

Profane Wandmalerei im
Raum Bozen um 1400

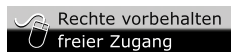
Profane Wandmalerei im Raum Bozen um 1400

Mit einem Katalog der profanen
Wandgemälde des Mittelalters
im historischen Tirol

Marcello Beato

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1048-4

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1048>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © Marcello Beato, 2022

Frontcover: 1. Runkelstein bei Bozen, Westbau, Turniersaal, Ballspiel an der Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, © Stiftung Bozner Schlösser, Foto Augustin Ochsenreiter;

Backcover: 1. Bozen, Ansitz Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, Herzensschmiede, um 1370-80, Foto Beatrice Giannitelli; 2. Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Einzugsszene an der Südwand, Detail mit reitendem Paar, um 1380-90, Fotoarchiv des Landesdenkmalamts der Autonomen Provinz Bozen; 3. Abgenommene Wandmalerei aus Burg Lichtenberg (Vinschgau), Darstellung des Rosenpflückens, um 1390-1400, © Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

ISBN 978-3-98501-099-8 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-098-1 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	vii
Einführung	1
Entdeckung und Erforschung	3
Profan oder sakral? Zur Problematik der Einordnung	10
1 Zur profanen Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts im Tiroler Raum	21
1.1 Fallstudie: Der Bilderzyklus im Palazzo Noriller in Rovereto	38
1.1.1 Die Szenenabfolge im ursprünglichen Raumkontext	42
1.1.2 Stil und Chronologie	44
1.1.3 Inhaltliche Bestimmung der Wandmalereien	49
2 Die profane Wandmalerei im Raum Bozen an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert	61
2.1 Die Burg Wendelstein. Profane Wandmalerei im Machtzentrum der Habsburger in Bozen	65
2.1.1 Lage und einführende Angaben zur Baugeschichte	67
2.1.2 Die ausgemalten Räume der ehemaligen Burg	70
2.1.3 Stilistisch-ikonographische Analyse und zeitliche Einordnung der Wandmalereien	73
2.2 Runkelstein. Die Bilderburg der Vintler?	82
2.2.1 Einführende Angaben zur Baugeschichte der Burg Runkelstein	86
2.2.2 Die ausgemalten Räume	91
2.2.3 Stil und Chronologie	131
2.3 Schrofenstein. Ein ausgemalter Sitz vor dem Vintlertor	163
2.3.1 Lage und Baugeschichte	165
2.3.2 Die ausgemalten Räume	169

vi Inhaltsverzeichnis

2.4	Die Camera picta der Notare Hasler. Neuentdeckte profane Wandmalereien im Herzen der Bozner Altstadt	192
2.4.1	Der ausgemalte Raum und sein baulicher Kontext	193
2.4.2	Stil und Datierung der Wandmalereien	197
2.4.3	Auftraggeberschaft und Raumfunktion	203
2.5	„Bei aller Liebe für das Alte“. Der Ansitz Niederhaus-Thun in Haslach	208
2.5.1	Lage und Besitzverhältnisse	210
2.5.2	Liebe und andere Lustbarkeiten – Die ausgemalten Räume	212
2.5.3	Stilistische Einordnung und Chronologie	225
3	Zur profanen Wandmalerei des Tiroler Raums im 15. Jahrhundert	231
3.1	Fallstudie: Der Zyklus der Königin von Frankreich in Coredò. Zwischen moralisierendem Vorbild und politischer Würdigung	234
3.1.1	Die Bilderzählung	237
3.1.2	Stilistische Einordnung und Rezeption von handschriftlichen Vorlagen	245
	Katalog	253
	Tafeln	301
	Literaturverzeichnis	361
	Abbildungsverzeichnis	405
	Orts- und Personenregister	407

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist die Überarbeitung meiner 2018 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereichten Dissertation. Die Dissertation trug ursprünglich den Titel *Die profane Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum (Tirol – Südtirol – Trentino). Unter besonderer Berücksichtigung der Gegend von Bozen um 1400*. 2015 bis 2018 wurde meine Recherche durch Stipendien der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg gefördert. Mit den Stipendien war ein Aufenthalt am Kunsthistorischen Institut in Florenz/Max-Planck-Institut verbunden, währenddem ich nicht nur die dortigen Forschungseinrichtungen nutzen, sondern auch zahlreiche fruchtbare Gespräche über mein Thema führen konnte.

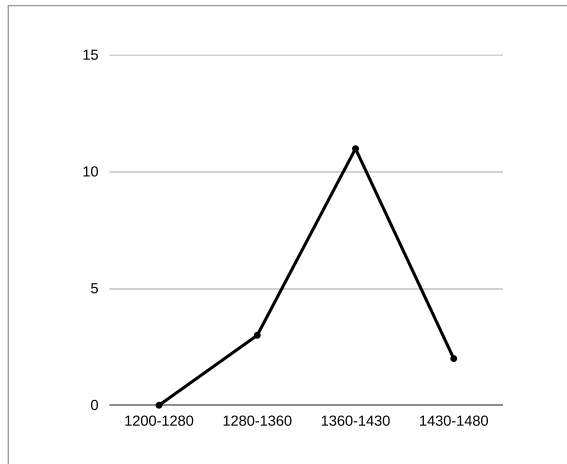
An dieser Stelle möchte ich vielfachen Dank aussprechen. Für ihre wissenschaftliche Betreuung gilt den Herren Professoren Peter Schmidt, Matthias Untermann und Gerhard Wolf mein besonderer Dank. Für Ratschläge, fachliche Diskussionen, Hinweise und sprachliche Unterstützung danke ich allen voran Hanns-Paul Ties. Weiterhin Helmut Stampfer, Armin Torggler, Helmut Rizzolli, Aldo Galli, Andrea De Marchi, Giovanni Dellantonio, Salvatore Ferrari, Gustav Pfeifer, Leo Andergassen, Britta Hedtke, Marlene Kleiner, Lena Marschall, Viktoria Imhof, Lisa Jordan, Matteo Cova, Carlo Andrea Postinger, Dario De Cristofaro, Achim Reese, Antonio Carlini, Laura Elisa Velte und Kira Henkel. Mein Dank gilt auch all jenen Institutionen und Personen, die mir Zugang zu den in Museumsdepots und in privaten Räumlichkeiten befindlichen Wandmalereien gewährt haben. Erwähnen möchte ich hierbei die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Trienter Museo Castello del Buonconsiglio und des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck, die Familie Thun, die Familie Sterz, die Architektin Chiara Bertoli, Alberto Mosca, die Pfarre Axams, die Stiftung Franz De Paula von Mayrl, die GmbH Tangram Bozen, die Gemeinschaft der Bozner Kapuziner – insbesondere Br. Anton Beikircher –, die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bozner Landesfachschule für Sozialberufe Hannah Arendt und besonders ihren Direktor Luigi Mario Loddi, das Istituto Trentino Edilizia Abitativa – hier vor allem Antonina Filosa –, sowie die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des MART und der Casa Futurista Depero in Rovereto – allen voran Nicoletta Boschiero. Mein herzlicher Dank gilt schließlich der Fotografin Beatrice Giannitelli für das Erstellen und die Bearbeitung von einem Teil des für die vorliegende Arbeit unerlässlichen Bildmaterials.

Einführung

Diese Arbeit widmet sich der profanen Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum¹ und konzentriert sich speziell auf den Raum Bozen in den Jahren um 1400. Innerhalb der europäischen Kunstgeschichte kommt der mittelalterlichen profanen Wandmalerei des Tiroler Raumes eine herausragende Bedeutung zu. Dies gründet auf verschiedenen Faktoren. Hier ist zunächst der frühe Überlieferungsbeginn zu nennen: Der 1972–73 entdeckte und freigelegte Zyklus zu dem von Hartmann von Aue verfassten Iwein-Epos in Schloss Rodenegg in der Nähe von Brixen, der den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit ‚eröffnet‘, ist nicht nur das älteste Zeugnis profaner Wandmalerei im Tiroler Raum, sondern auch das älteste erhaltene Beispiel für die Umsetzung eines weltlichen Romans in das Medium Wandmalerei überhaupt. Dazu kommen der Umfang und der verhältnismäßig gute Erhaltungszustand zahlreicher Zyklen. In den Burgen Rodenegg, Arco, Avio, Buonconsiglio (Adlerturm) und Runkelstein etwa befinden sich die Wandgemälde nach wie vor in situ und sind trotz einiger Verluste weitgehend intakt. Die im europäischen Vergleich besonders zahlreichen gut erhaltenen Tiroler Beispiele bieten überaus günstige Voraussetzungen für exemplarische Forschungen zur profanen Wandmalerei des Mittelalters – vor allem im deutschsprachigen Raum außerhalb Tirols ist die Überlieferungssituation in der Regel sehr ungünstig. Hervorzuheben sind schließlich die exzeptionelle Dichte und Vielfalt an noch erhaltenen Zeugnissen profaner Wandmalerei im Tiroler Raum. Vom Beginn des 13. bis zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts – also von der Entstehung der ersten bisher bekannten Zeugnisse bis zum Regierungsantritt Kaiser Maximilians I. – können hier über fünfzig Beispiele dieser Kunstgattung nachgewiesen werden.

1 Es wird von „Tiroler Raum“ und nicht nur von „Tirol“ gesprochen, um den Blick auf historische Entstehungskontexte nicht zu verunklären. Mit „Tiroler Raum“ werden Bezeichnungen vermieden, die sich auf nach dem Ersten Weltkrieg entstandene Nationalgebiete beziehen. Politisch bezeichnet heute „Tirol“ nur das seit dem Friedensvertrag von St. Germain von 1919 bestehende österreichische Bundesland mit dem Hauptort Innsbruck. Von der Gründung der Grafschaft Tirol im 13. Jahrhundert bis in die Neuzeit gehören zu Tirol jedoch – je nach Zeitpunkt – direkt oder indirekt auch die Gebiete der heutigen italienischen Region Trentino-Südtirol (Trentino-Alto Adige). Dementsprechend wird der Tiroler Raum in der vorliegenden Arbeit als ein gemeinsames, mehrsprachiges und von einem deutsch-italienischen Kulturaustausch geprägtes Gebiet verstanden.

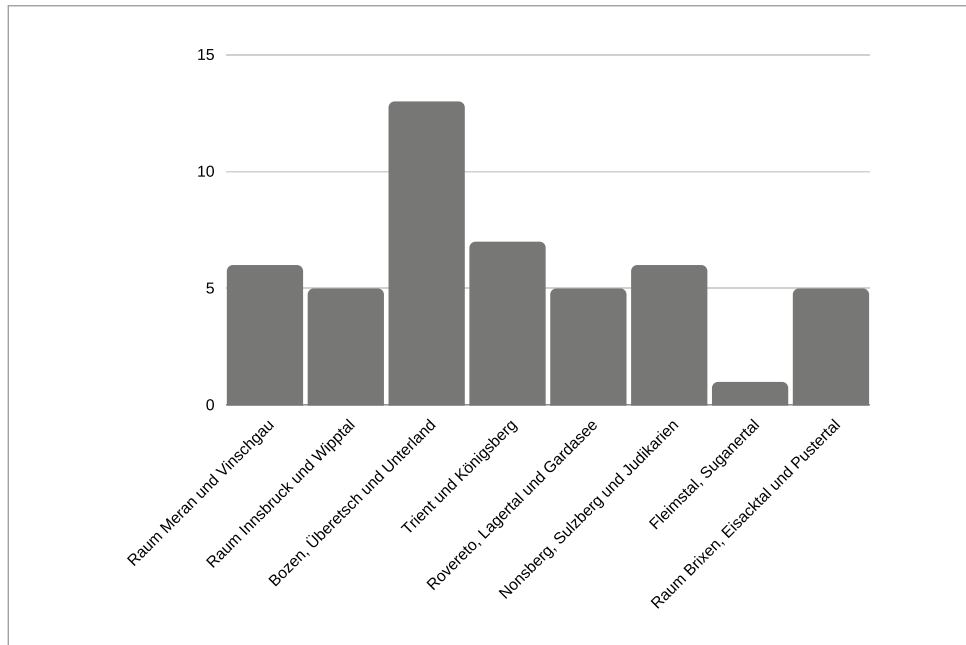
2 Einführung



Graphik 1 Statistische Übersicht über die noch erhaltenen Zeugnisse profaner Wandmalerei im Raum Bozen von ca. 1200 bis ca. 1480

Innerhalb des erhaltenen Bestandes nehmen die profanen Wandmalereien, die um 1400 in der Stadt Bozen und in deren näherer Umgebung entstanden sind, eine besondere Stellung ein. Hier ist um diese Zeit eine sehr umfangreiche und qualitätsvolle Produktion nachweisbar (vgl. Graphik 1 und 2), die bislang zum Teil jedoch nur wenig Beachtung fand. Mit Ausnahme der Ausmalung der Burg Runkelstein wurden die um 1400 im Raum Bozen angefertigten Wandmalereien bisher nur marginal erforscht bzw. publiziert. Zudem erwies sich auch bei einem bereits eingehend untersuchten Objekt wie der Burg Runkelstein die Revision mancher Forschungspositionen als dringend notwendig. Schließlich wurde in der Entstehungszeit der Dissertation in Bozen noch eine zusätzliche profane Raumausmalung entdeckt und freigelegt. Es fehlte also bis heute eine kunsthistorische Studie, die den Bozner Bestand in seiner Gesamtheit und Komplexität behandelt und der interessierten Öffentlichkeit zugänglich macht. Dieses Desiderat soll im zweiten, zentralen Kapitel der vorliegenden Arbeit eingelöst werden. Dort werden die profanen Wandmalereien aus den Jahren um 1400 im Raum Bozen historisch kontextualisiert, stilistisch eingeordnet und ikonographisch gedeutet.

Dieses zentrale Kapitel wird von zwei weiteren Kapiteln flankiert, die darauf abzielen, die Bozner Produktion in den breiteren Kontext der profanen Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum einzuordnen. Das erste Kapitel verschafft einen Überblick über die erhaltenen Beispiele des 13. und 14. Jahrhunderts. Vergleichsweise ausführlich werden dabei die Wandmalereien des Palazzo Noriller in Rovereto behandelt. Diese wurden im Hinblick auf die vorliegende Arbeit nämlich erstmals gründlich erforscht. Das dritte Kapitel widmet sich schließlich den im 15. Jahrhundert entstandenen Denkmälern. Dabei wird gezeigt, wie sich die Herstellung profaner Wandmalereien im Tiroler Raum vor dem Hintergrund der Unterdrückung der Autonomie-Bestrebungen des lokalen Adels und der Etablierung des neuen Mediums der Druckgraphik verändert hat.



Graphik 2 Verteilung der noch erhaltenen Zeugnisse mittelalterlicher profaner Wandmalerei auf die einzelnen Teilgebiete des Tiroler Raums

Den Anhang dieser Arbeit bildet ein *catalogue raisonné*: Alle 50 nachweisbaren Zeugnisse der profanen Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum werden in kurzen Katalogeinträgen einzeln beschrieben und die entsprechende Bibliographie wird möglichst vollständig erfasst. Der Katalogteil bietet einen summarischen Überblick über die verschiedenen Forschungspositionen zu den einzelnen Denkmälern.

Entdeckung und Erforschung

„Hier hat Tyrol zumal in den Seitenthälern und auf den Bergplateaux mehr bewahrt [an mittelalterlichen Wandmalereien] als irgend ein anderes Land deutscher Zunge. [...] Es ist dies vor allem der glücklichen Abgeschlossenheit zu danken, welche Tyrol [...] nie zum Schauplatze lang andauernder Kämpfe werden ließ, daneben auch dem Umstande, dass die letzten tüncheifrigen Jahrhunderte für Tyrol eine Zeit der Abnahme des materiellen Wohlstandes, damit auch einer Abnahme der Fähigkeit und der Lust an Restaurationen, Um- und Neubauten bedeuteten. [...] Bei der geringen Anzahl von erhaltenen Wandmalereien in Profanbauten sind die in Tyrol bewahrten Reste maleischer Ausschmückung umso werthvoller. [...] Während auf dem Gebiete religiöser

4 Einführung

Malerei deutscher und wälscher Geist um die Herrschaft ringen und der italienische Einfluß oft [...] vollständig dominiert, ist in den gleichzeitigen profanen Wandmalereien keine Spur italienischen Einflusses nachzuweisen. Es ist, als ob in diesen, eigenstes deutsches Culturleben verherrlichenden Werken ein ganz anderer Geist lebe als in den Schöpfungen hieratischer Kunst“.²

Diese Worte, die Paul Clemen in seinen 1889 in den *Mitteilungen der k. k. Central-Commission* publizierten *Beiträgen zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tyrol* formulierte, markieren den Beginn der kunstwissenschaftlichen Erforschung der profanen Wandmalerei im Tiroler Raum.³ Der damals noch junge Kunsthistoriker Clemen, der spätere Denkmalpfleger der Rheinprovinz, hob die Sonderstellung hervor, die der Tiroler Raum aufgrund der vergleichsweise großen Zahl von mittelalterlichen Wandmalereien innerhalb des deutschen Sprachraums einnimmt. Er unterschied explizit zwischen sakralen und profanen Denkmälern und erkannte damit die profanen Wandmalereien als eigene Gruppe bzw. als eigenes Forschungsfeld an. Während auf die sakrale Malerei verschiedene Stileinflüsse wirken würden, zeige die profane Wandmalerei keine italienischen Stilelemente. Abgesehen von den vermeintlichen Stilunterschieden betont Clemen auch das Ungleichgewicht hinsichtlich der Erhaltung profaner und sakraler Wandmalereien. Gemessen an der Vielzahl der in Tirol erhaltenen mittelalterlichen Malereien sei die Zahl der Wandmalereien in Profanbauten sehr gering.

Tatsächlich fielen noch weit mehr profane als sakrale Wandmalereien dem Zahn der Zeit zum Opfer. Im Vergleich zur malerischen Ausstattung von Kirchengebäuden, der eine zeitlosere Botschaft innewohnt, geriet die Dekoration von Profanbauten wie Burgen, Ansitzen und Bürgerhäusern schneller außer Mode. Wenn darüber hinaus Profanbauten den veränderten Anforderungen an Wohn- und Wehrqualität nicht mehr genügten, wurden sie entweder weitgehend umgebaut oder oft einfach verlassen und dem Verfall preisgegeben.⁴

Ungefähr zur selben Zeit wie Clemen, aber aus einer völlig anderen Perspektive, beschäftigte sich Ignaz Vinzenz Zingerle mit der profanen Wandmalerei Tirols. Angeregt von deren literarischem Inhalt behandelte der Innsbrucker Literaturwissenschaftler die damals noch in situ befindlichen Wandgemälde der Burg Lichtenberg

2 CLEMEN 1889, S. II, 14–17.

3 Aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegen nur einige Beschreibungen von Burgruinen in den romantischen Reiseberichten von Kunstsinnigen und Gelehrten vor. Vgl. dazu GOTTDANG 2000, S. 531.

4 Bei dem Ungleichgewicht hinsichtlich der Erhaltung profaner und sakraler Wandmalereien handelt es sich um ein Phänomen, das nicht nur für die Territorien Alptirols, sondern – in Abhängigkeit von den historischen Bedingungen – für ganz Europa zu konstatieren ist. Von der an profanen Wandmalereien reichen mittelalterlichen Vergangenheit der Stadt Florenz z. B. zeugt heute fast nur mehr der berühmte Palazzo Davanzati. Dem Stadterneuerungsprogramm, das dem neu erworbenen Rang von Florenz als kurzzeitige Hauptstadt Italiens gerecht werden sollte, fielen seit 1865 und besonders in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts die mittelalterlichen Stadtmauern und ganze Straßenseiten zum Opfer. Vgl. dazu: OREFICE 1986; DACHS 1993, S. 71–129.

sowie die Ausmalung des Sommerhauses von Schloss Runkelstein.⁵ Zingerles Bildbeschreibungen sind noch heute von großem Quellenwert, da sie den damaligen Erhaltungszustand dokumentieren. Auf Zingerle gehen manche nach wie vor gültige Figuren-Identifizierungen und die Transkription von mittlerweile fast unlesbar gewordenen Beischriften zurück. Weitgehend unberücksichtigt ließ er jedoch die profanen Zyklen ohne Bezug zur Literatur.

Impulsgebend für die Erforschung der profanen Wandmalerei im Tiroler Raum waren auch die Arbeiten des Julius von Schlosser. Kurz vor der Jahrhundertwende schrieb Schlosser einen monumentalen Aufsatz zum heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrten *Tacuinum sanitatis* (Cod. s.n. 2644), das Ende des 14. Jahrhunderts angefertigt wurde und in den Besitz des Trienter Bischofs Georg von Liechtenstein gelangte.⁶ Dabei spannte er einen weiten Bogen über die spätmittelalterliche höfische Kultur und erstellte eine umfangreiche Materialsammlung profaner Bildwerke – darunter auch Tiroler Wandmalereien – aus dem 13. bis 15. Jahrhundert. Julius von Schlosser ist außerdem die erste monographische Studie zu den Wandgemälden der Burg Lichtenberg zu verdanken.⁷ Dieser Arbeit, die Schlosser 1916 und damit kurz nach der Abnahme der Bilder und ihrer Verlagerung nach Innsbruck verfasste, sind heute noch wichtige Informationen über das ursprüngliche Aussehen der ausgemalten Räume zu entnehmen.

Als eigentliche Geburtsstunde der systematischen Erforschung der profanen Wandmalerei im spätmittelalterlichen Tiroler Raum gilt aber der 1928 im *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* erschienene Aufsatz *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter* von Josef Weingartner. Damit lieferte Weingartner erstmals einen vollständigen Überblick über den zum damaligen Zeitpunkt bekannten Werkbestand.⁸ In dem Aufsatz wird darüber hinaus dem italienischsprachigen Teil Tirols, dem Trentino, das gleiche Gewicht eingeräumt wie den deutschsprachigen Landesteilen. Berücksichtigt man, dass Weingartners Beitrag in der äußerst angespannten historischen Situation nach der Teilung Tirols infolge des Ersten Weltkriegs entstand, verdient seine Entscheidung, keine ethnische Grenze zu ziehen, umso höhere Anerkennung. Anders verfuhr beispielsweise Josef Garber, der in seiner 1928 herausgegebenen Monographie *Die romanischen Wandgemälde Tirols* den damals bekannten Bestand in Südtirol und Nordtirol vollständig behandelte, während er den südlichsten Landesteil, das italienischsprachige Trentino, ausklammerte.⁹

5 ZINGERLE 1857; ZINGERLE/SEELOS 1857; ZINGERLE 1859. Allgemein zu Zingerle: PIZZININI 2011.

6 SCHLOSSER 1895.

7 SCHLOSSER 1916.

8 WEINGARTNER 1928.

9 GARBER 1928. Über die Beweggründe für diese geographische Eingrenzung hat sich Garber nicht schriftlich geäußert. Dass sie mit den politischen Verhältnissen zusammenhing, ist aber sehr naheliegend. STAMPFER/STEBBAN 2008, S. 21.

6 Einführung

Eine analoge Beschränkung, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, nahm sechs Jahre später Antonio Morassi in seiner *Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini al Quattrocento* vor.¹⁰ In seinem groß angelegten Überblickswerk berücksichtigte er die gesamte mittelalterliche Wandmalerei im Trentino und in Südtirol, während er das heutige österreichische Bundesland Tirol ausgeklammert ließ. Trotz ihrer nationalistisch geprägten geographischen Einschränkung stellt Morassis Arbeit eine wichtige Etappe der Erforschung der profanen Wandmalerei im spätmittelalterlichen Tiroler Raum dar. Sie enthält sämtliche damals bekannte Zeugnisse dieser Kunstgattung, da diese sich ausnahmslos in den seit 1919 zu Italien gehörenden Teilen des historischen Tirols befinden. Darüber hinaus sind manche von Morassis stilistisch-ikonographischen Überlegungen heute noch gültig. Als Inspektor der Denkmalpflege in Trient berichtete er zudem über den schlechten Erhaltungszustand zahlreicher Wandmalereien in Profanbauten, die aufgrund der Nachlässigkeit der Besitzer noch mehr als die Ausmalungen im kirchlichen Kontext Schäden davongetragen hatten. Als Beispiel sei Morassis Beschreibung der Eingriffe im Palazzo Nero in Coredò angeführt. Hier wurde ungefähr die Hälfte des profanen Zyklus des Saales im ersten Stock durch Umbauarbeiten zerstört: „La parete di fondo manca; un angolo verso N-E è stato trasformato in cameretta, con distruzione delle pitture; circa a metà del lato N è stato costruito un gabinetto. Con ugual sorte per le decorazioni; sono state aperte altre porte ed altre finestre in tutti i lati. In totale, manca circa la metà della superficie affrescata“.¹¹

Von der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1980er Jahre wurde die Forschungsgeschichte von den zahlreichen Arbeiten von Otto von Lutterotti und Nicolò RASMO geprägt. Während Lutterottis Beiträge heute etwas überholt erscheinen, bilden RASMOs Studien nach wie vor das Fundament für jegliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der profanen Wandmalerei des Tiroler Raums.¹² Mehrere heute noch grundlegende Arbeiten widmete er der Ausstattung der Burg Runkelstein sowie dem Monatszyklus im Adlerturm in Trient; darüber hinaus nahm er in mehr oder weniger ausführlichen Randbemerkungen in verschiedenen Überblickswerken Stellung zu weniger prominenten profanen Dekorationen.¹³ Während seiner letzten Jahre als Leiter des Denkmalamtes in Trient glückte RASMO auch die sensationelle Entdeckung des Iwein-Zyklus von Schloss Rodenegg. 1972–73 ließ er die bis dahin nur fragmentarisch sichtbaren Wandmalereien in einem als Burgkapelle fehlgedeuteten Raum im Südosten der Rodenegger Burganlage durch die Entfernung des Stichkappengewölbes aus dem 16. Jahrhundert sowie der späteren Übertünchungen

10 MORASSI 1934.

11 MORASSI 1925, S. 45–46.

12 Von Lutterotti siehe beispielsweise: LUTTEROTTI 1963. Allgemein zu RASMOs Tätigkeit und Bedeutung für die Erforschung der mittelalterlichen Kunst im Tiroler Raum siehe: FRANCO 2009.

13 Zu Runkelstein: RASMO 1964; RASMO 1975a; RASMO 1981a. Zum Adlerturm: RASMO 1957a; RASMO 1975b.

freilegen.¹⁴ Beim Abbruch des StICKKappengewölbes handelt es sich aus heutiger Sicht um eine nicht unproblematische Maßnahme, weil damit die Vielschichtigkeit des Kunstdenkmals der konsequenten Wiederherstellung des mittelalterlichen Zustands geopfert wurde. Andererseits ist Laura Dal Prà beizupflichten, wenn sie schreibt: „se in quell’epoca [...] non si fosse proceduto su una strada che ora ci vedrebbe ben più esitanti, alcuni dei più preziosi documenti artistici del Medioevo atesino sarebbero tuttora sconosciuti“.¹⁵

1980 veröffentlichte RASMO mit *Letà cavalleresca in Val d’Adige* die ‚Summa‘ seiner wissenschaftlichen Bestrebungen zur Erforschung der profanen Wandmalerei.¹⁶ In seiner Monographie skizzierte der Autor eine transregionale Entwicklungsgeschichte dieser Kunstgattung. Zugleich lieferte er eine erstmalige systematische Ergänzung und Erweiterung des in Weingartners Aufsatz *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter* von 1928 enthaltenen Werkkatalogs.

Zu den von RASMO zusammengestellten Beispielen traten in den letzten fünfzig Jahren zahlreiche weitere Neufunde: Entdeckt, freigelegt und restauriert wurden profane Wandmalereien im Ansitz Schrofenstein und in der landesfürstlichen Burg Wendelstein in Bozen, im Ansitz Massauer-Perkheim in St. Michael-Eppan, im ehemaligen Pfarrhof St. Anna in Lana, im heutigen Widum von Axams, in der Burg Arco, im Palazzo Noriller in Rovereto, in der sogenannten Casa degli affreschi in Ossana, im Schloss Belasi in Campodenno, in der Casa Balduini in Trient, in der Casa Pandolfi in Ala, in der Casa Bertelli in Cavalese und an der Fassade der Osteria Aquila Nera in San Michele all’Adige. Die neuen Entdeckungen gaben Anlass zu mehreren Einzeluntersuchungen, welche jedoch immer auf lokaler bzw. regionaler Ebene erfolgten und zu keiner allgemeinen Überarbeitung der Gesamtschau RASMOs führten. Was die Südtiroler Forschungsobjekte anbelangt, gehen die wichtigsten Studien der letzten Jahrzehnte auf Helmut Stampfer zurück. Ihm sind die bisher einzigen Untersuchungen zu den neu aufgedeckten Wandmalereien im Ansitz Massauer-Perkheim in St. Michael-Eppan und im ehemaligen Pfarrhof St. Anna in Lana zu verdanken.¹⁷ Dabei konnte der ehemalige Südtiroler Landeskonservator die Gemälde jeweils überzeugend datieren und in den breiteren Tiroler Kontext einordnen. Mehrfach und besonders eingehend beschäftigte sich Stampfer mit dem Iwein-Zyklus von Schloss Rodenegg.¹⁸ Seine Untersuchungen gipfelten in der zusammen mit Oskar Emmenegger verfassten und 2016 erschienenen Monographie *Die Ywain-Fresken von Schloss Rodenegg. Maltechnik und kunsthistorische Bedeutung*.

14 Unverzüglich nach der Entdeckung veröffentlichte RASMO den Neufund in mehreren Beiträgen. Die darin formulierten stilgeschichtlichen Beobachtungen sind immer noch wegweisend: RASMO 1974; RASMO 1977–78.

15 DAL PRÀ 2009, S. 263.

16 RASMO 1980.

17 STAMPFER 2005; STAMPFER 2007; STAMPFER 2008a.

18 STAMPFER 1998; STAMPFER 2008b; STAMPFER/EMMENEGGER 2016.

8 Einführung

Die sehr ausführliche Studie, in der neben der stilistischen und ikonographischen Analyse auch erstmals Aspekte der Freilegung, Restaurierung und Maltechnik in den Fokus rücken, bildet heute das Fundament für jegliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Rodenegger Wandmalereien. In Stampfers Amtszeit als Landeskonservator fiel die im Jahr 2000 abgeschlossene Restaurierung und Musealisierung der Burg Runkelstein. Dabei entstand der umfangreiche Katalog *Runkelstein. Die Bilderburg*, der Anlass zu interdisziplinärer Forschung gab.¹⁹ In dem Katalog publizierte Stampfer zusammen mit Hannes Obermair den Aufsatz *Urbane Wohnkultur im spätmittelalterlichen Bozen*, in dem anhand von diversen städtischen Bauten – darunter Schrofenstein und Wendelstein – sowie Schriftquellen die Grundzüge des adligen Wohnens in der Talferstadt erörtert werden.²⁰

Mit der profanen Wandmalerei im heutigen Trentino befasste sich nach Rasmus Tod 1986 eingehend Enrico Castelnuevo. Noch im selben Jahr brachte er die Monographie *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il Gotico internazionale* heraus, die neben stilistischen und ikonographischen Beobachtungen eine vollständige fotografische Dokumentation der Monatsfresken enthält.²¹ Ein Jahr später erschien die ebenso reich illustrierte Aufsatzsammlung *Castellum Ava*, in der die Burg Avio erstmals aus verschiedenen Perspektiven – Geschichte, Kunstgeschichte und Bauforschung – untersucht wurde.²² Diese Publikation entstand, nachdem die Gräfin Emanuela Castelbarco die Burg im Jahr 1977 aufgrund ihres ruinösen Zustands dem FAI (Fondo Ambiente Italiano) geschenkt hatte. Dem FAI ist die Restaurierung, Instandsetzung und Musealisierung der Anlage zu verdanken. Schließlich wirkte Castelnuevo an der 2002 vom Castello del Buonconsiglio und vom Tridentiner Diözesanmuseum organisierten Ausstellung *Il Gotico nelle Alpi* mit, welche zu verschiedenen Studien zur profanen Wandmalerei Anregung bot.²³ Im Katalog zur Ausstellung und im Begleitband *Le vie del Gotico* legte Giovanna degli Avancini die ersten eingehenderen wissenschaftlichen Untersuchungen der 1986 entdeckten profanen Fresken der Burg Arco vor.²⁴ Der erwähnte Begleitband enthält darüber hinaus die Erstpublikation der ab 1992 freigelegten Wandmalereien des Palazzo Noriller in Rovereto durch Marco Piccat.²⁵ Erwähnung fanden darin auch die ornamentalen Dekorationen in verschiedenen Gebäuden in

19 AUSST. KAT. BOZEN 2000a.

20 OBERMAIR/STAMPFER 2000. Zur mittelalterlichen Wohnkultur im heutigen Südtirol siehe auch: STAMPFER/KOFLER 1982.

21 CASTELNUOVO 1986.

22 CASTELNUOVO 1987b. Speziell mit den profanen Wandmalereien der Burg befassten sich Serenella Castri und Francesca Flores d'Arcais: CASTRI 1987; FLORES D'ARCAIS 1987. Von Flores d'Arcais zur malerischen Ausstattung der Burg Avio siehe auch: FLORES D'ARCAIS 2002.

23 AUSST. KAT. TRIENT 2002.

24 DEGLI AVANCINI 2002a, S. 299–321; DEGLI AVANCINI 2002b.

25 PICCAT 2002. Von Marco Piccat zur malerischen Ausstattung des Palazzo Noriller siehe auch: PICCAT 2012.

Trient (Torre Massarelli, Casa Balduini, Palazzo Campo), welche bis dahin völlig unbeachtet geblieben waren.²⁶

Zur lokalen und regionalen Forschung trat in den letzten Jahrzehnten ein wachsendes internationales Interesse an der profanen Wandmalerei im historischen Tirol. Dabei wurden neue Ansätze entwickelt, die sich von den vorherigen Studien teils grundlegend unterscheiden. So beschäftigte sich der Bonner Universitätsprofessor Harald Wolter-von dem Knesebeck gleich mit mehreren Tiroler Denkmälern, etwa mit den Zyklen von Schloss Rodenegg, Castel Pietra bei Calliano und Schloss Moos in Eppan.²⁷ Die ausgemalten Räume dieser Schlösser dienten ihm als *case studies*, um die historischen Rezeptionsbedingungen, die kontextuelle Einbindung der Bildzyklen und vor allem die Genese visueller Systeme bzw. die rauminterne ‚topographische‘ Organisation profaner Bilder zu untersuchen. Unter den außerhalb Tirols entstandenen Arbeiten finden sich auch zwei in der Schweiz und in Österreich eingereichte Dissertationen. Am Beispiel der malerischen Ausstattung der Camera di Amore auf der Burg Avio untersuchte Sabine Sommerer in ihrer 2007 an der Universität Basel eingereichten und 2012 publizierten Dissertation die *Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento*.²⁸ Dabei konnte sie zeigen, wie sich die Fresken der Camera di Amore besonderer Inszenierungsstrategien bedienen und wie sie auf eine Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter abzielen. 2012 reichte Christian Nikolaus Opitz seine Dissertation über *Bedeutung und Funktion profaner Wandmalerei, ca. 1330–1430* an der Universität Wien ein.²⁹ Darin beschäftigte er sich unter anderem mit diversen Beispielen im Tiroler Raum. Besondere Aufmerksamkeit widmete er den Zyklen im Adlerturm in Trient und im Palazzo Noriller in Rovereto.

Schließlich wandten sich in den letzten Jahrzehnten auch vermehrt Germanisten den im Tiroler Raum erhaltenen profanen Wandmalereien zu. Diese interessierten sich freilich ausschließlich für Zyklen mit literarischem Inhalt und befassten sich hauptsächlich mit Fragen der Rezeption und Adaptation literarischer Vorlagen.³⁰ Am Beispiel der malerischen Ausstattungen der Burgen Runkelstein und Rodenegg wurde gezeigt, dass es sich bei den literarisch inspirierten Bildzyklen nicht um bloße Illustrationen zum Text handelt, welche den Text mehr oder weniger getreu nacherzählen, sondern dass ihnen ein durchaus eigenständiger Charakter zukommt. Vom historischen Betrachter sei nicht erwartet worden, dass er die Bilder anhand des Vergleichs mit dem Text entschlüsselt, sondern dass er sie als eigenständiges narratives Werk wahrnimmt.

26 FRATTAROLI 2002; PASETTI MEDIN 2002.

27 WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2009; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013.

28 SOMMERER 2012.

29 OPITZ 2012. Von Opitz siehe auch: OPITZ 2008a; OPITZ 2008b; OPITZ 2009.

30 Zum Beispiel SZKLENAR 1975; SCHUPP 1975; SZKLENAR 1977; MASSER 1979; HAUG 1982; SCHUPP 1982; MASSER 1986; MASSER 1991; SCHUPP/SZKLENAR 1996; SCHUPP 2000; MATTER 2005; THALI 2006.

10 Einführung

Abweichungen von der Vorlage seien nicht dem Überlieferungsverlust oder der Unkenntnis seitens des Malers oder Auftraggebers zuzuschreiben, sofern sie nicht einfach durch das andere Medium und dessen Formgesetze bedingt seien. Vielmehr habe man jeweils eine bewusste Auswahl von Szenen und Motiven in einem spezifischen Gebrauchszusammenhang getroffen. Bei der Auswahl seien ganz bewusst Akzente auf bestimmte Momente der Handlung gesetzt worden.

Profan oder sakral? Zur Problematik der Einordnung

Mit ‚profaner Wandmalerei‘ ist eine Bilderwelt gemeint, die nicht auf die biblischen Geschichten und christlichen Legenden rekurriert. Dazu gehören nicht nur die höfischen und ritterlichen Darstellungen, mit denen die Wände von Burgen, Ansitzen und Bürgerhäusern geschmückt wurden, sondern auch ornamentale und didaktisch-allegorische Ausstattungen sowie das Vorkommen weltlicher Bilder im sakralen Kontext. Ist aber eine solche Unterteilung in profane und sakrale Bilder überhaupt berechtigt?

Manche jüngeren Forschungspositionen betrachten die Dichotomie zwischen ‚profan‘ und ‚sakral‘ als eine moderne Projektion, die die Gefahr des Anachronismus in sich birgt und das Verständnis der Vielschichtigkeit eines Kunstwerks darum eher behindert als erleichtert.³¹ Da die semantische Unterscheidung zwischen ‚profan‘ und ‚sakral‘, so wie wir sie heute verstehen, im Mittelalter nur ansatzweise getroffen wurde, sei es nicht sinnvoll, sie zu verwenden.

Meines Erachtens ist es jedoch kaum vorstellbar, das in der kunsthistorischen Forschung weithin etablierte Oppositionspaar ‚profan‘ und ‚sakral‘ abzuschaffen oder umzubenennen. Wie von Alicia Walker und Amanda Luyster argumentiert, hat der Einsatz moderner Kategorien für die Interpretation von Kunstwerken seine Berechtigung, weil er uns dabei hilft, Forschungsgebiete zu strukturieren.³² Bei besagten Kategorien handelt es sich nicht um ontologische Gruppen, sondern um Instrumente bzw. Hilfskonstruktionen, die wir verwenden, um historische Kunst für eine zeitgenössische Perspektive verständlich zu machen. Schafft man das Oppositionspaar ‚profan‘ und ‚sakral‘ ab, so sollte man konsequent alle nachträglich geschaffenen Kategorien in Frage stellen. Sogar das ‚Mittelalter‘ selbst sollte man anfechten, was für den modernen Kunsthistoriker große Schwierigkeiten in der Ausdrucksweise bedeuten würde. Obwohl die Grenze zwischen ‚profan‘ und ‚sakral‘ oft nicht eindeutig festgelegt werden kann, wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff ‚profan‘ im ‚traditionellen‘ Sinne verwendet.³³

31 NETZER 2006, S. II; BESSERMAN 2006, S. 1–15.

32 WALKER/LUYSTER 2009. Daran anschließend auch WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2017.

33 Zur Grenze zwischen ‚sakral‘ und ‚profan‘: SAURMA-JELTSCH 2002.

Wenngleich die Ausdrücke ‚profan‘ und ‚sakral‘ nicht dem mittelalterlichen Sprachgebrauch entsprechen, haben die Autoren mittelalterlicher Texte sehr wohl Unterscheidungen zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen, dem Weltlichen und dem Geistlichen, dem Dämonischen und dem Heiligen vorgenommen – also letztlich zwischen dem, was wir ‚profan‘ und ‚sakral‘ nennen. So polemisierte etwa der hl. Bernhard von Clairvaux in seiner *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem* gegen die in den Kreuzgängen der Klöster dargestellten „monstruosi centauri“, „milites pugnantes“ und „venatores tubicinantes“, welche die Mönche vom Gebet ablenken würden.³⁴ In ähnlicher Weise spricht der anonyme englische Autor des *Pictor in Carmine*, eines Traktats über biblische Bildprogramme aus dem späten 12. Jahrhundert, von „picturarum ineptias et deformia“ und beschwert sich darüber, dass die Augen seiner Zeitgenossen häufig von Wollust erfasst würden, die „non solum vana sed etiam profana“ sei.³⁵ Die Trennung zwischen ‚profan‘ und ‚sakral‘ scheint schließlich auch für Jan Hus deutlich gewesen zu sein, als er sich in seiner Auslegung der Zehn Gebote um 1410 wie folgt äußerte: „Leider malen die Menschen schon anstelle von Christi Martyrium den Trojanischen Krieg. Und anstelle der Apostel Soldaten. Und anstelle der Wandlung Christi malen sie das Leben des Neidhardt“.³⁶

Doch ist die Grenze zwischen ‚sakral‘ und ‚profan‘ oft nicht eindeutig festgelegt. Eine völlig exakte Trennung zwischen den beiden Bereichen ist in vielen Fällen nicht möglich.³⁷ Abgesehen von Bildern, die auf das Alte und Neue Testament sowie auf die Legenden der Heiligen Bezug nehmen, weisen zumal hochmittelalterliche

34 „Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam [...]. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum“. Zit. nach ASSUNTO 1983, S. 152.

