrebenblätter als Symbole des Wachstums und des Segens zieren auch diesen. Er ruht auf zwei Kapitellen, denen je eine bärige Gesichtsmaske unterlegt ist. Ein Perlband zieht sich über deren Stirne um anzudeuten, dass es Figuren des Lichtes sind. Die zwei Kapitelle werden ihrerseits getragen von ab-

⁹ Migne PL, S. Bernardi, op. Vol. I, Nr. 535, p. 50 und p. 282.

¹⁰ Isaias 11, 6/7.

¹¹ Dante, *Divina Commedia*, *Purgatorio* X, 34–40.

¹² Wir verzichten darauf, jede Einzelheit aus den Werken von Wiebel zu zitieren. Weitere Beweise entnehmen wir dem Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, herausgegeben von H. Bächtold-Stäubli, 10 Bde., Berlin 1927–1942. Bei Zitaten aus diesem Werk verwenden wir die Abkürzung HDA.

sperrenden glatten Rundsäulen, die wie Türpfosten auf den üblichen Unterlagen ruhen. Kreise, Flechtornementik wie auch Traubenranken gelten in der Volkskunde nicht nur als Symbole der Fruchtbarkeit und des Segens, sondern auch als Abwehrmittel gegen das Böse. Ihr Vorhandensein weist daher auf überirdische Dimensionen hin.

Aus diesem deutlich umgrenzten Raum heraus verkündet der Engel seine Botschaft jenen Wesen, die sich ausserhalb des übersinnlichen Bezirkes befinden. Ein Menschenpaar, die Frau mit langen Hängeärmeln und der Mann mit einem Gürtel, halten sich die Hand. Aufmerksamkeit erfordert der Gürtelknauf¹³ des Mannes, weil er als Abwehrmittel gegen den Dämon galt. Die beiden Personen stützen sich in Ängsten, stehen sie doch mitten in der unter den Folgen der Erbsünde seufzenden Natur. Insofern auf dem entsprechenden Stein der gegenüberliegenden Seite nochmals zwei Personen dargestellt waren (Spuren deuten darauf hin, dass es so war), können wir von einer recht konkreten Repräsentation des Menschengeschlechtes sprechen. An dieses ist ja die Botschaft des Engels gerichtet, wie seine Handgebärde zu erkennen gibt. Und der Inhalt dieser Botschaft wird uns klar, wenn wir die verschiedenen Tierfiguren von den beiden langgestreckten Löwenfiguren an abwärts einer nähern Betrachtung unterziehen. Rechnen wir nämlich die Löwen nur einmal und zählen wir auch noch die leergewordenen Steine, die ursprünglich wohl ebenfalls Tiere trugen, so stellen wir fest, dass die Tiere dieser Torgewandlung an Art und Zahl so ziemlich jenen der Prophezeiung bei Isaias entsprechen. Offenbar gab der geistige Urheber dieses Portales dem Steinmetz mit seinen Weisungen das Buch des Propheten Isaias in die Hand.

Die Tierdarstellungen über den langgestreckten Löwen bilden eine andere Region. Nach den reichen Erfahrungen von R. Wiebel ist es Tatsache, dass die mittelalterliche Symbolik die Portale der Kirchen als geeigneten Ort für Mahnung und Warnung an die Kirchenbesucher erachtete. Sie tritt nun auch bei diesem Portal in Erscheinung. Im Scheitelpunkt des äussersten höchsten Halbkreises dieses Tores findet sich eine Darstellung, die wir als Sünderszene bezeichnen möchten. Dort kauert nämlich eine *Sitzfigur* zwischen zwei Löwen, welche den Sünder mit ihren Pranken an den Handgelenken festhalten. Sie sprechen ihm ins Ohr und versprechen ihm das Glück, das durch die dort verstreuten Vierblätter versinnbildlicht ist. Der hochgestellte Schwanz der Löwen endigt in einer Teufelsquaste, die andeutet, dass der Sünder sich in der Gewalt der Dämonen befindet. Auf einem der Löwen sitzt ein Vogel als Rächer am Dämon. Er pickt auf das Aas ein, denn «wo ein Aas, da sammeln sich die Adler»¹⁴. Das Ohr, in das die Löwen reden, gilt in der Volkskunde als die Öffnung, durch welche Seele und Dämonen in den Menschen ein- und ausgehen. Rechts von dieser Darstellung finden sich als Versucher der Teufelsdrache und der Bock. Von letzterem berichtet Zingerle in seinen Sagen des Tirols¹⁵, wie er einen Bauern davontrug, ihn aber lassen musste, als dieser das Kreuzzeichen machte. Ein anderes Mal soll der Bock einen Knecht, der am Quatembertag «fensterlend ging», verfolgt und elendiglich zerrissen haben. Diesen Dämonen steht auf der Gegenseite der Sünderszene der geflügelte und geschnäbelte Löwe als Warner vor der Hölle gegenüber. Um die ganze Verführungsszene richtig zu verstehen, müssen wir auf das Sünderkapitell in der Kathedrale von Chur aufmerksam machen. Dort ist eine Sirene¹⁶ als Versucherin dargestellt. Der Teufel sitzt auf dem Thron, während zwei Menschen, nach seinen Ohren greifend, mit ihm Kontakt suchen: der Sünder erliegt der Versuchung. Zwei Dämonen fangen seine Seele durch sein Ohr, binden ihn und brechen seine Arme (brachia peccatorum conterentur)¹⁷. So kommt der Sünder in die Gewalt von zwei Löwen mit gespaltenem Doppelleib: Symbole der Hölle. Von Norden her erscheinen zwei Adler als Sinnbild des Strafgerichtes Gottes. Soweit die Darstellung in der Churer Kathedrale!

¹³ HDA, Bd. 5, Sp. 15f., Knoten (Knöpfe) schützen vor der Einwirkung des Bösen.

¹⁴ Math. 24, 25.

¹⁵ I. Zingerle, Sagen aus Tirol, Innsbruck 1891, S. 170/71.

¹⁶ J. Baum, Steinbildnerei Chur, S. 111, Abb. 4. – Wiebel, Domplastik, S. 57, Sünderkapitell.

¹⁷ Psalm 36, 17, und Wiebel, Domplastik, S. 57.

Am Portal im Schloss Tirol löst sich die Tragik der Sünderszene, indem der aufmerksame Betrachter hingewiesen wird auf den Kelch unter Palmen, aus dem zwei Tauben – Symbole der Seelen – das eucharistische Mahl nehmen. Dieses Mahl wird ja jenen geboten, die den heiligen Raum der Kirche betreten. Eine dritte Taube ist herbeigeflogen mit dem Gral. Es scheint in der Tat, dass hier die Gralssage eingreift. Sie war ja zur Zeit der Kreuzzüge Allgemeingut der europäischen Völker und gehörte zum bedeutendsten Schatz der damaligen Literatur. Eine französische¹⁸ Fassung dieser Sage berichtet, wie Josef von Arimathea am Karfreitag den Kelch aus dem Abendmahlssaale geholt, den Jesus für die Eucharistie verwendet hatte, und darin das Blut Christi nach dessen Kreuzigung aufgefangen habe. Wunderbar behütet, sei dieser Kelch schliesslich nach Europa gekommen. Die Aufgabe der Gralsritter bestand nun darin, diesen Kelch aufzufinden und ihn zu verehren. Eine deutsche Fassung¹⁹ erklärt, dass an jedem Karfreitag eine weisse Taube vom Himmel eine kleine weisse Oblate in den Gralskelch niederlege. Durch dieses Sinnbild Christi und seiner Erlösung werde die Kraft Gottes im Gral wirksam und dieser selbst zu einem Werkzeug göttlicher Gnade.