35 „Dolens in sanctuario die fieri picturarum ineptias et deformia quedam portenta magisquam ornamenta, optabam si fieri posset mentes oculosque fidelium honestius et utilius occupare. Cum enim nostri temporis oculi non solum vana sed etiam profana sepius voluptate capiantur, nec facile putaverim inanes ecclesie picturas hoc tempore posse penitus abrogari, praesertim in cathedralibus et baptismalibus ecclesiis, ubi publice fiunt stationes, excusabilem arbitror indulgentiam, si vel eiusmodi picturis delectentur, que tanquam libri laicorum simplicibus divina suggerant, et literatos ad amorem excitent scripturarum“. PICTOR IN CARMINE [ED. 2006], S. 109.

36 Zit. nach OPITZ 2012, S. 18. In ähnlicher Weise monierte der 1477 als *internus* an der Universität Rostock immatrikulierte Theologe Nicolaus Rutze, dass man anstelle der Apostel lieber den Neidhartanz an die Wände male: „In de stede des lidendes christi malen se den strid van troye unde in de stede der apostele malen se nyterdes dantz [...]“. Zit. nach VAVRA 2018, S. 345.

37 SAURMA-JELTSCH 2002; OPITZ 2012, S. 7.

12 Einführung

Sakralbauten eine Vielzahl künstlerischer Darstellungen auf, die nicht unmittelbar christlichen Inhalts sind. Anzutreffen sind Monster und Fabelwesen, aber auch Kampf- und Jagdszenen, die sich nicht etwa auf eine bestimmte biblische oder hagiographische Episode beziehen. So sind etwa die Archivolten der in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts angefertigten Porta della Pescheria des Doms zu Modena mit Reliefs geschmückt, auf denen die Befreiung der in einer Burg gefangenen Artus-Braut Winlogee wiedergegeben ist.³⁸ Tier- und Monsterfiguren, die an die von Bernhard von Clairvaux erwähnten „monstruositates“ denken lassen, findet man beispielsweise an der um 1150 entstandenen Empore der Prieuré de Serrabone in den Pyrenäen. Dagegen rufen die Reiterszenen, Bogenschützen und Tierdarstellungen, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts am gemalten Sockelvorhang der Krypta des Maxentius in der Basilika von Aquileja angebracht wurden, die „milites pugnantes“ in Erinnerung.³⁹

Das Vorkommen von Bildern nicht unmittelbar christlichen Inhalts lässt sich auch in verschiedenen religiösen Kodizes feststellen. Während in der Mitte der Handschriftenseiten das genuin christliche Geschehen beschrieben bzw. abgebildet wird, sind die figürlichen Initialen sowie die Miniatur- und Textränder nicht selten mit Tier- und Monsterdarstellungen verziert.⁴⁰ Unter den rund 1000 kleineren Initialen, die den Beginn einzelner Evangelienkapitel und wichtiger Unterabschnitte des um 1030 entstandenen Codex Aureus von Echternach markieren, fallen z. B. verschiedene figürliche Gebilde auf, bei denen sich der Buchstabenkörper in einen Menschen, ein Tier oder einen Drachen verwandelt.⁴¹ Analog dazu trifft man an den Texträndern eines um 1320–30 in Gent angefertigten Psalters auf Mischwesen und skurrile Darstellungen, so beim 109. Psalm auf eine Frau, die den erigierten Penis ihres Mannes anfasst.⁴²

Eine völlig eindeutige Trennung zwischen der sakralen und der profanen Sphäre ist auch im Hinblick auf die Wandmalerei des Tiroler Raumes in vielen Fällen nicht

38 Zu den Artusbildern an der Porta della Pescheria: POESCHKE 1998, S. 76 f; ANDERGASSEN 2014, S. 42. Weitere Artusdarstellungen im sakralen Kontext finden sich beispielsweise auf dem zwischen 1163 und 1165 ausgeführten Fußbodenmosaik der Kathedrale zu Otranto, an der ungefähr gleichzeitig entstandenen Portada de las Planterias in Santiago de Compostela und in den zu Beginn des 14. Jahrhunderts ausgeführten Fresken mit der Geschichte Otinels in der Abtei Santa Maria in Sylvis in Sesto al Reghena. Dazu: ASHE 1990, S. 90; UNGRUH 2000; MENIS/COZZI 2001, S. 29–35; UNGRUH 2012.

39 Zur Empore der Prieuré de Serrabone: POISSON 2012. Allgemein zu Tieren, Monstern und Fabelwesen in der mittelalterlichen Kunst: WITKOWSKI 1908; WITTKOWER 1942; FRIEDMAN B. J. 1981; LECOUTEUX 1993; OBERMAIER 2009; SIMEK 2015. Zur Krypta des Maxentius in der Basilika von Aquileja: VALENZANO 2005; COZZI 2010.

40 Dazu: CAMILLE 1992; WIRTH 2008; NISHIMURA 2009; BLANCHARD 2014; GREBE 2015.

41 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142. Zum Codex: POMMERANZ 2015.

42 Oxford, Bodleian Library, Mss Douce 5–6. Zur Handschrift: CAMILLE 1992, S. 142–143; MOORE 2002; SOLOPOVA 2013, S. 379–387. Monströse Wesen tummeln sich auch an den Rändern mittelalterlicher Weltkarten und ritterlich-höfischer Texte, so zum Beispiel im *Voeux du Paon* der New Yorker Pierpont Morgan Library (Ms. G24). Zu mittelalterlichen Weltkarten: BRINCKEN 2012. Zum *Voeux du Paon*: LEO 2013.

möglich. „Monstruosi centauri“, „milites pugnantes“, „venatores tubicinantes“ und ähnliche „monstruositates“ findet man auch reichlich ‚am Rand‘ von romanischen Bildprogrammen im kirchlichen Kontext.⁴³ Unterhalb der zwölf paarweise einander zugeordneten Apostel im mittleren Register nehmen etwa in St. Jakob in Kastelaz bei Tramin monströse Wesen, die gegeneinander kämpfen, die Sockelzone der Apsis ein (Abb. 1).⁴⁴

Ähnliche Kämpfe beleben die Sockelzone der Reliquienkapelle der Einsiedelei San Romedio am Nonsberg (Abb. 2).⁴⁵ Man erkennt einen Kentaur, zwei Fische, von denen der größere den kleineren verschlingt, und zwei Mischwesen, die jeweils mit einem Aal und einem anderen Fisch bewaffnet sind und gegeneinander kämpfen. Analog dazu bekriegen sich am Sockel der um 1210–20 ausgemalten Apsis von St. Veit am Tartscher Bichl vier Gestalten – darunter ein Untier und eine Figur mit einem Vogelleib –, während in den oberen Registern Christus in der Mandorla und spärliche Fragmente einer Apostelreihe zu sehen sind.⁴⁶

Eine weitere ‚am Rand des Heiligen‘ gemalte Kampfszene birgt die Kirche San Vittore e Corona in Tonadico. Unter den um 1250–70 datierbaren christologischen Darstellungen im Hauptregister füllt hier das untere Register der Südwand eine Reiterschlacht, welche sich nicht unbedingt mit einem bestimmten biblischen Ereignis in Verbindung bringen lässt. Zu sehen ist eine große Anzahl von mit langem Kettenhemd und Schild ausgerüsteten Kämpfern zu Pferd, die sich mit Schwert oder Lanze bekriegen.⁴⁷

In der um 1200–10 ausgemalten Burgkapelle von Hocheppan schließlich sind unterhalb von Figuren aus dem Neuen Testament ein Kentaur und ein bewaffneter Reiter zu erkennen, ebenso wie eine Kampfszene, bei der ein schildbewehrter Krieger von einem Löwen überfallen wird.⁴⁸ Die Burgkapelle von Hocheppan weist auch an

43 Als prominentes Beispiel außerhalb des Bereichs der Wandmalerei sei das um 1140 entstandene skulptierte Kapellenportal von Schloss Tirol angeführt. Abgesehen vom Tympanonrelief, das die Kreuzabnahme Christi zeigt, ist das Portal mit einer Reihe von unheimlichen Figuren geschmückt. Dazu: BRANCHI 2004; ANDERGASSEN 2015c, S. 33–47.

44 Zu den monströsen Wesen in der Apsis von St. Jakob in Kastelaz: DIETHEUER 1993; LUFF 2000; DÜRIGL 2003.

45 Zu San Romedio: MORASSI 1934, S. 53–60; RASMO 1971, S. 58–59; STROCCHI 2004, S. 655; STAMPEER/ STEPPAN 2011, Kat.-Nr. 28, S. 228.

46 Zu St. Veit: RASMO 1971, S. 58, 240; STEPPAN 2007b, S. 133–134.

47 Trotz des Fehlens von stichhaltigen ikonographischen Beweisen, kommt laut Laura Dal Prà eine sakrale Sujetbestimmung dieser Szene als Kampf der Makkabäer gegen König Antiochus IV. ebenso in Frage. Allgemein zu den Wandmalereien in Tonadico: DAL PRÀ 2004, S. 164–178; STROCCHI 2004, S. 661.

48 Nach RASMO 1980, S. 76, und SILLER 2014, S. 110–118, könnte sich diese Szene auf die Bemühungen des Artushelden Iwein um die Rettung der zu Unrecht zum Tode verurteilten Lunete beziehen. Dargestellt sei der Einsatz des treuen Löwen, der Iwein in großer Gefahr sieht. Ob es sich in Hocheppan tatsächlich um Iwein handelt, lässt sich aufgrund des Fehlens von Tituli bzw. stichhaltigen ikonographischen Attributen jedoch nicht mit Sicherheit sagen.

14 Einführung



Abb. 1 St. Jakob in Kastelaz bei Tramin, Sockelzone mit kämpfenden Monsterwesens, um 1220



Abb. 2 San Romedio am Nonsberg, Sockelzone mit kämpfenden Fabelwesen, um 1220



Abb. 3 Burgkapelle von Hocheppan, nördliche Außenwand mit Jagdszene, um 1200–10

ihrer nördlichen Außenwand eine profan anmutende Darstellung auf: Links von der Kreuzigung über der Kapellentür ist eine Jagdszene wiedergegeben. Ein hornblasender Reiter, der eine Bügelkrone auf dem Haupt trägt, verfolgt einen von zwei Hunden gehetzten Hirsch (Abb. 3).

Die Deutung des Jagdbildes, das sich durch sein monumentales Format von den anderen zuvor erwähnten profan erscheinenden Darstellungen am Sockel unterscheidet, ist bis heute umstritten. Aufgrund seiner Anbringung an der Außenwand der Burgkapelle neben einer Kreuzigungsdarstellung hat man eine sakrale Dimension vermutet.⁴⁹ Obgleich die Jagdszene wahrscheinlich mit symbolischer Bedeutung auf-

49 Karl ATZ 1873, S. 277 sah im Hirsch das Sinnbild der menschlichen Seele, die von ihren Feinden verfolgt wird. In Analogie zu den Portalreliefs von San Zeno in Verona deutete Giuseppe GEROLA (1918 und 1921) das Fresko als Höllenritt des Ostgotenkönigs Theoderich. Der Identifizierung der Reiterfigur als Theoderich schloss sich Hans SZKLENAR 1977 an. Dargestellt sei jedoch nicht der Höllenritt, denn es fehle das Motiv der Hölle. Das Bild beziehe sich vielmehr auf eine Passage der Thidrekssaga, laut der Theoderich nicht in die Hölle kam, sondern göttliche Barmherzigkeit erfuhr. Von der Theoderich-Deutung distanzieren sich MASSER/SILLER 1983, die stattdessen

geladen ist, fehlen aber stichhaltige Beweise wie etwa Inschriften oder ikonographische Attribute, die eine sakrale Konnotation zweifelsfrei belegen würden.⁵⁰

Monumentale Fassadenmalereien profanen Charakters an Sakralbauten finden sich auch im heutigen Trentino. Als Beispiel seien die wohl erst um 1300 entstandenen, aber noch durch und durch romanisch geprägten Gemälde an der Einsiedelei San Paolo in Ceniga bei Drò nahe Arco angeführt.⁵¹ Die dem Tal zugewandte Ostfassade zeigt im unteren Register mehrere Krieger beim Schwertkampf, der auf der einen Seite von einer Dame mit weiblichem Gefolge und auf der anderen Seite von einem thronenden Mann und dessen Diener beobachtet wird. In der oberen Wandzone sind in gedrängter Abfolge weitere Kampf- und Jagdszenen zu sehen. Von der in Ceniga tätigen Werkstatt stammen vermutlich auch die ebenso profan erscheinenden, bereits 1926 entdeckten Wandmalereien an der Nordwand der kleinen Wallfahrtskirche San Giorgio in Terres am Nonsberg.⁵² Die Wand wird durch das 1542 eingezogene Gewölbe in zwei Joche unterteilt. Im westlichen Joch erkennt man unter einem rot-weiß-roten Rahmenstreifen, der wohl das Niveau der ursprünglichen Flachdecke markiert, zwei kämpfende Figurenpaare (Abb. 4).

Ein Ritter greift mit einer Keule einen Mann an, dessen Darstellung weitgehend verloren ist. Rechts davon ist ein verhältnismäßig großer, unbewaffneter Mann mit fählerartigen Fingern wiedergegeben, auf dessen Haupt ein weiterer Ritter mit einer Keule eindrischt.

Einen besonders komplexen Fall, bei dem die Grenze zwischen ‚sakral‘ und ‚profan‘ nicht eindeutig festgelegt ist, stellen die stilistisch ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts zu datierenden Wandmalereien im heutigen Widum von Axams nahe Innsbruck

für eine Interpretation des Freskos als Jagd des Königs Aron auf den goldenen Hirschen aus der Spielmannsdichtung vom heiligen König Oswald plädierten. Für eine ausführlichere Diskussion der verschiedenen Deutungen: STAMPFER/STEPPAN 2011, S. 44–48; DALLE MULE 2016, S. 52–61; STEPPAN 2017, S. 121–125. Eine zum Hocheppaner Bild fast identische Jagdszene wurde 1997 an der Nordfassade von St. Johann in Tötschling, einer kleinen Kirche im Eisacktal nahe Brixen, aufgedeckt. Dazu: STAMPFER 2004. Der Fund ist auch für die Deutungsfrage der Hocheppaner Jagddarstellung relevant: Wie von STEPPAN 2017, S. 125 anmerkt, würde ein Zusammenhang mit dem höfisch-epischen Kontext in einer Grafenburg noch Sinn machen, nicht jedoch an der Fassade einer Wegkirche.

50 STAMPFER/STEPPAN 2011, S. 41.

51 Dazu: DAL PRÀ 2003; SPADA PINTARELLI 2003; STAMPFER/STEPPAN 2008, S. 253–254.

52 Aufgrund überzeugender stilistischer Analogien verbindet SPADA PINTARELLI (2003, S. 47–48) die Wandmalereien von Terres mit denjenigen von San Paolo in Ceniga und jenen der Krypta von Santa Croce in Bleggio. Daran anschließend: EMER 2003, S. 10; STAMPFER/STEPPAN 2008, S. 229. MORASSI (1934, S. 60) und RASMO (1982, S. 86–87) hingegen datierten die Gemälde von Terres aufgrund der dargestellten Helm- und Schildformen um 1200. Zu den Wandmalereien der Krypta von Santa Croce in Bleggio, die neben heiligen Figuren auch Tiere, etwa Fische, Vögel und einen Wolf, einen inschriftlich bezeichneten Phönix sowie einen Skiapoden zeigen, siehe: MORASSI 1943, S. 222; RASMO 1971, S. 64, 124; DAL PRÀ 2002, S. 98–107; SPADA PINTARELLI 2003, S. 46–47.



Abb. 4 San Giorgio bei Terres, Kampfszene an der Nordwand, um 1300

dar (Kat. 6). Hier lässt sich nicht nur die Kombination von sakralen und profanen Sujets feststellen, sondern es ist darüber hinaus unklar, ob der Bau ursprünglich profanen oder sakralen Zwecken gedient hat. Der ausgemalte, 7,10 Meter lange und 4,90 Meter breite Raum befindet sich heute im Halbgeschoß, nahm ursprünglich jedoch das gesamte Obergeschoß eines zweistöckigen, freistehenden Gebäudes ein. Er wird durch ein Kreuzgratgewölbe in zwei Joche unterteilt.⁵³ Die erst vor kurzem entdeckten Wandmalereien bedecken fast die ganze Wandoberfläche des Raumes. Das Kreuzgratgewölbe ist mit einem Sternenhimmel bemalt. Die Ostwand – die einzige mit sakralen Darstellungen – zeigt links den heiligen Christophorus und rechts die heilige Dorothea mit dem himmlischen Botenknaben. An der gegenüberliegenden Westwand wird mit der Wiedergabe von zwei aufeinander zustürmenden Rittern zur profanen Bilderwelt übergewechselt. Die Nord- und die Südwand wiederum sind mit zwei aufeinander bezogenen Wappenreihen auf rotem Rankenwerk bemalt. Zu sehen sind Wappen lokaler Adelsfamilien des Tiroler Inntals sowie Länderwappen (z. B. Grafschaft Tirol, Hofstift Salzburg, Herzogtum Kärnten).

Eine völlig eindeutige Trennung zwischen den beiden Bereichen ist schließlich auch im Hinblick auf Tiroler Wandmalereien in zweifelsfrei profanen Gebäuden in vielen Fällen nicht möglich. So umfassten die Wandmalereien, die ehemals die heute zur Ruine verfallene Burg Lichtenberg im Vinschgau ausschmückten, sowohl sakrale als auch profane Themen (Kat. 25). Neben Szenen aus der Genesis – Versuchung, Sündenfall, Vertreibung und irdisches Leben von Adam und Eva, Erschaffung der Erde und Erschaffung Adams – zeigte der bergseitig gelegene Raum des Palas das höfische Motiv des Rosenpflückens (vgl. Taf. 28a), eine Jagdszene, die Darstellung eines Kolbenturniers sowie Szenen aus dem Laurin-Epos.

Welche Aussageabsichten mit der in Adelsresidenzen immer wieder anzutreffenden Kombination sakraler und profaner Bildthemen einhergingen, ist häufig schwer zu rekonstruieren. Manchmal lässt sich jedoch ein roter Faden erkennen, der die verschiedenen Motive miteinander verbindet. So z. B. in der malerischen Ausstattung der sogenannten Sala di amore im Castel Pietra bei Calliano, etwa zwanzig Kilometer südlich von Trient (Kat. 43). In den von floralem Dekor gerahmten Bildfeldern sind Szenen dargestellt, die die Beziehung zwischen den Geschlechtern thematisieren. Dabei werden die vermeintlichen Gefahren weiblicher Verführungskraft besonders hervorgehoben. Als Warnung vor dem bis zur Selbstzerstörung reichenden Potenzial der Liebe wurden Exempla aus Bibel, Mythologie und spätmittelalterlichen Mären ausgewählt, in denen Männer durch die von ihnen geliebten Frauen in den Ruin gestürzt wurden. So erkennt man unter anderem das Mädchen von Timna, das Samson nach langem verführerischem Bitten überredet, die Lösung des den Philistern gestellten Rätsels bezüglich des von ihm getöteten Löwen zu verraten (Ri 14, 1–20); Aristoteles, der sich der schönen Phyllis unterwirft und von ihr geritten und

53 Der ehemalige Erdgeschoßraum des ursprünglichen Gebäudes liegt heute halb unterirdisch.

ausgepeitscht wird; sowie Paris, der dazu gezwungen wird, die schönste der Göttinnen des Olympos auszuwählen, und dessen Entscheidung zum Auslöser des Trojatischen Krieges werden sollte. Dabei handelt es sich um die typischen Beispiele der ‚Weibermacht‘, die in Werken verschiedener Medien und Entstehungskontexte weit verbreitet waren.⁵⁴ Diese Exempla der ‚Weiberlist‘ erscheinen oft auch im kirchlichen Kontext, wie etwa in den um 1300 entstandenen Flachreliefs an der Kathedrale von Lyon.⁵⁵ Ziel ist es wohl, durch die Veranschaulichung eines Gegenbeispiels auf ein tugendhaftes Benehmen hinzuweisen. So erscheinen die Weiberlisten z. B. auf dem sogenannten Maltererteppich, einem Bankbehang, der Johannes Malterer für seine als Nonne des Freiburger Dominikanerinnen-Klosters St. Katharina urkundlich belegte Schwester Anna um 1320–30 anfertigen ließ.⁵⁶ Erwähnenswert sind an dieser Stelle schließlich auch die um 1470–80 ausgeführten Wandmalereien im alten Pfarrhaus von Ostermiething nahe Salzburg, die ebenso die ‚Weibermacht‘ zur Darstellung bringen und eine ganz ähnliche Themenauswahl wie im Bildprogramm des Tiroler Castel Pietra zeigen.⁵⁷

54 Allgemein zum Bildmotiv der Minnesklaven: OTT 1987. Zum gründlich untersuchten Sujet des gerittenen Aristoteles: HERRMANN 1991; SMITH 1995; CRUSVAR 2006; MARTÍNEZ DE LAGOS 2009.

55 Zu den Flachreliefs an der Kathedrale von Lyon: MÂLE 1913, S. 334–336.

56 EISSENGARTHEN 1985, S. 24–25, Abb. IV; WEGNER 1992, S. 187–196; SCHIROK 2014.

57 Zu den Wandmalereien in Ostermiething: WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2015, S. 278–290; KIESSLING 2019.

1 Zur profanen Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts im Tiroler Raum

Das Gebiet, das wir heute als Tiroler Raum bezeichnen – nämlich ein vom Inntal bis zum nördlichen Gardasee reichendes mehrsprachiges Territorium – gliederte sich seit dem 11. Jahrhundert hauptsächlich in drei Fürstbistümer, die Teil des Heiligen Römischen Reiches waren: das Hochstift Chur, zu dem das Vinschgau gehörte, das Hochstift Brixen, welches das Inntal, das Eisacktal und ab 1091 das Pustertal kontrollierte, sowie das Hochstift Trient, dessen weltlicher Herrschaftsbereich das gesamte Etschtal von Meran bis zur Vallagarina sowie den Nonsberg und die Judikarien umfasste. Diese Hochstifte wurden von Fürstbischöfen regiert, die direkte Lehnsträger des Kaisers waren und diesen daher als unmittelbar übergeordnete Autorität anerkannten. Die Bischöfe übten in ihren Territorien die höchsten Herrschaftsfunktionen aus; sie waren also als vollwertige *princeps terrae* zu betrachten.⁵⁸

Die eigentliche Machtausübung lag jedoch in den Händen der Vögte, welche die Fürstbischöfe als ihre Stellvertreter einsetzten und mit der Landesverteidigung beauftragten. Verwaltungsaufgaben übernahmen außerdem die sogenannten Ministerialen, welche zu einer ursprünglich unfreien Schicht gehörten, aus der sich im 13. Jahrhundert der Stand des niederen oder ‚ritterbürtigen‘ Adels herausbildete.

Mit der Ausübung der Vogtei über die Hochstifte Brixen und Trient begann im 12. Jahrhundert der Aufstieg der Grafen von Tirol mit ihrem namengebenden Stammschloss nahe Meran. Aufgrund ihrer zunehmenden militärischen Macht konnten sie immer mehr Privilegien erlangen.⁵⁹ Die wichtigste Befugnis betraf dabei sicherlich die Vererbung der Vogteirechte an ihre Nachkommen. Im Laufe des 13. Jahrhunderts gelang es den Grafen von Tirol, die politische Vormachtstellung der Trienter Bischöfe in vielen Territorien zu brechen und somit den Grundstein für die Entstehung einer als Tirol zu begreifenden politisch-geografischen Entität zu legen.⁶⁰ Die endgültige

58 Allgemein zu den Bistümern Chur, Brixen und Trient im Mittelalter: RIEDMANN 1995b; BISCHOF 2003; WÜST 2005; ROGER 2009.

59 Zu den Grafen von Tirol: RIEDMANN 1977; HAIDACHER 1995; RIEDMANN 1998; RIEDMANN 2004b.

60 1254 ist erstmals von einem *dominium comitis Tyrolis* die Rede. HORMAYR 1808, S. 351.

Territorialisierung ihres Herrschaftsbereichs erfolgte dann in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts unter Graf Meinhard II., welcher in dem von ihm kontrollierten Gebiet eigene Verwaltungs-, Justiz- und Finanzstrukturen einführte.⁶¹

Im Auftrag einer der wichtigsten Ministerialenfamilien des Fürstbischofs von Brixen, nämlich der Herren von Rodank, entstand um 1215 das älteste noch erhaltene Zeugnis profaner Wandmalerei im Tiroler Raum. Dabei handelt es sich um den erstaunlich gut erhaltenen Iwein-Zyklus von Schloss Rodenegg (Abb. 5, Abb. 6; vgl. auch Kat. 1).⁶²

Zur Darstellung gebracht wurden hier fiktive Episoden aus dem ersten Teil des kurz nach 1200 verfassten Iwein-Epos des Hartmann von Aue. Somit unterscheidet sich der Iwein-Zyklus von den anderen etwa zeitgleich entstandenen profanen Wandmalereien, welche auf reale Ereignisse Bezug nehmen. Anders als die Herren von Rodank verortete sich beispielsweise der 1219 verstorbene Beringer der Jüngere selbst in der Ausmalung des großen Saals im Obergeschoss der Gamburg im Taubertal (Abb. 7).⁶³

An dem dort dargestellten Heerzug des von Kaiser Friedrich I. Barbarossa angeführten deutschen Kontingents des Dritten Kreuzzugs (1189–1192) hatte Beringer teilgenommen. Um Selbstinszenierung durch die Wiedergabe realer Ereignisse geht es auch in den im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts vom Salzburger Erzbischof Eberhard II. in Auftrag gegebenen Wandmalereien auf der Festung Hohensalzburg.⁶⁴ Von der sich ursprünglich über alle Wände des Raumes erstreckenden Bilderfolge erkennt man heute nur noch ein geringes Fragment, das sich vermutlich auf die im Jahr 1220 in Frankfurt abgeschlossene *Confoederatio cum principibus ecclesiasticis* bezieht. Im Rahmen dieses Bündnisses erhielt Erzbischof Eberhard II. selbst, gleich wie mehrere andere Bischöfe, von Kaiser Friedrich II. die Würde eines Reichsfürsten.⁶⁵ Soweit bekannt, waren also die Herren von Rodank die Ersten, die für ihre künstlerische Selbstdarstellung und Selbstlegitimation nicht ihre Teilnahme an realen triumphalen Ereignissen inszenierten,

61 Dazu: RIZZOLLI 1991; HAIDACHER 1995; RIEDMANN 1995a; RIEDMANN 1998; KÖFLER 2000; RIEDMANN 2004a, S. 255–343; HAIDACHER 2008.

62 Das Geschlecht der Rodank lässt sich mit dem *minister officialis Fridericus* zwischen 1085 und 1097 erstmals nachweisen. Im 12. Jahrhundert stieg das Geschlecht zu einer der wichtigsten Ministerialenfamilien des Bischofs von Brixen auf. Mit Konrad von Rodank, zuvor Propst des Augustiner-Chorherrenstiftes Neustift und Dompropst von Gurk, wurde im Jahr 1200 erstmals ein Angehöriger einer Ministerialenfamilie zum Bischof von Brixen gewählt. STAMPFER/EMMENEGGER 2016, S. 9. Allgemein zur Ministerialität: HECHBERGER 2004. Zur ritterlich-höfischen Kultur und speziell zur Gattung des Artusromans grundlegend: BUMKE 1986; PARAVICINI 1994; REICHERT 2000; FLECKENSTEIN 2002.

63 Grundlegend zu diesen heute sehr fragmentarischen und 1986 bei Umbauarbeiten entdeckten Wandmalereien: MALLINCKRODT 2016 und WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2016. Bereits veraltet ist die Rekonstruktion von FABRITIUS 2000, die sich noch nicht auf den gesamten bis heute freigelegten Bestand stützen konnte.

64 LANC 2004.

65 Eine Darstellung von Kaiser Friedrich II. zeigt vermutlich auch das 1238 entstandene Fresko der Casa Finco in Bassano del Grappa. Dazu: AVAGNINA 2001, S. 146–155.



Abb. 5 Schloss Rodeneck, Luftansicht von Norden



Abb. 6 Schloss Rodeneck, Wein-Zimmer, Einblick von der Eingangsseite



Abb. 7 Gamburg, Rittersaal, Nordwand, vor 1219

sondern auf die Tapferkeit eines fiktiven Artushelden zurückgriffen. Dies lässt an die Worte von Thomasin von Zerklare denken, der in seinem 1215–16 im friulanischen Raum verfassten *Welschen Gast* fiktive Romanhelden explizit als Vorbilder anführt, an denen man sich gleich wie an historischen Figuren wie Alexander oder Karl dem Großen orientieren soll: „Sint die âventur niht wâr, / sie bezeichnet doch vil gar / waz ein îeglich man tuon sol / der nâch vrûmkeit will leben wol“ (Verse 1131–1134).⁶⁶ Der Iwein-Zyklus steht folglich ganz am Anfang der Tradition der in Wandmalerei umgesetzten ritterlichen Erzählungen. Dessen Kenntnis ist daher entscheidend für das Verständnis der visuellen Erzählstrategien, die auch den späteren literarischen Zyklen zugrunde liegen.⁶⁷

66 THOMASIN VON ZERKLAERE [ED. 1852], S. 32. Der *Welsche Gast* wurde nachweislich auch im Tiroler Raum rezipiert. Von den 25 überlieferten Handschriften und Handschriftfragmenten stammt die auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datierte Handschrift *K* der Karlsruher Badischen Landesbibliothek aus dem heutigen Südtirol, vermutlich aus Bruneck. Ich verzichte hier auf ein vollständiges Verzeichnis der umfassenden Literatur zum *Welschen Gast* und verweise nur auf das interdisziplinäre Forschungsprojekt der Universität Heidelberg *Welscher Gast digital*, Online-Ressource: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/wgd/> (letzter Zugriff am 23.8.2022).

67 Einen ausführlichen Überblick über Wandmalereien, deren Themen der ritterlichen Literatur entnommen sind, bieten OTT 2002 und MENEGHETTI 2015.



Graphik 3 Statistische Übersicht über die noch erhaltenen Zeugnisse profaner Wandmalerei im Tiroler Raum von ca. 1200 bis ca. 1470

Zwischen Rodenegg und den nächstältesten erhaltenen Zeugnissen klafft eine Lücke von einem Dreivierteljahrhundert, die den Versuch einer Gesamtbetrachtung der profanen Wandmalerei im Tiroler Raum beeinträchtigt (Graphik 3). Es liegen auch keinerlei Archivalien vor, die diese nicht genau erklärbare Leerstelle schließen würden. Dennoch waren vermutlich auch andere Tiroler Burgen und Stadthäuser bereits im 13. Jahrhundert mit Wandmalereien geschmückt.

In Schloss Tirol weisen einige wenige erhaltene Reste, die teilweise noch aus dem 13. Jahrhundert stammen, auf eine einst wohl üppige Ausmalung hin (Kat. 2).⁶⁸ Im Südpalast sind noch Teile einer fingierten Quadersteinverkleidung aus dem 13. und Fragmente eines Wappenfrieses aus dem 14. Jahrhundert zu erkennen. Auch im Ostpalast haben sich eine vermutlich aus dem 13. Jahrhundert stammende Quadersteinverkleidung sowie Fragmente eines Wappenfrieses aus dem 14. Jahrhundert erhalten. Außerdem ist hier auch noch ein Wappenfresko anstelle der im 13. Jahrhundert zugemauerten Tür zum ehemaligen Wehrgang vorhanden. Das Fragment zeigt das Wappen der Herren von Friendsberg, die seit dem 13. Jahrhundert im Dienst der Tiroler Landesfürsten standen (Abb. 8).

Ab etwa 1300 lassen sich Zeugnisse profaner Wandmalerei im Tiroler Raum wieder regelmäßig verzeichnen. Neben spärlichen Resten, wie sie auf der Burgruine Caldif bei Neumarkt noch teilweise sichtbar sind (Abb. 9, Abb. 10; Kat. 5), lassen sich aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch gut erhaltene figurative Darstellungen

68 HÖRMANN-THURN UND TAXIS 2004, S. 28.



Abb. 8 Schloss Tirol, Ostpalas, Wappen der Herren von Freundsberg, 14. Jahrhundert

nachweisen – und zwar in Arco und Avio im Süden des heutigen Trentino (Kat. 7, Kat. 10). Diese Wandmalereien gewähren einen wertvollen Einblick in die adelige Wohnkultur. Die Herren von Arco zählten zu den wichtigsten Adelsgeschlechtern des Trentino. Dank der traditionell guten Beziehungen zu den Scaligern und den Visconti kontrollierten sie die Judikarien, die eine wichtige Verbindung zwischen der deutschsprachigen und der lombardischen Welt bildeten.⁶⁹ Wohl in den 1320er oder 1330er Jahren ließen sie einen Raum ihrer am Ausgang des engen Sarcatalis bzw. am Tor zum nördlichen Gardasee gelegenen Burg Arco mit Darstellungen verschiedener höfischer Aktivitäten ausstatten (Abb. 11, Abb. 12; Kat. 7).

An dieser Stelle sei als Beispiel das Schachspiel angeführt (Abb. 13), das als besonders edler adeliger Zeitvertrieb und als wesentlicher Bestandteil der höfischen Bildung galt. In der *Lion de Bourges*, einer *Chanson de geste* des 14. Jahrhunderts, wird eine Person, die nicht in der Lage ist, Schach zu spielen, als nicht adelig bezeichnet.⁷⁰ Besonders oft kommt das Schachspiel in literarischen und bildlichen Quellen als erotische Metapher vor.⁷¹ In den Liebestraktaten wurde es ausdrücklich als Mittel zur Annäherung des Mannes an die Frau empfohlen. So wird das Schachspiel etwa im *Clef d'Amors*, einer mittelalterlichen Adaptation der *Ars amatoria* des Ovid, folgendermaßen

69 Zur Geschichte der Herren von Arco immer noch grundlegend: WALDSTEIN-WARTENBERG 1971.

70 Vgl. GALLOIS 2012. Zur Kunst des Schachspiels siehe auch: MÜLLER R. 2002.

71 Dazu: CICCUTO 1995; GLANZ 2004, S. 367–400.



Abb. 9 Burgruine Caldifff bei Neumarkt



Abb. 10 Burgruine Caldifff bei Neumarkt, Fries mit stilisiertem Blattwerk, Wellenranken und Pelzbehängen, Zustand von 1964



Abb. 11 Burg Arco



Abb. 12 Burg Arco, Raum im Erdgeschoss



Abb. 13 Burg Arco, Raum im Erdgeschoss, Ostwand, Schachspielszene, um 1320–30

charakterisiert: „Les giez des eschés [...] sont propres et couvenables [...] Par jouer selon nos souvent, entrer en l’amoureuse couvent“.⁷²

Weitere profane Bilder befinden sich auf der Burg Avio in der Vallagarina (Lagertal). Sie wurden von einer anderen wichtigen Adelsfamilie des südlichen Trentino, nämlich den Castelbarco, in Auftrag gegeben (Abb. 14; Kat. 10).

Die Castelbarco herrschten über die Verkehrsachse der Vallagarina, durch die man von der Poebene nach Trient bzw. in den deutschsprachigen Raum gelangte, und betrieben eine sehr geschickte Diplomatie und Politik gegenüber den Grafen von Tirol, dem Trienter Bischof und den Veroneser Scaligern. Unter Guglielmo III., der sich 1319 mit Tommasina Gonzaga vermählte und 1328 Johann von Böhmen während dessen Italienzug unterstützte, wurde die Burg Avio erstmals zum Hauptsitz eines Familienoberhauptes.⁷³ Dementsprechend veränderte sich damals das Aussehen der

⁷² CLEF D’AMORS [ED. 1890], Verse 2617 ff.

⁷³ Guglielmo III. di Azzone war ein Großneffe des 1320 verstorbenen Guglielmo il Grande, der von 1285 bis 1288 als Podestà von Verona diente und als eifriger Mäzen wirkte. Er finanzierte



Abb. 14 Burg Avio, Ansicht von Nordosten

Burg, der durch eine reiche malerische Ausstattung die Würde einer adligen Residenz verliehen wurde. Guglielmo III. ließ an der Außenfassade des bereits 1322 erbauten Familienatoriums Sant'Antonio Abate am Fuß der Burg ein monumentales Grabmal errichten sowie – vermutlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts – verschiedene profane Räume mit Wandmalereien schmücken. Noch erhalten sind die Liebesszenen im Bergfried (Abb. 15), die ornamentalen Dekorationen im damals aufgestockten Palazzo Baronale (Abb. 16) und die Kampfsszenen in der Casetta delle Guardie in der Vorburg (Abb. 17).

Auch die frühesten Zeugnisse profaner Wandmalerei im städtischen Kontext können erst ab etwa 1300 nachgewiesen werden. In den 1950er Jahren wurden die Gemälde im heutigen Laubengeschäft Oberrauch-Zitt entdeckt und freigelegt, die nach aktuellem Forschungsstand als die ältesten profanen Wandmalereien der Stadt Bozen gelten (Abb. 18; Kat. 4).

Die Bilder entstanden um 1300 und damit in der Zeit nach den meinhardinischen Kriegszügen, welche das Aussehen der Stadt sicher stark verändert hatten. Damals war

die Errichtung des südlichen Seitenschiffs des Trienter Domes ebenso mit wie den Neubau der Dominikanerkirche Sant'Anastasia und die Ausstattung der Franziskanerkirche San Fermo Maggiore in Verona. Grundlegend zu den Herren von Castelbarco: GEROLA 1900–1901; VARANINI 1987; NAPIONE / PEGHINI 2005.



Abb. 15 Burg Avio, Bergfried, Camera di Amore, um 1340



Abb. 16 Burg Avio, Palazzo Baronale, Südwall, um 1340

32 1 Zur profanen Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts im Tiroler Raum



Abb. 17 Burg Avio, Casetta delle Guardie, Ostwand, um 1360



Abb. 18 Bozen, Wandmalereien im heutigen Laubenhaus 65-67, um 1300-25

Bozen eine für Tiroler Verhältnisse relativ dicht bevölkerte städtische Siedlung sowie Austragungsort von Märkten mit überregionaler Strahlkraft.⁷⁴ So überrascht es nicht, dass die Wandmalereien wahrscheinlich bereits im Mittelalter in Zusammenhang mit einem Geschäftsraum standen. Unweit der Laubengasse, am heutigen Kornplatz, befand sich der wahrscheinlich reich ausgemalte Palast des Bischofs von Trient, der über die Grafschaft Bozen herrschte.⁷⁵

Wie in Bozen ließ sich die städtische Elite auch in Meran entlang der als Hauptverkehrsader dienenden Laubengasse nieder.⁷⁶ Profane Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert wurden dort 1912–13 im Zuge des Abrisses eines Hauses aufgedeckt (Kat. 14). Die abgenommenen Fragmente, die heute auf Schloss Tirol ausgestellt sind, zeigen Wappenschilder verschiedener Tiroler Adelsgeschlechter.

Am meisten profane Wandmalereien blieben aber in Trient erhalten. Trient entwickelte sich im 13. und 14. Jahrhundert als polyzentrische Stadt.⁷⁷ Verschiedene Zentren entstanden und entfalteten sich rund um das eigentliche Zentrum, den Dom und den Bischofspalast.