DIE FENSTERSKULPTUREN IN DER VORHALLE UND IM PALAS DES SCHLOSSES TIROL

Nach Durchschreitung des figurenreichen Nordportals des Schlosses, betritt man den Raum des Palas, der bei besonderen Anlässen wohl als Vorraum der Kapelle gedient haben mag. Bevor wir indessen die merkwürdigen Figuren an den Kämpferstücken der gekuppelten Fensterbögen studieren, geziemt sich ein Blick darauf, wie die mittelalterliche Kirche sich zur Bilderverehrung verhielt. Die Synode von Arras²⁰ vom Jahre 1025 gibt darüber folgenden Aufschluss: «Simpli- ciores quippe in ecclesia et illiterati, quod per scripturas non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur... per illam visibilem imaginem mens interior hominis excita- tur... lenocinia carnis calcare.» Darnach sollten die Ungebildeten und die Analphabeten durch bildliche Darstellungen unterrichtet werden... wodurch sie Anleitung erhalten, sinnliche Zer- streuungen abzuwenden. Seit jeher hat die Kirche diese Unterrichtsmethode angewandt. Man musste damit begreiflicherweise dort anknüpfen, wo entsprechende Kenntnisse vorlagen. Es han- delte sich ja darum, übernatürliche Wahrheiten mitzuteilen. Durch seinen Götterkultus, der von Geistersagen, -zügen und -schiffen und von einem Jenseits redete, besass das Heidentum einen Zu- gang zu den christlichen Wahrheiten. Wind und Wetter, Nacht und Nebel, Feuer und Wasser waren belebt von geisterhaften Wesen. Es handelte sich also darum, durch diese Vorstellungen hindurch zur christlichen Wahrheit vorzustossen. Die Phantasie des damaligen Volkes war geradezu erfüllt von Drachenfiguren, Löwen, Menschen mit Doppelkeibern, Dämonen und Geistern. Solche Gestalten des Bösen, in Marmor gebannt, finden sich darum auch zahlreich an den Bogenflächen der gekuppelten Fenster des Palas und seiner Vorhalle. Merkwürdigerweise er- scheinen diese unheimlichen Wesen nur an der Südseite der Fensterbögen, während die andere Seite entweder leer oder dann geschmückt ist mit segenspendenden, fruchtverheissenden Dekora- tionsmotiven, etwa mit Trauben oder Ähren. So wird der Kampf symbolisiert zwischen Gut und Böse, zwischen Jenseits und Diesseits. Auch die Bibel kennt ja diesen Riss, der durch die ganze Schöpfung geht seit dem Sündenfall, und den daraus entstandenen Kampf. Darum wird in den Klöstern und Kathedralen noch heute beim Zunachten zur Komplet die Mahnung aus dem

¹⁸ Maurice Vloberg, *L'Eucharistie dans l'Art*, Ed. B. Arthaud, Paris, p. 146.

¹⁹ Anselm Salzer, *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur*, 2. A., München 1926–1931, Bd. 1, S. 243.

²⁰ Synode von Arras im Jahre 1025.

Brief des hl. Petrus vorgelesen: « Seid nüchtern und wachsam: euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge. Ihm widerstehet im Glauben»²¹.

Man erlaube uns, hier noch kurz die Stellung des hl. Bernhard von Clairvaux zu streifen²², wie er sie in seinem Brief ad Gulielmum zeigt, indem er sich scharf gegen die damaligen Überreibungen im Bilderkult wendet. Er tadelt, dass man den Grad der Heiligkeit der Diener Gottes mehr nach dem Glanz der verwendeten Farben als nach ihren Tugenden abschätze. Man bemühe sich mehr um den Prunk der Wände als damit, die Nackten zu bekleiden. Es habe auch gar keinen Sinn, wenn die Brüder bei der geistlichen Lesung im Kapitelsaal lächerliche Monstra, wie Affen, wilde Löwen, Zentauren, Halbmenschen, kämpfende Soldaten und Hörner blasende Jäger, auf den Wänden sehen müssen. Er klagt auch, dass manche Brüder sich eifriger mit dem Entziffern von marmornen Grabplatten beschäftigen als mit der Lektüre und Betrachtung der Klosterkodizes. «Ach Gott», so sagt er, «wenn Euch diese dummen Spielereien nicht anekeln, so solltet ihr euch doch wenigstens schämen ob der Verschwendung, die damit verbunden ist.»

Angesichts solcher Worte darf man sich wohl fragen, ob der grosse Prediger der Kreuzzüge mit den Darstellungen im Schloss Tirol zufrieden gewesen wäre. Anderseits durfte man sich bei der Dekoration eines Schloßsaales wohl mehr Freiheit einräumen als in Klosterräumen und Kirchen. So hat sich auch der hl. Adalgott, ein Schüler des hl. Bernhard, beim Erbauen der Kathedrale von Chur treuer an die Bibel gehalten, als dies im Schloss Tirol geschah.

Der grosse Saal des Schlosses Tirol (Tafel 58, Abb. 3) hat eine interessante Balkendecke. Ihre Mitte ruht auf einer langen Reihe Holzpfosten mit weitausladender Verspriessung. Eine bedeutende Zahl gekuppelter, romanischer Fenster²³ gewährt dem Saal Licht und angenehme Wohnlichkeit. Feingearbeitete Marmorskulpturen sind die schmucke Zierde der Fensterstöcke. Die schweren Kämpferstücke ruhen auf Blattkapitellen. Zum Teil sind sie durch sonderbarste Bilder gekennzeichnet, die so interessant und vielsagend sind, dass wir deren Deutung versuchen wollen. Weil man ihre Sprache bis heute nicht verstand, hat man sie einfach hin als phantastische Ziererei betrachtet²⁴. Und doch weist die Hand, die hier so meisterhaft Hammer und Meissel geführt, auf einen grossen Künstler, der sich bei seiner Arbeit gewiss eigene Gedanken machte. Wir wagen es, ihn zur Rede aufzufordern. Die beigegebenen Abbildungen mögen uns bei dieser Erläuterung behilflich sein.

Auf Tafel 58, Abbildung 4, erscheint links ein geflügelter Drache, dessen Schwanz in den bekannten Distelquasten Satans endet. Einigedürre, fruchtlose Blättchen deuten an, dass hier nichts Gutes gedeiht. Das Ungeheuer kann aber nicht schaden, weil ein dickes Seil um die Fläche herum es abschliesst: So ist das Tier gebannt. Rechts von dieser Darstellung finden sich zwei weitere, arg ineinander verstrickte Erddrachen (ohne Flügel), deren Schweife ebenfalls durch Teufelsquasten gekennzeichnet sind. Auch diese sind in Ketten gefangen. Das Eindringen von bösen Geistern durch die offenen Fenster in den Saal wird durch diesen Abwehrzauber verhindert. Die öfters auftretenden Fesseln zur Bannung der bösen Geister erhalten ihre Erklärung in den Worten

²¹ 1. Ptr. 5, 8.

²² S. Bernardus, *Apologia ad Gulielmum* PL XXX, pars II, p. 544. Das lateinische Original wurde von uns sinngemäß, aber ganz frei übersetzt.

²³ G. Gerola, *Castel Tiralli*, Trento 1935, p. 22: «..Gli elementi di scultura sono genuini, ma in parte mutili e tramutati d'una in altra finestra o dirittura presi a prestito da altre parti del castello... L'opera di riordino di quelle finestre dovrà essere interpsa sulla scorta delle vecchie descrizioni, e dei disegni del Gotter – in quanto attendibili – e sul esame del monumento.»

²⁴ Wiebel, *Geistige Botschaft*, S. 10/11, macht auf folgende Ergebnisse seiner Studien aufmerksam: Die Ornamente an Holzbauten, Kästen, Wiegen wollten nicht bloss zieren, sondern die betreffenden Dinge vor bösen Einflüssen schützen und dem Segen des Himmels unterstellen. Netze, Geflechte sind Böses abwehrendes Gemeingut aller Völker. Stricke, Zöpfe, Spiralen und Schlingen begegnet man an Backformen und als Zierde an Gebäck. Im Bild- und Analogiezauber finden sich Zeichen, die als Bauornamente zwanglos auf Leben, Tod, Himmel und Hölle hindeuten. Beim Ablesen des Sinnes der Ornamente ist zu achten auf Ort und Gegenstand – und vor allem auf die Himmelsrichtung. Osten und Süden gehören dem Licht, dem Leben und dem Himmelreich, Westen und Norden reden von Nacht, Tod, Gericht, Hölle, Sünde, Finsternis.

des hl. Petrus, die besagen, dass Gott die sündigen Engel nicht verschont habe, sondern «rudentibus inferni» (durch Höllenketten)²⁵ in den Abgrund der Hölle gezogen habe.

Tafel 58, Abbildung 5, zeigt einen Flügeldrachen, der überaus giftig sein muss, weil er besonders gefleckt und getupft dargestellt wurde. Scheinbar hat er ein Lamm durch eine Strickfalle gefangengenommen. Aber auch er ist gebannt durch Strick und karolingisches Flechtwerk. Dies dreisträhnige Motiv muss als besonders wirksam gegolten haben. Dazu dient noch eine arge Fratze am oberen Deckengebälk ebenfalls als Abwehrmittel der Dämonen.