In einem dieser Zentren, nämlich im Stadtviertel Borgo Nuovo, das sich im Süden der Stadt bis zum Wildbach Fersina erstreckte, entstand das älteste Trienter Zeugnis profaner Wandmalerei. Dabei handelt es sich um eine ornamentale Rautendekoration, die den *piano nobile* eines romanischen Wohnturms an der Ecke zwischen der heutigen Via SS. Trinità und dem Vicolo della Storta ausschmückt (Abb. 19, Abb. 20; Kat. 3). Dasselbe Muster orientalischer Herkunft wurde im 13. und 14. Jahrhundert in den Innenräumen und an den Fassaden zahlreicher weiterer Wohngebäude angebracht. Eine besonders große Dichte solcher Rautengestaltungen lässt sich in Treviso und Verona nachweisen (Abb. 21).

Weitere profane Wandmalereien fanden sich in Trient in der *contrada* Porta Oriola. Die Gemälde, die 1944 in den Trümmern des Erdgeschosses der Casa Franzinelli in der Via Oriola entdeckt und abgenommen wurden, lassen sich auf ca. 1330–1350 datieren und stellen Personifikationen der Monate dar (Abb. 22; Kat. 8). Schließlich haben sich auch in zwei Gebäuden in unmittelbarer Nähe der Kathedrale profane Wandmalereien von ornamentalem Charakter erhalten: Die Gemälde in einem Raum im zweiten Stock des an der Westseite des Domplatzes gelegenen Casa Balduini wurden 1995 freigelegt (Abb. 23; Kat. 19). Die Bilder in einem Erdgeschossraum eines ehemaligen Wohnturms in der heutigen Via Belenzani (heute Palazzo Campo), waren hingegen bereits in den 1980er Jahren entdeckt worden (Abb. 24; Kat. 26).

74 Zu den Bozner Märkten: RIZZOLLI 1998. Trotz des Fehlens von verlässlichen Angaben zur Berechnung der Einwohnerzahl von Bozen kann diese für die Zeit um 1300 auf mindestens 3000 und höchstens 6000 geschätzt werden. OBERMAIR/STAMPFER 2000, S. 408.

75 Vgl. NÖSSING 1989.

76 RIEDMANN 1982, S. 80. Allgemein zur Geschichte Merans, das bereits unter Graf Meinhard II. durch den Bau von Mauern städtischen Charakter angenommen hatte, bevor es 1317 offiziell zur Stadt erhoben wurde: PFEIFER 2018a.

77 CURZEL 2013a, S. 15.

34 1 Zur profanen Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts im Tiroler Raum



Abb. 19 Trient, Torre Massarelli



Abb. 20 Trient, Torre Massarelli, Wandmalereien mit polychromen Rautenmustern, um 1300



Abb. 21 Verona, Palazzo Forti, Wandmalereien mit polychromen Rautenmustern, um 1300

Ähnlich wie in Trient muss es auch in Rovereto, das im Folgenden als Fallstudie behandelt wird, zahlreiche profane Wandmalereien gegeben haben. Der in den 1990er Jahren entdeckte Bildzyklus des Palazzo Noriller in der Via della Terra kann auf ca. 1370–80 datiert werden. Er weist folglich darauf hin, dass in Rovereto, anders als traditionell angenommen, bereits vor der Zeit der venezianischen Herrschaft ab 1416 eine rege Kunsttätigkeit geherrscht hat (Kat. 18).

Ein gemeinsames Charakteristikum der städtischen Wandmalereien im Tiroler Raum besteht darin, dass sie sich wahrscheinlich alle in ‚privaten‘ Räumlichkeiten befanden. Sie unterscheiden sich darin von den profanen Gemälden in den ‚öffentlichen‘ Gebäuden der nord- und mittelitalienischen Städte. In den sogenannten *broletti* bzw. Palazzi della Ragione, welche im norditalienischen Raum als Sitz des Stadtrats und der Justizverwaltung dienten, wurden Darstellungen von realen Ereignissen oder Allegorien angebracht, die auf die Verewigung der triumphalen Geschichte der jeweiligen Stadt abzielten. So zeigt etwa ein um 1270 entstandenes Wandbild im *broletto* von Brescia eine Reihe von angeketteten Männern, die als rebellische Bürger zu identifizieren sind und folglich als mahnendes Erinnerungsstück dienten (Abb. 25).⁷⁸

78 Zu den Malereien im Brescianer *Broletto*: PANAZZA 1947; ANDENNA 1999; COZZI 2008b, S. 65–66; MILANI 2008. Weitere *palazzi comunali*, die mit an historische Ereignisse erinnernden Wandmalereien ausgeschmückt sind, finden sich in Cremona, Mailand, Mantua, Novara und Treviso. Dazu: VENTURI 1904, S. 418; VIALE / GABIELLI 1944, S. 29–31; MIGNEMI 1977; TOMEA GAVAZZOLI



Abb. 22 Monatsfiguren aus dem ehem. Casa Franzinelli (Trient, Via Oriola), um 1330–50, Trient, Landesmuseum Schloss Buonconsiglio



Abb. 23 Trient, Casa Balduini, Wandmalereien an der Ostwand, um 1380–90



Abb. 24 Trient, Palazzo Campo, Raum im Erdgeschoss, Wandmalereien an der Nordwand, um 1390-1400



Abb. 25 Brescia, Broletto, mahnendes Wandgemälde, um 1280

Dabei handelt es sich um eine Tradition, die im berühmten Bildprogramm der Sala dei Nove im Palazzo Pubblico in Siena gipfelte und die im Tiroler Raum aufgrund seines anders strukturierten politischen Systems völlig fehlt.

1.1 Fallstudie: Der Bilderzyklus im Palazzo Noriller in Rovereto

Hinter einer wenig auffälligen spätrenaissancezeitlichen Stadthausfassade in der unterhalb des städtischen Schlosses von Rovereto verlaufenden Via della Terra verbirgt sich eines der spannendsten Zeugnisse der mittelalterlichen profanen Wandmalerei im heutigen Trentino (Abb. 26). Dabei handelt es sich um die Ausstattung des sogenannten Palazzo Noriller. Die sehr fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien zeigen ritterliche Szenen und befinden sich in einem heute ebenerdigen rechteckigen Raum (Abb. 27).⁷⁹ Zu erkennen sind noch eine Verbrennungsszene, ein Treffen vor einer befestigten Stadt, ein Feldlager und zwei ritterliche Duelle (Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30). Aussehen, Funktion und Besitzverhältnisse des mittelalterlichen Palazzo Noriller sind bisher unbekannt.

Die Wandmalereien wurden erstmals 2002 von Marco Piccat untersucht und publiziert.⁸⁰ Piccat vermutete eine nicht genau bestimmbare literarische Erzählung als Vorlage und schlug eine Datierung in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und damit in die Zeit der venezianischen Herrschaft über Rovereto ab 1416 vor. Ausgehend



Abb. 26 Rovereto, Palazzo Noriller

1979; TANZI 1981, S. 19–25; BOSKOVITS 1986, S. 33–34; TOMEA GAVAZZOLI 1990; GARGIULO 2004, S. 359–362; COZZI 2008b; COZZI 2008c.

79 Die Wandmalereien wurden 1992 im Zuge von Renovierungsarbeiten entdeckt. Die entsprechende Dokumentation befindet sich im Archiv des Trienter Denkmalamts.

80 PICCAT 2002.



Abb. 27 Rovereto, Palazzo Noriller, Raum im heutigen Erdgeschoss



Abb. 28 Rovereto, Palazzo Noriller, Verbrennungsszene, um 1370-80



Abb. 29 Rovereto, Palazzo Norillo, Treffen vor einer befestigten Stadt, um 1370–80



Abb. 30 Rovereto, Palazzo Noriller, ritterliche Zweikämpfe, um 1370–80

von Piccats Datierung ging Carlo Andrea Postinger 2006 der Frage nach, ob es sich bei der an der Nordwand dargestellten befestigten Stadt um eine schematische Ansicht von Rovereto handeln könnte.⁸¹ 2012 setzte sich Piccat neuerlich mit den Roveretaner Wandmalereien auseinander und machte auf einige Ähnlichkeiten mit illuminierten Handschriften des *Milione*, der Reisebeschreibungen Marco Polos, aufmerksam.⁸² Im selben Jahr schlug auch Christian Nikolaus Opitz in seiner Dissertation zur *Bedeutung und Funktion profaner Wandmalerei von ca. 1330 bis 1430* für den Bildzyklus eine literarische Herkunft vor, wies aber auf Übereinstimmungen mit einigen Textpassagen des *Buches von den Sieben Weisen Meistern* hin.⁸³ 2015 wurden schließlich einige Zwischenergebnisse der vorliegenden Arbeit in der Zeitschrift *Studi Trentini. Arte* publiziert.⁸⁴ Anhand von ikonographischen Übereinstimmungen mit Miniaturen verschiedener Eneit-Handschriften wurde gezeigt, dass dieser Roman des Heinrich von Veldeke als thematische Vorlage der Wandmalereien ebenso in Frage kommt. Mittels der Analyse der Kleidung der Protagonisten konnten außerdem Piccats Datierung revidiert und eine Entstehung im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts plausibel gemacht werden. Dies wirft neues Licht auf die bisher kaum bekannte Kultur- und Stadtgeschichte

81 POSTINGER 2006.

82 PICCAT 2012.

83 OPITZ 2012, S. 220–227.

84 BEATO/POSTINGER 2015.

Roveretos im 14. Jahrhundert.⁸⁵ Bisher hielt man die Stadt im 14. Jahrhundert nämlich für eine unbedeutende Siedlung; eine urbane Entwicklung setzte man erst in der Zeit der venezianischen Herrschaft ab 1416 an. Neue Einblicke in die Kultur- und Stadtgeschichte Roveretos im 14. Jahrhundert gewährte schließlich die von Carlo Andrea Postinger (Accademia degli Agiati) und mir organisierte Tagung *Palazzo Noriller a Rovereto. Nuovi studi interdisciplinari*, welche im April 2018 stattfand.⁸⁶

1.1.1 Die Szenenabfolge im ursprünglichen Raumkontext

Die Szenenabfolge, die sich ursprünglich wohl über alle vier Wände des Raumes im Palazzo Noriller erstreckte, ist von einem schlichten dekorativen Rahmen eingefasst. Darunter liegt ein gemalter Stoffbehang, der heute nur noch bruchstückhaft erhalten ist. Die Bemalung der Ost- und der Westwand ging im Zuge späterer Umbauten verloren. Die Westwand ist heute mit zwei nachträglich ausgebrochenen Fenstern versehen, die ungewöhnlich hoch ansetzen. Dies weist sehr wahrscheinlich darauf hin, dass das Bodenniveau ursprünglich höher war. Außerdem konnten jüngst im heutigen Keller Türen mit aufwendiger Steinrahmung gefunden werden.⁸⁷ Wandmalereifragmente und weitere elegante Tür- und Torsteinrahmungen, die sich unterhalb des heutigen Straßenniveaus befinden, konnten auch in anderen Häusern der Via della Terra nachgewiesen werden (Abb. 31, Abb. 32, Abb. 33).

Diese Befunde legen die Vermutung nahe, dass das Niveau der heutigen Via della Terra im Mittelalter mehrere Meter tiefer war und dass die heutigen Keller demnach einst als Erdgeschossräume fungierten. Sofern dies zutrifft, befand sich der Raum mit den Wandmalereien im Palazzo Noriller ursprünglich nicht im Erdgeschoss, sondern im ersten Obergeschoss.⁸⁸

Aufgrund der späteren Umbauten ist unklar, wo genau sich die originale Eingangstür befand. Der heutige Betrachter betritt den Raum durch eine in späterer Zeit ausgebrochene Tür im westlichen Abschnitt der Südwand und blickt so zunächst auf die Scheiterhaufen-Szene an der gegenüberliegenden Nordwand (vgl. Abb. 28). Hier zeigt ein Mann auf eine von hohen Flammen umgebene Figur, während ihn sein Nachbar – so scheint es – beschwichtigend an der Schulter berührt. Hinter diesen beiden Figuren befindet sich eine Gruppe von Männern. Das folgende Bild zeigt eine großflächige Ansicht einer befestigten Stadt, vor deren Toren die zwei Protagonisten

85 Zur urbanen Entwicklung von Rovereto siehe: DAPOR 1992; POSTINGER 2013.

86 Vgl. BEATO / POSTINGER 2020.

87 Hierbei handelt es sich um eigene Beobachtungen, die im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit getätigt wurden. Untersuchungen der Stadtarchäologie von Rovereto liegen nicht vor.

88 Überprüfen ließe sich dies anhand einer eingehenden archäologischen Untersuchung der Gegend, welche bis heute ein dringendes Desiderat bleibt.



Abb. 31 Rovereto, Via della Terra 47, Kellerraum der Casa Ferrari



Abb. 32 Rovereto, Via della Terra, Centro socio-educativo Terra, Toreinrahmung



Abb. 33 Rovereto, Via della Terra, Centro socio-educativo Terra, Spur der ehem. Türangel

der vorherigen Szene zusammen mit ihrer Gefolgschaft von einem bärtigen König und dessen Gefolge feierlich empfangen werden. Mit der dargestellten Stadt ist wohl kaum Rovereto gemeint, denn man erkennt keinerlei architektonische Details, die für Rovereto sinnbildhaft sein könnten. Vielmehr handelt es sich um eine Vedute, in der standardisierte Architekturelemente zu einer frei erfundenen Anlage zusammengefügt wurden.⁸⁹

Während die Bemalung der Ostwand zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt im Rahmen einer Umstrukturierung der Raumfolge verloren ging, haben sich an der Südwand weitere Wandmalereifragmente erhalten (vgl. Abb. 30). Im ersten Fragment im linken Wandabschnitt erkennt man eine Festung, die sich auf einem Felsen im oberen Bereich des Bildes erhebt. Unten links sind ein Zelt sowie Soldatenfiguren mit Helmzierden zu sehen. Unten rechts wird diese Szene von einer gemalten Rundbogen-Rahmung begrenzt, die auf das einstige Vorhandensein einer nachträglich vermauerten Türöffnung hinweist. Rechts von der gemalten Rahmung zeigen die Wandmalereien zwei schwer gerüstete Figuren auf einem von hölzernen Absperrungen umgebenen Turnierplatz. Einer der beiden Kontrahenten trägt eine Schelle als Helmzier – dieselbe Schelle wird von einer der männlichen Figuren im Vordergrund der Verbrennungsszene auf der Kappenspitze getragen. Die als Lanzenkampf zu Pferd begonnene Auseinandersetzung setzte sich in der darauffolgenden Szene im rechten Wandabschnitt als Schwertkampf zu Fuß fort. Von der Schwertkampfdarstellung ist heute nur mehr einer der beiden Duellpartner erhalten. Die fehlende Bildpartie ging vermutlich bei der Neugestaltung der Westwand verloren, bei der auch der westliche Abschnitt der Südwand beeinträchtigt wurde.

1.1.2 Stil und Chronologie

Mit Hilfe der dargestellten Mode ist es möglich, die Wandmalereien des Palazzo Noriller auf die Zeit um 1370–80, und damit wesentlich genauer als bisher, zu datieren.⁹⁰ So tragen mehrere männliche Figuren einen gespaltenen Kinnbart sowie kurz geschorene Haare über den Ohren. Dabei handelt es sich um einen sehr beliebten *look*, wie ihn etwa auch Gian Galeazzo Visconti trug, der 1378 neben seinem Onkel Bernabò Visconti zum Mitherrscher von Mailand ernannt wurde. Besagter *look* rief bereits 1373 eine ironische Reaktion von Boccaccio hervor: Der Dichter polemisierte gegen diejenigen, die sehr viel Zeit darin investierten, „perdendo appo il barbiere in

89 BEATO 2019. Ähnliche Architekturelemente finden sich etwa auch im 1926 abgenommenen und auf ca. 1380 datierbaren Freskofragment aus Schloss Madruzzo nahe Lasino, das zwei Soldaten vor einer Stadtansicht zeigt (vgl. Kat. 21; Taf. 25).

90 Zur Mode des 14. Jahrhunderts als Anhaltspunkt für die Datierung von Kunstwerken immer noch grundlegend: BELLOSI 1974.

farsi pettinare la zazzera, in far la forfecchina, in levar questo peluzzo di quindi, e rivolger quell'altro altrove, in far che alcuno del tutto non occupi la bocca, e in ispecchiarsi, azzimarsi, e licchigarsi e scrinarsi i capelli“.⁹¹

Typisch für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts ist auch die körperbetonende Kleidung des Bildpersonals, die der Tendenz „je kürzer und enger, desto modischer“ entspricht. Diese Mode setzte sich nach der großen Pest von ca. 1348 europaweit durch. So berichtete etwa die Mainzer Chronik 1367, „dass die jüngeren Männer so kurze Röcke trugen, dass die weder die Schamteile noch den Hintern bedeckten. Musste sich jemand bücken, so sah man ihm in den Hintern. O, welch unglaubliche Schande“.⁹²

Die meisten Roveretaner Figuren tragen ein Wams, ein enges, hüftlanges, meist gepolstertes und abgestepptes Untergewand mit bisweilen angenestelten Ärmeln. Ab den 1370er Jahren erfuhr dieses Kleidungsstück eine wesentliche Veränderung, die für die Datierung der Wandmalereien einen entscheidenden Hinweis liefert. Die anfänglich sehr eng anliegenden und bis zum Handgelenk reichenden Ärmel wurden am Ellbogen etwas lockerer und die Ärmelmanschetten, die über das Handgelenk hinaus glockig auseinanderfielen, bedeckten fortan fast die gesamte Handfläche.⁹³

Leicht glockenförmige Ärmelmanschetten sieht man bereits bei den Figuren eines inschriftlich auf 1375 datierten Geißelsäulen-Reliquiars, das heute im Schatzmuseum von San Marco in Venedig aufbewahrt wird (Abb. 34).⁹⁴ Von diesem modischen Ver-



Abb. 34 Reliquiar der Geißelsäule (Detail), 1375, Venedig, Schatzmuseum der Basilica di San Marco

91 BOCCACCIO [ED. 1831], S. 72. Siehe auch die Porträts von Gian Galeazzo im Stundenbuch der Visconti in der Biblioteca Nazionale di Firenze (Ms. Banco Rari 397). Dazu: BOLLATI 2008.

92 Zit. nach THIEL 1987, S. 125.

93 RASMO 1977, S. 271.

94 DAVANZO POLI 2004, S. 199–219; DAVANZO POLI 2006, S. 210.

änderungsprozess, der bei den Figuren der auf ca. 1395 zu datierenden Fresken des Runkelsteiner Westbaus bereits vollzogen erscheint, ist in Rovereto noch keine Spur zu erkennen. Wämser mit engen Ärmeln wie in Rovereto findet man hingegen in Werken des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts, wie beispielsweise auf dem Altarretabel mit der Sebastianslegende, das Niccolò Semitecolo 1367 für die alte Kathedrale von Padua schuf.⁹⁵

Schließlich können die Surcots der Kämpfer an der Südwand des ausgemalten Raumes im Palazzo Noriller mit jenen in einer um 1365 entstandenen Schlachtenszene in Verbindung gebracht werden, die einen Raum im ehemaligen Scaligerpalast neben Santa Maria Antica in Verona schmückte.⁹⁶

Komplexer als die kostümkundliche gestaltet sich die stilistische Einordnung der Roveretaner Wandmalereien. Die Figuren, die eine sehr lineare und auf wenige Farben reduzierte Ausführung aufweisen, agieren vor einem grauweiß-ockerfarbenen Hintergrund ohne Landschaftsdarstellungen. Die Konturlinien sowie die Binnenzeichnung sind in Schwarz gehalten. Die Gesichter sind von karikaturhaften Zügen geprägt. Die Kleidung ist schematisch und der Faltenwurf sehr flächig wiedergegeben. Der Gesamteindruck der Wandmalereien mag den heutigen Betrachter so an einen modernen Comic erinnern. Dieser Effekt, der wahrscheinlich aus der Verwendung von Miniaturmalereien in Handschriften als Vorlage resultiert, sollte nicht überraschen. Ein derartiges Erscheinungsbild weisen nämlich zahlreiche profane Wandmalereien auf – sowohl im Tiroler Raum als auch außerhalb Tirols. Hier seien nur die folgenden Beispiele angeführt: die Minneallegorien im östlichen Raum des Ansitzes Schrofenstein in Bozen (Kat. 17), die abgenommene Reiterschlacht aus Castel Romano in Pieve di Bono (Kat. 35), die Tristan-Fresken im Palazzo Ricchieri in Pordenone, die auf ca. 1360 datierbare Tanzszene im Haus in der Glockengasse 14 in Regensburg sowie die verschiedenen Profanausstattungen, die im Laufe des 20. Jahrhunderts im Zürcher Raum aufgedeckt wurden.⁹⁷

Einen neutralen Hintergrund, eine ähnlich ausgeprägte Linearität und einen vergleichbaren zeichnerischen Gesamteindruck findet man ganz in der Nähe von Rovereto auch in den sehr fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien, die sich heute im Erdgeschoss eines Wohnhauses in Ala befinden (Kat. 29). Die 2008 entdeckte und auf ca. 1390 datierbare Wanddekoration, welche auf die Verkehrte Welt anspielende Tiere und eine Wappenreihe zeigt, wurde von Walter Landi mit der Auftraggeberschaft

95 Zur Geschichte des Altarretabels: POLACCO 2000, S. 386–396.

96 Vgl. MAGAGNATO 1962; TESSARI 1976, S. 41; SAMADELLI 1988, S. 210–211; COZZI 1992, S. 351; KLOFT 1994, S. 39; QUAZZA 1999, Kat.-Nr. 16, S. 175.

97 Zu den Wandmalereien im Palazzo Ricchieri: COZZI 2006; POLES 2011. Zum Haus in der Glockengasse 14 in Regensburg: HENKEL 2000; LOREY-NIMSCH 2002; LOREY-NIMSCH 2010. Zur profanen Wandmalerei im Zürcher Raum: CLAPARÈDE-CROLA 1973; GUTSCHER-SCHMID 1982; SCHNEIDER/HANSER 1986; VON GLEICHENSTEIN 1989; LUTZ/THALI/WETZEL 2002–2005.



Abb. 35 Rovereto, Casa Bontadi, sakrale Wandmalereien, um 1370

der Castelbarco in Verbindung gebracht.⁹⁸ Die Castelbarco, die auch das Lehen von Lizzana-Rovereto verwalteten, könnten auch die Wandmalereien im Palazzo Noriller in Auftrag gegeben haben. Dies scheint umso wahrscheinlicher angesichts einer Archivnotiz, der zufolge Guglielmo di Azzone Castelbarco († 1387), Kanoniker am Trienter Dom und Bruder von Antonio Castelbarco, dem Herren von Lizzana, 1384 ein Haus „in Roveredo“ besaß – und zwar „in contrata Castringlonchi“ zwischen einer „via consortalis“ und einer „via communis“.⁹⁹ Auch wenn sie etwas vage ist, ließe sich diese Beschreibung durchaus auf die topographische Lage des Palazzo Noriller in der heutigen Via della Terra beziehen.

Keine engere Stilverwandtschaft besteht hingegen zwischen der Raumausmalung im Palazzo Noriller und dem nur fragmentarisch erhaltenen Wandmalereizyklus, der vor einigen Jahrzehnten in der nur wenige Schritte entfernten, ebenfalls in der Via della Terra befindlichen Casa Bontadi entdeckt wurde (Abb. 35, Abb. 36). Diese Gemälde sakralen Inhalts, welche noch auf eine eingehendere Untersuchung warten, lassen sich aus stilistischen Gründen um die Mitte des 14. Jahrhunderts datieren, also

98 LANDI 2018.

99 BARONI CAVALCABÒ 1776, S. 260, Nr. 62 (1384, ottobre 9). Zu Guglielmo di Azzone Castelbarco: CURZEL 2001, S. 602–603.



Abb. 36 Rovereto, Casa Bontadi, hl. Christophorus (Detail), um 1370



Abb. 37 Turone di Maxio, sog. Polittico della Trinità (Detail), 1363, Tempera auf Holz, H 152 cm, B 217 cm, Verona, Museo di Castelvecchio

in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu denjenigen des Palazzo Noriller. Anders als die Urheber jener Wandmalereien, orientierte sich die in der Casa Bontadi arbeitende Werkstatt an veronesischen Modellen, die noch sehr vom Stil Giotto geprägt waren. Ähnlichkeiten lassen sich insbesondere mit dem Œuvre des Turone di Maxio feststellen, der um die Mitte des Trecento in den Veroneser Kirchen San Fermo und Sant’Anastasia sowie im Kloster der Santissima Trinità tätig war.¹⁰⁰ Aus dem letztgenannten Kloster stammt der von Turone signierte und auf 1360 datierte Polittico della Trinità (Abb. 37), der in der Ausarbeitung der Gesichter besonders starke Ähnlichkeiten mit den Gemälden der Casa Bontadi aufweist.¹⁰¹

Dass die Wandmalereien im Palazzo Noriller und diejenigen in der Casa Bontadi sowohl topographisch als auch zeitlich so nah beieinander entstanden und trotzdem stilistisch sehr unterschiedlich sind, macht deutlich, dass in Rovereto bereits vor der Zeit der venezianischen Herrschaft ab 1416 eine rege Kunsttätigkeit herrschte. Es liegt zudem nahe, dass sich die heutige Via della Terra damals innerhalb des von einer Stadtmauer umgebenen Stadtkerns befand.

1.1.3 Inhaltliche Bestimmung der Wandmalereien

Die genaue Bestimmung des Sujets der Wandmalereien gestaltet sich als schwierig. Es fehlen Tituli oder Archivalien, die auf die Identität der Protagonisten bzw. auf die malerische Ausgestaltung des Raums hinweisen. Dargestellt sind allesamt wenig spezifische ritterliche Szenen, sodass man nicht ganz ausschließen kann, dass es sich dabei – ähnlich wie im Turniersaal auf Runkelstein – um eine Zusammenstellung repräsentativer Einzelmotive handelt. Da einzelne Figuren in mehreren Szenen vorkommen, lässt sich jedoch für den Bilderzyklus zumindest das Bestehen eines narrativen Zusammenhangs annehmen.

Sucht man nach Entsprechungen in literarischen Erzählungen, so wird man auch fündig, vielleicht sogar zu fündig. Zweikämpfe, Empfangsszenen und auch Verbrennungen (z. B. als Hinrichtungen) sind ja Motive, die sich für die Darstellung von Tapferkeit, Gastfreundschaft und Gerechtigkeit hervorragend eignen und daher zum Standardrepertoire ritterlich-höfischer Literatur gehören. Die wissenschaftliche Herausforderung bei der inhaltlichen Deutung des Roveretaner Bilderzyklus besteht also nicht so sehr darin, literarische Texte zu finden, in denen diese Motive vorkommen, sondern vielmehr darin, zu verstehen, welche dieser Texte am besten zur Kultur der potentiellen Auftraggeber in Rovereto am Ende des 14. Jahrhunderts passen könnten.

Dies vorausgesetzt, kann man m. E. bereits einen der bisher formulierten Vorschläge zur Sujetbestimmung deutlich ausschließen und zwar die, die Marco Piccat 2012 in

100 Zu den Wandmalereien von San Fermo in Verona: DE MARCHI 2004.

101 Zum sogenannten Polittico della Trinità: BRENZONI 2010.

seinem in der Zeitschrift *Studi Trentini* erschienen Beitrag *Meravigliosa Salamandra: le avventure di Marco Polo negli affreschi di Palazzo Noriller* veröffentlicht hat.¹⁰² Wie der Vergleich mit Marco Polos um 1410 entstandenem *Livre des merveilles et autres récits de voyages et de textes sur l'Orient* zeigen würde, würde sich laut Piccat das Bild des Scheiterhaufens in Rovereto auf die Ausführungen des venezianischen Reisenden über die Eigenschaften des feuerfesten Asbestes beziehen (Abb. 38).¹⁰³ Die darauffolgende Szene würde hingegen den Anfang des Abenteuerberichts von Marco Polo verbildlichen, nämlich das Treffen des venezianischen Reisenden mit Kublai Khan, welches im *Livre des merveilles* in einer ummauerten Stadt stattfindet.¹⁰⁴ Die Bilder seien folglich – so Piccat – der „migliore manifesto della fortuna e della presenza di Venezia in città [in Rovereto]“. Wie im vorigen Unterkapitel gezeigt, kann der Zyklus jedoch auf die 1370–80er Jahre datiert werden; er entstand somit schon lange vor der Eroberung Roveretos durch Venedig. Die Auswahl einer derart ‚venezianischen‘ Bilderzählung lässt sich wohl kaum mit dem für das damalige Rovereto zu vermutenden kulturellen Klima in Einklang bringen. Außerdem erklärt Piccat nicht, wie die Kampfszenen an der Südwand mit den Reisebeschreibungen von Marco Polo in Verbindung zu bringen seien.

Wenig glaubwürdig erscheint auch der Vorschlag von Christian Opitz, der den Roveretaner Bilderzyklus als Umsetzung des *Buches von den Sieben Weisen Meistern* deutete.¹⁰⁵ Bei dem *Buch von den Sieben Weisen Meistern* handelt es sich um eine Novellensammlung orientalischen Ursprungs, die in ganz Europa verbreitet war und sowohl in lateinischen als auch in volkssprachlichen Versionen überliefert ist.¹⁰⁶ Je nach Version variiert der Inhalt leicht, das Grundschema bleibt aber immer dasselbe: Ein Prinz wird von sieben Weisen fernab der Zivilisation erzogen und erst als er zum Jüngling gereift ist, kehrt er an den väterlichen Hof zurück. In der Zwischenzeit ist die Mutter des jungen Mannes gestorben und sein Vater, der Kaiser, hat eine neue, viel jüngere Frau geheiratet. Diese verliebt sich in den Prinzen und versucht ihn zu verführen. Der Prinz verweigert sich ihr aber. Deshalb verleumdet sie ihn beim Kaiser, indem sie behauptet, er habe sie vergewaltigen wollen. Der Prinz riskiert die Hinrichtung, aber am Ende kommt doch noch die Wahrheit ans Licht und die junge Kaiserin wird zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Laut Opitz ist nun genau diese Hinrichtung der jungen Kaiserin – also das Ende der moralisierenden

102 PICCAT 2012. Einen ausgezeichneten Überblick über die europaweite Verbreitung des *Milione* bietet GADRAT-OUERFELLI 2015.

103 Zum illuminierten Manuskript Nr. 2810 des *Livre des merveilles* in der Bibliothèque nationale de France: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc77943x> (letzter Zugriff am 23.8.2022).

104 Vgl. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 2810, Fol. 2^r; <https://data.biblissima.fr/entity/Q50036> (letzter Zugriff am 23.8.2022).

105 OPITZ 2012, S. 220–227.

106 Zu den deutschsprachigen Handschriften des *Buchs von den Sieben Weisen Meistern* siehe <http://www.handschriftencensus.de/werke/2244> (letzter Zugriff am 23.8.2022); allgemein zu diesem Text vgl. NIEDZIELSKI / RUNTE / HENDRICKSON 2002.



Abb. 38 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 2810, Fol. 24^r, Kublai und die Eigenschaften von Asbest

Erzählung – in der Verbrennungsszene in Rovereto dargestellt (Abb. 39).¹⁰⁷ Die rechts daran anschließende Empfangsszene stelle hingegen den Beginn der Erzählung dar und zwar den Empfang des Prinzen durch seinen Vater nach Abschluss der Erziehung fernab des Hofes. Schließlich seien die Kampfszenen an der gegenüberliegenden Wand mit dem Gottesurteil in Form eines Zweikampfes in Verbindung zu bringen, das in einigen Textversionen vorkommt. Das Gottesurteil wird anberaumt, da der Kaiser unschlüssig ist, ob er dem Prinzen oder der Kaiserin glauben soll.

Folgt man der Rekonstruktion von Opitz, so wäre nur die östliche Schmalwand übriggeblieben, um die Verführung des Prinzen durch seine Stiefmutter und die mehrtägige Gerichtsverhandlung darzustellen. Wie Opitz selbst anmerkt, bilden aber genau diese Begebenheiten den Hauptteil der Erzählung. Außerdem geht Opitz davon aus, dass die westliche Schmalwand ungebildet gewesen sei, da sie von zwei großen Fensteröffnungen durchbrochen wird. Wie bereits im vorigen Unterkapitel gezeigt, muss man sich an dieser Wand jedoch ursprünglich völlig anders gestaltete und wohl kleinere Öffnungen vorstellen, sodass höchstwahrscheinlich genug Platz für weitere Darstellungen vorhanden war. Auch wenn der Zyklus sich auf einige besonders aussagekräftige Szenen beschränkt haben sollte, ist es schwer zu glauben, dass man sich dazu entschlossen hat, eine so inhaltsreiche Erzählung wie das *Buch von den Sieben Weisen*

¹⁰⁷ Vgl. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/id/3654381> (letzter Zugriff am 23.8.2022).



Abb. 39 Frankfurt, Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 12, Fol. 214^r

Meistern auf nur vier ‚Stichpunkte‘ zu reduzieren (in chronologischer Reihenfolge: Rückkehr des Prinzen, Verführung, Gottesurteil, Hinrichtung). Schließlich hat Opitz eines der an der Südwand erhaltenen Fragmente, nämlich jenes mit dem militärischen Feldlager unterhalb einer Burg, gar nicht in die inhaltliche Deutung miteinbezogen. Gerade dieses Fragment ist aber entscheidend, denn es lässt wenn schon an ein Gottesurteil im Rahmen einer veritablen kriegerischen Auseinandersetzung denken und nicht an ein Duell zur Beilegung eines Rechtsstreits. Aus all den genannten Gründen ist der inhaltliche Deutungsvorschlag von Christian Opitz zurückzuweisen.

Einige Anmerkungen zur inhaltlichen Deutung des Bilderzyklus im Palazzo Noriller habe ich selbst 2015 als Zwischenergebnis der vorliegenden Arbeit in der Zeitschrift *Studi Trentini. Arte* publiziert.¹⁰⁸ In der zusammen mit Carlo Andrea Postinger verfassten Studie wurde auf ikonographische Übereinstimmungen mit den Handschriftminiaturen verschiedener volkssprachlicher Adaptationen der Aeneis hingewiesen und der zwischen 1170 und 1188 von Heinrich von Veldeke erstellte Eneasroman mit Vorbehalt als mögliche Inspirationsquelle für die Wandmalereien in Rovereto vorgeschlagen.¹⁰⁹ Auch beim Eneasroman handelte es sich um einen ‚Bestseller‘. Ritterliche Neuinterpretationen der Abenteuer des Aeneas erfreuten sich im Mittelalter großer Beliebtheit; je nach geografischem Kontext kursierten teils zahlreiche Versionen in verschiedenen Sprachen.¹¹⁰

Nach der 2015 vorgelegten Rekonstruktionshypothese sah sich der spätmittelalterliche Betrachter beim Betreten des Raums mit der Darstellung des Scheiterhaufens an der Nordwand konfrontiert. Es ist daher davon auszugehen, dass diese Szene den Anfang der Bilderzählung markierte und nicht, wie sowohl von Piccat als auch von Opitz vorgeschlagen, das Ende. Die Roveretaner Verbrennungsszene könnte also mit dem relativ zu Beginn des Eneasromans angesiedelten Selbstmord der Dido, der Königin von Karthago, übereinstimmen (Verse 2439–2447): Verzweifelt stößt sich die verlassene Dido ein Schwert ins Herz und verbrennt sich anschließend selbst im Feuer. Diese Schlüssepisode für die narrative Entfaltung der Erzählung ist auch in allen noch erhaltenen illuminierten Manuskripten des Eneasromans bildlich wiedergegeben (vgl. Abb. 40).

Doch anders als in den Handschriftminiaturen fehlt in Rovereto das wichtige Attribut des Schwertes. Dies ist aber vielleicht auf die Fehlstelle zurückzuführen, die die Verbrennungsszene fragmentarisch macht. Aufschlussreich in Bezug auf die Deutung des Bildes ist auch die Zusammensetzung der Männertruppe, die der Roveretaner Verbrennungsszene beiwohnt. Unter den verschiedenen Figuren fällt die Anwesenheit eines Schwarzen auf, was auf den ‚exotischen‘ Kontext der Episode anspielen könnte. Dasselbe gilt für die kegelförmige, orientalisch anmutende Kopfbedeckung, die eine andere Figur in derselben Szene trägt. Es ist wohl kein Zufall, dass in den folgenden Szenen, die im ‚westlichen‘ Kontext spielen, weder schwarze Menschen noch ungewöhnliche

108 BEATO / POSTINGER 2015.

109 Der Eneasroman ist eine freie Bearbeitung und Übersetzung des französischen *Roman d'Énéas*. Für einen Überblick über die noch erhaltenen deutschsprachigen Eneit-Handschriften siehe <http://www.handschriftencensus.de/werke/164> (letzter Zugriff am 23.8.2022). Auf die Analogien zur 1419 entstandenen Heidelberger Handschrift der *Eneit* von Heinrich von Veldeke machte bereits 2002 Marco Piccat aufmerksam, ohne jedoch zu überprüfen, ob der Eneasroman tatsächlich als Inspirationsquelle für die Wandmalereien in Rovereto hätte dienen können. Vgl. PICCAT 2002. Zur Verbreitung und Überlieferung der französischen Versionen des *Roman d'Énéas* vgl. Aimé Petits Einführung zu ROMAN D'ÉNEAS [ED. 1997], S. 22–24, 46–50.

110 Zu den verschiedenen Adaptationen: Vgl. BUONOCORE 1996; KERN 1996; HAMM / MASSE 2014.



Abb. 40 Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 403, Fol. 53^v

Kopfbedeckungen auftauchen. Innerhalb der Gruppe, die der Verbrennung von Dido beiwohnt, verdienen auch die beiden Figuren im Vordergrund mit dem prunkvollen Halsschmuck einige Beachtung. Sie können eindeutig als die Protagonisten der Bilderzählung angesehen werden – sie kommen auch in der folgenden Szene vor – und somit als Aeneas und einer seiner Gefährten identifiziert werden. In Veldekes Text wird Aeneas jedoch nicht Zeuge von Didos Selbstmord, weil er Karthago bereits verlassen hat. Dabei könnte sich aber um eine bewusste Variation handeln, die darauf abzielt, die Bilderzählung so kompendiarisch wie möglich zu gestalten. Um eine narrative Verbindung zwischen dem Selbstmord der Königin und dem Romanhelden herzustellen, gleichzeitig aber der Textvorlage treu zu bleiben, hätte man nach der Verbrennungsszene und vor dem Bild des ritterlichen Empfangs unbedingt mindestens eine weitere Szene gebraucht, etwa wie die Abreise Aeneas aus Karthago. Durch die Sonderdarstellung von Aeneas in der Szene des Selbstmords der Dido wird hingegen den Übergang zu der nachfolgenden Episode direkt ermöglicht. Da die Hauptperson in beiden Szenen dieselbe ist, versteht der Betrachter, dass es einen kausalen Zusammenhang zwischen der Figur in Flammen und dem vermeintlichen Protagonisten besteht und dass Letztere sich, nachdem die Verbrennung stattgefunden hat, an einem ganz anderen Ort befindet. Die Einsetzung einer solchen Variation wäre nichts Ungewöhnliches: Wie im Bereich der Text-Bild-Forschung mehrfach gezeigt wurde, wird vom Betrachter nicht erwartet, die Bilder durch den Vergleich mit dem Text zu entschlüsseln, sondern diese als eigenständiges narratives Werk wahrzunehmen.¹¹¹ Sowie der Iwein-Zyklus auf

111 Allgemein zur Text-Bild-Forschung siehe grundlegend: STAMMLER 1962; CURSCHMANN 1998; CURSCHMANN 1999; OTT 2002.

Schloss Rodenegg auch zeigt (Kat. 1), impliziert der Medienwechsel bzw. die Neukonzeption eines literarischen Stoffes immer Autorschaft. So wird auf Rodenegg der von Iwein getötete Askalon kompositorisch ähnlich wie bei einer Beweinung Christi in den Armen seiner Gemahlin Laudine dargestellt, obwohl eine solche Trauerszene in der Romanvorlage nicht vorgegeben ist. Die Trauerszene ist aber entscheidend für die Erschließung der weiteren Szenen – z. B. der Begräbniszug des Askalon an der anschließenden Südwand – durch den Betrachter.

Zurück auf Palazzo Noriller: Dem vermeintlichen Selbstmord der Dido folgt die Empfangsszene, bei der der Protagonist der Bilderzählung und sein Begleiter (Askanius?) von schrillen Trompetenklängen vor den mächtigen Mauern einer befestigten Stadt festlich aufgenommen werden. Entsprechend der Abwicklung des Eneasromans, könnte sich das als ritterliche Treffen dargestellte Empfangsszene in Rovereto auf Aeneas' Ankunft bei dem an der Tibermündung gelegenen Laurentum beziehen. Hier werden der Held und sein Gefolge von König Latinus freundlich willkommen geheißen (Verse 3741–3754): „hêrlîch was ir gewant, / des si genûch mit in nâmen. / zû Laurente sie quâmen, / dar si doch gerne wolden sîn. / dâ was der kunich Latîn, / der si vile vol enphienk“.¹¹² König Latinus verspricht Eneas seine Tochter Lavinia als Frau, dazu Land und Krone nach seinem Ableben. Die Götter selbst haben es Latinus so aufgetragen (Verse 3954–3960).