Tafel 59, Abbildung 6, zeigt uns links einen gefesselten, doppelleibigen Tiger mit ominösen Teufelsschwänzen. Durch ein Wellenband und Stricke, die der Randecke folgen, ist er ebenfalls gebannt. Gar garstig ist die folgende Szene, wo ein gekröntes, spitzbartiges Mannsgesicht zwischen zwei andern Köpfen erscheint. Es dürfte sich hier wohl um den obersten der Teufel handeln. Ein Schweinsrüssel hat sich seinem linken Ohr genähert, während rechts ein weibliches Antlitz sich ihm zuwendet. Diese Wesen verkehren mit dem Teufel durch dessen Ohren. Wir sahen sie bereits am Sünderkapitell der Kathedrale von Chur, wo sie versuchten, mit den Händen nach den Ohren des Teufels zu greifen. Nach erfolgter Einwilligung in die Versuchung holt dann Satan die Seele ebenfalls aus ihren Ohren. Hier in Tirol erscheinen drei Köpfe²⁶, als suchte der Teufel die Heiligste Dreifaltigkeit nachzuäffen: er wollte ja sein wie Gott! Auch in der Churer Kathedrale finden wir im Chor – der Darstellung der Taufe gegenüber – Satan durch drei Missgestalten symbolisiert. Dort besitzt die Mittelfigur noch neben dem Tierkopf zwei Menschenköpflein: jedenfalls eine Nachäffung des dreieinigen Gottes! Denn beim ambrosianischen Taufritus musste sich der Täufling nach Norden wenden und ausspucken²⁷.

Links, auf Tafel 59, Abbildung 7, treffen wir wieder einen Flügeldrachen. Weit ausschreitend eilt er mit offenem Rachen seiner Beute entgegen. Die dämonische Distel fehlt weder am Boden noch am Schwanz. Auch ist er, wie die übrigen Drachen, durch Strickwerk gebannt. Rechts zeigt sich die lockende Sirene, die ihr versucherisches Instrument spielt. Ihr Unterleib endet in einem Fisch (wie auch in Chur). Distelblätter erweisen ihre Herkunft, und die gewohnte Strickdekoration bannt sie.

Als letzte der Skulpturen (Tafel 59, Abb. 8) auf der Südseite, nahe dem Kapellentor, findet sich ein Geisterschiff²⁸. Es gibt sich als Höllenschiff zu erkennen durch sein mächtig geblähtes Segel und seine Bemannung. Der Steuermann führt ein mächtiges Ruder nach den Einflüsterungen des Satanskopfes, der ihm ins Ohr spricht. Ein flügelloser Drache, überdeckt mit Distelverzierungen und ausgestattet mit langen Ohren, hat im offenen Rachen giftige Frucht. Am Mast ist zwar ein Kreuz angebracht, aber nur schlecht befestigt, als ob es nicht hingehöre. Es soll täuschen; darum geht der Teufel unter falscher Flagge. Am Herodeskapitell der Kathedrale von Chur ist die Krone des Königs mit Kreuzen geschmückt. Während der Bildhauer von Chur beim Anbringen dieser Kreuzdekoration gewohnheitsmäßig nichts weiteres gedacht haben mag, weiss derjenige vom Tiroler Schloss, dass es Betrug ist, dass es nicht hingehört. Darum der sichtbare Lückenriss! Von solchen Geisterschiffen, die plötzlich irgendwo auf dem Meere auftauchen, aber

²⁵ Wiebel, Geistige Botschaft, S. 14: «In den Psalmen ist das Bild von den Stricken und Schlingen so geläufig, dass schon aus dieser Quelle, wenn nicht durch uralte Anschauungen, die Häufigkeit dieses Ornamentes erklärbar ist.» In der Vorliebe der Lombarden für Bandverschlingungen äussert sich Furcht vor der Welt des Bösen (J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 2. A., Freiburg i. Br. 1924, S. 347f.).

²⁶ Lexikon für Theologie und Kirche, herausgegeben von M. Buchberger, Freiburg i. Br. 1930–1938, Bd. 10, Sp. 16: «...in Miniaturen des 13./15. Jahrhunderts... tritt der Teufel mit drei Gesichtern auf, das heisst als Fratze des Dreieinigen.» In der Divina Commedia, Inferno XXXIII, 38, sagt Dante: «...vidi tre facce alla sua testa. L'una dinanzi e quella era vermicchia; l'altra eran due, che s'aggiugnièno a questa.»

²⁷ Cabrol-Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, tome XV, 2, col. 1651/2: la sputation. Vgl. auch Dom G. Morin: Le candidat (du baptême) crachait vers l'occident, où le diable était supposé se tenir. Ce rite existe encore en Orient.

²⁸ HDA, Bd. 3, Sp. 543–46: Geisterschiff.

blitzschnell verschwinden, wenn man sich in der Nähe glaubt, redet man überall an den Meeresküsten. Verrufen sind vor allem Höllenschiffe, welche wie Seeräuber Menschen für die Hölle erjagen. Die Totenschiffe sammeln die Ertrunkenen. In jener Zeit, wo die Kreuzfahrer ins Heilige Land zogen und wo beim Kinderkreuzzug über 40000 Opfer im Meer und in der Sklaverei verschwanden, mag das Erscheinen solcher Geisterschiffe gewiss der Phantasie zahlloser harrender Mütter und Väter entsprochen haben. Das Meer, in welchem das grösste Kreuzzugsopfer unschuldiger Kinder²⁹ versank, wurde damals dem Schloss Tirol unheimlich nahe gerückt.

Den beschriebenen Kapitellen gegenüber, auf der Südseite des Saales, wo die Westseite des Kämpfers dämonische Drachen aufweisen, bieten sich freundlichere Darstellungen auf den Ostflächen der Fenster der Vorhalle. Dort sehen wir Weinreben mit schweren Trauben. Dieses sind Bilder des Segens, der in den Raum von Osten her – aus der Zone des Lichtes – den Menschen zuströmt (Tafel 60, Abb. 9).

Wir wiederholen hier, dass wir uns bemühten, mit unsren Erklärungen jenen Deutungen zu entsprechen, welche die Arbeiten von Richard Wiebel im anfangs zitierten Aufsatz enthalten. Wir benützten auch die Ergebnisse der Volkskunde und lauschten den Sagen, Volksbräuchen, Liedern und Predigten des Mittelalters. Nicht zuletzt benützten wir auch die Bibel zur Deutung, war doch die Hl. Schrift im Mittelalter nicht nur in den Klöstern gehegt, sondern lebendiges Gut des Volkes. Aber auch heidnischer Aberglaube spielte weit über das Mittelalter hinaus mit und feierte in den Hexenprozessen des 16. und 17. Jahrhunderts grausige Orgien.

DAS PORTAL DER KAPELLE IM SCHLOSS TIROL

Tafel 61, Abbildung 10 und Textabbildung 11

Die Zentraldarstellung, welche uns den Sinn der Portalskulpturen eröffnet, liegt im Tympanon des Kapellentores, wo die Kreuzabnahme des toten Christus in einem weissen Marmor eingemeisselt ist (Tafel 60, Abb. 12). Hier beginnt der Hauptgedanke des ganzen Programmes, das an diesem Tor durch Menschenfiguren, Tiergestalten und Pflanzendekor zur Abwicklung gelangt. Es handelt sich um ein Bilderrätsel, das aber einer andern Gedankenwelt entstammt als unsere modernen Illustrationen. Wir wenden uns wieder zurück zu jener Zeit, da die Predigten des grossen Bernhard von Clairvaux ganz Europa mit heiligem Eroberungsrausch für jene Stätten erfüllten, die Leben, Wunder, Tod und Auferstehung Christi erlebt hatten. Die zündende Eroberungsparole traf an erster Stelle die damaligen Burgen, wo die Fürstengeschlechter mit ihren kampfbereiten Rittern hausten. Das Tor zur Kapelle im Schloss Tirol, das in Steinskulpturen berichtet von der Erlösung des Menschen von Sünde, Tod, Gericht und Hölle, redet im Stile der Romanik.

Das Kreuzesholz, an dem der Tote hängt, ist auffallend roh und breit geziimmt. Die Kreuzesarme verbreitern sich den Enden zu und sind queraufwärts gerichtet. Es ist vielleicht deswegen so gestaltet worden, um den engen Raum besser auszunützen; aber auch die Tradition des langobardischen Kruzifixus von Monza oder der «crux vaticana»³⁰ in Rom und andere Anhängekreuze aus mittelalterlichen Grabinventaren mögen zu dieser Form mitgewirkt haben. Am ehesten wird man indessen an die Andreaskreuze denken müssen, die von Dalmatien, Venedig und Aquileja herauf bekannt sein mussten³¹. Beide Hände sind angenagelt, während die Füsse – scheinbar ohne Nägel – auf einer brettartigen Unterlage ruhen. Vom Haupt Christi fallen zwei schöne Haarsträhnen über seine Schultern herunter, und ein Vollbart zierte sein Kinn. Mit *offenen Augen* blickt er gerade aus. Solche Darstellungen sind äusserst selten, obwohl der Mensch nach

²⁹ HDA, Bd. 4, Sp. 1338.