Fährt man mit der hypothetischen Rekonstruktion der malerischen Umsetzung fort, so könnten an der heute nicht mehr vorhandenen Ostwand die Ereignisse rund um den Bau der Burg Montalbano durch Aeneas Platz gefunden haben: Der trojanische Held musste sich gegen den Rutulerfürsten Turnus verteidigen, der wütend war, weil man Lavinia zuvor ihm versprochen hatte. In der Zwischenzeit erlegte Askanius auf der Jagd versehentlich den zahmen Hirsch der Silvia (Verse 4543–4657), was als Auslöser für den Krieg zwischen den Trojanern und der Partei des Turnus gilt (vgl. Abb. 41).

Die drei noch erhaltenen Fragmente an der Südwand könnten folglich von Darstellungen der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Turnus und Aeneas herrühren. Das erste Fragment, das ein Militärlager unterhalb einer auf einer Felsenkuppe thronenden Burg zeigt, ruft die Belagerung der Burg Montalbano in Erinnerung (Verse 5516–5517, 5590–5591, 5555).¹¹³ In den illuminierten Handschriften wird der Ort, auf dem die Burg der Trojaner errichtet wird, ebenso als isolierter und daher gut zu verteidigender Hügel dargestellt.¹¹⁴

112 HEINRICH VON VELDEKE [ED. 1986], S. 222.

113 Für die inhaltliche Deutung des Bilderzyklus wahrscheinlich irrelevant, aber dennoch interessant ist die Tatsache, dass die Familie Castelbarco zu jener Zeit bei Mori, also ganz in der Nähe von Rovereto, auch ein Schloss namens Montalbano besaß. Zum Castello di Montalbano vgl. DALBA/ZAMBONI 2013, S. 84–87.

114 Vgl. die Berliner Handschrift, Ms. germ. fol. 282, Fol. 29^r (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AE7F00000000>, 26.12.2021), und die Heidelberger Handschrift, Cod. Pal. germ. 403, Fol. 135^r (<https://doi.org/10.11588/diglit.2215>).



Abb. 41 Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 403, Fol. 58^v

Das zweite und das dritte Fragment mit den Zweikämpfen wären hingegen mit dem entscheidenden ritterlichen Duell in Verbindung zu bringen, welches dem Krieg ein endgültiges Ende setzen soll: Nachdem beiden Seiten viele Opfer abverlangt worden sind, beschließt Latinus, dass Eneas und Turnus im Zweikampf um Frau und Krone kämpfen sollen (Verse 8609–8621). Sowohl in den Wandmalereien in Rovereto als auch in der Beschreibung des Heinrich von Veldeke sowie in den Miniaturen des Wiener Eneit-Codex beginnt die Auseinandersetzung als Speerkampf und endet als Schwertkampf (Abb. 42). Die Tatsache, dass in den Wandmalereien dem mutmaßlichen finalen Zweikampf so viel Bedeutung beigemessen wird, entspricht ganz dem Diktat der mittelalterlichen Profanmalerei. Auch in Rodenegg wird der Kampf zwischen Askalon und Iwein in zwei Handlungsmomente bzw. Szenen unterteilt und lässt sich nicht nur als kriegerische Heldentat, sondern auch als Minneprobe zur Bestätigung des Protagonisten verstehen.

Der Roveretaner Bilderzyklus endete vermutlich an der Westwand, die heute aufgrund der bereits angesprochenen Umbauten keine Gemälde mehr aufweist. Nimmt man jedoch den Eneasroman als literarische Vorlage für die Wandmalereien an, so hätte hier die Verbildlichung der Hochzeit von Aeneas und Lavinia und damit das glückliche Ende des Romans Platz finden können (vgl. Abb. 43, Abb. 44).

Obwohl sich für jede noch erhaltene Szene des Roveretaner Bilderzyklus eine Entsprechung in der Handlung des Eneasromans finden lässt, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden, dass gerade dieses literarische Werk als Inspirationsquelle für die Gemälde gedient hat. Die besagte Deutungshypothese lässt sich nämlich aufgrund des wenig spezifischen Charakters der dargestellten Szenen, des fragmentarischen



Abb. 42 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2861, Fol. 86r



Abb. 43 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2861, Fol. 93^v



Abb. 44 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2861, Fol. 95r

Erhaltungszustands sowie des Fehlens einschlägiger Tituli oder Archivalien nicht eindeutig bestätigen. Aus kulturhistorischer Perspektive darf aber davon ausgegangen werden, dass die Auswahl eines solchen Sujets für die malerische Raumausstattung in Rovereto dem Bildungshorizont des potentiellen Auftraggebers (Castelbarco?) entsprochen hätte. Die ritterliche Neuinterpretation der Antike bot nämlich eine hervorragende Projektionsfläche für die eigene Selbstdarstellung bzw. Legitimation. Die Tugenden des Aeneas oder anderer antiker Helden eigneten sich ebenso gut wie die der fiktiven Artusritter, um die Tugenden von Territorialherren oder führenden Persönlichkeiten in der politischen Verwaltung widerzuspiegeln. Als berühmtes Beispiel seien an dieser Stelle die um 1410 entstandenen Wandmalereien im Palazzo Trinci in Foligno angeführt.¹¹⁵ In diesen manifestierte der Auftraggeber, der *capitano del popolo* von Foligno Ugolino Trinci – durch die Darstellung der Geschichte von Romulus und Remus sowie die überlebensgroßen Bildnisse von Herrschern der römischen Antike – seinen Anspruch, an die Größe des antiken Rom anzuschließen.

Auch wenn die Frage der genauen Sujet-Bestimmung der Wandmalereien im Palazzo Noriller letztlich offenbleiben muss, so lässt sich wohl dennoch konstatieren, dass in Rovereto Bildthemen gewählt wurden, die zu den Standards ritterlich-höfischer Raumausgestaltung zählten. Deutlich erscheint der repräsentative Charakter, den der Auftraggeber (Castelbarco?) durch die malerische Ausstattung dieses Profanraums erzielen wollte. In Anbetracht all dessen steht der Bilderzyklus des Palazzo Noriller im Einklang mit den weiteren Zeugnissen der profanen Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum.

115 Zur Ausmalung des Palazzo Trinci: VADEE 1989; GALASSI 2008; CALECA/TOSCANO 2009. Auf eine Auflistung weiterer Wandmalereien mit antikem Bezug muss hier verzichtet werden. An dieser Stelle sei lediglich auf die folgenden Beispiele verwiesen: Die kurz vor 1392 ausgeführten Gemälde im Pistorhaus in Bad Radkersburg in der Steiermark zeigen Szenen aus dem Mythos von Pyramus und Thisbe (dazu: LANC 2002, S. 22–28). Die 1982 im Stadtteil unterhalb des Schlosses von Udine (in der Nähe der heutigen Via Manin) entdeckten Wandmalereien wurden von Cozzi mit der „lozia de Troianorum et Grecorum bello pincta“ in Verbindung gebracht, die in einer Auflistung der gemeindeeigenen Güter von 1362 erwähnt wird (dazu: COZZI 1997; COZZI 1999, S. 121; COZZI 2002b).

2 Die profane Wandmalerei im Raum Bozen an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert

Aufgrund seiner günstigen Lage zwischen den ehemals bedeutenden Handelsdrehkreuzen Venedig und Augsburg und des gut ausgebauten Tiroler Straßennetzes hatte sich Bozen im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts zum Standort überregional bedeutsamer Märkte entwickelt.¹¹⁶ Kaufleute und spezialisierte Handwerker, Gewerbetreibende und Finanzfachleute kamen kontinuierlich aus süddeutschen, innerösterreichischen und oberitalienischen Gebieten nach Bozen.¹¹⁷

Dementsprechend dynamisch war das städtische Kunstgeschehen. Nach den Zerstörungen beim Abzug des Markgrafen und späteren Königs Karl IV. von Luxemburg im Zuge des Streits um das Tiroler Erbe 1347 sowie dem Erdbeben und der Pestwelle von 1348, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts einen Einbruch im künstlerischen Schaffen verursachten, erholte sich die malerische Produktion in den 1360er–1370er Jahren rasch. Im selben Jahrzehnt fand 1363 die Übergabe der Grafschaft Tirol an die Habsburger statt, welche eine künstlerische Neuorientierung mit sich brachte.¹¹⁸ Aufgrund der guten Beziehungen, die die Tiroler Landesfürsten nicht nur zu Wien und Prag, sondern auch zu Mailand unterhielten – Leopold III. war mit Viridis Visconti vermählt –, sind in der Tiroler Wandmalerei vielfältige stilistische Bezugnahmen auf die böhmische, süddeutsche und norditalienische Kunst zu erkennen.¹¹⁹ Maler sowohl oberitalienischer als auch nordalpiner Herkunft arbeiteten im Bozner Raum und importierten dabei ihren Stil. So z. B. kam neben Guariento, der zusammen mit seinem venezianischen Gehilfen Nicolò Semitecolo kurz nach der Jahrhundertmitte die zerstörte Nikolauskapelle in der Bozner Dominikanerkirche ausmalte, der Schwabe Hans Stocinger aus Ulm nach Bozen, der 1407 den von Sigmund von Niedertor und seiner Gattin Margret von Vilanders gestifteten Zyklus des Marienlebens im Langhaus der Terlaner Pfarrkirche signierte.¹²⁰

116 Zum Tiroler Straßennetz: RIEDMANN 1996; LOOSE 2006. Zu den Bozner Märkten: RIZZOLLI 1998. Allgemein zur Geschichte Bozens im Mittelalter: NÖSSING 1991.

117 Zum Warenaustausch in Tirol: RACHEWILTZ 2015; TORGGLER 2015.

118 Zur Kunst im Tiroler Raum nach der Übergabe Tirols an die Habsburger: ANDERGASSEN 2015.

119 STAMPFER 2000, S. 12.

120 Allgemein zur Bozner Malerei im 14. Jahrhundert: AUSST. KAT. BOZEN 2000b. Zu Hans Stocinger: ANDERGASSEN 1996b, S. 89–91. Zu Hans Stocinger siehe auch den AKL-Eintrag von Stefanie Paulmichl.

Verhältnismäßig reich ist der noch fassbare Bestand an profanen Wandmalereien, die an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert im Bozner Raum realisiert wurden. Ein wesentlicher Teil davon ist mit der reichen Bozner Familie Vintler in Verbindung zu bringen.¹²¹ Als Auftraggeber von Kunstwerken nahm dabei Niklaus Vintler (um 1345–1413), der älteste Sohn von Konrad Vintler und Agnes Weis, eine zentrale Stellung innerhalb seiner Familie ein. Zwischen 1369 und 1372, also kurz nach der Machtübergabe an die Habsburger, konnte Niklaus systematisch die zentralen landesfürstlichen Rechte, die das Wirtschaftsleben von Bozen regelten, unter seine Kontrolle bringen.¹²² Die guten Beziehungen, die Niklaus mit den österreichischen Herzögen pflegte, gipfelten 1392 in seiner Ernennung zum obersten Amtmann an der Etsch. Als solcher erhielt er die Gewalt über das herzogliche Kammergut (z. B. Zölle und Salzsieden) und konnte Amtleute ein- und absetzen. Auf Niklaus Vintler gehen auch wichtige Kunstaufträge zurück, die das Erscheinungsbild der Stadt Bozen entscheidend prägten. Die Familiengrablege, die sich in der 1373 von den Vintlern gestifteten Allerheiligenkapelle bei den Franziskanern befand, stellte eine der prominentesten Memorialstiftungen des spätmittelalterlichen Bozen dar.¹²³ Die von Niklaus Vintler gestiftete und 1401 geweihte Dreifaltigkeitskapelle prägte hingegen bis zu ihrer Demolierung 1786 das Aussehen des Platzes am ehemaligen Niedertor bzw. am Ostausgang der Lauben (heutiger Rathausplatz, vgl. Abb. 45).

1368 erwarb Niklaus außerdem ein Haus am nördlichen Stadteingang, den sogenannten Ansitz Schrofenstein. Dieses Haus ließ er umbauen und erweitern sowie mit profanen Wandmalereien ausstatten (Kat. 17). Erweitern und ausschmücken ließ Niklaus zusammen mit seinem Bruder Franz auch die außerhalb von Bozen am Eingang des Sarntals gelegene Burg Runkelstein, deren bis heute erhaltene profane Wandmalereien mit einer Fläche von 560 m² als das umfangreichste Zeugnis dieser Kunstgattung im mittelalterlichen deutschsprachigen Raum gelten (Kat. 28).¹²⁴

121 Vermutlich aus dem Pustertaler Ort Vintl stammend, sind die Vintler erstmals 1224 in Bozen urkundlich belegt. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts findet man sie hauptsächlich im Umfeld alteingesessener Trienter Ministerialen. In den 1280er Jahren, nach dem Aufstieg der Grafen von Tirol, verorteten sich die Vintler – so wie andere Familien der städtischen Oberschicht – in Anpassung an die veränderten Machtverhältnisse politisch neu. Sie lösten sich aus der Abhängigkeit vom Trienter Bischof und nahmen herrschaftliche Positionen ein. Allgemein über die Vintler: WETZEL 1999; WETZEL 2000b; PFEIFER 2001; PFEIFER 2011; TORGLER 2011.

122 Niklaus Vintler kontrollierte das Kornmessamt, das Weinmessamt, die Fronwaage und die Fleischbänke. 1374 folgte er dem reichen Florentiner Boccio de Rossi als Pfleger des Bozner Spitals nach. Im selben Jahr wurde er zum Landrichter von Gries ernannt und in den darauffolgenden Jahren unternahm er im Auftrag der österreichischen Herzöge diplomatische Missionen im norditalienischen Raum. WETZEL 1999, S. 247; PFEIFER 2011, S. 76–77; TORGLER 2011, S. 17; PIGOZZO 2018.

123 MIETH 1998, S. 70, 144.

124 Die Flächenangabe stammt aus TORGLER 2016, S. 1.



Abb. 45 Österreichisches Staatsarchiv, HHStA, Hs. Weiß 231, 3/3, Bd. 9, Bozen-Ansicht von Ludwig Pfendler, 1607

Neben den Vintler-Bauten ist an dieser Stelle auch der damals außerhalb der Stadt gelegene Ansitz Niederhaus-Thun zu nennen, den die Niederhauser um 1420 ausmalen ließen (Kat. 33). Obwohl die sich auf vier Räume des Ansitzes erstreckenden Wandmalereien bereits seit 1967 bekannt sind, wurden sie bisher kaum wissenschaftlich erforscht. Ebenso kaum beachtet wurden bisher die Reste einer umfangreichen malerischen Ausstattung in mehreren Räumen der ehemaligen landesfürstlichen Burg Wendelstein in Bozen (heute Landesfachschule Hannah Arendt, Kat. 22).

Trotz der verhältnismäßig hohen Dichte an noch erhaltenen profanen Wandmalereien im Bozner Raum liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei nur um einen Bruchteil des einstigen, viel reicheren Bestandes handelt. So kann man sich z. B. kaum vorstellen, dass nicht auch der zerstörte Wohnsitz der reichen Florentiner Bankiersfamilie Rossi-Botsch, der sich an der Stelle des heutigen Palais Campofranco befand, prächtig ausgestaltet war.¹²⁵

Doch auch außerhalb des Bozner Raums erlebte die profane Wandmalerei um 1400 einen Aufschwung. Kurz vor 1400 ließen die Herren von Lichtenberg, die als

¹²⁵ KOFLER-ENGL 2011b, S. 182–183.

Lehensträger des Bischofs von Chur und der Herzöge von Tirol eine wichtige Rolle bei der Aufrechterhaltung des lokalen Machtgleichgewichts spielten, zwei Räume ihrer heute zur Ruine verfallenen Burg bei Prad am Stilfserjoch mit Szenen aus der Genesis und aus dem Laurin-Epos sowie mit Darstellungen ritterlich-höfischer Aktivitäten ausmalen (Kat. 25).¹²⁶ Ungefähr gleichzeitig – wahrscheinlich um 1397, sicher jedoch vor 1406 – untermauerte der aus Mähren stammende Trienter Fürstbischof Georg von Liechtenstein u. a. durch den berühmten Monatszyklus im Adlerturm seine Rolle als weltlicher Territorialherr bzw. seinen Status als Angehöriger der Aristokratie (Kat. 30).¹²⁷ Die einzelnen Monatsbilder zeigen jeweils Angehörige einer idealen Gesellschaft, die wohl auf jene des Hochstifts Trient anspielt und bei welcher die Welt des Adels und die Welt der Land- bzw. Stadtbevölkerung in „höchster Harmonie säuberlich getrennt bleib[en]“.¹²⁸

Wie aber lässt sich diese verhältnismäßig umfangreiche Produktion von profanen Wandmalereien in den Jahren um 1400 erklären?

Es liegt nahe, auch besagte Produktionssteigerung mit der 1363 erfolgten Übergabe Tirols an die Habsburger bzw. mit deren Auswirkungen auf die lokale adlige und bürgerliche Elite in Verbindung zu bringen. Nach der Übergabe konnte Erzherzog Rudolf IV. den Erwerb des neuen Territoriums durch eine kluge Politik besiegeln: Er setzte Vertrauensleute auf wichtige Posten und zog zugleich die Städte durch die Gewährung von Privilegien auf seine Seite.¹²⁹ Als Rudolf 1365 mit nur 26 Jahren starb, ging Tirol an seine jüngeren Brüder Albrecht III. und Leopold III. über. Diese regierten gemeinsam bis zum Vertrag von Neuberg vom 25. September 1379, in dem die Herrschaft über die im Besitz der Habsburger befindlichen Länder aufgeteilt wurde und die Regentschaft über Tirol an Leopold überging. Sowohl während der gemeinsamen Regierung der beiden Brüder als auch unter der Alleinherrschaft Leopolds III. wurde die dem lokalen Adel entgegenkommende Politik fortgesetzt.¹³⁰ Maßgebliche Privilegien wurden den Tiroler Städten gewährt, was u. a. zum deutlichen Aufschwung des Bürgertums beitrug. Genauso verhielt sich Leopold IV., zweitältester Sohn aus der Ehe zwischen Leopold III. und Viridis Visconti, der sich in seiner zehnjährigen

126 Zu den Herren von Lichtenberg: BITSCHNAU 1983, S. 327, Kat.-Nr. 373; LOOSE 1997; UNTERTHINER 2008. Zu den Wandmalereien von Burg Lichtenberg: KOFLER-ENGL 2011a. Zur Baugeschichte der Burg: TRAPP 1972; NOTHDURFTER 1995.

127 Die energische Politik des Bischofs Georg von Liechtenstein, der dem lokalen Adel misstraute und die Schlüsselpositionen in seinem Hochstift mit seinen mährischen Gefolgsleuten besetzte, führte im Winter 1406–1407 zu Bürgeraufständen in Trient, die vom lokalen Adel unterstützt wurden. Die Aufstände griffen bald auch auf den Nonsberg und den Sulzberg über. Zu Bischof Georg von Liechtenstein: VARESCHI 2001. Zu den Trienter Aufständen: BRUNELLI/CAGOL 2009.

128 WETZEL 1999, S. 391.

129 Allgemein zur Geschichte Tirols zur Zeit der Übergabe des Landes an die Habsburger sowie kurz davor: HUTER 1963; RIEDMANN 1978; BAUM 2004; HÖRMANN-THURN UND TAXIS 2007; BRANDSTÄTTER 2013; RIEDMANN 2013; RIZZOLLI 2013; WIDDER 2013.

130 NIEDERSTÄTTER 2001, S. 178–179.

Regierungszeit (1396–1406) darum bemühte, die Adelsfamilien durch die Gewährung einer ganzen Reihe von Privilegien in seine Politik einzubinden.

Die relativ tiefgreifende Selbständigkeit, die der lokale Adel durch die entgegenkommende Politik der Habsburger erreichte, führte zu einem neuartigen Selbstbewusstsein. Es bildeten sich Adelsbündnisse – nämlich die Gesellschaft des Elefanten 1406 und der Falkenbund 1407 –, die die gegenseitige Unterstützung ihrer Mitglieder und den Schutz ihrer im Laufe der Zeit erworbenen Standesinteressen zum Ziel hatten.¹³¹

Dieses gesteigerte Selbstbewusstsein des Adels brachte den Wunsch nach künstlerischer Selbstdarstellung und Selbstlegitimierung mit sich, der sich in der Ausstattung der Adelsresidenzen mit umfangreichen weltlichen Bildzyklen niederschlug. Wie RASMO es treffend formuliert hat, war es eben jene „*illusione autonomistica degli anni intorno al 1400 che sollecita nelle piccole corti della nobiltà locale un'esaltazione della civiltà cavalleresca*“.¹³²

2.1 Die Burg Wendelstein. Profane Wandmalerei im Machtzentrum der Habsburger in Bozen

Obwohl oder gerade weil Bozen bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts unter der Kontrolle der Trienter Bischöfe stand, errichtete der 1252 verstorbene Graf Albert III. von Tirol die in späteren Quellen als „Wendelstein“ bezeugte Bozner landesfürstliche Burg (Abb. 46). Nach der Übergabe der Grafschaft Tirol an die Habsburger im Jahr 1363 wurden mehrere Räume der Burg mit profanen Wandmalereien ausgestaltet.

Aufgrund des Umbaus der Burg zum Kapuzinerkloster um 1600 sind heute nur mehr geringe Reste des Bildprogramms vorhanden. Ein Teil der noch erhaltenen Gemälde ist im kaum zugänglichen Dachraum der Kapuzinerkirche verborgen, ein weiterer Teil liegt wahrscheinlich noch unter dem Putz der Kirche selbst. Ein letzter Teil befindet sich schließlich in der angrenzenden Landesfachschule Hannah Arendt. Als in den 1990er Jahren das Kloster mit Ausnahme der Kirche und des Westflügels

131 Damit die Situation nicht eskalierte, musste Herzog Friedrich IV., der 1406 die Herrschaft über Tirol antrat, mehrere Maßnahmen ergreifen, die dazu dienten, die an den Bündnissen beteiligten Familien zufriedenzustellen. Zum Beispiel wandelte er landesfürstliche Pfandbesitzungen in Lehen um, da diese an die Treue gegenüber dem Landesfürsten gekoppelt waren. In den folgenden Jahren musste Friedrich dennoch gegen diverse Widerstände seitens des Adels und im Süden seines Herrschaftsgebiets (in Trient) gegen revolutionäre Ideen kämpfen. Die Auseinandersetzungen hielten an bis 1427, als der Herzog den oppositionellen Adel vollständig niederrang. Vgl. TORGGLE 2011, S. 25, 38. Zu den Tiroler Adelsbündnissen: GRANICHSTAEDTEN-CZERVA 1957.

132 RASMO 1971, S. 6.



Abb. 46 Bozen, Nordmauer des Kapuzinerkloster mit Spuren des mittelalterlichen Bestandes der ehem. Burg Wendelstein

zur Landesfachschule umgebaut wurde, konnte die partielle ‚Wiederherstellung‘ der ausgemalten Burgräumlichkeiten stattfinden.

Auf die Wandmalereien in der heutigen Landesfachschule machte 1928 Zelerin Thaler erstmals aufmerksam.¹³³ Diese befanden sich damals im Dachraum der Klosterbibliothek. Thaler verwies außerdem auf die Notizen des Klosterbaumeisters Johann Baptist Delay, der in der Einleitung seines Bauberichtes die Kirche als alten Saal oder „Tanzpoden“ bezeichnet hatte. Nähere Untersuchungen erfolgten erst ab den 1950er Jahren durch Nicolò Rasmò, welcher als erster den profanen Charakter der Malereien erkannte.¹³⁴ Rasmò vermutete, die Gemäldefragmente seien von einem ehemals vollständig ausgeschmückten Festsaal ähnlich wie auf Burg Runkelstein übriggeblieben. Seine Untersuchungen mündeten in dem Eintrag zur Burg Wendelstein, den er zusammen mit Magdalena Hörmann-Weingartner für das *Tiroler Burgenbuch* verfasste.¹³⁵ Rasmò und Hörmann-Weingartner attestierten den Wandmalereien eine hervorragende Qualität, „wie sie weder in Runkelstein noch in anderen profanen Wandzyklen der Zeit in Bozen feststellbar ist“.¹³⁶ Das hohe Qualitätsniveau der Bilder sei außerdem

133 THALER 1928.

134 RASMO 1950, S. 18–22; RASMO 1971, S. 210, 246; RASMO 1980, S. 176, 191–197.

135 RASMO / HÖRMANN-WEINGARTNER 1989.

136 Ebenda, S. 115.

ein Hinweis dafür, „daß die österreichischen Herzöge alles dransetzten, um ihre finanzielle wie auch künstlerisch überlegene Macht in ihrem neuen Herrschaftsbereich zu demonstrieren“.¹³⁷ Anderer Meinung ist René Wetzel, laut dem die Wandmalereien nicht unbedingt direkt von den Landesfürsten in Auftrag gegeben worden sein müssen, sondern auch zu deren Ehren entstanden sein könnten. Als Auftraggeber kämen also auch die Bankiers infrage, die für die in der Burg untergebrachte Pfandleihbank arbeiteten, etwa der 1380 in der „casana Bozani“ bezeugte Bernhard Pantaleon aus Florenz.¹³⁸ Die bisher vollständigste Untersuchung der Gemälde ist Helmut Stampfer zu verdanken.¹³⁹ In seinem 2007 veröffentlichten Beitrag *Neufunde höfischer Wandmalerei im Kapuzinerkloster in Bozen und im Ansitz Massauer in St. Michael/Eppan* beschäftigte sich Stampfer nicht nur mit der stilistisch-ikonographischen Einordnung der Wandmalereien, sondern er berücksichtigte auch Aspekte der Bauforschung und Denkmalpflege. Ähnlich wie Rasmus postulierte er für die Burg Wendelstein das einstige Vorhandensein eines ausgemalten Festsaaes – des wohl größten im damaligen Bozen. Ansonsten wurden die Wandmalereien in den letzten Jahren nur kurz und eher oberflächlich behandelt. So ordnete sie Tiziana Franco einer Werkstatt zu, die in der Tradition Altichieros stehen würde, ohne dies anhand von Stilvergleichen zu begründen.¹⁴⁰ Helmut Rizzolli und Leo Andergassen hingegen sahen eine stilistische Verwandtschaft mit den Malereien auf Burg Runkelstein – Niklaus Vintler, Besitzer von Runkelstein und ab 1392 Amtmann bzw. höchster Finanzbeamter Tirols, hatte möglicherweise in der landesfürstlichen Burg seinen Amtssitz.¹⁴¹

2.1.1 Lage und einführende Angaben zur Baugeschichte

1957 setzte Rasmus die Burganlage mit dem Baukomplex gleich, der 1242 urkundlich als „domus cum turri murata et ortus iacens Bozano apud sanctam Affram“ bezeichnet wird.¹⁴² Die Burg befand sich also am strategisch relevantesten Punkt des Bozner Siedlungsgefüges neben dem lokalen Verwaltungszentrum der Bischöfe von Augsburg und der Kirche zur hl. Afra sowie am westlichen Stadttor und in unmittelbarer Nähe der Eisackbrücke.

Vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zur frühen Habsburgerzeit diente ein Teil der Burg als landesfürstliche Pfandleihbank.¹⁴³ Kurz nach 1500 ließ Kaiser Maximilian I.

137 Ebenda.

138 WETZEL 1999, S. 388–389.

139 STAMPFER 2007. Von Stampfer zum gleichen Thema siehe auch: STAMPFER 2011, S. 13–14.

140 FRANCO 2000a, S. 160.

141 RIZZOLLI 2000, S. 262; ANDERGASSEN 2015, S. 163.

142 RASMO 1957b, S. 18, Anm. 33.

143 RIZZOLLI 1989; RIZZOLLI 2000. Wo genau innerhalb der Burg die Pfandleihbank untergebracht war, ist nicht belegt. Da zu den üblichen Pfanden auch Pferde zählten, ist jedoch anzunehmen, dass sie sich im Erdgeschoss befand.

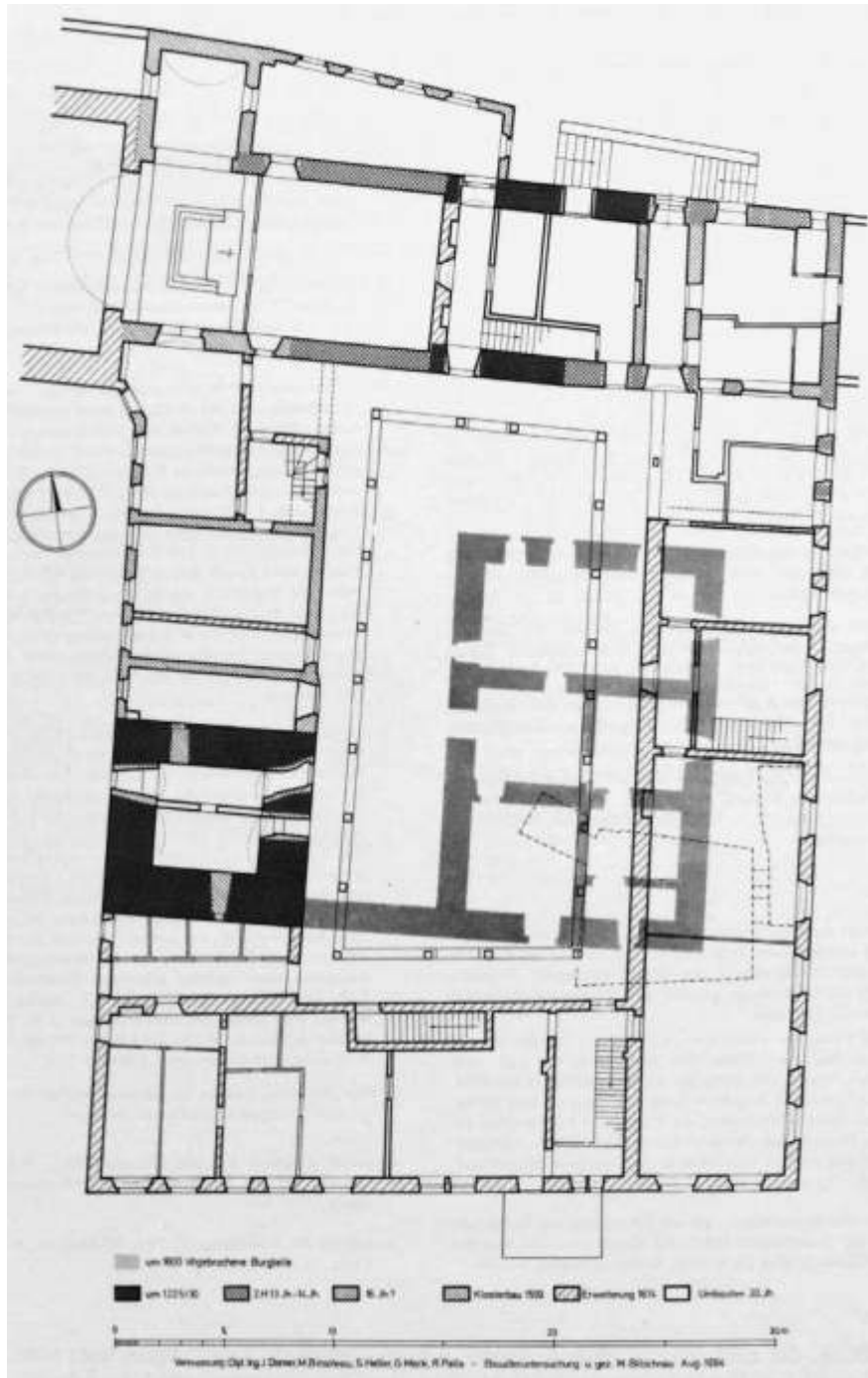


Abb. 47 Bozen, Wendelstein/Kapuzinerkloster, Grundriss Erdgeschoss mit Baualtersplan nach RASMO/HÖRMANN-WEINGARTNER 1989, S. 106



Abb. 48 Zeichnerische Rekonstruktion der landesfürstlichen Burg Wendelstein durch Arch. Piergiulio Caregnato

in Bozen nahe dem Vintlertor ein neues Amtshaus errichten.¹⁴⁴ Dies führte dazu, dass Wendelstein zur Bedeutungslosigkeit herabsank. So konnte Kaiser Rudolf II. kurz vor 1600 auf die Bitte von Erzherzogin Anna Caterina Gonzaga, der Witwe des Tiroler Landesfürsten Ferdinand II., „das Alt Gemeyr und Garten im Wuecherhauß genant allhie zu underst an der Statt Bozen gelegen“ den Kapuzinern überlassen.¹⁴⁵ Daraufhin wurde die Burg 1599 bis 1602 zum Kapuzinerkloster umgebaut.

Die mittelalterliche Gestalt der Burganlage lässt sich anhand der Umbaupläne von 1598–1599 und der in den Kellerräumen konservierten archäologischen Befunde relativ gut rekonstruieren (Abb. 47, Abb. 48).¹⁴⁶ Die Burg war von einem Wassergraben und einer Ringmauer umgeben. An der Westseite muss die Ringmauer besonders hoch gewesen sein, denn sie flankierte hier den wichtigen Weg zur Eisackbrücke. In den südwestlichen Mauerabschnitt war ein mächtiger Turm

¹⁴⁴ RIZZOLLI/TORGGLER 2014, S. 24.

¹⁴⁵ Zit. nach STAMPFER 2007, S. 184.

¹⁴⁶ Zur Baugeschichte der Burg: RASMO/HÖRMANN-WEINGARTNER 1989; BOMBONATO/DAL RÌ/MARZOLI/RIZZI 2000; HÖRMANN-WEINGARTNER 2000; RIZZOLLI/TORGGLER 2014; DEMETZ 2016.

eingebunden. Die Südmauer dieses Turms hat sich im Westflügel des noch bestehenden Klostertrakts erhalten. Im Osten war der Turm von einer massiven, annähernd bogenförmigen Wehrmauer umgeben. Von dieser vermutlich auch aus der Ferne sichtbaren Wehrstruktur stammt vielleicht der erst in den späteren Quellen bezeugte Name „Wendelstein“.¹⁴⁷ In der Mitte der Burganlage befand sich ein weiterer, etwas kleinerer Turm, der aufgrund des Mauerwerkscharakters ins Hochmittelalter, also in die Zeit vor der Bildung der Grafschaft Tirol, zu datieren ist.¹⁴⁸ Wie Stefan Demetz 2016 zeigen konnte, lässt sich im Bereich dieses Turmes auch eine spätantike Mauer identifizieren, was von der zeitlichen Kontinuität einzelner Baustrukturen in diesem Stadtteil von Bozen zeugt.¹⁴⁹ Im Südosten des Burgareals lagen weitere Gebäude, deren einstige Funktion noch unklar ist. Im nördlichen Bereich befand sich schließlich der repräsentative und mit profanen Wandmalereien ausgestattete Saalbau, der an einen zusätzlichen turmartigen Bau anschloss. Saalbau und Turm wurden in den 1990er Jahren teilweise wiederhergestellt und in die Landesfachschule integriert. An der Nordfassade des Saalbaus bzw. der heutigen Schule in der Wolkensteingasse sieht man noch Putz mit Quadermalerei und im Mauerwerk verbaute Schwalbenschwanzzinnen, was den ursprünglichen Burgcharakter des Baukomplexes deutlich erkennen lässt (vgl. Abb. 46).

2.1.2 Die ausgemalten Räume der ehemaligen Burg

Die heute nur mehr schwer greifbare malerische Ausstattung von Wendelstein erstreckte sich einst über mehrere Räume der Burg. Weite Teile der noch erhaltenen Wandmalereien schmückten ursprünglich einen Saal aus, der mit 7 Metern Breite und einer anzunehmenden Länge von ca. 20 Metern wohl der größte Raum in einem profanen Bauwerk in Bozen um 1400 war.¹⁵⁰ Von diesem Saal, der sich im ersten Obergeschoss des an der Nordseite der Burganlage gelegenen Baukörpers befand, ist heute nicht mehr viel erhalten (Abb. 49, Abb. 50). Anlässlich der Errichtung der Landesfachschule konnte lediglich ungefähr ein Viertel seines Ausmaßes ‚wiederhergestellt‘ werden. Im Westen wird der Saal heute von der Kapuzinerkirche begrenzt.

Von der ehemals viel längeren Nord- und Südwand, den Längswänden des Saals, konnte in den 1990er Jahren durch den Abbruch zweier ein Tonnengewölbe tragender Mauern nur eine Oberfläche von je 5 Metern Länge und 4 Metern Höhe freigelegt werden (Abb. 51). Die freigelegten Wandabschnitte zeigen noch Fragmente der um 1400 entstandenen Ausmalung. Das Fußbodenniveau und die Deckenhöhe, welche das

147 BOMBONATO/DAL RÌ/MARZOLI/RIZZI 2000, S. 295.

148 Ebenda, S. 291–292.

149 DEMETZ 2016.

150 STAMPFER 2007, S. 185.



Abb. 49 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Nordwand in der heutigen Landesberufsschule Hannah Arendt



Abb. 50 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Südwand in der heutigen Landesberufsschule Hannah Arendt



Abb. 51 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Südwand vor dem Abbruch des Tonnengewölbes

heutige Erscheinungsbild des Saals bestimmen, dürften dem ursprünglichen Zustand entsprechen. Die Mauer, die den Saal nach Osten hin abschloss, wurde im Zuge des Baus der Klosterbibliothek abgebrochen. Nur die Maueransätze in der Nordost- und Südostecke blieben erhalten. Im darüberliegenden Geschoss befand sich einst vermutlich ein genauso großer Raum, der im Westen ebenfalls von der Kapuzinerkirche begrenzt wurde. Auch hier ist die ursprüngliche Ostwand nicht mehr vorhanden. Der noch erhaltene Maueransatz in der Südostecke weist jedoch an der Ostseite ein weißes Fugennetz auf, was an eine Gebäudeaußenseite denken lässt. Bei der Ostmauer handelte es sich – sowohl im ersten, als auch im zweiten Stock – also nicht um eine Trennwand zwischen zwei Räumen, sondern um die Mauer, die die ostseitige Ausdehnung des Baukörpers bestimmte.

Die einstige Funktion des großen ausgemalten Saales ist nicht überliefert. Cord Meckseper hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Benutzung von großen Sälen in Burgen für Rechtshandlungen, vor allem aber für Festlichkeiten und Bankette nachweisbar ist. Sogar das Aufschlagen von Bettgestellen zum Schlafen ist belegt.¹⁵¹ Ob der Saal in Wendelstein tatsächlich eine oder mehrere dieser Funktionen erfüllte, muss aufgrund des Fehlens entsprechender Schriftzeugnisse dahingestellt bleiben.

An den bereits beschriebenen Saal bzw. Baukörper schloss im Nordosten ein heute ebenso in die Landesfachschule integrierter Turm an. Von diesem Turm sind nur die Nordmauer und der Ansatz der Trennmauer zum großen Saal im Westen hin erhalten. An der Nordwand eines ursprünglich ca. 5,5 × 5,5 Meter großen Raums im ersten Stock des Turms sind noch Reste einer geometrischen Dekoration mit Diamantquadrern und achteckigen Steinimitationen vorhanden (vgl. Abb. 49). Eine ungewöhnlich tief liegende Wandnische, welche in die Nordmauer integriert ist, weist auf ein ehemals tieferes Fußbodenniveau hin. Da die Trennmauer zwischen dem Turm und dem anschließenden Baukörper nicht mehr vorhanden ist, sieht es für den heutigen Betrachter so aus, als bildeten die Wandmalereien im ehemaligen Turmraum die unmittelbare Fortsetzung von denjenigen im großen Saal. Dieser falsche Eindruck wird durch das heute übereinstimmende Fußbodenniveau verstärkt.

2.1.3 Stilistisch-ikonographische Analyse und zeitliche Einordnung der Wandmalereien

Die Deutung der Wandmalereien im großen Raum im ersten Stock bzw. im wiederhergestellten Teil des großen Saals der Burg ist aufgrund ihres fragmentarischen Erhaltungszustands nur teilweise möglich. Etwa die Hälfte der Nord- und Südwand bestimmt ein gemalter Sockel aus ornamentalen Quadrern, der durch spätere Fensterausbrüche beeinträchtigt ist. Über der Quadermalerei erstrecken sich an beiden Wänden Bildstreifen mit figürlichen Darstellungen. An der Südwand sind noch eine Einzug- und vermutlich eine Turnierszene zu sehen. Von links reitet ein von Trompetern angekündigter und von einer Dame begleiteter Ritter mit aufgesetztem Stechhelm mit Pfauenfedern ein (Abb. 52).