³⁰ F. X. Kraus, Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer, Freiburg i. Br. 1886, Bd. 2, S. 240 und 243.

³¹ H. Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg i. Br. 1894, Bd. 1, S. 392–435.

seinem Verscheiden die Augen fast immer offen hat. Unter einer sehr grossen Zahl von Vortragskreuzen, aus verschiedenen Jahrhunderten vom Mittelalter her, die wir im «Museo della ciudad de Barcelona» gesehen haben, fanden wir nur *eine* solche Kreuzdarstellung. Die offenen Augen sind jedenfalls deswegen beibehalten worden, weil diese Christusdarstellung nicht so sehr die durchstandene Marter, als vielmehr den *idealisierten Typus* meint: statt des schimpflichen Todes wollte man die Freiwilligkeit darstellen, mit der Christus die Passion erlitten, also den Sieg und Triumph des Kreuzes. Ein breites Lendentuch verhüllt die Lenden und weist zurück auf jene Zeit, wo man den Gekreuzigten in langem Kleide darstellte. So können wir ihn heute noch in den frühen Volto-Santo-Bildern sehen. Das Fehlen der Nägel an den Füßen deutet vielleicht dahin, dass Christus seine Gefangennahme freiwillig zuließ.

Der Bericht der Bibel über die Kreuzesabnahme Christi lautet: «Joseph von Arimathea (der ein Jünger Jesu war, aber ein heimlicher aus Furcht vor den Juden) bat den Pilatus, dass er den Leichnam Jesu abnehmen dürfe. Und Pilatus erlaubte es. Er kam also und nahm den Leichnam Jesu ab. Es kam aber auch Nikodemus, welcher vormals bei Nacht zu Jesus gekommen war»³². Im Bilde unseres Tympanons umfasst Joseph mit beiden Armen den Leib des Toten, während der helfende Nikodemus im Begriff steht, mit einer übergrossen Zange den Nagel aus der rechten Hand zu ziehen.

Aus den Arbeiten von Kraus, Hefele, Cabrol-Leclerc und Wiebel³³ wissen wir, dass die ersten christlichen Jahrhunderte grösste Zurückhaltung beachten mussten in der Darstellung von Kreuz und Kreuzigungsszene. Das auf der Wand des Palatins in Rom eingekritzte Spottkruzifix, welches als Gekreuzigten einen Menschen mit Eselskopf zeigt, den Alexamenos anbetet, lässt uns klar erkennen, warum in Darstellungen von den ersten Christen nur das Kreuz allein oder ein Lamm verwendet wurde. Erst im 5. Jahrhundert finden wir eine eigentliche Kreuzigungsgruppe in S. Sabina zu Rom. In späteren Zeiten sieht man auf der Kehrseite des Kreuzes oft ein Lamm oder den Auferstandenen. So wurde das Ärgernis gemildert, von dem der hl. Paulus spricht³⁴. Das ist der ideale Typus, der sich allmählich herausgebildet hat und der Christus nicht als Mann der Schmerzen und des schmachvollen Todes, nicht als «getretenen Wurm» (Isaias), sondern als den Sieger über Tod und Hölle darstellt (Paulus). Auch unter den zahlreichen Vortragskreuzen im erwähnten Museum zu Barcelona fand sich nur eine einzige Darstellung, die Christus nach Art der Spätgotik und Barockzeit mit blutüberströmtem Körper zeigt. Im Christusbild unserer Kapelle des Schlosses Tirol haben wir einen Vertreter des idealen Typus.

Es sei hier noch bemerkt, dass die offenen Augen dieser Kreuzigungsgruppe auch damit begründet werden können, dass auf der gleichen Darstellung Ereignisse aus verschiedenen Zeitpunkten zusammengenommen wurden, also Szenen, die Christus noch als Lebender vom Kreuz her sehen konnte, als auch solche, die sich erst nach seinem Tode ereigneten. So fanden wir auch auf einem Gemälde aus dem 12. Jahrhundert in der Kathedrale von Gerona (Spanien) den Gekreuzigten mit offenen Augen, obwohl der Lanzenstich des Longinus beweist, dass der Tod bereits erfolgt ist. Aus dem durchbohrten Herzen und den Nägelwunden der Hände strömt das Blut in einen Kelch. Gleichzeitig reicht ein Soldat dem Dürstenden den Schwamm mit Essig, während andere Soldaten die Schächer mit den Beinen ans Kreuz binden. Ein Engel holt die Seele des einen, und der Teufel erhebt die Höllengabel, um den andern daran aufzuspicken. Zwei weitere Engel beräuchern vom Himmel her Christus. Sonne und Mond, in personifizierter Gestalt, legen die Hand auf ihre von Mitleid bebenden Lippen. Am Kreuzesfuss liegt ins Leinentuch gehüllt der tote Adam. An Stelle der gewohnten Dornenkrone erscheint die schönste Strahlenkrone am Haupt des Herrn.

³² Johannes 19, 38.

³³ Siehe die in Anmerkung 5 zitierten Werke.

³⁴ Paulus ad Galatas 5, 11 und Cor. 2, 23.