Da der Ritter auf dem Helm eine Krone trägt, könnte es sich dabei um einen Herzog von Österreich handeln. Nicolò RASMO und Magdalena Hörmann-Weingartner schlugen vor, die Figur mit dem 1386 verstorbenen Leopold III. zu identifizieren, ohne dafür jedoch konkrete Argumente vorzulegen.¹⁵² Rechts von der Einzugsszene ist ein Gebäude mit Zuschauerinnen und Zuschauern dargestellt, die aus den Arkaden und Fenstern auf bruchstückhaft erhaltene Ritterfiguren blicken (Abb. 53). Zu erkennen

151 MECKSEPER 2002, S. 259.

152 RASMO/HÖRMANN-WEINGARTNER 1989, S. 116, Abb. 94.



Abb. 52 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Einzugsszene an der Südwand, Detail mit reitendem Paar, um 1380-90



Abb. 53 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Turnierszene an der Südwand, Detail mit Gebäude mit Zuschauerinnen und Zuschauern, um 1380-90



Abb. 54 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Empfang auf Belamunt im westlichen Erker, um 1410

sind noch ein Ritter zu Pferd mit Lanze und Zimier und ein weiterer Reiter, der in die Gegenrichtung blickt. Dabei könnte es sich um die fragmentarische Darstellung eines Lanzenstechens handeln. Das Motiv der Zuschauerinnen und Zuschauer findet sich in sehr ähnlicher Form auch in der Szene des Empfangs auf Belamunt im Garel-Raum im Runkelsteiner Sommerhaus (Abb. 54) und im Februarbild im Trienter Adlerturm, was auf die Benutzung gemeinsamer Gestaltungsvorlagen hinweisen könnte.

Weitere ritterliche Szenen haben sich an der gegenüberliegenden Nordwand erhalten. In der Nordostecke sind zwei Trompeter zu Pferd vor einer Burg zu erkennen (Abb. 55). Links davon stehen sich zwei fragmentarisch erhaltene Ritterfiguren gegenüber. Erahnen lässt sich auch eine dritte Figur am linken Bildrand. Weitere Bildpartien im westlichen Wandabschnitt sind nicht mehr lesbar.

Weitere Reste profaner Wandmalerei befinden sich jenseits der Trennmauer zur Kapuzinerkirche im Unterdach des Chorraumes (Abb. 56). Man erkennt noch ein Fragment mit einem fingierten Stoffbehang sowie menschlichen Halbfiguren und Tieren, die von Maßwerkbordüren und Vierpässen gerahmt sind. Von den menschlichen



Abb. 55 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, ritterliche Szene an der Nordwand, um 1380-90

Halbfiguren erahnt man noch einen im Profil dargestellten Mann mit einem einer Laute ähnelnden Instrument und eine frontal wiedergegebene bewaffnete Figur.¹⁵³

Stilistisch zeigen sowohl die Wandmalereien im ehemaligen großen Saal als auch jene im kleineren Turmraum eine zeichnerische Ausrichtung und eine Reduzierung auf wenige Farben. Dies spricht für die Entstehung beider Raumausstattungen innerhalb einer einzigen Ausmalungskampagne. Laut Rasmø ist die graphische Ausrichtung der Gemälde durch den Verlust der Farbigkeit bedingt. Laut Stampfer ist

¹⁵³ Die genauere Deutung dieser Fragmente sowie ihre stilistische Begutachtung vor Ort konnten im Rahmen der Recherche für die vorliegende Arbeit nicht erfolgen, da nach der Fertigstellung der Umbauarbeiten für die Errichtung der Landesfachschule der Zugang zu den Wandmalereien durch die Anbringung eines Holzbodens versperrt wurde.



Abb. 56 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Wandmalereien im Unterdach der heutigen Kapuzinerkirche, um 1380-90

der zeichnerische Charakter hingegen gewollt. In dem anlässlich der im Jahr 2000 abgeschlossenen Umbauarbeiten verfassten Restaurierungsbericht wird die Technik der Wendelsteiner Wandmalereien als *mezzo fresco* identifiziert.¹⁵⁴ Dabei handelt es sich um eine Mischtechnik, die nicht so dauerhaft und beständig wie das *affresco* ist und bei der es zum Verfall der *a secco* aufgetragenen Farbschichten kommt. An manchen Stellen der Gemälde ist tatsächlich die in Röteln ausgeführte Vorzeichnung zu erkennen. Trotzdem scheint die zeichnerische Wirkung der Wandmalereien – so wie von Stampfer angenommen – gewollt zu sein. Im Vergleich zu anderen Wandmalereien, die ihre Farbigkeit nur teilweise verloren haben, etwa zur Szene des Empfangs

154 SACCANI/TAPPARELLI 2000.

auf Belamunt im Runkelsteiner Garel-Raum (vgl. Abb. 54), zeigen die Gemälde der Bozner landesfürstlichen Burg eine sehr feine Detailausführung, bei der es sich nicht bloß um die Vorzeichnung handeln kann.

Die Zuschreibung der Wendelsteiner Wandmalereien an eine bestimmte Werkstatt ist aufgrund ihres reduzierten Erhaltungszustands kaum möglich. Doch es lassen sich, wie bereits Helmut Stampfer erkannt hat, gewisse Parallelen zu Werken des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts in der Lombardei ausmachen. So weisen laut Stampfer die geometrischen Steinmuster am Sockel Ähnlichkeiten zu den Wandverzierungen in Schloss Pandino bei Bergamo auf.¹⁵⁵

Neben den von Stampfer angesprochenen Analogien lassen sich m. E. noch weitere Bezüge zu lombardischen Arbeiten aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert feststellen. Ähnliche Architekturdarstellungen, Figurentypen und zeichnerische Effekte wie in Wendelstein findet man nämlich in den lombardischen Miniaturen des *Guiron le Courtois* (Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 5243; Abb. 57) und im Zeichnungsrepertoire von Giovannino de Grassi.¹⁵⁶ Parallelen, vor allem bezüglich modischer Details, lassen sich auch zu den Illustrationen der im lombardischen Raum entstandenen Tacuinum sanitatis-Handschriften feststellen, von denen zumindest zwei Exemplare nachweislich im Tiroler Raum kursierten.¹⁵⁷ Das heute in Wien in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Exemplar (Cod. s.n. 2644) befand sich ehemals im Besitz des Trienter Fürstbischofs Georg von Liechtenstein. Sein Wappen ist auf Fol. 1^v angebracht.¹⁵⁸ Der Bischof besaß die Handschrift jedoch nicht länger als

155 STAMPFER 2007, S. 187.

156 Zu Giovannino de Grassi: GRZEŃDA 2013; ALDROVANDI 2006. Das *Guiron le Courtois*-Manuskript ist online abrufbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvib550063539/f7.image> (letzter Zugriff am 23.8.2022). Allgemein zur Miniaturmalerei in der Lombardei im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts: CASTELFRANCHI VEGAS 1993.

157 Die folgenden illustrierten Versionen des *Tacuinum* sind überliefert: Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 1673; Roma, Biblioteca Casanatense, cod. 4182; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s.n. 2644; Liège, Bibliothèque Universitaire, ms. 1041; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vat. Lat. 4486; Rouen, Bibliothèque Municipale, Ms. Leber 3054 (1088). Diese Medizintraktate beziehen sich auf eine im 11. Jahrhundert in arabischer Sprache verfasste Vorlage. Erst zwei Jahrhunderte nach deren Anfertigung wurde der arabische Text am Hof König Manfreds von Sizilien (1258–1266) in Palermo unter dem Titel *Tacuinum sanitatis* ins Lateinische übersetzt. Die ersten illustrierten Versionen des *Tacuinum sanitatis* entstanden im 14. Jahrhundert in der Lombardei. Von dort aus verbreiteten sie sich auch im deutschsprachigen Raum; vgl. HOENIGER C. S. 2006. Ich verzichte auf eine vollständige Bibliographie der umfassenden Literatur zum *Tacuinum sanitatis* und verweise hier nur auf zwei kommentierte Ausgaben der im Fließtext erwähnten Exemplare: TACUINUM [ED. 1937]; TACUINUM [ED. 2004].

158 Die Auftraggeberschaft und der Entstehungsort der Wiener Handschrift sind bisher umstritten. Zusätzlich zum Wappen des Trienter Bischofs befindet sich auf Fol. 3^v eine Dedikationsminiatur, die auf den ersten Besitzer und mutmaßlichen Auftraggeber hinweisen könnte. Aufgrund der heraldischen Analyse nahm SCHLOSSER 1895, S. 144–230 die Veroneser Familie Cerutti als Auftraggeber an. Gino Barbieri identifizierte die in der Dedikationsminiatur enthaltene Helmzier hingegen als die der Paduaner Familie Speroni (vgl. TACUINUM [ED. 1986]).

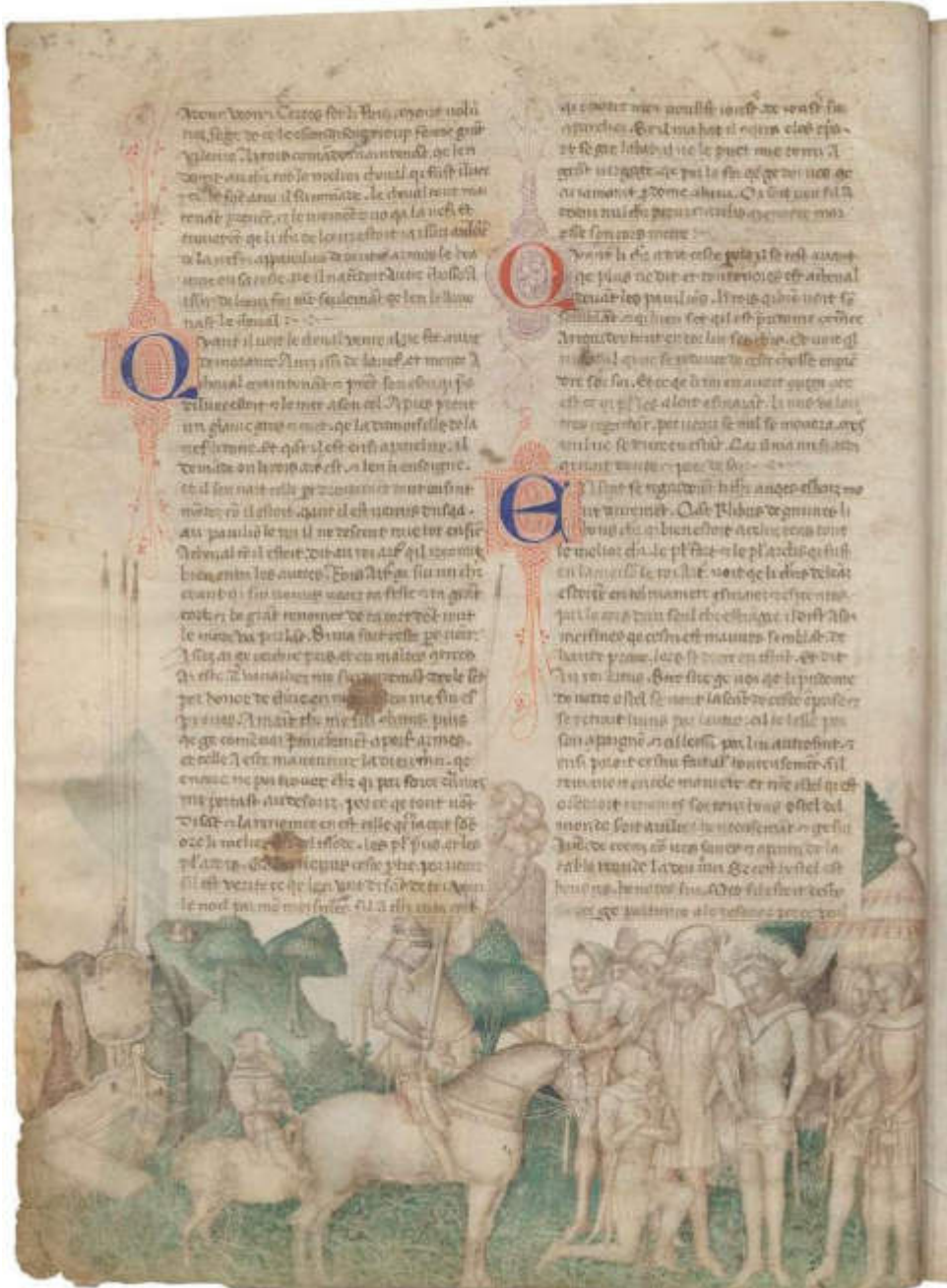


Abb. 57 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. 5243, Fol. 2v

bis 1407, als er aus Trient vertrieben wurde. 1410 erbeutete Herzog Friedrich von Tirol eine große Anzahl an Büchern aus ehemals bischöflichem Besitz, zu denen auch ein „Herbarium cum figuris pictis“ zählte, das gemeinhin mit dem Tacuinum identifiziert wird. Ein weiteres Tacuinum-Exemplar, wohl das älteste erhaltene, befand sich sehr wahrscheinlich bereits seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in habsburgischem Besitz. Dabei handelt es sich um die *Tacuinum*-Handschrift, die zuvor der seit 1365 mit dem Habsburger Herzog Leopold III. vermählten Viridis Visconti gehört hatte und heute in der Bibliothèque nationale de France in Paris (nouv. acq. lat. 1673) aufbewahrt wird.¹⁵⁹ Wann genau die Handschrift nach Tirol gelangte, ist bisher unbekannt, wäre aber in Bezug auf die Datierung der Wendelsteiner Wandmalereien von Bedeutung. Wirft man einen Blick auf die Geschichte der Beziehungen zwischen den Habsburgern und den Visconti, so kann man mindestens zwei Anlässe identifizieren, bei denen das edle Geschenk hätte überreicht werden können. Am 4. Juni 1381 schrieb Leopold III. einen Brief nach Belluno, in dem er einen Besuch bei seinem Schwiegervater Bernabò Visconti in Mailand ankündigte. Ein derartiger Besuch war sicher auch mit einem gegenseitigen Geschenkaustausch verbunden.¹⁶⁰ Mit einem Geschenk – als Ergänzung zu einer großen Geldsumme – hätte auch Gian Galeazzo Visconti das am 4. Mai 1400 im mailändischen Pavia geschlossene Bündnis mit Leopolds und Viridis' Söhnen Wilhelm, Ernst, Friedrich und Leopold besiegeln können. Dieses Bündnis sollte sicherstellen, dass die Habsburger keinen Transit von Truppen für den damals bereits zu erahnenden Italienzug des frischgewählten römisch-deutschen Königs Ruprecht von der Pfalz gewährten.¹⁶¹

Einige konkretere Anhaltspunkte für die Datierung der Wendelsteiner Wandmalereien liefert die Analyse der Bekleidung der Figuren. Die weibliche Figur an der Südwand trägt ein enganliegendes Kleid mit tiefem Ausschnitt, dessen Ärmel am Ellbogen etwas lockerer sind (Abb. 58). Die Ärmelmanschetten, die über das Handgelenk hinaus glockig auseinanderfallen, bedecken fast die ganze Handfläche. Dabei handelt es sich um eine Mode, die sich ab ca. 1370 verbreitete und in den 1390er Jahren etabliert war.¹⁶² Übereinstimmend gestaltete Ärmel und Ärmelmanschetten

159 Auf Blatt I^r steht: „Das puech ist gewest Ertzherzogin leopolt kayser fridrichs Anne hawsfraw herzog warnobo von mailandt Tochter“. Zur Pariser Handschrift: SEGRE RUTZ 2000; MOLY-MARIOTTI 2005; MOLY-MARIOTTI 2010.

160 Verci 1790, S. 70.

161 LICHNOWSKY 1841, S. XXXIX, Nr. 404; CUSIN 1977, S. 162. Trotz des Bündnisses unterstützte Leopold IV. im Jahr 1402 den Italienzug des zwei Jahre vorher gekrönten Ruprecht von der Pfalz, der auf den Luxemburger Wenzel gefolgt war und Oberitalien – ähnlich wie im Hochmittelalter – wieder unter die direkte Kontrolle des römisch-deutschen Königs bringen wollte. Dabei ging es Ruprecht zunächst darum, die Pläne des Gian Galeazzo Visconti zunichtezumachen, der seine Residenzstadt Mailand als Zentrum eines norditalienischen Reiches etablieren wollte. Der König konnte jedoch kein großes Heer aufbieten und erlitt vor Brescia eine Niederlage gegen die mailändischen Truppen. Vgl. NIEDERSTÄTTER 2001, S. 196; TORGLER 2011, S. 20–21. Zu König Ruprecht: SCHNEIDMÜLLER 2011.

162 RASMO 1977, S. 271.



Abb. 58 Bozen, ehem. Burg Wendelstein, Einzugsszene an der Südwand, Detail mit höfisch gekleideter Dame, um 1380–90

zeigen auch die Figuren, die die sicher um 1395 entstandenen Wandmalereien des Runkelsteiner Westbaus beleben. Typisch für das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts ist darüber hinaus der Stechhelm, den der Ritter an der Südwand trägt – ähnlich gestaltete Stechhelme findet man in einer Vielzahl von sicher in diese Zeit datierbaren Darstellungen. An dieser Stelle sei nur nochmals auf die Gemälde des Runkelsteiner Westbaus verwiesen, insbesondere auf das Turnierbild im großen Saal im obersten Stockwerk (vgl. Taf. 32a).

Angesichts der Datierung der Wendelsteiner Wandmalereien in die 1380er–1390er Jahre, die sich aus der stilistisch-ikonographischen Analyse ergibt, erscheint eine Auftraggeberschaft seitens des Herzogs Leopold III., wie sie bereits von Rasmo und Hörmann vorgeschlagen wurde, durchaus denkbar. Die norditalienischen Stilelemente, die trotz des sehr reduzierten Erhaltungszustands festgestellt werden konnten, würden sehr gut zu dieser Annahme passen. Herzog Leopold und Viridis Visconti hatten sich bereits vor dem mutmaßlichen Wendelsteiner Auftrag oberitalienischen Stilvorbildern zugewandt. So wurde für die Stamser Hochaltartafel der heute in der National Gallery in London aufbewahrte Marienkrönungs-Hausaltar als Vorbild herangezogen, den Giusto de Menabuoi 1367 in Mailand geschaffen hatte.¹⁶³

163 TRATTER 2000.

Eine etwas spätere Entstehung der Wendelsteiner Wandmalereien erscheint aber ebenso plausibel. Als Auftraggeber käme auch Herzog Albrecht III. infrage, der nach dem Tod seines Bruders Leopold III. 1386 in der Schlacht von Sempach als Vormund von dessen noch minderjährigen Kindern die Herrschaft über Tirol übernahm. Der 1395 verstorbene Albrecht III. hat Niklaus Vintler 1392 zum obersten Amtmann an der Etsch ernannt. Ungefähr gleichzeitig ließ Vintler den repräsentativen Saal des Westflügels seiner Burg Runkelstein mit jener monumentalen Turnierszene ausstatten, in der sehr wahrscheinlich auch Albrecht III. dargestellt ist.¹⁶⁴ Haben wir es hier mit einem bloßen Zufall zu tun? Oder wurde Niklaus Vintler, der ab 1392 als höchster Finanzbeamter Tirols seinen Amtssitz in der Bozner „landesfürstlichen“ Burg hatte, von deren damals brandneuen und sicher eindrucksvollen Wandmalereien inspiriert?

Schließlich könnten die Wendelsteiner Gemälde auch in der Zeit des zweitältesten Sohnes von Herzog Leopold III. und Viridis Visconti, Herzog Leopold IV., entstanden sein. Dieser übernahm nach Albrechts Tod im Vertrag von Wien (30. März 1396) zusätzlich zu den bereits seit 1392 von ihm verwalteten habsburgischen Vorlanden auch Tirol. Dort hielt er sich zwischen 1395 und 1397 mindestens dreimal auf.¹⁶⁵ Außerdem richtete er 1399 in Freiburg im Breisgau ein großes Turnier aus, an dem ungefähr 350 Ritter teilnahmen und das an die mutmaßliche Turnierszene in Wendelstein denken lässt.¹⁶⁶

Die Bekleidung der Figuren spricht allerdings gegen eine Anfertigung der Wandmalereien nach dem Jahr 1400. Zumindest in den noch erhaltenen Partien fehlen nämlich modische Neuerungen wie die turbanartigen Kopfbedeckungen, die hingegen im höchstwahrscheinlich um 1397 gemalten Monatszyklus im Trienter Adlerturm bereits vorhanden sind (Kat. 30). Und es liegt auf der Hand, dass die Habsburger nicht weniger *à la page* erscheinen wollten als der Trienter Fürstbischof.

2.2 Runkelstein. Die Bilderburg der Vintler?

Mit 560 m² noch erhaltener Ausmalung birgt die am Eingang des Sarntales gelegene Burg Runkelstein das umfangreichste Zeugnis profaner Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum (Abb. 59).¹⁶⁷ Der Westbau bietet ein wahres Kaleidoskop höfischer Szenen.¹⁶⁸ In fünf Räumen wird das alltägliche Leben der gehobenen Gesellschaft in Tanz-, Jagd- und Turnierszenen verbildlicht. Das an der Nordseite der Burganlage

164 PFEIFER 2011, S. 86.

165 Ebenda S. 87.

166 BRUCKNER 2009, S. 165.

167 Die Flächenangabe nach TORGLER 2016, S. 1.

168 Die bisher gängigen Bezeichnungen „Westpalas“ und „Ostpalas“ werden in der vorliegenden Arbeit nicht mehr verwendet. Wie G. Ulrich Großmann angemerkt hat, werden sie von der Burgenforschung gemeinhin auf Bauten insbesondere der Hochromanik bezogen, die



Abb. 59 Runkelstein bei Bozen, Luftaufnahme von Westen

erbaute Sommerhaus beherbergt hingegen eine der profanen Literatur entnommene Bilderwelt (Abb. 60). Zu szenischen Darstellungen aus diversen Artusromanen – Garel, Wigalois und Tristan – treten an der Fassade Figurengruppen aus der mittelhochdeutschen Epik und Heldendichtung.

Wissenschaftliche Studien zu den Runkelsteiner Wandmalereien lassen sich bereits seit dem 19. Jahrhundert verzeichnen. Zu den ersten Beiträgen zählen diejenigen des Innsbrucker Germanisten Ignaz Vinzenz Zingerle.¹⁶⁹ Zingerle befasste sich fast ausschließlich mit den Gemälden des Sommerhauses, da nur die dort dargestellten literarischen Themen seinem Interessensgebiet entsprachen. Die Ausmalung des Westbaus berücksichtigte er hingegen kaum, denn diese würde „für die Costümkunde mehr Ausbeute geben als für die Kunst“.¹⁷⁰ Die ersten fundierten kunsthistorischen Studien zu den Runkelsteiner Wandmalereien stammen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und sind Giuseppe Gerola und Josef Weingartner zu verdanken.¹⁷¹ Beide beschäftigten sich mit stilistischen Fragen: Während Gerola sich hauptsächlich

über einen großen und repräsentativen Saal verfügen, was bei Runkelstein nicht der Fall ist. GROSSMANN/TORGGLER/GREBE 2018, S. 171.

169 ZINGERLE/SEELOS 1857; ZINGERLE 1857.

170 ZINGERLE/SEELOS 1857, S. 4. Bei diesem Urteil bezieht sich Zingerle auf eine Passage im Bericht von Aloys Messmer in den *Mitt heilungen der k. k. Central-Commission*; vgl. MESSMER 1857, S. 120.

171 GEROLA 1923; WEINGARTNER 1928, S. 23–27; WEINGARTNER 1948, S. 28–29.



Abb. 60 Runkelstein bei Bozen, Sommerhaus

auf die Frage der Datierung konzentrierte, konstatierte Weingartner zwischen den Gemälden der verschiedenen Burgräumlichkeiten auffällige Qualitätsunterschiede, die seiner Meinung nach für die Mitwirkung mehrerer Künstler sprechen. Trotzdem sah er die gesamte Ausmalung der Burg als einheitliches Werk an. Mit stilistischen Fragen beschäftigte sich zwischen 1954 und 1969 auch Otto von Lutterotti.¹⁷² Seine Untersuchungen wurden jedoch bald von denjenigen von Nicolò Rasmò übertroffen, dessen zwischen 1960 und 1981 erschienene Beiträge noch heute das Fundament für jegliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Runkelsteiner Wandmalereien darstellen.¹⁷³ Rasmò nahm an, dass die gesamte noch erhaltene Ausmalung im Rahmen jener Renovierungskampagne entstand, die nach dem 1385 erfolgten Erwerb der Burg durch Niklaus Vintler und seinen Bruder Franz ab 1388 stattfand. Dennoch seien innerhalb der Ausstattung zwei verschiedene Einflussbereiche zu erkennen: Der Freskenzyklus im Westbau sei älter (von ca. 1395) und von veronesisch-lombardischen Merkmalen gekennzeichnet. Die Malereien des Sommerhauses seien hingegen jünger

172 LUTTEROTTI 1964.

173 RASMO 1964; RASMO 1971, S. 210–211; RASMO 1975; RASMO 1977, S. 273; RASMO 1980, S. 126–166; RASMO 1981a.

(von ca. 1400–1405) und würden sichtlich von mehreren Händen stammen sowie vornehmlich nordalpine Stilmerkmale zeigen.

Auf der Grundlage von Rasmos Publikationen beschäftigte man sich in den letzten Jahrzehnten auch mit ‚neuen‘ Fragen nach Funktion, Inszenierung und Selbstdarstellungspotenzial der Runkelsteiner Wandmalereien. In diesem Zusammenhang ist zunächst auf die umfangreichen Studien des Genfer Germanisten René Wetzel zu verweisen.¹⁷⁴ Dieser betont Aspekte der Selbstdarstellung und interpretiert Schloss Runkelstein als Spiegel des Legitimationswunsches einer durch lukrative Geschäfte reich gewordenen Bozner Bürgerfamilie. Wetzels Deutung schloss sich Gustav Pfeifer an. Laut Pfeifer kristallisieren sich in der Burg Runkelstein die Prestigedemonstration und das Repräsentationsbedürfnis des reichen Bozner Bürgers Niklaus Vintler heraus.¹⁷⁵ Ähnlich argumentiert Daniela Zachmann, die von „semi-adeligen Ansprüchen“ der Vintler spricht. Als gesellschaftliche Aufsteiger würden die Vintler „ihr gehobenes Selbstverständnis artikulieren, indem sie entsprechend ihrem gesellschaftlichen Umfeld einen nunmehr ritterlich-höfisch eingefärbten Wissens- und Wertekanon an den Wänden des Gebäudes entfalten und damit für sich beanspruchen“.¹⁷⁶ Elisabeth Vavra bezeichnete Runkelstein als „Vorzeigeburg“ und meinte, dass die Vintler in der reichen Ausstattung „ihre Idealvorstellung von Rittertum formulierten“.¹⁷⁷ Nach Cord Meckseper, der sich mit der Frage nach der Funktion der einzelnen Burgräume beschäftigt hat, „scheint der inhaltlichen Aufteilung der Ausmalung auf die verschiedenen Bauten ein klar strukturiertes Gesamtprogramm zugrunde zu liegen“.¹⁷⁸ Im Westbau hätten die Vintler ihre „lebendige Gegenwart“ gezeigt, im Sommerhaus hingegen ihre „ideale Vergangenheit“ zur Schau gestellt. Die Runkelsteiner Wandmalereien wurden also in den letzten Jahrzehnten als ein Mittel betrachtet, mit dem sich eine Bozner Aufsteigerfamilie an adelige Formen angepasst hat. Dabei handelt es sich jedoch um ein Konstrukt, das in zweifacher Hinsicht fraglich erscheint. Wie Anja Grebe hervorhob, stellt sich zum einen die Frage, inwieweit derartige „visuelle Strategien“ in Gestalt von Kunstwerken tatsächlich die große Wirksamkeit besaßen, die ihnen die heutige Forschung zuschreibt.¹⁷⁹ Zum anderen würde das Konstrukt nur dann Sinn machen, wenn sich die bisher angenommene Datierung der Wandmalereien aufrechterhalten lässt.

174 WETZEL 1999; WETZEL 2000a; WETZEL 2000b; WETZEL 2002; WETZEL 2007. Im Bereich der Germanistik ist auch auf den 1982 von Walter Haug herausgegebenen Sammelband „Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses“ zu verweisen. Am Beispiel der Wandmalereien des Sommerhauses befassen sich die Autoren der einzelnen Aufsätze mit Fragen der Rezeption literarischer Vorlagen.

175 PFEIFER 2011, S. 80.

176 ZACHMANN 2016, S. 87, 89.

177 VAVRA 2000, S. 275.

178 MECKSEPER 2002, S. 267, 281.

179 GREBE 2018, S. 361.

Unterzieht man das gesamte Runkelsteiner Bildprogramm einer erneuten stilistisch-ikonographischen Untersuchung, die die neueren historischen Studien zur Familie Vintler berücksichtigt, so müssen jedoch manche der bisherigen Annahmen zur Entstehungsabfolge zumindest teilweise revidiert werden. Aus der in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Analyse resultiert, dass die Wandmalereien auf Burg Runkelstein nicht aus einem Guss entstanden sind, sondern sich verschiedenen Zeiten, Werkstätten und Auftraggebern zuordnen lassen. Während die Datierung auf etwa 1395 für sämtliche Gemälde des Westbaus trotz der Mitwirkung unterschiedlicher Werkstätten bestätigt werden kann, muss die Chronologie der Zyklen des Sommerhauses radikal neu überdacht werden. Hier können mindestens zwei zeitlich getrennte Ausmalungsphasen identifiziert werden: Die Wandmalereien im Garel-Zimmer sind Ausdruck jener internationalen und äußerst raffinierten Bildkultur, die sich in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts an den europäischen Höfen verbreitete. Dagegen zeigen die in Terra-Verde-Technik ausgeführten Zyklen eine andere, sicherlich später anzusetzende Bildsprache. Aufgrund des Fehlens des sonst in den Runkelsteiner Gemälden omnipräsenten Vintler-Wappens sowie anhand der Analyse der Bekleidung der Figuren und des Vergleichs mit den Miniaturen der *Plumen der tugent* lassen sich die Grünmalereien des Sommerhauses erst nach dem Tod des Niklaus Vintler, nämlich in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datieren. Aus dieser Neudatierung resultiert, dass im Sommerhaus nicht allein die Vintler als Auftraggeber auftraten und in den Wandmalereien ihren Bildungshorizont manifestierten.

2.2.1 Einführende Angaben zur Baugeschichte der Burg Runkelstein

Eine genaue Rekonstruktion der komplexen und vielschichtigen Baugeschichte der Burg Runkelstein ist Aufgabe der Bauforschung und bedürfte eines ganzen Kapitels, wenn nicht einer ganzen Monographie. Es ist jedoch notwendig, die Baugeschichte an dieser Stelle zumindest umrisshaft zu skizzieren, um in der Folge die malerische Ausstattung der Burg einer erneuten stilistisch-ikonographischen Untersuchung unterziehen zu können.¹⁸⁰

Die mittelalterliche Baugeschichte der Burg Runkelstein kann grundsätzlich in drei Phasen gegliedert werden (Abb. 61). Die erste Bauphase stimmt mit der Errichtung der ersten Burganlage überein, die gemäß der erhaltenen Bauerlaubnis ab 1237 anzusetzen ist.¹⁸¹ Die Gründungsanlage bestand aus zwei an die mit Zinnen bewehrte Ringmauer gestellten Gebäuden. Im Osten der Burganlage befand sich ein mehrgeschossiges Gebäude, das ungefähr dem zentralen Teil des heutigen Ostbaus entsprach. Dies lässt sich noch deutlich an den senkrechten Baufugen ablesen. Im Westen der

180 Zur Baugeschichte: RASMO 1981a, S. 132–148; ZEUNE 2000; TORGLER 2009; GROSSMANN 2018.

181 RIEDMANN 2000, S. 15–16.

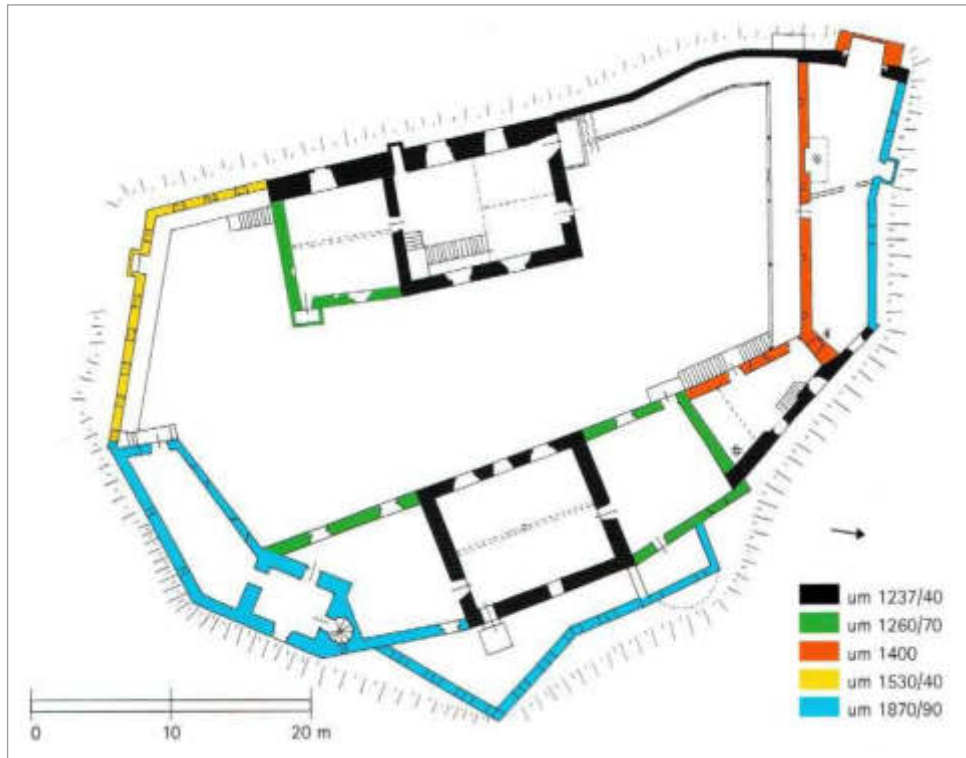


Abb. 61 Runkelstein bei Bozen, Baualtersplan nach GREBE/GROSSMANN/TORGGLER 2005

Burganlage wurde hingegen ein dreigeschossiges Gebäude errichtet, welches, wie die Baufuge nördlich des großen Bogens an der hofseitigen Fassade verrät, nur ungefähr drei Viertel der heutigen Breite des Westbaus aufwies (Abb. 62).¹⁸²

In der zweiten Bauphase, die zeitlich schwer zu bestimmen, wahrscheinlich aber um 1300 anzusetzen ist, wurden der West- und der Ostbau erweitert. Der Ostbau wurde sowohl nach Norden als auch nach Süden hin ausgebaut. Schwieriger zu bestimmen ist die Erweiterung des Westbaus. Sicher wurde im Süden ein dreigeschossiger Trakt hinzugefügt, der noch heute vorhanden ist. Laut Armin Torggler wurde der Westbau auch nach Norden erweitert. Von diesem Trakt, der nicht mehr erhalten sei, würden Spuren an der Nordfassade des Westbaus und an der westlichen Ringmauer zeugen: Das sogenannte Scheffel-Fenster – Freiherr von Scheffel hat angeblich an dieser Stelle gedichtet –, welches sich heute in der westlichen Ringmauer befindet, weist mit seinen Seitensitzen auf einen Innenraum hin (Abb. 63). Dasselbe gilt für die an einen Wandteppich erinnernden Wandmalereien rechts von der Fensternische und für den links davon in die Ringmauer eingelassenen Wandschrank, der mit dem

¹⁸² TORGGLER 2009, S. 151.



Abb. 62 Runkelstein bei Bozen, Baufuge an der Ostseite des Westbaus

in der Badestube vergleichbar ist. Außerdem gibt es im Westbau, an der Nordwand des „Turniersaals“ und der „Kammer der Ritterspiele“, Türen zu dem ursprünglich in der Vintler-Zeit abgebrochenen Nebengebäude.¹⁸³ Zwei davon führen heute auf die Balkone, die im Rahmen der umfangreichen Instandsetzung der Burg Ende des 19. Jahrhunderts errichtet wurden. Eine weitere Tür ist vermauert, würde aber – zumindest im heutigen Zustand – ins Leere führen. Laut G. Ulrich Großmann lässt sich Torgglers These allerdings nicht abschließend bestätigen, da am Westbau keine Spuren von abgebrochenem Mauerwerk zu finden sind. Im Gegensatz zu Torgglers Vermutungen würden laut Großmann die an der nördlichen Außenwand erkennbaren Türen – zumindest die des zweiten Obergeschosses – darauf hinweisen, dass der ursprüngliche Zugang zu den Räumlichkeiten im zweiten Obergeschoss über eine Außentreppe an der Nordfassade erfolgte.¹⁸⁴ Für die Tür im dritten Obergeschoss, welche auf den später errichteten Balkon führt, liefert Großmann jedoch keine Erklärung. Er merkt nur an, dass ein Außenzugang in diesem Fall nicht zu vermuten

183 TORGLER 2009, S. 156. TORGLER bezieht sich hier auf RASMO 1981a, bes. S. 144.

184 GROSSMANN 2018, S. 99–100.



Abb. 63 Runkelstein bei Bozen, sog. Scheffel-Fenster

sei, da der nördlich anschließende Wehrgang dafür zu tief sitzt.¹⁸⁵ Für den Bereich vor dem Scheffel-Fenster vermutet Großmann, dass sich hier einst ein offener Hof befand. Eindeutige Ansätze von Begrenzungsmauern für ein Gebäude sind hier nämlich keine festzustellen.¹⁸⁶

Die dritte Bauphase stimmt mit den Umbauarbeiten überein, die nach dem 1385 erfolgten Erwerb „de castro Runchenstain“ durch die Gebrüder Vintler stattfanden. In diesem Rahmen wurde der Burganlage zum großen Teil ihre heutige Struktur und ihr bilderreiches Aussehen verliehen.¹⁸⁷ Die Chronologie der unter den Vintlern erfolgten Baumaßnahmen ist schwer zu rekonstruieren. Eine unter dem Treppenpodest zwischen Ostbau und Küchentrakt an die Wand gemalte Inschrift, welche heute fast nicht mehr lesbar, aber in den Quellen bezeugt ist, wies auf den Beginn der Umbauarbeiten im Jahr 1388 hin und lieferte eine vage, aber wertvolle Beschreibung der Baumaßnahmen: „Anno domini nostri Jesu Cristi a nativitate / millesimo tricen[tesimo

185 Ebenda, S. 115.

186 Ebenda, S. 124.

187 Die Belehnungsurkunde des Trienter Bischofs ist in RASMO 1981a, S. 114 publiziert.

octu]agesimo quinto [...] / [...]pr[...] nte gra / Ego Nicolaus Vintler hoc castrum Runkelstain nuncupatum legaliter comparavi / Tandem anno [MCCC]LXXXVIII mense augusti possessionem eiusdem castri corporaliter subinivi, quod quidem castrum hactenus instruct[is], min[er]alibus, muris vac[ua]tu[m] e mar[?] desolatum edificiis fossato antemuralibus, campis, cisternis, salis, stubis et pluribus commodis augendo a novo edidi ac reformavi“.¹⁸⁸ Bei den Bauarbeiten scheint es sich also hauptsächlich um Instandsetzungs- bzw. Renovierungsarbeiten zu handeln. Aus dem Runkelstein-Fresko in der Kammer der Ritterspiele ist zu entnehmen, dass die Vintler auch ein völlig neues Gebäude errichten ließen, und zwar das sogenannte Sommerhaus.

Nach der Vintler-Zeit gab es verschiedene Besitzerwechsel. Um 1500 ließ König Maximilian I. die Anlage inspizieren, mit der Absicht, „das sloss Runklstein mit dem mel lassen zu vernewen von wegen der guten alten istori und dieselb istori in schrift zu wegen bringen“.¹⁸⁹ Mit der Restaurierung der Wandmalereien wurde 1508 der Maler Marx Reichlich beauftragt.¹⁹⁰ Nach den von Maximilian veranlassten Maßnahmen folgte eine Zeit des Verfalls und der Verwahrlosung, während der die Burg mehrfach schweren Schaden erlitt. 1520 kam es zu einer Pulverexplosion, die den Bereich nahe dem Bergfried betraf. 1672 beschädigte ein Brand den Ostteil der Anlage. Sehr wahrscheinlich ist dies der Grund dafür, dass die Ausmalung des Ostbaus fast vollständig verloren ging.

Der Erhaltungszustand der Burg Runkelstein verschlimmerte sich immer weiter, bis sie im 19. Jahrhundert endgültig zur Teilruine verfallen war.¹⁹¹ Gustav Rasch schrieb 1874, dass „die Türken die Kirchen in Serbien [...] kaum in dieser Art und Weise verwüstet [haben], wie tirolische Rohheit die Betkapelle der Herren von Vintler auf Schloß Runkelstein“.¹⁹² 1868 brachen Teile des Mauerwerks der nördlichen Außenwand des Sommerhauses und der darunterliegenden Felswand zusammen (Abb. 64). Bei dem Einsturz wurden die Tristan-, Wigalois- und Garel-Wandmalereien stark in Mitleidenschaft gezogen. Eine Instandsetzung der Burg fand erst 1884–1888 im Auftrag des österreichischen Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des Wiener Architekten Friedrich von Schmidt im Sinne des Historismus statt.¹⁹³ Viele Bauelemente und Baustrukturen, die heute zu sehen sind, gehen auf Schmidts Maßnahmen zurück. So wurde zum Beispiel der auf alten Fotos und Zeichnungen etwas weiter östlich lokalisierbare Bergfried an seiner heutigen Stelle wieder neu aufgebaut.¹⁹⁴ 1893 erhielt

188 Die Inschrift ist in der von Hans Adam Vintler verfassten Familienchronik überliefert. Die Transkription folgt WETZEL 1999, S. 289, der einige Ungenauigkeiten der Transkription von RASMO 1981a, S. 115, im Abgleich mit dem Stammbuch korrigierte.

189 Notiz aus dem Gedenkbuch Maximilians I.; zit. nach RASMO 1964, S. 10.

190 Zu Runkelstein unter Maximilian I.: MÜLLER J. D. 2000; AUTENRIETH 2005, bes. S. 91.

191 Zum Erhaltungszustand der Burg im 19. Jahrhundert: GOTTDANG 2000.

192 RASCH 1874, S. 294.

193 Dazu: GRIMOLDI 2000; SALLEY 2000.

194 GROSSMANN 2018, S. 76.



Abb. 64 Garel-Raum nach dem Absturz der Nordwand, Aquarell, B 25 cm, H 17 cm, 1869, Bozen, Stadtmuseum

die Stadt Bozen die Burg als kaiserliche Schenkung. Seit der Nachkriegszeit bemühte man sich, die Burg nach den modernen Regeln der Denkmalpflege zu renovieren. Die letzten Renovierungsarbeiten fanden 1986–1999 statt: die Dächer und Fenster wurden saniert, die Wandmalereien umfassend restauriert. Am 19. April 2000 wurde das Schloss mit einer Sonderausstellung feierlich wiedereröffnet und für ein breites Publikum zugänglich gemacht.

2.2.2 Die ausgemalten Räume

2.2.2.1 Szenen höfischer Unterhaltungskultur im Westbau

Das Vintler'sche Bildprogramm des Westbaus erstreckt sich über fünf Räume und bietet ein wahres Kaleidoskop von Szenen höfischer Unterhaltungskultur. Trotz seiner beeindruckenden Ausdehnung muss man annehmen, dass die ursprünglich bemalte Fläche noch weitaus größer war. So wie die anderen Geschosse war wohl auch das erste Obergeschoss einst vollständig freskiert. Hier sind heute nur noch an der Nord- und Ostwand des nördlichen Raums Fragmente von Wandmalereien vorhanden (Abb. 65). Die Fragmente an der Nordwand wurden 1995 entdeckt und zeigen zwei von Rankenwerk umgebene stehende Paare, die oberhalb der Fensternische



Abb. 65 Runkelstein bei Bozen, Westbau, Saal der Ritter, Malereien an der Nordwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

angebracht sind.¹⁹⁵ Die jeweils an der Außenseite positionierten Männer überreichen ihren Damen Wappenschilder mit Fantasiesymbolen als Zeichen ihrer Liebe, wobei die Angebeteten dem Werben nicht sofort nachzugeben scheinen.¹⁹⁶ Die eine Dame verschränkt die Arme vor ihrer Brust; die andere erhebt ihre Linke in einem abweisenden Gestus. Die Wände der Fensternische sind mit einem drapierten Stoffbehang in Rot und Gelb geschmückt, der mittels Schlaufen an einer Stange befestigt ist. An der Ostwand des Raumes sind weitere fragmentarisch erhaltene Figuren zu erkennen, die 2018 vollständig freigelegt wurden. Der narrative Zusammenhang zwischen den Figuren lässt sich nicht mehr eruieren. Unklar ist auch, wie man früher von diesem Raum ins zweite Obergeschoss gelangte bzw. ob man von hier überhaupt dorthin kommen konnte. Die Treppe, die heute nach oben in die „Kammer der Ritterspiele“ führt, entstand erst im Rahmen der Sanierung der Burg in den 1990er Jahren.

195 Zur Freilegung: WINKLER 1997.

196 GREBE 2018, S. 212.



Abb. 66 Runkelstein bei Bozen, Westbau, Kammer der Ritterspiele, Nordostecke

Im zweiten Obergeschoss des Westbaus blieb ein Gutteil der mittelalterlichen Ausmalung bis heute erhalten. Die nördliche Hälfte dieses Geschosses war einst in drei Räume unterteilt.

In der Nordostecke befand sich die sogenannte Kammer der Ritterspiele, deren West- und Südwand heute nicht mehr vorhanden sind (Abb. 66). Laut G. Ulrich Großmann handelte es sich bei diesem relativ kleinen Raum wahrscheinlich um eine Bohlenstube, da sich an den erhaltenen Wänden noch Putzspuren in der Breite von Wandbohlen abzeichnen.¹⁹⁷ Die Raumbezeichnung bezieht sich auf die Darstellung an der Ostwand: Eine höfische Gesellschaft amüsiert sich beim Quintaine-Spiel (Abb. 67). Dabei sitzt die Dame auf dem Rücken eines Herren, der sich auf alle Viere niedergelassen hat, während ihr stehender Gegner auf einem Bein balancieren muss. Das Ziel dieses erotischen Spiels bestand darin, auf einem Bein stehend den Gegner durch Druck mit dem anderen Fuß zu Fall zu bringen und dabei der Dame möglichst

197 GROSSMANN 2018, S. 98–99.



Abb. 67 Runkelstein bei Bozen, Westbau, Kammer der Ritterspiele, Quintaine-Spiel an der Ostwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

unter den Rock zu schauen.¹⁹⁸ Das Quintaine-Spiel war ein gängiges Bildthema in Raumausstattungen der Oberschicht. Als Vergleichswerke seien an dieser Stelle die Wandmalereien im Haus „zur Mageren Magd“ in Zürich sowie ein um 1390 entstandener Wandteppich erwähnt, der heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt wird (Abb. 68).¹⁹⁹ Oberhalb der Darstellung des Spiels ist eine realistische Ansicht von Runkelstein zu erkennen, die als wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung der Wandmalereien gilt: Da in der Burgvedute das um 1400 erbaute Sommerhaus fehlt, lassen sich zumindest die Gemälde dieses Raums in die 1390er Jahren datieren.²⁰⁰ An der Nordwand befindet sich eine ausgemalte Sitznische mit einem kleinen rechteckigen Fenster. Dabei handelt es sich eigentlich um eine Tür, die unter

198 OTT 2004, S. 207.

199 Zu den Wandmalereien im Haus „Zur Mageren Magd“: SCHNEIDER/HANSER 1986, S. 17; LUTZ 2002. Zum Wandteppich im Germanischen Nationalmuseum: BULITTA 2010; ZANDER-SEIDEL 2019.

200 RASMO 1964, S. 16–17; RASMO 1975a S. 24, 26; RASMO 1981a, S. 154. Nach Rasmus könnte der an der Nordmauer angebrachte hölzerne Kran auf den Beginn der Bauarbeiten hinweisen.



Abb. 68 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Wandteppich mit Quintaine-Spiel, H 160 cm, B 390 cm, um 1400

den Vintlern zu einer Sitznische mit Fenster umgestaltet wurde. Großmann vermutet hier den ursprünglichen Raumzugang vom Hof aus.²⁰¹ Torggler denkt hingegen an einen Zugang zum ehemals vorhandenen Nebengebäude, das in der Vintler-Zeit abgebrochen worden sei.²⁰²

Neben der „Kammer der Ritterspiele“ befand sich ein weiterer Raum, dessen malerische Ausstattung – sofern es eine gegeben hat – zur Gänze verloren gegangen ist.

An die beiden genannten Räume schloss das sogenannte Wappenzimmer an, von dem man über eine nicht mehr vorhandene Treppe in das oberste Geschoss gelangte. Ein noch erhaltener Holzpfosten vom früheren Treppenpodest konnte dendrochronologisch um 1342 datiert werden.²⁰³ In der südwestlichen Raumecke wurde wahrscheinlich unter den Vintlern ein Aborterker angelegt. Die Ausmalung dieses Raums ist nur noch bruchstückhaft erhalten. Zu erkennen sind Reste eines Frieses mit den Wappenschilden einflussreicher Familien der Tiroler Elite – darunter auch der Wappenschild der Vintler (Abb. 69). Unter dem Wappenfries ist ein in Terra-Verde-Technik ausgeführter Wandbehang ausgespannt: Der grüne Stoff ist mit weißen Ranken geschmückt, in die verschiedene Tiere hineinkomponiert sind. Die Wandmalereien des „Wappenzimmers“ folgen einem bereits im Papstpalast in Avignon angewandten Typus malerischer Raumausstattung.²⁰⁴ Almut Schöffner bezeichnete sie als „Vorbild und ersten Anklang“ einer Dekorationsform, die sich besonders in den Jahren um 1500 im gesamten Tiroler Raum ausbreiten sollte.²⁰⁵ Wie Anja Grebe plausibel gemacht hat, dürfte Niklaus Vintler auf seinen Reisen durch Norditalien im Gebiet des heutigen Veneto auf derartige grünmonochrome Wandmalereien gestoßen sein.²⁰⁶ Als konkrete Anregung hätte etwa die Loggienausstattung des Carraresi-Palastes in Padua aus dem achten oder neunten Jahrzehnt des Trecento dienen können, welche, inspiriert an den Bildzyklen der *Uomini Illustri*, eine Galerie mit ganzfigurigen Portraits von Angehörigen der Paduaner Herrscherfamilie zeigte.²⁰⁷

201 GROSSMANN 2018, S. 100.

202 TORGGLER 2009, S. 157.

203 GROSSMANN 2018, S. 107.

204 Soweit sich dies anhand der erhaltenen Fragmente und der Schriftquellen rekonstruieren lässt, scheinen weite Teile des französischen Papstpalastes mit farbreduzierten Malereien mit florealen Motiven ausgestaltet gewesen zu sein. In den Rechnungen zur Ausstattung des Palastes ist von „picturae viridis“ die Rede und in einigen Räumen finden sich noch heute spärliche Überbleibsel von Rankenmalerei. KERSCHER 2000, S. 108–114.

205 SCHÄFFNER 2009, S. 185.

206 GREBE 2018, S. 221. 1378 begab er sich nach Belluno, wo er im Namen Herzog Leopold III. Steuern einheben sollte. Drei Jahre später brach er nach Treviso auf. Grundlegend zu den Reisen des Niklaus Vintler durch Norditalien: PIGOZZO 2018.

207 In seiner *Notizia d'opere del disegno* aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschrieb der venezianische Sammler Marcantonio Michiel die Loggia wie folgt: „Il pozuolo da driedo, ove sono li Signori de Padoa ritratti, al naturale de verde“. MICHIEL [ED. 1896], S. 34.



Abb. 69 Runkelstein bei Bozen, Westbau, Wappenzimmer, Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Mögliche Vorbilder waren jedoch auch schon in Bozen vorhanden. So wurde z. B. die Kapelle des dortigen Heiliggeistspitals gegenüber der Pfarrkirche, in dem Niklaus Vintler ab 1374 oder 1375 das Amt des obersten Verwalters innehatte, um 1380 zumindest zum Teil mit farbreduzierten Wandmalereien ausgestattet. Das Spital wurde im 19. Jahrhundert abgebrochen und durch das noch heute vorhandene Postgebäude ersetzt. Von den Wandmalereien der Kapelle hat sich im Stadtmuseum nur ein einziges Fragment erhalten, das aus stilistischen Gründen einer Veroneser Werkstatt zugeschrieben wird (Abb. 70).²⁰⁸

Stärker privaten Zwecken diente der an das „Wappenzimmer“ angrenzende Raum der Burg Runkelstein: Seine traditionelle Bezeichnung als „Badestube“ ist insofern irreführend, als hier keinerlei Heizmöglichkeit zum Erwärmen des Badewassers vorhanden ist. Laut Großmann handelte es sich um eine Kammer mit Bett; die Tür war nämlich

208 Letztmalig ist Niklaus Vintler 1398 als oberster Spitalsverwalter nachweisbar (vgl. WETZEL 1999, S. 277). Zum Fragment im Stadtmuseum: FRANCO 2000c, Kat.-Nr. 30, S. 186–187; ANDERGASSEN 2015a, S. 177, 178.



Abb. 70 Wandmalerei-
fragment aus dem ehem.
Bozner Heiliggeistspital,
um 1380, Stadtmuseum
Bozen

von innen durch einen Schubriegel verschließbar und auch „der Abtritt nahe der Tür im Vorraum“, also im „Wappenzimmer“, würde zu dieser Funktionsbestimmung passen.²⁰⁹ Über der Tür dieses Raumes ist der Vintler-Wappenschild mit den Bärenatzen auf rotem Grund angebracht, auf welchen zwei Männer einen Turnierhelm daraufsetzen. Vom Bildfeld mit dem Wappenschild geht eine alle vier Wände umlaufende Arkadengalerie aus, von deren Geländer ein gemalter rotgrundierter Stoffbehang mit schablonierten Adlern und Hirschen herabhängt. Die Sockelzone weist eine in Malerei illusionierte Marmorinkrustation auf (Abb. 71, Abb. 72). Da der fingierte Stoffbehang fast die gesamte Wandhöhe einnimmt, würde ein hohes Baldachinbett die figürlichen Darstellungen in der Arkadengalerie nicht verdecken. Auch die erotische Konnotation dieser Bilder steht nicht im Widerspruch zu der von Großmann angenommenen Nutzung des Raumes als Schlafkammer. An der Nord- und Ostwand wird die Arkadengalerie von modisch gekleideten Männern und Frauen bevölkert, die in ihren Gesten und Gebärden

209 GROSSMANN 2018, S. 107.



Abb. 71 Runkelstein, Westbau, Badestube, Gesamtansicht der Nordwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 72 Runkelstein, Westbau, Badestube, Gesamtansicht der Ostwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 73 Runkelstein, Westbau, Badestube, Nordwand (Detail), letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

aufeinander bezogen sind. Auffällig ist die Pose des mit weißem Brokat bekleideten Jünglings an der Nordwand, der das Geländer mit beiden Händen umklammert und sich nach vorne beugt, so als wolle er in den Raum hinabsteigen (Abb. 73).

Zwischen den Beinen des Jünglings baumelt ein allusiv gestalteter Dolch als Anspielung auf sexuelles Begehren.²¹⁰ An der Westwand befinden sich unvollendet gebliebene Figuren, die irrtümlich für nackt gehalten wurden und zur Bezeichnung des Raumes als „Badestube“ geführt haben (Abb. 74, Abb. 75).²¹¹ Wenn die Figuren tatsächlich nackt wären, würde man zumindest angedeutetes Inkarnat und Körpermodellierung erwarten, wovon jedoch nichts zu sehen ist. Außerdem weisen auch drei der Tiere – Bär, Löwe, Eber, Hirsch, Löwin, Affe, Steinbock, Fuchs, Einhorn –, die auf dem Geländer der Arkadengalerie an der Südwand balancieren, keine Farbfassung auf (Abb. 76).

Über der Arkadengalerie verläuft ein schmaler Fries, der aus Blättern und Vierpassmedaillons besteht. In jedes Vierpassmedaillon ist jeweils abwechselnd eine Dame

210 OTT 2004, S. 206–207.

211 Als unvollendet wurden die Figuren von DOMANSKI/KRENN 2000, S. 67, und KENNER 2000, S. 220–221, angesehen, als nackt hingegen von LUTTEROTTI 1963, S. 15, OPITZ 2008a sowie GREBE 2018, S. 248.



Abb. 74 Runkelstein, Westbau, Badestube, Westwand (Detail), letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 75 Runkelstein, Westbau, Badestube, Westwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 76 Runkelstein, Westbau, Badestube, Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

oder ein Kavalier eingebettet. Die Damen und Kavaliere wenden sich mit Blicken und Gebärden einander zu. In der Nordostecke schießt eine Frau einen Pfeil auf den Mann ab, der ihr mit gekreuzten Armen gegenübersteht.

Eine ähnliche Bildausstattung wie die sogenannte Badestube zeigt auch die „Kammer der Liebespaare“ im dritten Obergeschoss (Abb. 77). Auch hier wird das obere Drittel der Wände von einem umlaufenden Bildfries eingenommen, während darunter ein gemalter Stoffbehang ‚ausgespannt‘ ist. Der umlaufende Bildfries zeigt einander im Gespräch zugewandte Paare. An der erhöhten Nordwand ist oberhalb des Bildfrieses ein Kolbenturnier dargestellt. Dabei handelt es sich um eine sehr beliebte Turnierart, bei der die auf zwei Parteien aufgeteilten Teilnehmer aufeinander losstürmen und ihre Gegner mit schweren hölzernen Streitkolben vom Pferd zu werfen versuchen. In der Nordostecke des Raumes befinden sich schließlich Reste einer jüngeren Malschicht.

Im größten Saal des Runkelsteiner Westbaus, dem sogenannten Turniersaal im dritten Obergeschoss, sind unter einem Fries mit den Wappenschilden der wichtigsten europäischen Königshäuser verschiedene, teilweise erotisch konnotierte Jagdaktivitäten – Gämsen-, Steinbock-, Eber- und Hirschjagd, Zerlegung und Häutung eines Bären sowie Fischfang – zur Darstellung gebracht (Abb. 78, Abb. 79, vgl. Abb. 114).²¹² Die an der Nordwand wiedergegebenen Jagdszenen, die dem Sarntal mit seinen

212 Zur erotischen Konnotation der Jagddarstellungen im Turniersaal: BEATO/HOFER 2020.



Abb. 77 Runkelstein, Westbau, Kammer der Liebespaare, Nordwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 78 Runkelstein, Westbau, sog. Turniersaal, Jagddarstellungen an der Westwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 79 Runkelstein, Westbau, sog. Turniersaal, Hirschjagd an der Westwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 80 Runkelstein, Westbau, Turniersaal, Ballspiel an der Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Felswänden und damit potentiellen Schauplätzen der Gämsenjagd zugewandt sind, könnten laut Harald Wolter-von dem Knesebeck als Erinnerung an gemeinsame Jagdausflüge gedient und das Zusammengehörigkeitsgefühl der an der Jagd teilnehmenden Elite verstärkt haben.²¹³ Dies würde auch zu einer möglichen Verwendung des Saals zur Veranstaltung von Banketten passen. Ähnlich wie im Runkelsteiner „Turniersaal“ finden sich auch im Festsaal des Palastes des heutigen Ancien Collège de la Croix in Avignon ein umlaufender Wappenfries und darunter ein Bildstreifen mit der Darstellung verschiedener Jagdformen. Es ist überliefert, dass in diesem Raum Bankette mit Gerichten aus Wildfleisch organisiert wurden, sodass der Jagdfries an die Herkunft der Leckereien erinnert hat.²¹⁴

Neben den Jagdszenen sind an der Südwand des Runkelsteiner „Turniersaals“ weitere höfische Vergnügungen wiedergegeben. Links von der Tür zum Nachbarräum wird eine höfische Gesellschaft beim Ballspiel gezeigt (Abb. 80). Rechts von der Tür ist ein Reigentanz zu sehen (vgl. Abb. 113). Oberhalb dieser beiden Darstellungen befindet sich die monumentale Turnierszene, das namensgebende ‚Hauptbild‘ des Saals (Abb. 81). Vor grünem, mit Ranken bedecktem Grund sind mehrere Ritterpaare beim Lanzenstechen in einer pyramidalen Komposition gestaffelt. Das Turnier findet vor einer Burganlage oder Stadtabbreviatur statt, von deren Balkonen vor allem weibliche

213 WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2000, S. 42, 52. Vorsichtiger äußerte sich Grebe, die darauf aufmerksam machte, dass es nicht überliefert ist, ob die Vintler tatsächlich Jagdrechte besaßen. GREBE 2018, S. 268.

214 WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2000, S. 67. Allgemein zu den profanen Wandmalereien im heutigen Ancien Collège de la Croix in Avignon siehe auch: LACLOTTE/THIÉBAUT 1983, S. 133–135. Zu den Wappenschilden im Runkelsteiner „Turniersaal“: HYE 2000a.



Abb. 81 Runkelstein, Westbau, Turniersaal, Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Zuschauer das Geschehen verfolgen. Unter den Turnierteilnehmern erscheint auch ein Mitglied der Familie Vintler, das sich gerade auf das Lanzenstechen vorbereitet. Ein Knappe setzt ihm den Helm mit der Vintler'schen Helmzier der Bärenatzen auf.

2.2.2.2 Helden und Artusritter im Sommerhaus

Nach wie vor weitgehend ausgemalt ist der nach 1390 erbaute und bereits im Inventar von 1493 als Sommerhaus (*sumerhaus*) bezeichnete Nordbau der Burg Runkelstein (vgl. Abb. 60). An der dem Burghof zugewandten Söllerwand befindet sich auf der Höhe des Obergeschosses der stark von der neuzeitlichen Übermalung geprägte Triaden-Zyklus. In neun Bildfeldern, die jeweils eine Dreiergruppe aus historischen und fiktiven Figuren oder Figurenpaaren enthalten, wird hier eine Art Abriss der Weltgeschichte präsentiert.²¹⁵ Die ersten drei Triaden zeigen das um 1400 stark verbreitete Motiv der ‚neun guten Helden‘. Dargestellt sind jeweils drei Helden aus Antike (Hektor, Alexander der Große, Julius Cäsar), Altem Testament (Josua, David, Judas Makkabäus) und Christentum (Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon). Das Motiv der ‚neun guten Helden‘ ist der französischen Romandichtung *Les du Vœux Paon* entnommen,

215 WETZEL 2002, S. 427–428.



Abb. 82 Runkelstein, Sommerhaus, Die „frumsten“ Ritter der Tafelrunde an der Außenwand, um 1410

die der aus Lothringen stammende Jacques de Longuyon 1312–1313 für den Bischof von Lüttich, Thiébaud de Bar, verfasst hat. Im Sinne einer *Interpretatio cristiana* führt das Motiv eine religiöse Entwicklung vor Augen: Auf das Heidentum folgt das Judentum und schließlich als Höhepunkt das Christentum.²¹⁶

Rechts von den ‚neun guten Helden‘ erscheinen Figuren aus der höfischen Epik und Heldendichtung.²¹⁷ Zu sehen sind „die frumsten zu der tafl rund“ – Parzival, Gawein und eine weitere nicht identifizierte Ritterfigur (Abb. 82) –, berühmte Liebespaare aus der höfischen Literatur – Wilhelm von Österreich und Aglie, Tristan und Isolde sowie Wilhelm von Orleans und Amelie –, Figuren aus der Heldendichtung – Dietrich von Bern, Siegfried und Dietleib von Steier – sowie je drei Riesen, Riesinnen

216 Zum Motiv der ‚neun guten Helden‘: SCHRÖDER 1971; FAVIER 2003.

217 Allgemein zur Heldendichtung in Tirol: KÜHEBACHER 1979; FLOOD 1987.



Abb. 83 Runkelstein, Zugang zum Ostbau mit Zwergen-Triade

und Zwerge (Abb. 83).²¹⁸ Die in Runkelstein vorliegende Ergänzung des Neun-Helden-Motivs um Figuren aus der höfischen Epik und Heldendichtung stellt – soweit bisher bekannt – einen ikonographischen Einzelfall dar. Gängig war um 1400 vielmehr die Ergänzung der ‚neun guten Helden‘ um die ‚neun guten Heldinnen‘, wie sie z. B. in den nach 1420 entstandenen Fresken der Burg Manta bei Saluzzo anzutreffen ist.²¹⁹

218 Bei der Triade der Ritter der Tafelrunde ist die Identifizierung der dritten Ritterfigur, die lange unumstritten als Iwein gedeutet wurde, neu zu überdenken. Während über der Helmzier der linken Rittergestalt noch deutlich „her parzival“ und über dem Eisenhut der zentralen Figur „her gabein“ zu lesen ist, wird die dritte Figur durch keinen Titulus gekennzeichnet. Das Wappenschild mit dem Löwen, das Iwein normalerweise beigegeben ist, fehlt. BEATO 2014.

219 Zu den Fresken der Burg Manta: MENEGHETTI 1989; ROETTGEN 1996; SILVA 2012. Zum Motiv der Neun Heldinnen: SEDLACEK 1997.

Rechts neben der Zugangstür vom Söller des Sommerhauses zum Ostbau schließlich ist ein weißgerahmtes Bildfeld mit einer im Viertelprofil dargestellten Frauengestalt angebracht. Die Frau hält einen Becher in ihrer linken Hand und wird von einem kaum mehr lesbaren Spruchband umspielt (Abb. 83). Diese Darstellung, die von Wolter-von dem Knesebeck als Willkommensbild gedeutet wurde, scheint in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit den anderen Figuren zu stehen und könnte als spätere Hinzufügung angesehen werden.²²⁰ Die obere Leiste des Bildrahmens enthält einen in Majuskelschrift verfassten Schriftzug, der RELTNIV SVALCIN lautet. Rückwärts gelesen ergibt dies den Namen NICLAVS VINTLER, was als Beweis für dessen Auftraggeberschaft angesehen wurde.²²¹ Der Schriftzug hat jedoch keinerlei Beweischarakter, da er laut paläographischer Analyse erst nach der Vintler-Zeit entstanden sein kann.²²²

Wenn man das erste Obergeschoss des Runkelsteiner Sommerhauses vom Söller aus betritt, gelangt man zuerst in den Tristan-Raum (Abb. 84). Wie bereits seine Bezeichnung verrät, ist dieser mit Szenen aus der Geschichte eines der berühmtesten Liebespaare der Literatur, Tristan und Isolde, ausgemalt. Der Raum, der nach dem Absturz der nördlichen Außenwand deutlich verkleinert wurde, sah zur Vintler-Zeit ganz anders aus als heute. Er war ursprünglich nicht nur größer, sondern auch zweigeteilt. Im Osten befand sich eine kleine unbemalte Stube mit einem Kachelofen; das Ofenloch und der dazugehörige Schornstein sind auf der anderen Seite der Wand (im Küchentrakt) heute noch sichtbar.²²³ Der ausgemalte Vorraum der Stube im Westen beherbergte wohl bereits zur Vintler-Zeit die im 1465 (?) verfassten Burginventar erwähnte „pettstatt“.²²⁴ Es wird allgemein angenommen, dass dem Runkelsteiner Tristan-Zyklus der *Tristan* des Gottfried von Straßburg zugrundeliegt. Wie bereits Volker Schupp angemerkt hat, ist es jedoch nicht auszuschließen, dass für die bildliche Umsetzung auch noch andere Textfassungen des Tristan-Stoffes eine Rolle gespielt haben könnten.²²⁵ Die Bilderzählung entfaltet sich im oberen Wandbereich in einem

220 WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2007, S. 24–28; GREBE 2018, S. 309.

221 LUTTEROTTI 1964a, S. 16.

222 Mündliche Auskunft von Harald Drös (Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Abteilung Deutsche Inschriften des Mittelalters). Vgl. BEATO 2014, S. 33.

223 GROSSMANN 2018, S. 131, 135, 141.

224 Im Inventar heißt es: „vor Garelskammer ain pettstatt vnd ain schiebn czcu dem ainenn gestell“. Zit. nach GROSSMANN/TORGLER/GREBE 2018, S. 182.

225 SCHUPP 2000, S. 331. Mit der Text-Bild-Beziehung im Runkelsteiner Tristan-Raum beschäftigten sich auch: DOMANSKI/KRENN 2000b, S. 133–144; GOTTDANG 2002; MYLEK 2011. Der Tristan-Roman von Gottfried von Straßburg ist in dreißig Handschriften überliefert: <http://www.handschriftencensus.de/werke/135> (letzter Zugriff am 23.8.2022). Ein Fragment aus der Zeit um 1300 stammt aus der ehemaligen Annenberger Bibliothek im Vinschgau (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 1519 III 03). Siehe auch die folgenden Tristan-Editionen: GOTTFRIED VON STRASSBURG [ED. 1980]; GOTTFRIED VON STRASSBURG [ED. 2013].



Abb. 84 Runkelstein, Sommerhaus, Tristan-Raum, Gesamtansicht der Südwand, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts

durchgehenden, in Terra-Verde-Technik ausgeführten Fries ohne Szenentrennung.²²⁶ Die Rekonstruktion der ursprünglichen Abfolge der Bilder wird durch die spärliche Dokumentation zum Zustand des Raums vor dem Absturz der Nordwand erschwert. Die Erzählfolge begann wahrscheinlich an der Südwand mit den Heldentaten Tristans im Auftrag von König Marke; die abenteuerliche Jugend des Tristan blieb demnach vollkommen ausgespart. Wie an der Südwand gezeigt wird, wurde der irische Gesandte Morolt, der Tributforderungen überbracht hatte, von Tristan getötet. Daraufhin begab sich dieser selbst zweimal nach Irland – zuerst um von einer vergifteten Wunde geheilt zu werden und das zweite Mal um für Marke um Isoldes Hand anzuhalten.

In Irland erlegte Tristan zunächst einen Drachen, auf dessen Tötung der König seine Tochter als Preis ausgesetzt hatte. In dem entsprechenden Runkelsteiner Wandgemälde wird der Moment geschildert, in dem Tristan dem Drachen die Zunge herauszieht, um sie abzuschneiden (Abb. 85). Da die Zunge des Drachens giftig war, wurde Tristan ohnmächtig. Die Auffindung des ohnmächtigen Tristan und seine Heilung sind an der ursprünglich längeren Westwand dargestellt (Abb. 86). Das im heutigen Zustand letzte Bild dieser Wand zeigt Tristans und Isoldes Schifffahrt nach Cornwall,

²²⁶ Die gängige Äußerung, die Wandmalereien seien in Terra-Verde-Technik ausgeführt, basiert einzig auf ihrer ästhetischen Wirkung und nicht etwa auf einer Pigmentanalyse.



Abb. 85 Runkelstein, Sommerhaus, Tristan-Raum, Tristans Kampf gegen den Drachen an der Südwand, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts

wo König Marke auf seine zukünftige Braut wartet. Während der Schifffahrt trinken die beiden Reisenden ahnungslos den Minnetrank, den Marke und Isolde bei ihrer Hochzeit hätten trinken sollen. Somit verstricken sie sich in eine unwandelbare und gefährliche Liebe zueinander.

Die Gemälde der Nordwand haben deren partiellen Einsturz im Jahr 1868 nur teilweise überdauert (Abb. 87). Hier waren Szenen aus der Liebesgeschichte zwischen Tristan und Isolde sowie die Täuschungsmanöver wiedergegeben, mittels derer das Paar eine Entdeckung durch König Marke zu verhindern suchte. Die Darstellungen des Ehebruchs und des misstrauischen Marke, der sich in einer Baumkrone versteckt, um das Liebespaar zu bespitzeln, sind nur durch eine Abzeichnung aus dem 19. Jahrhundert überliefert. Fragmentarisch erhalten hat sich hingegen das Bild mit der sogenannten Bettsprung-Episode: Tristan setzt auf dem Podest neben dem Bett zum Sprung an, um keine Spuren auf dem Boden zu hinterlassen, den der misstrauische König mit Mehl bestreut hatte.

Das Fenster, das sich heute unter dem Gemälde mit der Bettsprung-Episode befindet, entspricht nicht dem originalen. Wie die Zeichnungen von Ignaz Seelos von



Abb. 86 Runkelstein, Sommerhaus, Tristan-Raum, Gesamtansicht der Westwand, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 87 Runkelstein, Sommerhaus, Tristan-Raum, Gesamtansicht der Nordwand, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 88 Ignaz Seelos, Fresken-Ornamentik einer Fensterbrüstung des „Tristan u. Isolde Saales“ zu Runkelstein, 1869, Bleistift auf Papier (B 14,7 cm; H 18,2 cm), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Kapsel 629, cm Hz 6029 f

1869 zeigen, wies die Wand an dieser Stelle ursprünglich eine ausgemalte Fensternische auf (Abb. 88, Abb. 89). Der Fenstersturz war mit einem Bogenschützen und einem gegen einen Drachen kämpfenden Mann geschmückt. In den Laibungen waren hingegen ein Drache oder Greif sowie eine Eule beim Verzehr ihrer Beute zu sehen. Die Zwickel zu Seiten des rundbogigen Fensters waren mit Rankenornamenten dekoriert.

Im Runkelsteiner Tristan-Zyklus folgt auf die Bettsprung-Episode die Darstellung eines weiteren Täuschungsmanövers: Dabei wird Isolde einem Gottesurteil unterzogen. Sie muss ein glühendes Eisen, das der Bischof mit der Zange festhält, mit bloßen Händen anfassen und dabei schwören, dass sie in den Armen keines anderen Mannes als ihres Gatten König Marke gelegen hat (Abb. 90). Tristan hat sich jedoch als Pilger verkleidet und nimmt seine Geliebte in die Arme, um ihr zu helfen, vom Schiff zu gehen. So kann Isolde schwören, dass sie in den Armen keines anderen Mannes als ihres Gatten und des scheinbar zufällig anwesenden Pilgers gelegen hat. Mit dem Bild des bestandenen Gottesurteils endet heutzutage die Erzählsequenz. Doch setzte sie sich ursprünglich vermutlich an der Ostwand bzw. an der Zwischenwand zur Stube fort.



Abb. 89 Ignaz Seelos, Fresken-Ornamentik einer Fensterbrüstung des „Tristan u. Isolde Saales“ zu Runkelstein, 1869, Bleistift auf Papier (B 21 cm; H 13,3) Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Kapsel 629, Hz 6029 g



Abb. 90 Runkelstein, Sommerhaus, Tristan-Raum, Gottesurteil an der Nordwand, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts

Die Gemälde der Ostwand gingen möglicherweise wegen einer späteren Nutzung des Raumes für Theateraufführungen verloren.²²⁷ Denn die Ostwand wurde wahrscheinlich deshalb abgebrochen, um an ihrer Stelle eine Bühne errichten zu können.²²⁸ Waldstein berichtete 1894, dass ein Teil der Tristan-Wandmalereien „vollständig weggeschlagen [wurde], um der geschmacklosen neuen [Bühnen-]Malerei Platz zu machen, welche letztere erst zur Zeit des jüngsten Umbaus verschwand“.²²⁹ Was die Bilder der Ostwand gezeigt haben, ist ungewiss. Joseph Victor von Scheffel, der den Tristan-Raum vor seiner Nutzung für Theateraufführungen gesehen hat, erwähnt ein heute nicht mehr

227 SCHUPP 2000, S. 346. Schupp verweist auf MESSMER 1857, S. 121, der in den *Mittheilungen der k. k. Central-Commission* berichtete, dass die Tristan-Bilder zum Teil „unverantwortlich mit Theaterdecorations-Figuren überschmiert worden“ seien.

228 Die abgebrochene Trennwand ist im Grundriss von ZINGERLE/SEELOS 1857 noch zu sehen.

229 WALDSTEIN 1894, S. 3.

vorhandenes Gemälde, auf dem die im Wald schlafenden Tristan und Isolde durch ein am Boden liegendes Schwert voneinander getrennt waren.²³⁰ Nach Volker Schupp kann es sich dabei nur um diejenige Szene gehandelt haben, die bei Gottfried von Straßburg in der Minnegrotte spielt und chronologisch nach dem Gottesurteil angesiedelt ist.²³¹ Es erscheint folglich naheliegend, dass an der Ostwand die berühmte Minnegrotten-Episode dargestellt war. Ob hier auch noch weitere Szenen zu sehen waren – und wenn ja welche –, muss beim jetzigen Stand der Forschung dahingestellt bleiben.

Auch der Raum, der im Westen an den Tristan-Raum anschließt, ist mit Wandmalereien geschmückt. Er ist im Burginventar von 1465 (?) als „Garleskammer“ aufgeführt. Aufgrund des Vorhandenseins eines Abtritts, eines Kamins und einer wiederum im Inventar von 1465 (?) erwähnten „pettstatt“ kann eine ursprüngliche Nutzung als Schlafkammer angenommen werden.²³² Bei den Wandmalereien dieses Raums handelt es sich um die einzige bekannte bildliche Darstellung der Geschichte des Artusritters Garel von dem blühenden Tal. Die Bilderzählung basiert auf der Romanvorlage des Pleier aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der Garel-Roman gehört zur Gruppe der nachklassischen deutschen Artus-Romane. Diese entstanden nach der Blütezeit der Artus-Dichtung, zu der man beispielsweise Hartmann von Aues *Iwein* zählt.²³³ Auch der Garel-Raum war vom Mauerabsturz von 1868 schwer betroffen. Damals gingen drei der ursprünglich zweiundzwanzig Szenen des Gemäldezyklus verloren. Bei der zwischen 1884 und 1888 erfolgten Instandsetzung des Sommerhauses musste auch dieser Raum deutlich verkleinert werden.²³⁴ Dabei wurde der einstige Abtritt in einen Aussichtserker verwandelt.²³⁵ Den Ausgangs- und Endpunkt der im Uhrzeigersinn angeordneten Szenenfolge bildet der prachtvolle gotische Stuckkamin an der Südwand. Die ersten zwei Bilder zeigen die Auslöser von Garels Abenteuer: die Entführung Ginovers während des Pfingstfests und die Ankündigung der Fehde mit König Ekunaver durch den Riesen Karabin (Abb. 91).

230 SCHEFFEL [ED. 1907], Bd. 4, S. 147.

231 SCHUPP 2000, S. 349. Zur Frage der fehlenden Darstellungen vgl. auch OTT 1982; GOTTDANG 2002.

232 GROSSMANN 2018, S. 135; GROSSMANN/TORGLER/GREBE 2018, S. 172, 182.

233 Der Roman *Garel von dem blühenden Tal* ist in nur zwei Handschriften überliefert. Neben einem nahezu vollständigen Kodex aus dem 15. Jahrhundert, der im Linzer Landesarchiv aufbewahrt wird, haben sich drei Fragmente aus einer zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Meran verfassten Handschrift erhalten: Berlin, Staatsbibl., mgf 923 Nr. 18; Innsbruck, Universitäts- und Landesbibl., Fragment 69A; Stams, Stiftsarchiv, ohne Signatur. Vgl. <http://www.handschriftencensus.de/werke/552> (letzter Zugriff am 23.8.2022). Siehe auch die zwei Editionen: die älteste von Michael Walz (GAREL [ED. 1882]) und die neuere von Wolfgang Herles (GAREL [ED. 1981]).

234 Das ursprüngliche Erscheinungsbild des Raumes sowie die Reihenfolge der Szenen konnte WIEHN 2014 anhand von Schrift- und Bildquellen des 19. Jahrhunderts – wie den Umzeichnungen von Seelos – überzeugend rekonstruieren. Speziell mit dem Garel-Zyklus hat sich auch HUSCHENBETT 1982 auseinandergesetzt.

235 GROSSMANN 2018, S. 136.



Abb. 91 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Entführung Ginovers an der Südwand, um 1410

Darauf folgen die eigentlichen Abenteuer des Artusritters: Garel entscheidet eine ganze Reihe von ritterlichen Auseinandersetzungen für sich, schließt Freundschaften, findet Verbündete gegen Ekunaver, erhält magische Gegenstände, die ihm übermenschliche Kräfte verleihen, und heiratet schließlich die schöne Laudamie, nachdem er deren Land von der Bedrohung durch ein Meeresungeheuer befreit hat (Abb. 92, Abb. 93). Die letzten Szenen an der ursprünglich längeren Trennwand zum Tristan-Raum zeigen den Epilog nach den erfolgreich bestandenen Abenteuern: Nachdem Garel und seine Verbündeten den Hauptkampf gegen Ekunaver für sich entschieden haben, wird der siegreiche Held von Artus und der zwischenzeitlich von Lancelot befreiten Ginover festlich empfangen (vgl. Abb. 129). Unter dem Garel-Zyklus und über der ursprünglich mit einem roten Wandbehang bemalten Sockelzone befindet sich ein Rundbogenfries mit paarweise einander zugewandten männlichen und weiblichen Halbfiguren. Dabei handelt es sich um Liebespaare aus Bibel, antiker Sage und mittelhochdeutscher Literatur.