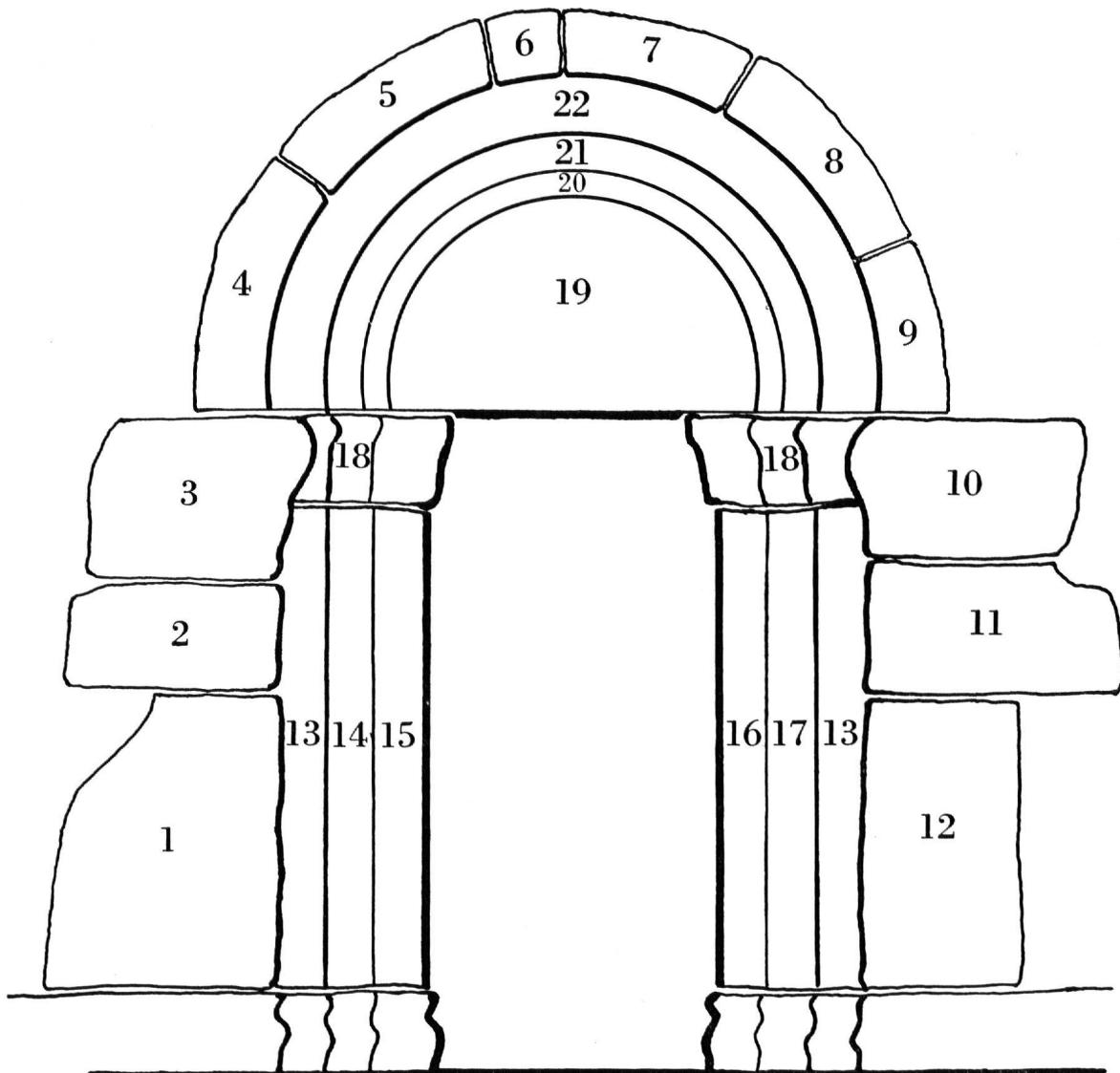


Abb. 11

KAPELLENPORTAL

- | | |
|--|---|
| 1 Kentaur mit Pfeil und Bogen | 13 Glatte $\frac{3}{4}$ -Säule |
| 2 Sündenfall | 14 Band mit Weinblatt und Wellensaum |
| 3 Samson zerreißt den Löwen | 15 Unten Schilfrohr, darüber Flechtband |
| 4 Teufel mit Gabel und Verdammter | 16 Ranken mit Weinlaub |
| 5 Zwei fressende Untiere mit Menschenköpfen | 17 Ranken mit Weinlaub und Zikzak-Saum |
| 6 Hand Gottes | 18 Kapitelle mit Akanthus- und Baldachinmotiven |
| 7 Flechtband | 19 Kreuzabnahme; links Nikodemus, rechts Joseph von Arimathea |
| 8 Geflügeltes Untier | 20 Bogen mit Blätterhalbkreis |
| 9 Adler | 21 Übereinander gestellte und versetzte Bogen mit Blättern |
| 10 Löwe | 22 Weinranken |
| 11 Untier mit 3 Köpfen, einen Menschen verschlingend | |
| 12 Höllendrache und Adler | |

An der Unterseite des Tympanons sind zwei gegenständige, langgekleidete, bärtige Figuren mit je einem Buch zu sehen, wohl Evangelisten, Apostel oder Propheten

Diese Darstellung beweist, dass das Mittelalter weniger eine historische Kreuzigungsszene schildern, als vielmehr ausführlichen Anschauungsunterricht über die Erlösungstatsache erteilen wollte. Die heilsgeschichtliche, mystische Seite dieser christlichen Wahrheiten spielte dabei durch das ganze Mittelalter bis auf den heutigen Tag die entscheidende Rolle. Auch die Legenden um den Abendmahlskelch, wie sie beispielsweise in der Gralssage sich zeigen, gingen von hier aus.

Kehren wir zu unserem Tympanon am Kapelltor von Tirol zurück. Hier ist der tote Christus von dreifachem Halbkreis umrahmt. Die beiden geraden, abgestuften Halbbogen sind von verschiedenen Akanthusblattmustern überdeckt, während Weinrebenblätter und verschlungene Bänder den äusseren Rundstab zieren. Je nach Vorkommen und volkskundlichem Zusammenhang haben diese Dekorationen verschiedenen Sinn. Das zeigt sich recht anschaulich in der Kathedrale zu Chur, wo Szenen des Unheils mit unfruchtbaren Gewächsen umrankt sind. Die Dekoration des Tympanons deutet auf Fruchtbarkeit und verspricht Segen, Heil und Leben. Gleichzeitig sperrt sie ab gegen Einflüsse des Bösen.

Die Zentralskulptur des Tympanons ruht auf Kapitellen mit Akanthusblättern, die als grünende Baumkronen gelten dürften. In den Ecken erscheinen zwei Vögel als Adler des Gerichtes zu den folgenden Szenen. Zwei Löwen trennen den oberen Teil des Portalaufbaus von den Darstellungen auf der Torwandung. Der Löwe auf der Südseite des Tores (Tafel 62, Abb. 13) steht hier als Symbol der Unterwelt, des Todes und der Hölle. So tritt er auch im Offertorium der Totenmesse auf («libera animas de ore leonis»). Unter dieser Figur finden wir die Hölle dargestellt im Bild von Drachen.

Ungefähr die gleiche sinnbildliche Deutung erfahren die Löwen, die wir vor den Kathedralen Italiens finden. Einst standen dort Friedhöfe, die heute entfernt sind. Die frommen Besucher dieser Totenäcker sollten durch diese Löwen, die mit ihren Pranken Totenköpfe oder Tierleiber umkrallen, an das Memento des alles verzehrenden Todes erinnert werden. So standen auch die Löwen, die wir heute beim Kreuzaltar der Kathedrale von Chur sehen, einst als Portalfiguren vor dem Dom, wo sich jetzt noch die Gräber befinden.

Auf der Nordseite des Tiroler Kapellenportals sehen wir einen andern Löwen, der, während er im Begriff steht, ein Tier (Schaf) zu verschlingen, von Samson erfasst und erwürgt wird (Tafel 63, Abb. 14). Der Löwe als Sinnbild des alles Leben verschlingenden Todes wird selbst besiegt. So hat Christus durch seine Auferstehung den Tod überwunden, nachdem er scheinbar von ihm überwältigt worden war. Samson ist daher Sinnbild für diese Auferstehung und den Sieg³⁵. Der in beispielhafter Geduld ertragene Tod Christi ist für den Christen nicht das Letzte, sondern Christi Sieg über den Tod in der Auferstehung.

Der Löwe tritt bisweilen auch als Zeichen der Auferstehung auf, so etwa in der Kathedrale von Chur, wo er am Fusse des Kreuzes vorbeistreicht. Der Maler dieses Freskos aus dem 14. Jahrhundert kannte offenbar jene Volkssage, die berichtet: «Augustinus spricht, so diu lewin gepirt, so slaven die lewel drei tag und der vater kumt, der schreit gar laut und von dem geschrei erschrikend sie und erwachend»³⁶. Auch am Nordtor zum Palas sind zwei Löwen, und zwei weitere finden sich am Kapellenportal. Ob mit diesen Löwen nicht jene anderen verwandt sind, die nicht allzu weit vom Schloss Tirol in Bozen drunten³⁷ trotz ihrer Steinnatur während der mitternächtlichen Weihnachtsmesse laut aufbrüllen?

Der Marmorengel des Nordtores zum Palas verkündet die Ankunft des Christkindes. Nach der

³⁵ Das Buch der Richter berichtet 14, 6: «Der Geist des Herrn geriet über Samson, und er zerriss den Löwen, wie man ein Böcklein in Stücke reisst, und hatte doch nichts in der Hand.» Durch diese Heldenatat der Überwindung des Löwen, des Symbols des Todes, ist er Sinnbild des Herrn geworden, welcher durch die Auferstehung den Tod besiegte.

³⁶ HDA, Bd. 5, Sp. 1433.

³⁷ Heil Tirol 242, Nr. 55.

Sage können die Tiere an Weihnachten reden. Sollten sie nicht auch an Ostern, dem Fest der Auferstehung Christi, die Sprache haben? Die Verwebung von Aberglauben mit religiösen Bräuchen und Festen ist oft gar geheimnisvoll!

Das geschlossene Tor zur Schlosskapelle veranlasst uns zu einer weiteren Beobachtung, die sich uns durch die besondere Dekoration der Türpfosten aufdrängt. Diese verdankt ihren Ursprung sicher nicht blosser Zierlust. Vor allem sind die beiden inneren Türpfosten merkwürdig. Links sehen wir ein hochaufgeschossenes, mit allen Einzelheiten modelliertes Schilfrohr. Man beachte seinen dicken Wurzelschopf und hernach die regelmässig abgewogenen Schafknoten. Auf beiden Seiten des Rohres läuft etwas wie ein Perlstab bis hinauf zu dessen Spitzenhöhe; oder ist es das Zeichen jenes Bisses, den Christus nach der Legende getan haben soll, als ihm der Schwamm mit dem Schilfrohr gereicht wurde³⁸? Darüber, am gleichen Türpfosten, scheinbar nur an der Stelle, wo das Dämonische am meisten droht, hat der Steinmetz abermals das karolingische Netzornament angebracht. Jedenfalls scheinen hier für die Verwendung dieses Motives keine Gründe der Ästhetik vorgelegen zu haben, wie gleich erkenntlich wird. Vielmehr sollten Schilfrohr und Netzornament etwas Ausserordentliches andeuten. Ob nicht eine Sage aus dem nahen Friaul den Steinmetz bei dieser Arbeit lenkte, die erzählt, dass aus dem Wocheinersee alle hundert Jahre einmal innert zwei Stunden ein Schilfrohr aufspriesse, das die Kraft besitze, alle Krankheiten zu heilen. Diese Kraft sei dem Schilfrohr darum zuteil worden, weil es einst benutzt worden sei, um dem düstenden Heiland den Schwamm darzureichen. Der Durst des Heilandes aber sei so brennend gewesen, dass er sogar in die Blätter des Schilfes gebissen hätte, um den Brand zu löschen. Die merkwürdigen Einschnitte, welche an den Blättern beobachtet werden können, sollen von diesem Biss herrühren.

Das gleiche karolingische Netzstück, das wir eben über dem Schilfrohr beachtet haben, findet sich auch hoch oben am Scheitel der Portalskulpturen neben der Hand Gottes. Am Nordportal des Palas sieht man ein ähnliches Netz, und am Kämpfer, wo der dreiköpfige Satan gebannt liegt, erscheint dieses Motiv abermals. Das zwingt uns, anzunehmen, dieses Netz bewahre sich in besonderer Weise zur Abwehr des Dämonischen. Aus der Volkskunde erfahren wir, dass die dämonischen Geister durch jede Mauer ihr Gift zu spritzen vermögen, niemals aber durch ein Netz³⁹.

Am gegenüberstehenden südlichen Türpfosten, gleich anschliessend an die Türe, deutet die Weinrebenschlinge mit schwerhängenden Trauben auf den Segen, den die Kirche und vor allem deren Altar verspricht. Die übrigen, an der beidseitigen Gewandung angebrachten Dekorationen betonen den gleichen Gedanken. Die nackten Rundsäulen, die auf beiden Seiten das Tor abschliessen, wollen offenbar das Reich der Sünde vom Kircheneingang abhalten. Dass die genannten Wandungsdekorationen die Heiligkeit der Kirche hüten wollen, ist erwiesen durch manche Kirche Italiens. So finden sich am Tor des Domes zu Piacenza zwei Figuren mit der Anschrift «avaritia» und «usura» (Habsucht und Wucher). Beide sind als Sünder aus der Kirche ausgeschlossen. Die gleiche Kirche gibt auch die Erklärung zum Netzornament durch die Darstellung der Versuchung Christi durch den Teufel. Nach dem ersten Versuch lässt der Teufel den Stein hinter sich zu Boden fallen. Beim zweiten missratenen Versuch macht der Versucher eine ekelhafte Satansgrimasse. Bei Jesu Worten «Weiche von mir» sackt er enttäuscht zusammen. Christus schüttelt den Versucher von sich ab, indem er sogar den Mantelzipfel zurückzieht. Aber auch im Symbol zeigt der Bildhauer, dass der Teufel Christus nichts anhaben kann, indem er neben dem Herrn auf zwei Säulen das Netzornament angebracht hat. Keine einzige der übrigen

³⁸ HDA, Bd. 7, Sp. 1075.

³⁹ HDA, Bd. 2, Sp. 386: Der giftige Atem des Drachens kann durch sieben Kirchenmauern blasen. Seine giftige Zunge kann alles verwüsten. Es entstehen ausgebrannte Rasenflächen an ganzen Landstrichen. Will man nicht mitverbrannt werden, muss man sich zu Boden werfen.

Säulen, welche andere Personen einrahmen, besitzt eine solche Zier⁴⁰. Entweder sind sie ohne Dekoration, oder dann zeigen sie neutralen Schmuck. Wir finden diese Flechtornementik auch in Ravenna und vor allem in der Kathedrale von Chur. Auch da schützen sie die Kirche und vor allem den heiligsten Ort derselben, den Altar. Wir haben bereits im zweiten Teil unserer Arbeit gezeigt, wie nicht bloss Netze, sondern auch Stricke, Schnüre und Knoten einen ähnlich abwehrenden und schützenden Sinn haben.

Auf der Nordseite der Portalwandung, an dem durch Dekoration abgeschirmten Mittelteil des Toreinganges, findet sich die Darstellung des Sündenfalles (Tafel 63, Abb. 14). Die Stammeltern stehen ausserhalb des geschützten Raumes des Kirchenportals, in jener Sphäre also, wo das Böse, Sünde und Versuchung, Eingang finden. Links sehen wir den verbotenen Paradiesesbaum, an dem die Satansschlange hängt. Während die Füsse der Stammeltern sich vom Baum entfernen, aber noch nicht ganz abgewendet haben, starren deren Gesichter geradeaus, weil sie eben die Strafsentenz hören müssen, die der Kentaur mit gespanntem Bogen symbolisiert. Auf dem Hintergrund gewahrt man hart bei den Köpfen von Adam und Eva je ein Distelblatt: «Von nun an soll die Erde Dornen und Disteln tragen»⁴¹. In späteren Bildern entdeckt ein aufmerksames Auge immer wieder diese Gewächse ohne Frucht und Segen.

Von der Betrachtung der Schrecken «in profundo lacu» und aus dem «ore leonis» blicken wir empor zum Scheitelstein des Portals, wo eine hoherhobene Hand hineinragt in den Raum des diesseitigen Weltgeschehens. Diese Hand scheint zum ganzen Bildprogramm das Schlusswort, die letzte Sentenz zu sprechen. Am Portal von Arles empfängt eine solche Hand – allerdings nach unten zum Gebenden hingewendet – das Opferlamm Abels. Auch in den Mosaiken von Ravenna sahen wir eine ähnlich gerichtete Hand. Die Richtung, in welcher die Hand zeigt, ist hier besonders zu beachten. Beim Opfer des gerechten Abels verstehen wir die nehmende Geste der Hand gleich. Aber was will die hier erhobene Hand inmitten des Wirrwarrs auf der Aussenseite des Portals sagen, hier im äussern Raum des Diesseits mit seinen Schrecken? Sie ist nach oben wie zum Schwur erhoben. Das will heissen, dass Gott gerecht über das Tun seiner Geschöpfe entscheiden wird und deutet hin auf das Weltgericht Gottes, von dem der Apostel Matthäus sagt: «Parebit signum Filii hominis», das Zeichen des Menschenohnes wird am Himmel erscheinen⁴². Dass wir die Sprache dieses Handgestus richtig verstanden haben, beweist uns die Portalfassade an der Kathedrale von Piacenza, welche von 1122–1233 errichtet wurde. Diese lange Bauzeit erklärt sich aus den Missgriffen der Führer in den damaligen Kreuzzügen. Die daraus entstehenden Katastrophen hemmten die Bautätigkeit der gewaltig wirkenden lombardischen Bauschulen, eine Tätigkeit, die gewiss in und über die Alpen hinweg reichte. So hat auch die Churer Kathedrale eine hundertjährige Bauzeit in Anspruch genommen und wurde etwa gleichzeitig begonnen. An der Kathedrale von Piacenza nun findet sich als alles überragender Abschluss der vielen Skulpturen ein gewaltiger Himmelsbogen, in dessen Mittelpunkt eine Hand nach oben zeigt, wie im Schloss Tirol. Man redete also hier wie dort die gleiche Sprache. In Piacenza vervollständigte man diese sinnvolle Schwurhand durch Hinzufügen der Bilder jener Kräfte des Himmels, die am Ende der Welt erschüttert und vom Himmel fallen werden. Auf dem halbkreisförmigen Riesenstreifen sind Sonne und Mond dargestellt mit allen sphärischen Himmelszeichen wie die zwölf Symbole

⁴⁰ Die Skulpturen der Westfassade des Domes von Piacenza standen bei Inangriffnahme dieser Arbeit in Photographien und später in Wirklichkeit vor uns. Wir staunten bei unseren verschiedenen Wanderungen nach allen Richtungen der Windrose, wie die Bauideen des Mittelalters gleich einem Faden in ähnlicher Art gesponnen wurden. Und dann spannte sich von Süden nach Norden und von Norden nach Süden der Zettel, der Einschlag flog von Osten nach Westen und von Westen nach Osten. So bildete sich das wunderbare Tuch der europäischen Kultur.

⁴¹ Wiebel, Geistige Botschaft, S. 14: Spitziges unkrautartiges Dekorationswerk deutet auf Tod, Hölle, Böses, Unsegen. Solche Giftblättchen sind am Nordportal in der obersten Scheiteldarstellung und an verschiedenen Drachenszenen des Palas wie hingestreut.