Das Erdgeschoss des Runkelsteiner Sommerhauses wird von einer zum Burghof hin offene Bogenhalle eingenommen, die an die italienischen *logge comunali* erinnert. Der westliche Teil der ursprünglich in zwei Räumlichkeiten unterteilten Bogenhalle war mit grünmonochromen Wandmalereien mit Szenen aus dem um 1210–20 verfassten Wigalois-Roman des Wirnt von Grafenberg ausgeschmückt (Abb. 94).²³⁶

Aufgrund des Absturzes der Nordwand, des Abbruchs der Trennwand und der stark reduzierten Lesbarkeit der übrig gebliebenen Gemälde lässt sich die Bildfolge heute nur noch anhand der 1892 veröffentlichten Lithographien nach Zeichnungen von Ernst Karl Waldstein zumindest teilweise rekonstruieren (Abb. 95, Abb. 96).²³⁷ Von den ehemals etwa vierzig Szenen konnte Waldstein ungefähr die Hälfte nachzeichnen. Im Abgleich mit den noch zu erahnenden Maleriresten erlauben die Lithographien die folgende Rekonstruktion des Zyklus: Die einzelnen Bildfelder waren in zwei Registern übereinander angeordnet und durch ca. 6–7 cm breite weiße Streifen voneinander getrennt. Die Szenenfolge begann im oberen Register an der Westwand und umlief den Raum einmal im Uhrzeigersinn. In der Folge ‚sprang‘ sie in der Südwestecke in das untere Register über, wo sie sich bis mindestens an die Nordwand fortsetzte. Dargestellt war der erste Teil der Abenteuer des Wigalois, der das Land der von ihm geliebten Larie befreit. Dabei bewährt sich der junge Wigalois als Artusritter und erweist sich als würdiger Sohn seines Vaters, des Musterritters Gawein. Der Akzent lag auf den Kämpfen und Abenteuern und weniger auf den Liebesszenen.

236 Zu Wirnts *Wigalois* liegt mit 37 vollständigen oder fragmentarischen Handschriften aus dem 13. bis späten 15. Jahrhundert eine vergleichsweise reiche Überlieferung vor: <http://www.handschriftencensus.de/werke/432> (letzter Zugriff am 23.8.2022). Allgemein zu Wirnts *Wigalois*: NEUMANN 1965; CORMEAU 1977; VEEH 2013; BEIFUSS 2016. Siehe auch die neuere Edition WIRNT VON GRAFENBERG [ED. 2014].

237 WALDSTEIN 1892. Waldsteins Originalzeichnungen gelten als verschollen. Vgl. auch GRÄBER 2000; GRÄBER 2000–2001; SCHEDL 2014.



Abb. 92 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Kampf Garels gegen Ekunaver an der Westwand, um 1410



Abb. 93 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Garels Heer zieht König Artus entgegen, um 1410



Abb. 94 Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, Wigalois-Zyklus, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 95 Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, Joram reicht Ginover den Zaubergürtel, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 96 Joram reicht Ginover den Zaubergürtel, Lithographie nach einer Zeichnung von Ernst Karl Waldstein, 1892

Auch die Archivolten der Bogenhalle weisen stark verblasste, grünmonochrome Gemälde auf. Zu erkennen bzw. zu erahnen sind noch die Allegorien der sieben Freien Künste – Astronomia, Musica, Geometria, Ars metrica, Retorica, Dialectica, Gramatica – und eine Allegorie der Philosophie (Abb. 97).

Ebenso in Terra-Verde-Technik ausgeführt war die Kaiserreihe, die sich von der Nordwand des Westbaus über die westliche Ringmauer und die vier Arkaden der Sommerhaus-Loggia bis zum Küchentrakt im Osten erstreckte.²³⁸ Von den ursprünglich einhundert in Vierpassmedaillons eingefassten Herrscherbildern von der Antike bis zum Spätmittelalter ist heute nur noch ein knappes Drittel vorhanden (Abb. 98).

Die Kaiser sind als Brustbilder im Halb- oder Dreiviertelprofil dargestellt; ihre Bildnisse berühren sich nur an den Ecken. Die Vierpässe unmittelbar neben, unter und über den einzelnen Kaisern sind nämlich mit blattgeschmückten Schilden auf rotem Grund verziert. Die Herrscher tragen ein Zepter bzw. den Reichsapfel. Auf die jeweiligen Kaiser und ihre Regierungszeit wiesen meist nur noch fragmentarisch erhaltene Beischriften in lateinischer Sprache hin. Eine Aufzählung der römischen und deutschen Kaiser mit Erwähnung ihrer Regierungsjahre liefert auch die Weltchronik des Heinrich von München, die auf Runkelstein in dem 1394 von Heinz Sentlinger für Niklaus Vintler angefertigten Exemplar vorlag.²³⁹

238 Dazu WETZEL 2000a.

239 Zur Weltchronik: BRUNNER 1998.



Abb. 97 Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, Archivolte mit Darstellung der Philosophie, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 98 Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, Kaiserreihe, Vierpass mit Karl dem Großen, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts

2.2.2.3 Erhaltene und verlorene Wandmalereien im Ostbau

Von der einstigen malerischen Ausstattung des Ostbaus von Burg Runkelstein sind fast nur noch Teile der Ausmalung der einschiffigen und geosteten Burgkapelle erhalten.²⁴⁰ Die Kapelle, die sicher zur Erstanlage gehörte, war ursprünglich zweigeschossig und sowohl vom Hof als auch vom Osttrakt aus zugänglich. Während des Umbaus unter den Vintlern wurde sie auf einen eingeschossigen, gewölbten Saal reduziert und vollständig ausgemalt. Mit dieser Maßnahme hängt wahrscheinlich die durch eine Urkunde bezeugte Weihe am 31.10.1390 zusammen.²⁴¹ Damals wurde die Kapelle zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria und der heiligen Katharina, Christophorus und Antonius geweiht. 1672 zerstörte ein Brand das Gewölbe. Daraufhin blieb das Gebäude lange ohne Dach, wodurch die Wandmalereien großen Schaden erlitten. Stark reduziert präsentieren sich daher heute die Bilder des Christophorus-Zyklus an der Nordwand und der Antonius-Legende an der Südwand

240 Zu den Wandmalereien der Burgkapelle: RASMO 1981a, S. 172; WILLE 2000; BERGER 2016, S. 170–174; GREBE 2018, S. 348–360; HOFER 2018, S. 424, 427. Zur Baugeschichte der Kapelle: HOERNES 2000; GROSSMANN 2018, S. 146–153.

241 GROSSMANN 2018, S. 149.

sowie die *Kreuzigung Jesu* in der Apsis (Abb. 99). Nahezu intakt sind dagegen die Darstellungen aus der Geschichte der heiligen Katharina an der Westwand (Abb. 100). Unterhalb der Heiligengeschichten verläuft ein Ornamentfries, in dem Kreuze und Brustbilder von Heiligen in Vierpassmedaillons einander abwechseln. Die Wandmalereien der Runkelsteiner Kapelle weisen Ähnlichkeiten mit jenen in St. Martin in Kampill bei Bozen auf, welche auf ca. 1407–1410 datiert und dem Ulmer Maler Hans Stocinger zugeschrieben werden (Abb. 101, Abb. 102).²⁴²

Die Ausmalung der restlichen Räumlichkeiten des Ostbaus lässt sich heute hingegen kaum noch rekonstruieren. 1999 wurden an der West- und Nordwand des südlichen Raums im ersten Obergeschoss fragmentarische Wandmalereien aufgedeckt. Diese zeigen Laubwerk mit integrierten Figuren und dürften aus stilistischen Gründen im zweiten oder dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein (Abb. 103). Dabei handelt es sich um die „Arabesken mit Jägern und Hunden“, von denen bereits Ernst Karl Waldstein in seinem 1894 veröffentlichten Aufsatz *Nachlese aus Runkelstein* berichtete.²⁴³ Im selben Raum sah Waldstein außerdem „Illustrationen zu dem pseudo-Nithartschen Gedichte: Das Veilchen“, weshalb er den Raum mit der im Burginventar von 1493 genannten „Niethartkammer“ identifizierte. Das Gedicht erzählt von dem Ritter Neidhart, der im Frühjahr das erste Veilchen als Boten des nahenden Frühlings findet. Um Ruhm und Lob zu erlangen, bedeckt er es mit seinem Hut und verkündet seinen Fund sogleich der Herzogin von Österreich. Diese reist mit ihrem Gefolge an den Fundort, um den ersten Frühlingsboten feierlich zu pflücken. Doch eine Gruppe hinterlistiger Bauern hat das Veilchen bereits gepflückt und an dessen Stelle einen Kothaufen unter Neidharts Hut versteckt. Die Runkelsteiner Neidhart-Bilder schmückten die heute nicht mehr vorhandene Ostwand der „Niethartkammer“.²⁴⁴ Von ihrem einstigen Vorhandensein zeugt auch eine aquarellierte und mit Tusche lavierte Bleistiftzeichnung, die sich in Wien unter den Restaurierungsskizzen des Friedrich von Schmidt erhalten hat (Abb. 104).²⁴⁵ Dem Blatt zufolge war über einem gemalten Hermelinbehang ein Bildstreifen mit einer figürlichen Darstellung angebracht. Zu sehen war eine bekrönte Dame, die von einem halb knienden Mann etwas überreicht bekam. Dabei handelte es sich vermutlich um Neidharts Hut mit dem Kothaufen, den die hinterlistigen Bauern anstelle des Veilchens darunter versteckt hatten. Hinter der bekrönten Dame standen höfisch gekleidete Männer und Frauen sowie drei Fanfarenbläser. Als Entstehungszeitraum für das verlorene Runkelsteiner Neidhart-Gemälde ist

242 Zu St. Martin in Kampill: ANDERGASSEN/MUMELTER 2012.

243 WALDSTEIN 1894, S. 5.

244 Nach Großmann dürfte die Zerstörung der Malereireste im Ostbau mit dessen Nutzung für Wohnzwecke während der zwei Weltkriege zusammenhängen. GROSSMANN 2018, S. 169. Auch Stampfer vermutet eine Zerstörung der Bilder im Zuge der Einquartierung von Soldaten während des Ersten Weltkriegs. Für diesen Hinweis, den mir Stampfer schriftlich mitgeteilt hat, möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

245 BECHTOLD 2000.



Abb. 99 Runkelstein, Burgkapelle, geostete Rundapsis



Abb. 100 Runkelstein, Burgkapelle, Westwand



Abb. 101 Runkelstein, Burgkapelle, Enthauptung der Heiligen Katharina an der Westwand, nach 1390



Abb. 102 St. Martin in Kampill bei Bozen, Zug der Heiligen Drei Könige, um 1407-1410



Abb. 103 Runkelstein, Ostbau, südlicher Raum im ersten Obergeschoss, Westwand

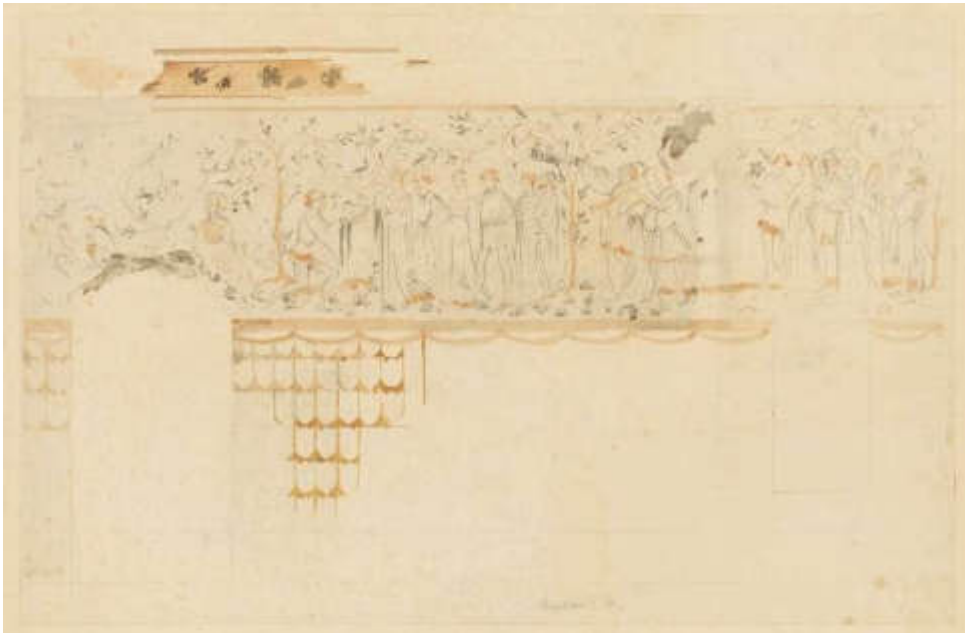


Abb. 104 Skizze des Freskos an der ehemaligen Nordwand des südlichen Raums im ersten Stock (Runkelsteiner Ostbau). Papier, Bleistift, lavierte Tusche, Aquarell, B 84,2 cm, H 59,5 cm, Wien Museum, Inv.-Nr. 157097/1

aufgrund der auf der Nachzeichnung erkennbaren Bekleidung der Figuren die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu vermuten.

Die Neidhartschwänke erfreuten sich im Spätmittelalter großer Beliebtheit.²⁴⁶ Sie thematisieren den Konflikt zwischen der ritterlich-höfischen Gesellschaft und der bäuerlichen Welt, aus dem Neidhart, der vom realen Dichter zum fiktiven Protagonisten der Gattung geworden ist, siegreich hervorgehen wird. Der Neidhart-Stoff wurde in den verschiedensten Gattungen und Medien – in Handschriften, Drucken, Wandmalereien, Bildhauerarbeiten und auf Wandteppichen – rezipiert.²⁴⁷ Im Tiroler Raum sind neben der verlorenen Runkelsteiner Darstellung die abgenommenen Wandmalereien der Burg Trautson zu nennen, die verschiedene Schwänke miteinander verbinden (vgl. Kat. 37). Außerhalb von Tirol sind im südwestlichen Bodenseegebiet und in Zürich insgesamt vier Wandgemälde mit dem Veilchenschwank nachweisbar, die zwischen dem zweiten und dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden.²⁴⁸ Weitere Neidhart-Darstellungen sind in den 1970er und 1980er Jahren im Haus „Zur Glocke“ in Regensburg (von ca. 1360) und in einem Haus in den Wiener Tuchlauben (von ca. 1400) ans Licht gekommen.²⁴⁹

Neben der „Niethartkammer“ gab es im Ostbau von Burg Runkelstein laut dem Inventar von 1493 einst auch noch ein „gemach genant das Swietal“, einen „Parentzis Sal“ und eine „hertzog Wilhalm chamer“. Worauf sich diese Bezeichnungen bezogen, ist unklar. Vermutlich waren auch hiermit Wandmalereien literarischer Herkunft gemeint. Auch der Saal über der Burgkapelle scheint mit an der Literatur inspirierten Gemälden ausgestattet gewesen zu sein: Die im 19. Jahrhundert noch sichtbaren Reste zeigten eine Auszugszene mit einem Ritter mit einem Löwen im Schild sowie eine Reitergestalt auf einem von Echsen oder Salamandern belebten Berghang.²⁵⁰

Vor dem zweiten Absatz der Steintreppe, die in der Nordostecke des Burghofs in das erste Obergeschoss des Ostbaus führt, war bis Anfang des 20. Jahrhunderts eine mit dem Rötelstift ausgeführte, 135 cm lange Inschrift zu erkennen. Dabei handelte

246 Bei den Neidhartschwänken handelt es sich um eine literarische Gattung, die sich aus der vielfach imitierten Dichtung des vermutlich aus Niederbayern stammenden Neidhart von Reuental, eines der fruchtbarsten Dichter der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, herausgebildet hat. MÜLLER 1995; KÜHN 1996; SPRINGETH/SPECHTLER 2018.

247 Zu Neidhart-Bildern: SIMON 1971; WACHINGER 2011; VAVRA 2018. Außerdem wurden die Schwänke in Theaterstücken, den sogenannten Neidhartspielen, verarbeitet, welche zu den frühesten Zeugnissen des deutschen weltlichen Theaters zählen. Allgemein zu den Neidhartspielen: MARGETTS 1982.

248 Im Haus „Zur Zinne“ in Diessenhofen und im Haus „Zum Grundstein“ in Winterthur sowie im Haus „Zum Brunnenhof“ und im Haus „Zum Griesemann“ in Zürich. Dazu: CLAPARÈDE-CROLA 1973, S. 35, 86; WOLLKOPF 1988, S. 23, 114; BÖHMER 2000; VAVRA 2018, S. 377–378.

249 Zu den Wandmalereien im Haus „Zur Glocke“: HENKEL 2000; LOREY-NIMSCH 2002; LOREY-NIMSCH 2010. Zu den Wandmalereien im Haus in den Tuchlauben: HÖHLE/PAUSCH/PERGER 1982; BLASCHITZ/SCHEDL 2000; VAVRA 2018, S. 281.

250 WALDSTEIN 1894, S. 4.

es sich um die Aufzeichnung einer Liedstrophe mit dazugehöriger Melodie.²⁵¹ Musikwissenschaftliche Untersuchungen haben gezeigt, dass sich diese Liedstrophe mit dazugehöriger Melodie in keiner weiteren Quelle nachweisen lässt. Aufgrund der Notenschrift käme eine Datierung zwischen 1390 und 1430 in Frage. Doch erscheint es merkwürdig, dass eine der Witterung ausgesetzte Inschrift, die in den letzten hundert Jahren vollständig verschwunden ist, den viel längeren Zeitraum zwischen 1400 und 1900 überdauert haben soll. Es ist daher nicht auszuschließen, dass es sich bei der Liedstrophe um eine spätere Hinzufügung gehandelt hat.

2.2.3 Stil und Chronologie

Laut Nicolò Rasmò entstand das umfangreiche Bildprogramm der Burg Runkelstein im Rahmen der Renovierungs- und Erweiterungsarbeiten, welche die Brüder Niklaus und Franz Vintler nach dem Erwerb der Anlage im Jahr 1385 durchführen ließen. Ausgehend von dieser Annahme ordnete Rasmò die Wandmalereien zwei unterschiedlichen Ausmalungsphasen zu: Die Freskenzyklen im Westbau seien älter (von ca. 1395) und von nicht näher spezifizierten norditalienischen Vorbildern geprägt. Die Malereien des Sommerhauses seien hingegen aufgrund der Bekleidung der Figuren etwas später anzusetzen (um 1400–1405). Sie würden sichtlich von mehreren Händen stammen und vorherrschend nordalpine Stilmerkmale zeigen. Als *terminus ante quem* für die Entstehung der Wandmalereien des Sommerhauses nahm Rasmò das Jahr 1407 an, in dem Niklaus Vintler in die politische Auseinandersetzung zwischen Herzog Friedrich IV. von Tirol und Heinrich von Rottenburg verstrickt war.²⁵² Damals wurde Niklaus aus noch nicht völlig geklärten Gründen aus dem Dienst der Habsburger entlassen. Heinrich von Rottenburg verlangte von Niklaus, der den Habsburgern für 5000 Dukaten gebürgt hatte, die Bezahlung dieser Summe. Bereits Herzog Leopold III., der Vater Friedrichs, hatte sich den Betrag von Heinrich geliehen und nicht zurückgezahlt. Niklaus Vintler könnte es damals, auch wegen anderer von den Habsburgern nicht bedienter Kredite, an Geld gemangelt haben. Jedenfalls konnte oder wollte er Heinrich von Rottenburgs Forderung nicht entsprechen. Als Reaktion darauf ging Heinrich militärisch gegen die Vintler vor und bemächtigte sich ihrer Pfandgüter, Gerichte und Eigengüter.²⁵³ Die politische Krise dauerte bis 1409 an, als Herzog Friedrich IV. die väterliche Schuld von 5000 Dukaten einlöste. Rasmò hielt es für ausgeschlossen, dass Niklaus nach 1409 noch ausreichend Geld und Kraft hatte, um eine derart umfangreiche Freskenausstattung wie jene im Runkelsteiner Sommerhaus zu verwirklichen. Nach der politischen

251 Dazu: BRUNNER 1982; SEEBASS 2003; BRUNNER 2008, S. 264–270. Eine Transkription des Liedtextes findet sich in ZINGERLE/SEELOS 1857, S. 1.

252 RASMO 1981a, S. 119–120.

253 WETZEL 2000b, S. 299.

Auseinandersetzung „zog sich der siebzigjährige Vintler“, so Rasmø, „auf seine Güter zurück und starb“.²⁵⁴

Rasmø's Überlegungen beruhen zwar auf einleuchtenden stilistischen Beobachtungen, enthalten aber einen erheblichen methodischen Fehler: Ohne dafür schriftliche Quellen anführen zu können, postulierte Rasmø, dass Niklaus Vintler als Auftraggeber sämtlicher Zyklen des Sommerhauses anzusehen sei. Dabei hinterfragte er nicht, ob nicht auch andere Persönlichkeiten in die Auftraggeberschaft miteinbezogen gewesen sein könnten – so z. B. Jörg Metzner, der Sohn der Tochter des Niklaus, an den Runkelstein nach dem Tod seines Großvaters überging.²⁵⁵ Den einzigen konkreten Hinweis darauf, dass Niklaus Vintler die Runkelsteiner Wandmalereien in Auftrag gegeben hat, liefert das Vorhandensein seines Wappens in einigen Räumen der Burg.²⁵⁶ Entsprechende urkundliche Belege fehlen. Die ehemals unter dem Treppenpodest zwischen Ostbau und Küchentrakt angebrachte Inschrift, die bereits im Unterkapitel zur Baugeschichte erwähnt wurde, wies zwar auf die 1388 von Niklaus begonnenen Umbauarbeiten hin, erwähnte jedoch weder deren genaue Dauer noch die Ausschmückung der Burg mit Wandmalereien.²⁵⁷ Folglich kann eine Entstehung zumindest eines Teils der Gemälde erst nach dem Tod des Niklaus Vintler nicht *a priori* ausgeschlossen werden. Außerdem handelt es sich bei der Annahme Rasmø's, der alte Niklaus habe sich nach der Krise von 1407–1409 auf seine Güter und damit gleichsam in die Untätigkeit zurückgezogen, um eine wenig wissenschaftliche Vereinfachung. Wie René Wetzel anhand von Quellenrecherchen zeigen konnte, führte die Krise von 1407–1409 nämlich weder zum Ausscheiden der Familie Vintler aus der Politik, noch zum Ruin der Burg.²⁵⁸ Bereits 1410 befand sich Niklaus Vintler unter den Sprechern, die im Konflikt zwischen Herzog Friedrich IV. und Heinrich von Rottenburg vermittelten. 1411 reiste Niklaus ein letztes Mal im Auftrag des Herzogs als Unterhändler zum Dogen von Venedig. Nach Niklaus Vintlers Tod im Jahr 1413 profilierte sich sein Neffe Hans II. als würdiger Nachfolger.²⁵⁹ 1414 übernahm Hans die Position seines Onkels als herzoglicher Amtmann Friedrichs IV., die er bis zu seinem Tod im Jahr 1419 innehatte. Von Niklaus' Gütern ging Runkelstein zunächst an seinen Bruder Franz über, die Stadtresidenz (vgl. Kap. 2.3) hingegen an seinen Schwiegersohn Heinrich von Schrofenstein, den Ehemann seiner Tochter

254 RASMO 1981a, S. 120.

255 Bereits 1420 führte Jörg Metzner „Runkelstein“ als Prädikat („domini Jori Metzner de castro Runkelstein“). WETZEL 1999, S. 196. 1424 bekam er zusammen mit Christoph und Franz Vintler vom Trienter Bischof die Lehnsbestätigung für Runkelstein. Franz Vintler sollte noch im selben Jahr sterben.

256 Armin Torggler hat darüber hinaus das Turnierfresko im großen Saal im dritten Obergeschoss inhaltlich direkt mit Niklaus Vintler in Zusammenhang gebracht. TORGGLER 2012.

257 Siehe die Transkription der Inschrift auf S. 89–90.

258 WETZEL 2000b, S. 299.

259 Zur Biographie des Hans II. Vintler: WETZEL 1999, S. 213–220; TORGGLER 2011.

Agnes. Runkelstein fiel schließlich an Niklaus' Enkel Jörg Metzner, den Sohn seiner Tochter (Anna). Bei den genannten Erben handelt es sich um durchaus prominente Persönlichkeiten, die genauso wie Niklaus wichtige Ämter bekleideten. Heinrich von Schrofenstein findet man verschiedentlich im Umkreis der Starkenberger und er war zeitweise Burggraf auf Tirol.²⁶⁰ Jörg Metzner hingegen trat als einer der beiden obersten Bozner Spitalsverwalter und als herzoglicher Rat in die Fußstapfen seines Großvaters.²⁶¹

Die traditionelle Annahme, wonach sämtliche Wandmalereien der Burg Runkelstein von Niklaus Vintler in Auftrag gegeben wurden, erscheint folglich keineswegs alternativlos. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, handelt es sich bei dieser Annahme eher um ein Produkt einer romantischen Kultur, die rund um die Figur des Niklaus Vintler einen Mythos konstruiert hat, als um ein Ergebnis von Wissenschaft.

2.2.3.1 Stil und Datierung der Wandmalereien im Westbau

1981 postulierte Rasmø für die Wandmalereien des Runkelsteiner Westbaus eine Datierung um 1388–95 und eine Herkunft der Maler aus einer lokalen Werkstatt, die für die damals im Bozner Raum wirksamen paduanischen und veronesischen Stileinflüsse empfänglich und überdies mit dem Bildrepertoire der lombardischen *Tacuina sanitatis* vertraut war.²⁶² Eine noch präzisere Datierung schlugen Franz-Heinz von Hye und Armin Torggler vor, die das in der Ausmalung des Westbaus enthaltene Vintler-Wappen mit den Bärenatzen auf rotem Grund als Argument für deren Entstehung vor 1393 heranzogen.²⁶³ Laut Hye und Torggler würde man dieses Wappen im Falle einer späteren Ausführung der Gemälde hier nicht mehr antreffen. Den Vintlern wurde nämlich am 5. Januar 1393 per herzoglichem Wappenbrief das Wappen der mit ihnen verwandten und ausgestorbenen Familie Thurn-Obertor verliehen, das drei liegende schwarze Bärenatzen auf goldenem Grund zeigt.²⁶⁴ Dagegen sprachen sich jedoch René Wetzel, Steffen Kremer und Anja Grebe aus, die darauf aufmerksam machten, dass die Neuverleihung keineswegs den Wegfall des alten Wappens bedeutete. Dieses wurde nämlich als Siegel weiterverwendet.²⁶⁵ Der gevierte Wappenschild, der neben dem Vintler-Wappen auch das Obertor-Wappen zeigt, kam hingegen erst ab dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts regelmäßig zur Anwendung. Durchaus plausibel erscheinen im Vergleich dazu die Aussagen zur Datierung der Wandmalereien, zu denen Gustav Pfeifer durch die heraldische Analyse gelangte. Von der

260 WETZEL 2000b, S. 298.

261 WETZEL 1999, S. 197.

262 RASMO 1981a, S. 150.

263 HYE 2000a, S. 239; TORGGLER 2009b, S. 15.

264 Eine Abschrift der nicht mehr auffindbaren Urkunde ist enthalten in: MEDING 1786, S. 631–634, Nr. 902. Zur Wappenverleihung: PFEIFER 2001.

265 WETZEL 1999, S. 124; KREMER 2011–2012, S. 16; GREBE 2018, S. 225.

Identifizierung der Turnierritter anhand ihrer Wappen schloss Pfeifer auf das Jahr 1398 als *terminus ante quem* für die Entstehung der Turnierdarstellung im großen Saal im dritten Obergeschoss.²⁶⁶ Bei einem der Ritter handle es sich nämlich um den 1398 verstorbenen Wolfhard Metzner. Vorausgesetzt, man identifiziert den am Turnier beteiligten Herzog von Österreich mit Albrecht III., ließe sich die Ausführung der Turnierszene nach Pfeifer darüber hinaus auf den Zeitraum 1394–95 eingrenzen, da Albrecht am 29. August 1395 starb. Auf die Turnierdarstellung hat sich auch Helmut Stampfer konzentriert.²⁶⁷ Laut Stampfer bezieht sich das Runkelsteiner Wandgemälde auf das Turnier im Februar-Bild des Trienter Adlerturms und dürfte ungefähr zeitgleich zu den auf ca. 1397 datierten Trienter Gemälden entstanden sein (Kat. 30).²⁶⁸

Unterzieht man die gesamte erhaltene Ausmalung des Westbaus einer erneuten Analyse, so lassen sich zwischen den Wandmalereien der verschiedenen Räume formale und technische Unterschiede feststellen, die auf die Tätigkeit von Künstlern unterschiedlicher Prägung hinweisen. Die Gemälde lassen sich in mindestens drei verschiedene Gruppen unterteilen: Gruppe 1 umfasst die Wandmalereien im ersten Obergeschoss, Gruppe 2 die der „Badestube“ und Gruppe 3 die übrigen Gemälde im Westbau.

Die Wandmalereien im ersten Obergeschoss sind durch eine ausgeprägte graphische Ausrichtung und eine auf wenige Farben reduzierte Ausführung charakterisiert (Abb. 105). Die Figuren zeichnen sich vor einem ornamentalen, von Ranken belebten Hintergrund ab. Ähnlich wie in Werken des Linearstils ist ihre Inkarnatfarbe uniform und überhaupt nicht schattiert. Als Vergleichsbeispiel seien an dieser Stelle die Wandmalereien im heutigen Widum von Axams angeführt (Abb. 106; Kat. 6). Der gemalte Stoffbehang in der Fensternische erscheint stark stilisiert. Er wird nur durch einige schematische Linien angedeutet und unterscheidet sich damit deutlich von den Stoffbehängen in den anderen Räumen des Westbaus (vgl. Abb. 65, Abb. 77).

Ein ganz anderes Kunstverständnis zeigt sich in der Ausmalung der „Badestube“. Hier erzielt der Maler eine dreidimensionale Wirkung der Figuren und der architektonischen Kulisse. Den Figuren wird Plastizität verliehen, indem die Körperformen und Gewandfalten durch breite und pastose Pinselstriche wiedergegeben werden.

266 PFEIFER 2011.

267 STAMPFER 2014, S. 92.

268 Seit den Studien Rasmus werden die Wandmalereien im Adlerturm jenem Meister Wenzel zugeschrieben, der im Arlberger Bruderschaftsbuch als „Wenczla meines herren von Trient maler“ aufscheint. Vgl. RASMO 1957a. Darüber hinaus hat kurz vor 2000 Emanuele Curzel im Archiv des Trienter Domkapitels eine Urkunde gefunden, die davon zeugt, dass 1397 „ein magister wenceslaus de Croden(n) de partibus teu(tonicis)“ auf Fürsprache des Bischofs Liechtenstein eine Wohnung in unmittelbarer Nähe des Adlerturms erhielt. Vgl. CURZEL 2000. In Zusammenhang mit dieser Urkunde findet heute die Datierung der Wandmalereien im Trienter Adlerturm um 1397 allgemeine Akzeptanz.



Abb. 105 Runkelstein, Westbau, erstes Obergeschoss, Detail mit höfischer Dame, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Die pausbackigen Gesichter sind durch hellrote Lasuren schattiert, die strohblonden Haartrachten durch bräunliche Pinselstriche fein ausgearbeitet (Abb. 107, Abb. 108). Kennzeichnend für den in der „Badestube“ tätigen Maler sind die standardisierten Gesichter, die vollen und knallroten Lippen sowie die markant mit Schwarz hervorgehobenen oberen Lidhälften. Manche Gesichter treten mehrmals identisch auf, was auf die wiederholte Verwendung ein und derselben Vorlage hinweist (Abb. 109, Abb. 110). Kulturell scheint sich die in der „Badestube“ arbeitende Werkstatt an der italienischen Malerei der Mitte des Trecento orientiert zu haben. So findet das Antlitz der weiß-rot gekleideten Frau in der Runkelsteiner Arkadengalerie ein Pendant in jenem der Prinzessin in der Szene der Hochzeit des heiligen Julianus, die ein Bologneser Künstler um 1350 im Dom von Trient gemalt hat.²⁶⁹ Die Wandaufteilung des Runkelsteiner Raums kann hingegen mit jener der um 1350 ausgemalten Sala della Castellana di Vergy im Palazzo Davanzati in Florenz in Verbindung gebracht werden: Unter einer Arkadengalerie, in der die Handlung stattfindet, hängt dort ein gemalter Stoffbehang,

²⁶⁹ Die Frage der Zuschreibung des Julianus-Zyklus im Trienter Dom war lange umstritten. Wie Laura Cavazzini überzeugend dargelegt hat, kann jedoch an der Verbindung mit dem Werk des Vitale da Bologna kein Zweifel bestehen. CAVAZZINI 2015.

der über die Hälfte der Wandhöhe einnimmt.²⁷⁰ Die Runkelsteiner Arkadengalerie wirkt dreidimensional und lässt sich als Weiterentwicklung der architektonischen Erfindungen des um 1360 in der Bozner Dominikanerkirche arbeitenden Guariento verstehen. Sie erinnert auch an eine Miniatur in der in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrten Handschrift der Weltchronik des Heinrich von München, die Heinz Sentlinger aus München im Jahr 1394 auf „Runckelstain bei meinem herren Niclas dem Vintler“ verfasst hat (Abb. 111).²⁷¹

In diesem Fall ist es allerdings wahrscheinlich, dass sich die Miniatur auf die Wandmalereien bezieht und dass hier nicht der viel gewöhnlichere umgekehrte Prozess stattgefunden hat. Die auf Runkelstein verfasste Handschrift ist nämlich recht arm an Miniaturen, während der Westbau der Burg um 1394 – fast zehn Jahre nach deren Erwerb durch die Brüder Vintler – vermutlich bereits weitgehend ausgemalt war. Es ist daher anzunehmen, dass Heinz Sentlinger bei seiner Ankunft auf Runkelstein von der hier vorhandenen Fülle an Bildern beeindruckt war und sich davon inspirieren ließ.

Die dritte Gruppe von stilistisch unmittelbar zusammengehörigen Wandmalereien bilden diejenigen Gemälde, mit denen die restlichen Räume des Westbaus



Abb. 106 Axams, heutiges Widum, Detail mit der hl. Dorothea, zweites Viertel des 14. Jahrhunderts

270 Die Florentiner Wandmalereien entstanden um 1350 anlässlich der Hochzeit von Paolo di Gherardo Davizzi mit Lisa di Albertozzo (WATSON 1979 und VACCARI 2011, S. 52). Bei den Davizzi handelt es sich um eine wohlhabende Händlerfamilie, die der Arte di Calimala, einer der angesehenen Florentiner Zünfte, angehörte. Die von BOMBE 1911 und KÖNIGER 1990 vertretene These, nach der die Gemälde um 1395–1400 anlässlich der Hochzeit der Catalena degli Alberti mit Francesco Tommaso Davizzi ausgeführt wurden, erscheint aufgrund des Stils und der dargestellten Mode nicht nachvollziehbar. Allgemein zu profanen Wanddekorationen in Florentiner Wohnhäusern im 14. Jahrhundert: DACHS 1993.

271 Online aufrufbar unter: <http://daten.digitale-sammlungen.de/-db/0011/bsb00111043/images/> (letzter Zugriff am 16.1.2022).

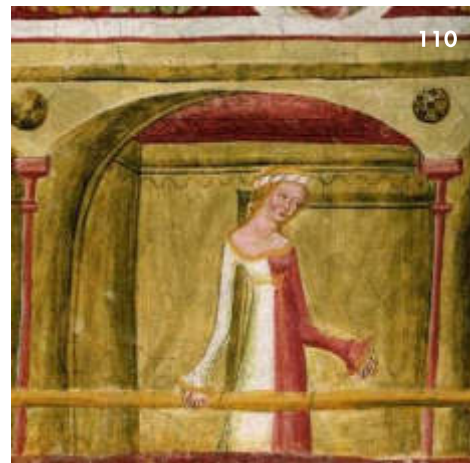
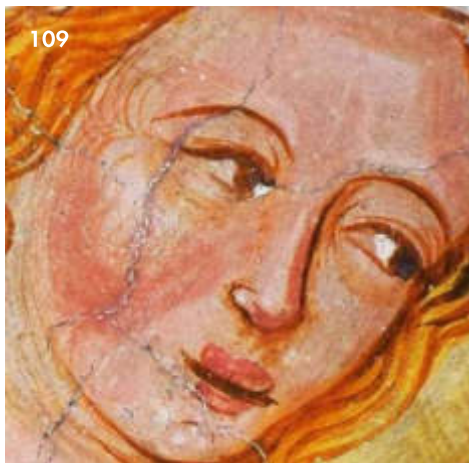


Abb. 107 Runkelstein, Westpalas, Badestube, Männergestalt an der Nordwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Abb. 108 Runkelstein, Westpalas, Badestube, Männergesicht an der Nordwand (Detail), letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Abb. 109 Runkelstein, Westpalas, Badestube, Frauengestalt an der Ostwand (Detail), letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Abb. 110 Runkelstein, Westpalas, Badestube, Frauengestalt an der Ostwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 111 Weltchronik-Kompilation des Heinrich von München, von Heinz Sentlinger verfasst, 1394. Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 7330, Fol. 215v

ausgestattet sind: der „Turniersaal“, die „Kammer der Liebespaare“ und die „Kammer der Ritterspiele“. Zu dieser Gruppe gehören vermutlich auch die Wandmalereien im „Wappenzimmer“, wobei es hier zu wenige Anhaltspunkte gibt, um eine belegbare Annahme zu äußern. Die Zusammengehörigkeit der Gemälde in den erwähnten Räumen ergibt sich aufgrund von technischen, stilistischen und kompositorischen Gemeinsamkeiten.²⁷² Bereits Christine Kenner konnte im Runkelstein-Katalog von 2000 aufzeigen, dass die Malschicht sowohl im „Turniersaal“ als auch in der „Kammer der Liebespaare“ aus einer deckenden Ausmischung mit Kalkweiß besteht.²⁷³ Im selben Katalog wiesen Kristina Domanski und Margit Krenn auf formale Gemeinsamkeiten zwischen den Wandmalereien der beiden gerade erwähnten Räume hin: Abgesehen von der ähnlichen Farbpalette sind das Kolbenturnier in der „Kammer der Liebespaare“ und die Hochgebirgsjagd im „Turniersaal“ auch von einem übereinstimmenden, leicht erhöhten Blickpunkt aus wiedergegeben.²⁷⁴

Auffällig sind überdies die Gesichter der Figuren, die in beiden Räumen demselben formalen Typus folgen. Anders als in der „Badestube“ präsentieren sich die Gesichter hier schmal und kantig und in einer gebrochen weißen bis hellrosafarbenen Lasur (Abb. 112, Abb. 113). Ob auch die Gesichter der Figuren in der „Kammer der Ritterspiele“ einst so ausgesehen haben, kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der dortigen Wandmalereien nicht mehr gesagt werden. Dass aber auch die Gemälde dieses Raumes zur dritten Gruppe gehören, erkennt man an den unrealistisch kleinen Bäumen sowie an den fantasievollen und in knappen Umrissen erfassten Burgendarstellungen, deren unmittelbare Gegenstücke die Jagdlandschaften im „Turniersaal“ beleben (Abb. 114). Charakteristisch für den Maler dieser Runkelsteiner Wandmalereigruppe sind schließlich die ornamentalen Hintergründe, vor denen er im „Turniersaal“, in der „Kammer der Liebespaare“ und in der „Kammer der Ritterspiele“ die figürlichen Darstellungen inszeniert hat. Dabei handelt es sich um eine Lösung, die dem Medium der Buchmalerei verpflichtet ist und sich wiederholt in französischen Miniaturen findet.

Als Beispiel seien an dieser Stelle die Miniaturen des in der Pariser Bibliothèque nationale de France aufbewahrten Manuskripts 1586 angeführt, die um 1350–55 entstanden sind und als die ältesten Illustrationen zu dem von Guillaume de Machaut verfassten „Remède de Fortune“ gelten (Abb. 115).²⁷⁵ Die Hintergründe sind jedoch nicht das einzige Element dieser Wandmalereigruppe, das der Buchmalerei entnommen wurde. Wie bereits Domanski und Krenn erkannt haben, lassen sich auch zu den Illustrationen zum Jagdbuch des Gaston Phoebus Analogien feststellen (Abb. 116).²⁷⁶

272 Zur Technik: KENNER 2000, S. 231.

273 KENNER 2000, S. 223.

274 DOMANSKI/KRENN 2000, S. 91.

275 Dazu siehe besonders: DROBINSKY 2011. Vollständige Bibliografie und Online-Ausgabe unter: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc461038> (letzter Zugriff am 16.6.2022).