⁴² Math. 24, 30.

des Tierkreises und die neun übrigen Kalenderzeichen, jedes mit seinem Namen versehen. Der Sinn dieser Zeichen wird noch klarer durch die Anwesenheit zweier Posaunenengel. Bei Matthäus lautet die Beschreibung: «Die Sterne werden vom Himmel fallen und die Himmelskräfte erschüttert werden. Dann wird das Zeichen des Menschenohnes (die Hand) erscheinen... Er wird seine Engel mit lautem Posaunenschall aussenden, und sie werden seine Auserwählten von den vier Winden her sammeln, von einem Ende des Himmels bis zum andern.»³⁴

Am Portal der Kapelle im Schloss Tirol ist der erschreckendste Moment des Urteils über die Ungerechten dadurch angedeutet, dass ein Teufel mit einem Verdammten an seiner Gabel in die Tiefe fährt. Dort wartet der Höllenkessel seiner. Wir entdecken ihn auf der Nordseite innerhalb der Türe eingehauen (Tafel 64, Abb. 15). Es hängen dort an der Kette auch zwei Schöpflöffel für das satanische Mahl. Der Bibeltext zu diesem unheimlichen Geschehen stammt vom Propheten Ezechiel: «Also spricht der Herr: Ich will mein Netz ausspannen durch die Versammlung vieler Völker und sie herausziehen an meinem Garn; und ich werde alle Vögel des Himmels auf dich hetzen und die Tiere des ganzen Landes satt werden lassen»⁴⁴.

Unterhalb der richtenden Schwurhand Gottes drängen sich zu beiden Seiten wilde Raubtiere empor. Es zeigt sich auch ein lechzendes Tier, dessen Zunge ihm zum Rachen heraushängt. An diesem vorbeizustossen sucht ein zweites, ihm ähnliches Untier. Eigenartige Vögel, die schwer zu bestimmen sind, stürzen als Boten des Weltgerichtes auf ihre Beute, wohl nach den Worten des Evangeliums: «Wo ein Aas (das Böse) ist, da sammeln sich die Adler»⁴⁵. In der Kathedrale von Chur wird der Schluss aller Weltgeschehnisse durch zwei Adler angedeutet, zwischen denen blitzende Sterne herunterfallen.

Die Kapelle, welche wir nun betreten haben, soll ungefähr um 1253 erbaut worden sein, während der hl. Pankratius in einem Dokument von 1307 als Patron bezeichnet wird.

Beim Eintritt ins kleine Gotteshaus sieht man eine in Stein gemeisselte Sirene oder Wassernymphe (Tafel 64, Abb. 16). Im Chor der Kathedrale zu Chur haben wir ebenfalls ein solches Fabelwesen, das als Sinnbild der Taufe bezeichnet wird⁴⁶. An einem andern Kapitell der gleichen Kathedrale tritt diese Nymphe als Versucherin zur Sünde auf. Was soll also diese Wassernixe im Schloss Tirol bedeuten? Sicherlich will sie keine Versucherin sein, denn durch ein deutliches Kreuz ist sie als christliches Symbol gekennzeichnet. Es will uns sogar scheinen, dass das Köpfchen eines Kindes aus einem Wellenkreis dieser Darstellung herausschaut. Es könnte darum sein, dass an dieser Stelle – nahe bei der Kapelltüre – den neugeborenen Schlosskindern die hl. Taufe gespendet wurde. Die Schlossherren besassen ja in frühen Zeiten besondere Pfarrechte für ihre Kapellen. Zu Riffian in der Pfarrkirche (Passeiertal) findet sich ein äusserst interessanter Taufstein, der seinem Aussehen nach das Alter der Schloßskulpturen und auch deren Charakter hat. Könnte er nicht aus dem Schloss Tirol nach Riffian gewandert sein? Etwas Derartiges wird ja auch, wie ich gehört habe, in der Umgebung des Dorfes gemunkelt. Vorläufig wartet der Taufstein mit seinen Figuren, Wellen und Strickornamenten noch der Deutung.

Durch das Schiff der kleinen Kapelle im Schloss Tirol schreitet man hinan zum erhöhten Altarraum, der mit einem Chorbogen aus Marmor überspannt ist. An der Vorderfläche dieses Halbkreises ist ein Lamm mit einem Kreuz eingemeisselt (Tafel 64, Abb. 17). Das ist das uralte Symbol für den Kreuzestod Christi, durch welches in den ersten christlichen Jahrhunderten der tote Christus auf den Kreuzesdarstellungen meistens vergegenwärtigt wurde. Auf dem gleichen Marmorbogen finden sich die bekannten Sinnbilder der vier Evangelisten, deren Bücher uns das geheimnisvolle Geschehen der Menschheitserlösung durch Tod, Auferstehung Christi und durch das neutestamentliche Altaropfer offenbaren.

⁴³ Math. 24, 31.

⁴⁴ Ezechiel 32, 4/5.

⁴⁵ Math. 24, 28.

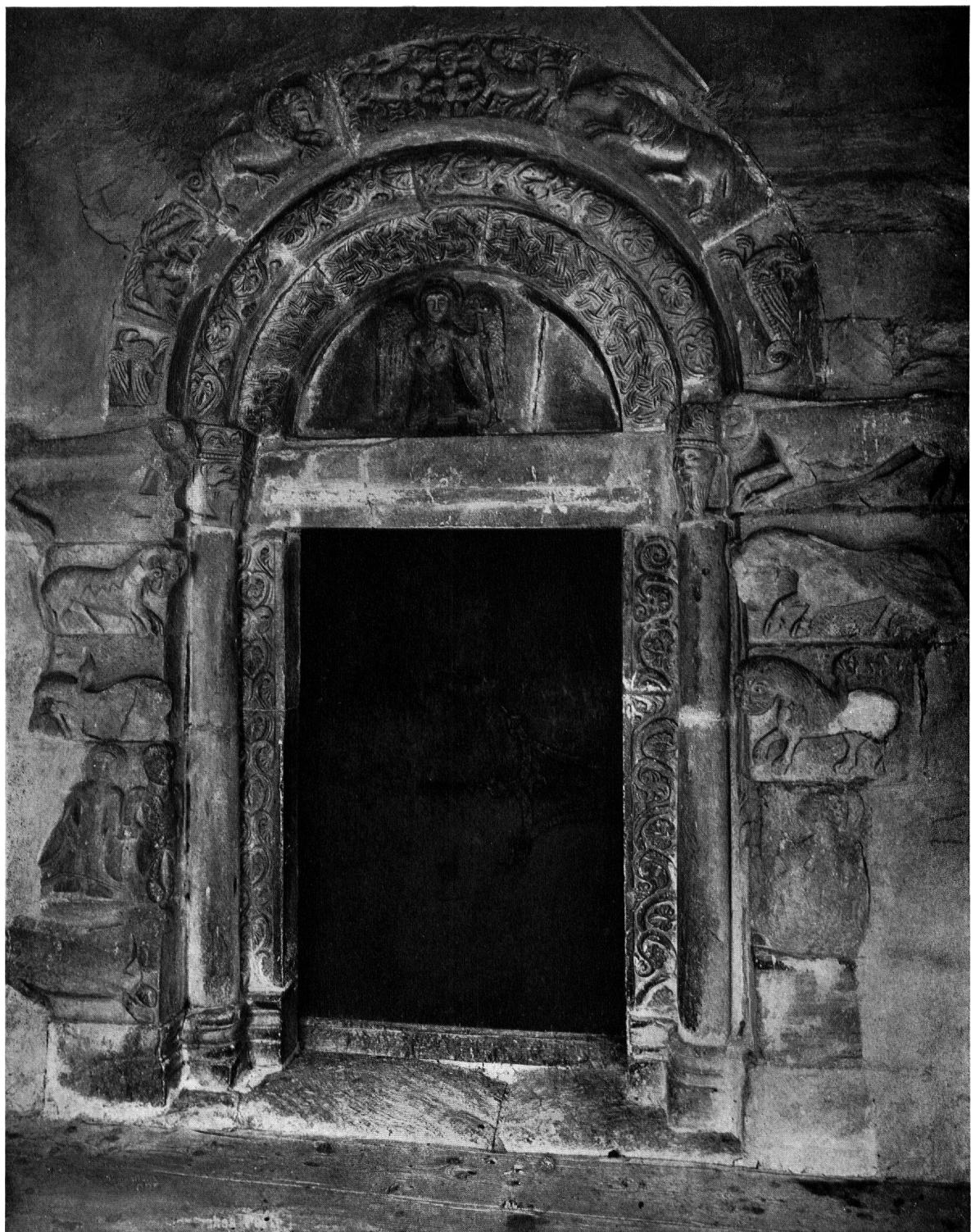
⁴⁶ Wiebel, Domplastik, S. 15.

Der Altarraum der Schlosskapelle wird durch ein romanisches Fenster in der Mitte der Apside abgeschlossen. An der Bogenlaibung sieht man in Marmor gehauen zwei herrliche Pfauen, die aus einem Kelch, wohl dem Gralskelch, trinken (Tafel 64, Abb. 18). Nach den Ergebnissen der Volkskunde sind dies Sinnbilder der Unsterblichkeit. Es handelt sich wohl um jene Unsterblichkeit, die Christus allen versprach, die von seinem Brote essen würden⁴⁷. Im genannten Fenster, das nach Gerola⁴⁸ die älteste Glasmalerei des Alto Adige sein soll, ist eine Madonna dargestellt. Sie dürfte aus der Mitte des Trecento stammen und wird die «Alma Mater» genannt. Durch diese Darstellung fällt die Morgensonne auf den Altar der untern Kapelle. Auch in Disentis⁴⁹ (Graubünden) fällt die Morgensonne auf den Altar. Am Feste der Klosterpatrone, Placidus und Sigisbert (am 11. Juli), verweilen die Sonnenstrahlen während 70 Minuten auf dem Grabaltar, welcher deren Reliquien enthält. So umhüllt die Sonne vom Osten her auch im Schloss Tirol den Kapellaltar bis auf den heutigen Tag mit lebenspendendem, strahlendem Licht, während die ganze ehemalige Schlossherrlichkeit wohl auf Nimmerwiedersehen entschwunden ist.

⁴⁷ HDA, Bd. 6, Sp. 1568.

⁴⁸ G. Gerola, Castel Tiralli, S. 33.

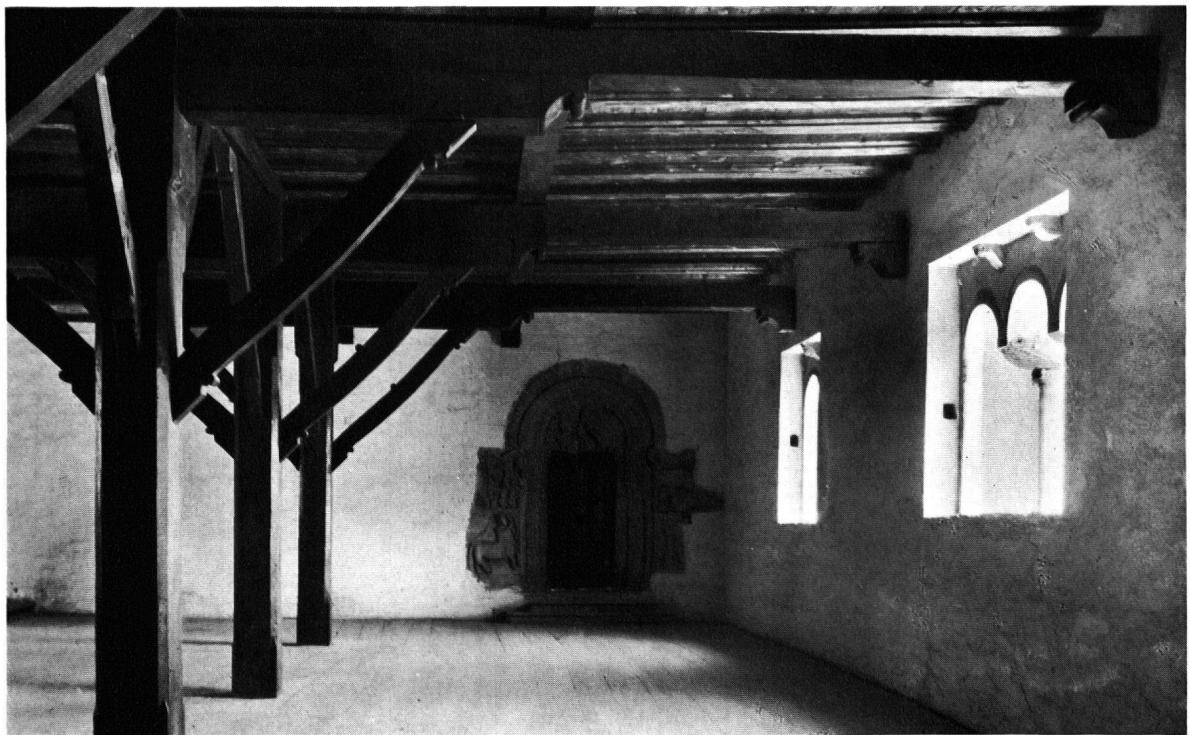
⁴⁹ P. Iso Müller, Disentiser Klostergeschichte, Einsiedeln 1942, S. 21 und 41.



1

Schloss Tirol, Palasportal (Aus dem Bildarchiv der Österreich. Nationalbibliothek)

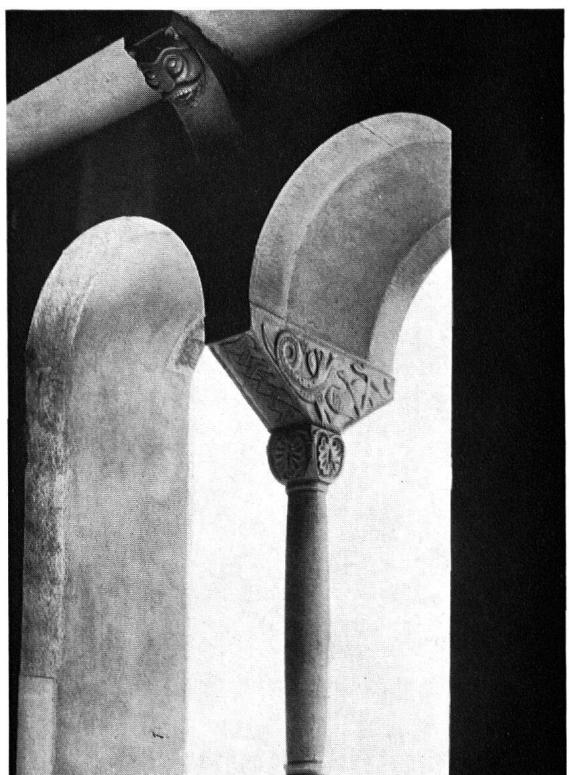
DIE SKULPTUREN IM SCHLOSS TIROL



3



4



5

- 3 Schloss Tirol, Rittersaal (Photo Neubacher, vorm. B. Reiffenstein, Wien)
4 Schloss Tirol, Fenster des Rittersaales (Aus dem Bildarchiv der Österreich. Nationalbibliothek)
5 Schloss Tirol, Fenster des Rittersaales (Aus dem Bildarchiv der Österreich. Nationalbibliothek)



6



7



8

- 6 Schloss Tirol, Fenster des Rittersaales (Photo Sopr. all'Arte Med. e Mod., Trento)
7 Schloss Tirol, Fenster des Rittersaales (Photo Neubacher, vorm. B. Reiffenstein, Wien)
8 Schloss Tirol, Fenster des Rittersaales



9



12

9 Schloss Tirol, Fenster der Vorhalle (Aus dem Bildarchiv der Österreich. Nationalbibliothek)
12 Schloss Tirol, Tympanon des Kapellenportals

DIE SKULPTUREN IM SCHLOSS TIROL







14

Schloss Tirol, Nördliche Seite des Kapellenportals (Photo Neubacher, vorm. B. Reiffenstein, Wien)

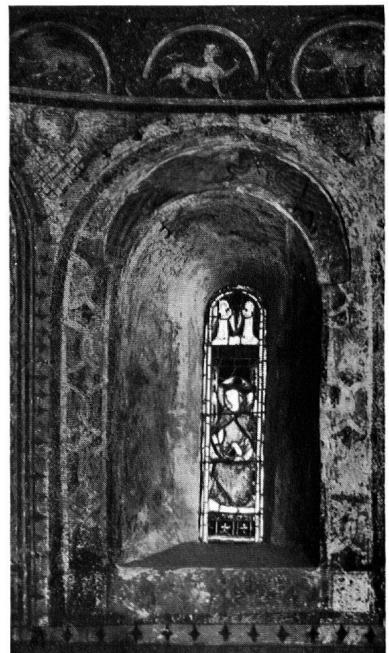
DIE SKULPTUREN IM SCHLOSS TIROL



15



16



18



17

15 Schloss Tirol, Kapellenportal, Höllenkessel – 16 Schloss Tirol, Kapellenportal, Sirene – 17 Schloss Tirol, Kapelle, Chorbogen – 18 Schloss Tirol, Kapelle, Fenster rechts in der Apsis (Phot. Sopr. all'Arte Med. e Mod., Trento)