276 DOMANSKI/KRENN 2000, S. 80.



Abb. 112 Runkelstein, Westpalas, Kammer der Ritterspiele, Liebespaare an der Südwand (Detail), letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 113 Runkelstein, Turniersaal, Reigentanz an der Südwand (Detail), letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

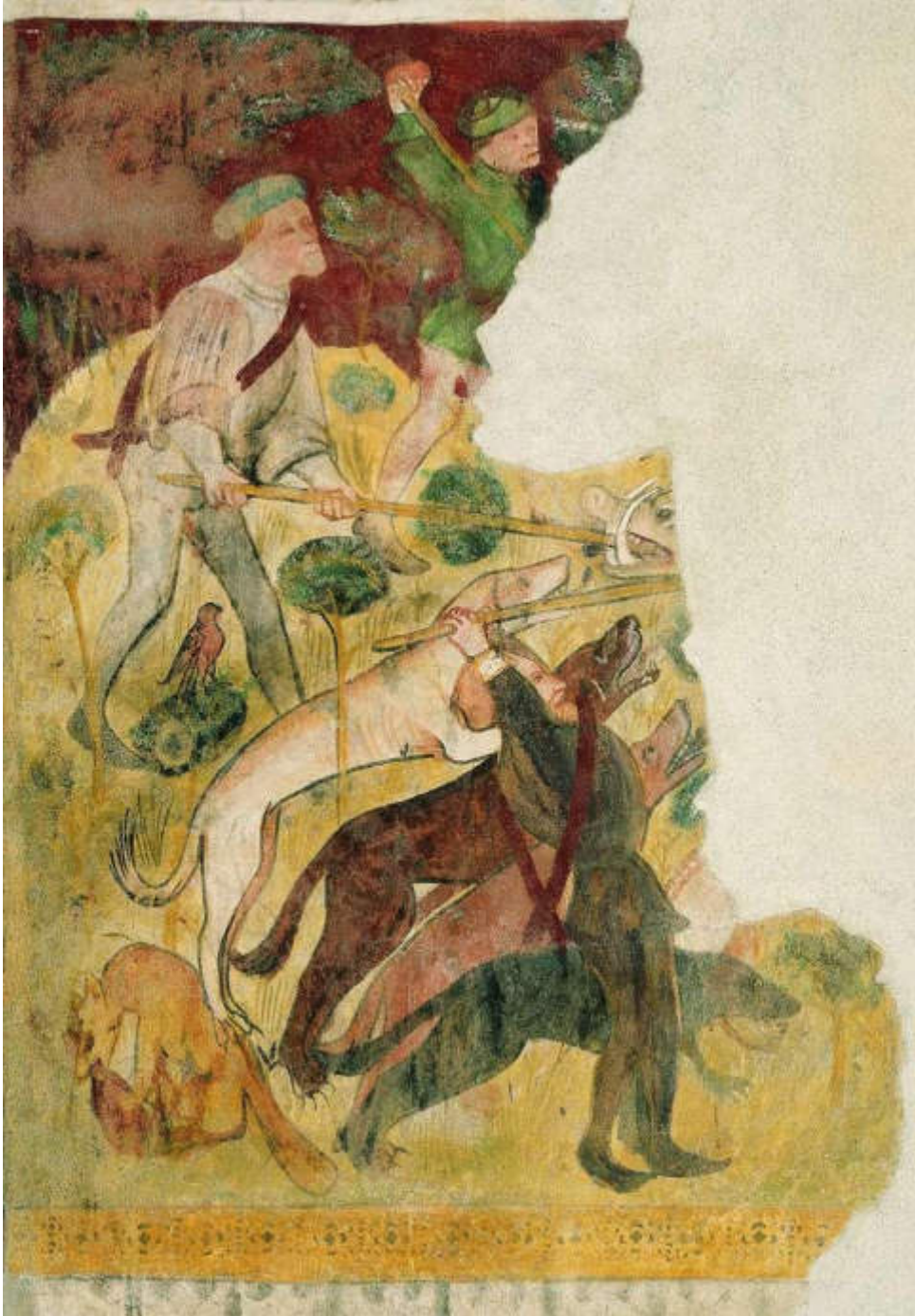


Abb. 114 Runkelstein, Westpalas, Turniersaal, Eberjagd an der Westwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



Abb. 115 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1586, Fol. 51^r, um 1350–1355



Abb. 116 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 616, Fol. 85^v, nach 1387

So tauchen auf Fol. 85^v des Manuskripts 616 der Bibliothèque nationale de France Motive wie die stilisierte Baumreihe, die aufspringenden Hunde, der Hornbläser und der rote Hintergrund auf, wie sie trotz einer etwas variierten *mise en page* auch in der Runkelsteiner Hirschjagd vorkommen (vgl. Abb. 79).²⁷⁷

Der Buchmalerei wurde m. E. auch das Motiv des Ballspiels im „Turniersaal“ entnommen.²⁷⁸ Verblüffend ist nämlich die Analogie zwischen der vornehmen Dame mit der erhobenen Rechten beim Ballspiel und der an einer Schneeballschlacht beteiligten Frau auf Fol. 96^v einer der *Tacuinum sanitatis*-Handschriften, die im ausgehenden 14. Jahrhundert im lombardischen Raum hergestellt wurden (Abb. 117, Abb. 118). Diese Handschrift gehörte ehemals Viridis Visconti, die mit dem Tiroler Herzog Leopold III. vermählt war und für deren Sohn Friedrich IV. Niklaus Vintler diplomatische Missionen in Norditalien durchführte. Vor diesem Hintergrund erscheint eine direkte Bezugnahme des auf Runkelstein arbeitenden Malers auf die lombardische Illustration noch wahrscheinlicher.²⁷⁹ Das Motiv der Dame, die zum Ballwurf bereit ist, findet man auch im Januar-Bild des Trienter Adlerturms (Abb. 119), was auf die Rezeption und Verwendung gemeinsamer Vorlagen in Bozen und Trient hinweist.²⁸⁰ Auch Enrica Cozzi hat eine ikonographische Verwandtschaft zwischen den Wandmalereien im „Turniersaal“ und im Adlerturm festgestellt und die Ansicht geäußert, dass auf Runkelstein und im Castello del Buonconsiglio jeweils eine gekonnte Montage von Bildelementen aus gemeinsamen grafischen Repertoires stattgefunden hat.²⁸¹

An beiden Orten auftretende Bilddetails wie die Knappen, die den Rittern beim Anlegen der Rüstungen assistieren, gehören zum Standardrepertoire der mittelalterlichen Profankunst und finden sich auch wiederholt in den Handschriftenminiaturen. An dieser Stelle sei beispielhaft auf die Illustrationen zum *Guiron le Courtois* in dem in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Manuskript 5243 verwiesen (Abb. 120, Abb. 121, Abb. 122, Abb. 123).²⁸² Dies soll jedoch nicht heißen, dass die auf Runkelstein und im Adlerturm wiederkehrenden Bildelemente direkt dem *Guiron*

277 Online aufrufbar unter: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc50869f> (letzter Zugriff am 17.6.2022).

278 Zur Überlieferung der illustrierten Versionen des *Tacuinum*, vgl. Anm. 157.

279 Grundlegend zu den diplomatischen Missionen des Niklaus Vintler in Norditalien: PIGOZZO 2018.

280 Eine *Tacuinum*-Handschrift, nämlich jene, die heute in Wien in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird (Cod. s.n. 2644), befand sich auch im Besitz des Trienter Fürstbischofs Georg von Liechtenstein, der die Wandmalereien im Adlerturm in Auftrag gegeben hat. Dieser Kodex enthält jedoch keine Miniatur mit einer Schneeballwerferin.

281 COZZI 2002a, S. 243.

282 Das erwähnte Manuskript des *Guiron le Courtois* ist online abrufbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550063539/f7.image> (letzter Zugriff am 23.8.2022). Allgemein zur Miniaturmalerei in der Lombardei im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts: CASTELFRANCHI VEGAS 1993.



Abb. 117 Schneeballschlacht im Tacuinum sanitatis, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1673, Fol. 96^v

Abb. 118 Runkelstein, Westbau, Turniersaal, Detail des Ballspiels an der Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Abb. 119 Trient, Schloss Buonconsiglio, Adler-turm, Januarbild (Detail), um 1397



Abb. 120 Runkelstein, Westbau, Turniersaal, Detail des Lanzenstechens an der Südwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts

Abb. 121 Trient, Adlerturm, Monatszyklus, Detail des Februarbildes, um 1397



Abb. 122 Trient, Adlerturm, Monatszyklus, Detail des Februarbildes, um 1397





Abb. 123 Paris, BNF, Ms. fr. nouv. acq. 5243, Fol. 19^r, ritterliche Szene aus dem *Guiron le Courtois*, um 1380

entnommen wurden, sondern vielmehr, dass sie z. B. einer bisher nicht identifizierten oder verlorenen Handschrift entstammt haben und dann in Bozen und Trient jeweils etwas unterschiedlich in das Medium der Wandmalerei übersetzt worden sein könnten. Vermutlich handelte es sich auch in diesem Fall um eine französisch geprägte Handschrift, die aus der Lombardei nach Trient und Bozen gelangt war: An den Visconti-Höfen von Mailand und Pavia sowie am Hof der Gonzaga in Mantua befanden sich wichtige *scriptoria*, wo die *miniatori lombardi* die französischen Handschriften rezipierten und nach deren Vorbild ihre eigenen Werke schufen. Diese zirkulierten dann in ganz Norditalien.²⁸³

Trotz der weiter oben geschilderten Unterschiede in Stil und Technik, die für die Beteiligung kulturell divergierender Künstlerpersönlichkeiten sprechen, kann

283 Um einen Eindruck von der Größe der lombardischen Bibliotheken zu vermitteln, sei an dieser Stelle auf das Bibliotheksinventar verwiesen, das nach dem Tod von Francesco I. Gonzaga im Jahr 1407 verfasst wurde. Daraus geht hervor, dass Francescos Büchersammlung insgesamt 392 Werke in Latein, Volgare (Altitalienisch) und Französisch umfasste, darunter auch einen Tristan-Roman (heute in Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. fr. XXIII). Andere Artus-Texte, die zur selben Bibliothek gehörten, sind durch weitere Archivadokumente bekannt, so etwa ein „Meliandus“ von 1366. Dazu: CASTRONOVO / QUAZZA 1999, S. 97–101.

aufgrund der Analyse der Mode angenommen werden, dass die gesamte Ausmalung des Runkelsteiner Westbaus zeitgleich oder mit sehr geringem Zeitabstand um 1390–95 entstand. Die Bekleidung der Figuren ist nämlich in sämtlichen Räumen einheitlich und typisch für das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.²⁸⁴ Die Männer tragen enge Beinlinge mit Schnabelschuhen und figurbetonte Socken aus Brokat. Die Socke, die zunächst fast bis zum Knie reichte, wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts recht kurz und bedeckte das Gesäß nur noch knapp. Genauso sind die im Westbau dargestellten breiten Ärmel, die über dem Handgelenk eng werden und sich über der Hand wiederum ausdehnen, nicht vor den 1380er Jahren anzutreffen. Zur selben Zeit wurden die Schnäbel der Schuhe überproportional lang, so wie sie z. B. im „Turniersaal“ und in der „Kammer der Ritterspiele“ wiedergegeben sind. Typisch für die letzten Jahre des 14. Jahrhunderts ist auch die Houppelande, die z. B. ein am Ballspiel im „Turniersaal“ beteiligter Herr trägt (vgl. Abb. 80). Bei der Houppelande handelt es sich um einen glockenförmigen Mantel, der meist knie- bis knöchellang ist und weite Ärmel hat. Der Mode um 1390 entspricht auch die Bekleidung der weiblichen Figuren. Diese tragen meist figurbetonte Kleider mit tiefem Ausschnitt. In einigen Fällen ist das Kleid durch einen Gürtel unter der Brust gerafft. Wie bei den Männern fallen die Ärmelmanschetten über das Handgelenk hinaus glockig auseinander und bedecken fast die ganze Handfläche. Besonders typisch für die Zeit um 1390 ist schließlich das hochgeschlossene Überkleid mit weiten Ärmeln, das im „Turniersaal“ und in der „Badestube“ mehrmals sehr detailgetreu abgebildet ist.

Der angenommene Zeitraum von etwa fünf Jahren für die Realisierung der Wandmalereien des Westbaus erscheint trotz der umfangreichen bemalten Fläche ausreichend. Die Ausmalungsarbeiten in den einzelnen Räumen dürften nämlich zügig vorangegangen sein. Dafür spricht das Fehlen von Verputzansätzen für kleinere Arbeitsportionen.²⁸⁵ Das heißt, dass man jeweils relativ große Wandflächen verputzt hat, die dann als Tagewerk bemalt wurden. Für ein schnelles Voranschreiten der Arbeiten spricht schließlich auch die flüchtige Ausführung der Details – besonders in den oberen, weniger gut sichtbaren Partien. Diese rasche Malweise lässt sich besonders deutlich am Auge der älteren Männerfigur in der Arkadengalerie der „Badestube“ beobachten (vgl. Abb. 108). Das Weiß der Lederhaut wird hier nämlich durch einen einzigen groben Pinselstrich mit Kalkweiß über dem bereits aufgetragenen hellrosafarbenen Flächenton angedeutet.

284 Zur Mode in den Wandmalereien des Runkelsteiner Westbaus: PROCHNO 2000; SCHMID 2008, S. 39–47.

285 Vgl. den Faszikel Runkelstein im Bozner Denkmalamt.

2.2.3.2 Stil und Datierung der Wandmalereien des Sommerhauses

In den letzten Jahrzehnten erfuhren die Wandmalereien des Runkelsteiner Sommerhauses aufgrund ihrer Artus-Thematik große Beachtung, besonders im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung. Stilistisch-ikonographischen Fragen wurde hingegen beinahe überhaupt keine Aufmerksamkeit geschenkt. Hierzu gehen die letzten Äußerungen auf die mittlerweile über dreißig Jahre alten Studien von Otto von Lutterotti und Nicolò RASMO zurück. Aufgrund einer vermeintlichen „heimischen lokalgefärbten Note“ wies Lutterotti die Wandmalereien im Sommerhaus dem Bozner und Meraner Kunstkreis zu. Während die Runkelsteiner Kaiserreihe eine stilistische Verwandtschaft zu den von Meister Wenzel signierten und auf 1415 datierten Fresken der Friedhofskapelle von Riffian aufweisen würde, schrieb er die Triaden und den Garel-Zyklus Hans Stocinger zu, dem bereits Weingartner die Fresken in der Burgkapelle zugewiesen hatte.²⁸⁶ Die Vermutungen Lutterottis, die keineswegs durch Vergleiche untermauert wurden, betrachtete RASMO als „unzulässig“. Laut RASMO ließen sich die Malereien des Sommerhauses um 1400–1405 datieren. Sie würden sichtlich von mehreren Händen stammen und vorherrschend nordalpine Stilmerkmale zeigen. Von einer genaueren Zuschreibung sah RASMO jedoch ab, denn ein „verlässliches Stilurteil“ sei erst nach einer umfassenden Restaurierung möglich.²⁸⁷ Obwohl die von RASMO erhoffte Restaurierung im Rahmen der Sanierung der Burg in den 1990er Jahren tatsächlich stattgefunden hat, ist eine systematische stilkritische Untersuchung nach wie vor ein Desiderat. Neue Erkenntnisse zur stilistisch-ikonographischen und chronologischen Einordnung der Wandmalereien sollen hier folgen.

Unterzieht man das gesamte Bildprogramm des Sommerhauses einer stilkritischen Analyse, so lassen sich zwischen den Wandmalereien der verschiedenen Räumlichkeiten formale Unterschiede feststellen, die – anders als bisher angenommen – auf zeitlich getrennte Ausmalungsphasen hinweisen. Die Triaden und die Gemälde im Garel-Raum sind Ausdruck jener internationalen und äußerst raffinierten Bildkultur, die sich in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts an den europäischen Höfen verbreitete. Dagegen zeigen die in Terra-Verde-Technik ausgeführten Zyklen eine andere, sicherlich später anzusetzende Bildsprache. Diese Zyklen weisen Stilmerkmale auf, die bereits auf die Übergangsphase zwischen Spätgotik und Frührenaissance hindeuten und eine Einordnung ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts bzw. nach dem Tod des Niklaus Vintler nahelegen.

Die stilistische Zusammengehörigkeit der Triaden und des Garel-Zyklus ergibt sich aufgrund von technischen, stilistischen und kompositorischen Gemeinsamkeiten. Die Geste des Riesen, der an der Nordwand des Garel-Raums mit der linken Hand auf den offenen Zeltvorhang zeigt, wird eins zu eins von der Riesin wiederholt, die

286 LUTTEROTTI 1964a, S. 20.

287 RASMO 1981a, S. 151.



Abb. 124 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Garel verfolgt Karabin, um 1410

in der achten Triade auf ihre Nachbarin deutet. Am besten aber lassen sich die Gestaltungsanalogien am Beispiel der Szene der Verfolgung Karabins an der Südwand verdeutlichen. Die Haltung des von Garel verfolgten Karabin erinnert an jene der Riesen in der siebten Triade (Abb. 124, Abb. 125). Genauso wie diese schreitet Karabin nach rechts, während er eine große Stange leicht schräg hält. Die Gestaltung Garels, der auf einem roten Sattel reitet und mit einem s-förmigen Schild ausgestattet ist, kommt jener des linken Zwerges in der neunten Triade sehr nahe.

Die Entstehung der Triaden und des Garel-Zyklus innerhalb der Vintler-Zeit kann aufgrund des Vorhandenseins des Vintler-Wappens in beiden Zyklen als gesichert



Abb. 125 Runkelstein, Sommerhaus, siebte Triade an der Außenwand, um 1410



Abb. 126 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Vintler-Wappen und maximilianische Übermalung im Westerker

gelten. Das traditionelle Vintler-Wappen mit den Bärenatzen auf rotem Grund befindet sich im Garel-Raum an der Decke des Westerkers (Abb. 126). In der Absicht, die alten Malereien zu „vernewen“, ließ Maximilian I. an dieser Stelle sein Königswappen darüber malen. Da dieses *a secco* aufgetragen wurde, haben sich davon jedoch nur geringe Reste erhalten. Derselbe Prozess betraf auch den gevierten, aus der Verschwägerung der Vintler mit der Familie Thurn im Jahr 1393 resultierenden Vintler-Wappenschild an der Söllerwand über der Tür zum Tristan-Raum (Abb. 127).²⁸⁸ Auch in diesem Fall ist die spätere Pigmentschicht mit dem kaiserlichen Wappenschild fast völlig weggebrochen.

Aufgrund der Mode- und Stilanalyse können die Triaden und der Garel-Zyklus in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert werden. Die Figuren im Garel-Raum tragen stoffreiche Gewänder, kurz geschnittene Houppelanden, turbanartig

288 Mit dem gevierten Schild zitierten die Vintler ein Element der zeitgenössischen fürstlichen Heraldik – beim regionalen Adel und bei Aufsteigerfamilien finden sich gevierte Schilde ansonsten erst ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. PFEIFER 2011, S. 92.



Abb. 127 Runkelstein, Sommerhaus, gevierter Vintler-Wappenschild an der Söllerwand

umwickelte Wulsthauben mit gezattelttem Behang (sogenannte Chaperons) und schwulstige Kapuzen. Diese Kleidungsstücke entsprechen einer Mode, die jünger als jene im Westbau ist und bereits an die zwischen 1411 und 1416 entstandenen Miniaturen des Stundenbuchs des Herzogs von Berry denken lässt.²⁸⁹ Die ersten Anklänge dieser ‚neuen‘ Mode, welche sich um 1400 europaweit rasch verbreitete, findet man im Tiroler Raum in den auf ca. 1397 datierten Wandmalereien im Trienter Adlerturm. Als Beispiel kann das Juni-Bild herangezogen werden, in dem fünf männliche Figuren verschiedene Musikinstrumente spielen und ähnlich wie die Figuren im Garel-Raum stoffreiche Gewänder sowie turbanartige Kopfbedeckungen tragen (Abb. 128, Abb. 129). Die Analogien zum Adlerturm betreffen jedoch nicht nur die Mode, sondern auch kompositorische Lösungen. Ähnlich wie der Garel-Zyklus ist die Folge der Trienter Monatsdarstellungen über einer relativ hohen Sockelzone angebracht und in durch schmale Säulchen voneinander getrennte Bildfelder unterteilt. Doch im Vergleich zu den Wandmalereien im Adlerturm sind manche Runkelsteiner Szenarien figurenreicher komponiert: Das Bildpersonal drängt sich auf engem Raum – was ebenfalls auf die etwas spätere Entstehung der Bozner Bilder hindeutet. Der Versuch des im Garel-Raum tätigen Malers, in relativ kleinen Bildfeldern zahlreiche überaus raffiniert gekleidete Figuren unterzubringen, erinnert an die überfüllten Szenarien, mit denen Lorenzo und Jacopo Salimbeni um 1416 das Oratorio di San Giovanni Battista in Urbino ausschmückten.²⁹⁰ Auch die Naturbeobachtung ist im Garel-Raum etwas entwickelter als im Adlerturm und findet Parallelen in lombardischen Wandmalereien des Quattrocento. So ähnelt der Baum, der hinter der Artustafel im Garel-Raum dargestellt ist, z. B. jenem in der Casa des Francesco di Marsilio Gonzaga in Mantua, deren Ausstattung sehr wahrscheinlich zwischen 1411 und 1422 erfolgte (Abb. 129, Abb. 130).²⁹¹

Indem beide Bäume jeweils die gesamte Höhe ihres Bildfeldes einnehmen, dominieren sie die Szene, der sie als Kulisse dienen. Die Baumkronen sind fein ausgearbeitet, man erkennt die einzelnen Blätter. Bei den zwei Bäumen handelt es sich also nicht

289 Auf eine vollständige Auflistung der umfangreichen Forschungsliteratur zum Stundenbuch des Herzogs von Berry muss hier verzichtet werden. An dieser Stelle sei lediglich auf zwei grundlegende Titel verwiesen: MEISS 1974; STIRNEMANN / VILLELA-PETIT 2004.

290 CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2006.

291 Die Datierung auf den Zeitraum zwischen 1411 und 1422 ergibt sich wie folgt: Als *terminus post quem* gilt das Jahr 1411, in dem Francesco di Marsilio Gonzaga vom Markgrafen Gianfrancesco „petia terrae casamentivae copatae“ in der contrada Montenero erhielt. Dabei handelt es sich wohl um das Haus mit den im Jahr 2000 entdeckten Wandmalereien. Da die Gemälde keine dem Werk Pisanellos verpflichteten Stilmerkmale zeigen, kann das Jahr 1422, ab dem Pisanello in Mantua nachgewiesen ist, als *terminus ante quem* gelten. GHEROLDI / DE MARCHI / BIFFI 2009, bes. S. 23. Weitere lombardische Beispiele für ähnlich gestaltete Bäume finden sich im Palazzo Branda Castiglioni und in der Corte del Doro in Castiglione Olona sowie im Casino di Caccia Borromeo in Oreno. Vgl. GALLETTI 1987; BERTONI 2009; BRUZZESE 2009.



Abb. 128 Trient, Adlerturn, Detail des Junibildes, um 1397

Abb. 129 Runkelstein, Sommerhaus, Garel-Raum, Tafelrunde, um 1410

Abb. 130 Mantua, Casa di Francesco di Marsilio Gonzaga, Schachspielendes Paar, um 1411-1422



Abb. 131 Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, Wigalois-Zyklus, Beleare und der Drache Petan (Lithographie nach einer Zeichnung von Waldstein, 1892)

wie im Runkelsteiner Westbau um ornamentale Bildelemente, sondern um Motive, in denen die jeweiligen Künstler ihr Können zur Schau stellen.

Etwas schwieriger ist die stilkritische Einordnung der zweiten Ausmalungsphase des Runkelsteiner Sommerhauses, in der die grünmonochromen Wandmalereien entstanden. Während sich die Ausstattung des Tristan-Raums weitgehend erhalten hat, ist von den restlichen in Terra-Verde-Technik ausgeführten Gemälden nicht sehr viel übriggeblieben. Für ihre Beurteilung ist man daher auf die Nachzeichnungen aus dem 19. Jahrhundert angewiesen. Trotz ihres teilweise sehr reduzierten Erhaltungszustands ist die zeitliche und stilistische Zusammengehörigkeit der einzelnen grünmonochromen Bildzyklen nicht anzuzweifeln. Neben der übereinstimmenden Farbigkeit zeigten der Wigalois- und der Tristan-Zyklus ein ähnliches Proportionsverhältnis zwischen Figuren und Architektur. Außerdem traten einige Bildelemente in beiden Zyklen sogar in analoger Weise auf, so z. B. der von Konsolen gestützte Balkon oder die geradezu geometrisch runden Brüste der weiblichen Figuren (Abb. 131, Abb. 132, Abb. 133). Zusätzliche Übereinstimmungen betrafen die Mode.²⁹² Die Figuren aller in Terra-Verde-Technik ausgeführten Zyklen trugen stoffreiche Gewänder, die sich deutlich von der noch spätrecentesken enganliegenden Kleidung der Figuren im Westbau unterschieden. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den einzelnen grünmonochromen Zyklen liegt darin, dass zumindest in den noch erhaltenen oder durch Zeichnungen

292 GREBE 2009, S. 163–174; GREBE 2018, S. 319. Nach Grebe weisen viele Kleidungsdetails stilistisch deutlich auf die Zeit um 1500 hin. Es bleibt jedoch unklar, auf welche Kleidungsdetails Grebe sich bezieht.



Abb. 132 Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, Laibung der zweiten Arkade von Westen, Retorica, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts



Abb. 133 Runkelstein, Sommerhaus, Tristan-Raum, Detail mit Isolde, die den Minnetrank trinkt an der Westwand, zweites Viertel des 15. Jahrhunderts

dokumentierten Partien das sonst in den Runkelsteiner Malereien omnipräsente Vintler-Wappen fehlt. Gerade auch dieser Befund, der in den bisherigen Studien überraschenderweise nicht registriert wurde, könnte auf eine Entstehung dieser Wandgemälde nach der Zeit des Niklaus Vintler hindeuten.

Konzentriert man sich auf die Wandmalereien im Tristan-Raum, die unter den Runkelsteiner Grünmalereien am besten erhalten sind, so erscheint ihre Entstehung nach der Zeit des Niklaus Vintler aufgrund der hier eingesetzten stilistischen Lösungen tatsächlich wahrscheinlich. Die Gestaltung der Figuren, der Landschaft und der Gebäude deutet nämlich auf eine Einordnung ins dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hin.

Mit Werken des sogenannten Weichen Stils lässt sich die Betonung der in runden, fließenden Mulden herabfallenden, dreidimensional wirkenden Gewänder vergleichen. So erinnern z. B. die Gewänder der weiblichen Figuren an der westlichen Schmalwand an jene der Skulpturen, die Hans von Judenburg für den 1421 in Auftrag gegebenen Hochaltar der Bozner Pfarrkirche schuf.²⁹³ Ähnlichkeiten in der Ausarbeitung des

293 Allgemein zu Hans von Judenburg: KREUZER-ECCEL 1976; SCHULTES 2012.

Faltenwurfs lassen sich auch zu weiteren dem Umkreis von Hans von Judenburg zugeschriebenen Plastiken ausmachen, so etwa zu der stehenden Madonna mit Kind aus der Pfarrkirche von Terlan, die heute im Bozner Stadtmuseum aufbewahrt wird (Abb. 134).²⁹⁴ Außerhalb des Tiroler Raums lassen sich stilistische Analogien zu den um 1420/30 entstandenen Wandmalereien in der Pfarrkirche Gobelsburg in Niederösterreich ausmachen.²⁹⁵ Wie auch auf Runkelstein wirkt hier die Betonung der in fließenden Mulden herabfallenden Gewänder sehr zeichnerisch und nahezu comichaft.

Für eine Entstehung der grünmonochromen Wandmalereien auf Runkelstein nach dem Tod des Niklaus Vintler spricht auch der Vergleich mit den kolorierten Federzeichnungen der im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck aufbewahrten Handschrift Dipauliana (Fundus Di Pauli) 877. Dabei handelt es sich um eine bebilderte Abschrift des von Hans II. Vintler, dem Neffen des Niklaus, im Jahre 1411 verfassten moralisierenden Werks *Plumen der Tugend*.²⁹⁶ Die Handschriftminiaturen, die aufgrund der übereinstimmenden grünmonochromen Farbigeit bereits mehrmals mit den Tristan-Fresken in Verbindung gebracht und von Margit Krenn auf das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datiert wurden, weisen noch einige weitere Gestaltungsanalogien zu den Wandmalereien auf.²⁹⁷ Neben der gleichartigen Kleidermode fallen in der Handschrift die übertrieben runden Brüste auf, deren zeichnerischer Effekt auf Runkelstein scheinbar eins zu eins übernommen wurde (Abb. 135). Einer verwandten Gestaltungskonzeption unterliegen auch die Burgen und Städte, die als sinnbildhafte, in knappen Umrissen erfasste Reduktionen dargestellt und auf steilen Felsen gelegen sind (Abb. 136). Aufgrund dieser Gestaltungsanalogien liegen eine ungefähr zeitgleiche Entstehung von Illustrationen und Wandmalereien sowie eine Bezugnahme der Wandmalereien auf die Illustrationen nahe.²⁹⁸

Nimmt man eine Entstehung nach dem Tod des Niklaus Vintler an, so kommt dessen Enkel Jörg Metzner als Auftraggeber der Grünmalereien des Runkelsteiner Sommerhauses in Frage. Als Sohn von Wolfhard Metzner und von Anna, der Tochter des Niklaus Vintler, erbte Jörg Metzner die Burg. Der in einer auf 1420 datierten

294 Zu der Skulptur im Bozner Stadtmuseum: SPADA PINTARELLI 1995, S. 26, 144–146; ANDERGASSEN 2002; BRENN-RAMMLMAIR 2007, p. 114–115.

295 LANC 1983, S. 90–91, Abb. 151–155.

296 Das Werk, bei dem es sich um eine deutsche Übersetzung und Erweiterung des populären italienischen Kompendiums über Tugend und Laster *Fiore di virtù* handelt, ist in einem Inkunabeldruck aus dem Jahr 1486 sowie in sieben Handschriften überliefert. Dazu: SILLER 1997; MYLEK 2011. Das Übersetzen von italienischen Werken ins Deutsche bildete im Tiroler Raum keine Seltenheit. So übernahm Oswald von Wolkenstein häufig italienische Lieder, behielt die Musik bei und ersetzte den italienischen durch einen deutschen Text. Zum Beispiel bezieht sich sein Lied *Mein Herz das ist versert* auf die *ballata* des Florentiner Komponisten Francesco Landini *Questa fanciulla, Amor, fallami pia*. GALLO 1980, S. 259–260.

297 KRENN 2014, S. 213–237.

298 Die bisherigen Studien, die Rasmos Datierung um 1405 als apodiktisch ansahen, mussten zwingend von einer Bezugnahme der Handschrift auf die Fresken ausgehen. Vgl. z. B. MYLEK 2011.



Abb. 134 Madonna mit dem Kind, zug. Judenburgwerkstatt, um 1425, Stadtmuseum Bozen



Abb. 135 Plumen der Tugend. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dip. 877, Fol. 9^v (Detail)



Abb. 136 Plumen der Tugend. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Dip. 877, Fol. 24^r (Detail)

Urkunde als „domin[us] Jori[s] Metczner de castro Runckelstain“ erwähnte Enkel trat nicht nur als Schlossherr in die Fußstapfen seines Großvaters, sondern auch als Spitalsverwalter.²⁹⁹ Metzners Karriere gipfelte in seiner 1439 erfolgten Ernennung zum Anwalt und Statthalter der Herzöge Friedrich und Sigmund in Tirol.³⁰⁰ Jörg hätte also sicher nicht weniger Interesse und Geldmittel als Niklaus gehabt, um sich mittels ritterlicher Bildgeschichten ein Denkmal zu setzen. Vielleicht ist es schließlich kein Zufall, dass in den wahrscheinlich von Jörg Metzner in Auftrag gegebenen Wandmalereien auch Wigalois dargestellt war. Dieser trägt nämlich ein Rad als Helmzier, welches ausgerechnet mit Metzners Wappenfigur übereinstimmt.

Abschließend lässt sich Folgendes festhalten: Auch wenn Niklaus Vintler, anders als bisher angenommen, wohl nicht als Auftraggeber sämtlicher Wandmalereien auf Burg Runkelstein anzusehen ist, so waren es doch seine Erben, welche die von ihm begonnene Ausstattung weiterführten. Der sozialhistorische Hintergrund blieb dabei derselbe: Über Niklaus' Tod hinaus wurde ein- und dasselbe Konzept verfolgt, und zwar Repräsentation durch höfische und literarische Kultur.

2.3 Schrofenstein. Ein ausgemalter Sitz vor dem Vintlertor³⁰¹

Hinter einer Stadthausfassade des späten 19. Jahrhunderts verbirgt sich eines der bedeutendsten Zeugnisse der profanen Wandmalerei im Bozner Raum (Abb. 137). Dabei handelt es sich um die Wandmalereien des sogenannten Ansitzes Schrofenstein, der von 1368 bis 1413 Niklaus Vintler gehörte und danach an die mit den Vintlern verschwägte Familie Schrofenstein überging. Der Ansitz gehört heute der Stiftung Franz de Paula von Mayrl und ist in acht Wohneinheiten aufgeteilt. Die profanen Wandmalereien befinden sich in zwei Räumen im ersten Obergeschoss, die zu ein und derselben Wohneinheit gehören und als Büro dienen. Der nordwestliche Raum war mit monochromen Kampfszenen ausgemalt, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt wurden und heute aufgrund ihres stark fragmentarischen Erhaltungszustands nur noch zu erahnen sind. Weitere ebenso fragmentarische Gemälde, welche erst im Zuge der 2005–2006 erfolgten Gesamtrestaurierung des Baukomplexes entdeckt und freigelegt wurden, befinden sich im kleineren südöstlichen Raum.

299 Als Vertreter des Adels in der Spitalsverwaltung ist er 1429 neben dem bürgerlichen „Wernherus carnifex“ belegt. OBERMAIR 1989, S. 401–402, Spitalurk. 597, 555–556, Franziskanerurk. 17; vgl. WETZEL 1999, S. 197.

300 JÄGER 1881/1885, Bd. 2.2, S. 21.

301 Dieses Unterkapitel wurde in Kurzform bereits publiziert: BEATO 2018. In dem Aufsatz wurde darauf verwiesen, dass die dort veröffentlichten Forschungsergebnisse im Rahmen der Recherche zu meiner von der Landesgraduiertenförderung unterstützten Promotion an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg erlangt wurden.



Abb. 137 Bozen, Schrofenstein, Ansicht von Osten

Trotz ihrer kunst- und kulturhistorischen Bedeutung wurde den Schrofensteiner Wandmalereien bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Schrofenstein stand immer im Schatten der Runkelstein-Forschung sowie der historischen Untersuchungen zur Person des Niklaus Vintler.³⁰² In den seltenen Fällen, in denen der Ansitz Schrofenstein in der Literatur Erwähnung findet, werden seine Wandmalereien nicht detailliert untersucht.

Der Ansitz wurde erstmals im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit einer grundlegenden Analyse unterzogen, bei der sowohl Aspekte der Baugeschichte als auch der stilistisch-ikonographischen Einordnung der Wandmalereien Berücksichtigung fanden. Wie im Folgenden ausführlich dargelegt wird, darf man sich den sogenannten Ansitz Schrofenstein im Spätmittelalter als schlossartige Anlage am nördlichen Bozner Stadtrand vorstellen. Die Anlage bestand aus mindestens zwei Baukörpern. Angesichts des Stils der wenigen erhaltenen Fragmente und des Fehlens des Vintler-Wappens erscheint es denkbar, dass die Wandmalereien des nordwestlichen Baukörpers erst nach Niklaus Vintlers' Tod im Jahr 1413 entstanden. In dem Baukörper im Südosten befand

302 Kurze Hinweise auf die Wandmalereien des Ansitzes, hauptsächlich aus der Zeit vor der Entdeckung der Neufunde, findet man in: WEINGARTNER 1928, S. 33; RASMO 1971, S. 210, 246; RASMO 1980, S. 170; COZZI 1999, S. 118; OBERMAIR / STAMPFER 2000, S. 397–409; KOFLER-ENGL 2007c; KOFLER-ENGL 2007a, S. 304–305; KOFLER-ENGL 2011b, S. 182–183; STAMPFER 2011, S. 113; KOFLER-ENGL 2018.

sich einst ein großer repräsentativer Saal, dessen mit dem Vintler-Wappen versehene Gemälde inhaltlich zum Teil von amourösen Themen bzw. Minneallegorien geprägt waren. Aufgrund der Bekleidung der Figuren kann eine Entstehung um 1370–80 und damit vor den Runkelsteiner Bildern angenommen werden.

2.3.1 Lage und Baugeschichte

Wie aber sah Schrofenstein im Mittelalter aus? Um was für eine Art von Gebäude handelte es sich? Diese auf den ersten Blick banalen Fragen sind gar nicht so leicht zu beantworten, da spätere Umbauten die mittelalterliche Anlage stark verändert haben. Zunächst wurde der Komplex im 16. Jahrhundert von den Freiherren von Thun umgebaut.³⁰³ Aus dieser Zeit stammen laut Weingartner noch die Hoffassade und die Rundbogenloggia an der Ostseite. 1770 stiftete Franz von Mayrl hier ein freiwilliges Arbeitshaus für „arme Stadtangehörige“, „um denselben durch die Benützung ihrer Arbeitskraft einen Erwerb zu ermöglichen“.³⁰⁴

Das heutige Aussehen des Ansitzes ist hauptsächlich von den Umbauten geprägt, die 1898 nach Plänen von Ingenieur Johann Bittner durchgeführt wurden (Abb. 138).³⁰⁵ Im Rahmen dieser Renovierungsarbeiten wurde die Ostfassade mit Fenstergiebeln und Quadermauerwerk im Sockel neu verputzt. Dazu wurden sämtliche Fenster in ihren Maßen vereinheitlicht.³⁰⁶ 2005–2006 fand schließlich eine Gesamtanierung des Gebäudes unter Oberaufsicht des Bozner Denkmalamtes statt, in deren Rahmen insgesamt acht Wohnungen eingerichtet wurden.

Für die Rekonstruktion des mittelalterlichen Erscheinungsbildes des Ansitzes gibt es heute nur noch wenige Anhaltspunkte. Die heutige unregelmäßige Form des Baukomplexes lässt auf eine aus zwei Gebäuden bestehende Anlage schließen. Bei dem Baukörper im Nordwesten, dessen erstes Obergeschoss mit monochromen Wandmalereien ausgestattet war, dürfte es sich ursprünglich um ein freistehendes Gebäude gehandelt haben. Dies erkennt man deutlich, wenn man den Baukomplex vom Hinterhof aus überblickt (Abb. 139). Eine im Rahmen der Sanierungsarbeiten von 2005–2006 durchgeführte Sondierung kam außerdem zu dem Ergebnis, dass die Putzschicht, die im ersten Obergeschoss als Bildträger diente, auch in dem Raum im zweiten Obergeschoss vorhanden ist. Wenngleich heute von den Wandmalereien dieses Raumes nichts mehr zu erkennen ist, könnte es daher in diesem Gebäude möglicherweise ehemals sogar zwei völlig ausgemalte Räume gegeben haben.

303 WEINGARTNER 1926, S. 89.

304 HÖFFINGER 1887, S. 41.

305 KOFLER-ENGL 2007c, S. 59.

306 Technischer Bericht von Dr. Arch. Markus Vigl im Schrofenstein-Faszikel im Archiv des Landesdenkmalamtes Bozen.



Abb. 138 Schrofenstein, Ostfassade. Bauplan Ing. Johann Bittner, 1898



Abb. 139 Bozen, Schrofenstein, Ansicht von Nordwesten

Im Südosten befand sich der zweite Baukörper, in dem 2006 im Zuge der Gesamtrestaurierung der Anlage die bis dahin unbekannteren Wandmalereien ans Licht kamen. Dieser Baukörper ist heute durch eine Rundbogengalerie an den Raum mit den monochromen Wandmalereien angeschlossen. Ursprünglich waren die zwei Baukörper vermutlich durch einen kleinen quadratischen Raum miteinander verbunden, der heute als Abstellkammer dient (Abb. 140, Abb. 141).

Wesentliche Informationen über die mittelalterliche Baugeschichte des Ansitzes Schrofenstein liefert das um 1400 verfasste Vintler-Urbar: Bei dem Ansitz handelte es sich demnach um eine repräsentative Anlage, welche man sich als schlossartiges Gebäude am Stadtrand vorstellen darf.³⁰⁷ Aus dem Urbar geht hervor, dass Niklaus Vintler am 13. Januar 1368 für 100 Mark Berner ein Haus „vor vintler tor gehaissen hern Engelmars haus“ gekauft hat. Dieses Haus, das wohl mit dem turmartigen Baukörper im Nordwesten übereingestimmt hat, befand sich also vor dem Vintlertor und damit an einem zentralen Straßenkreuz am nördlichen Bozner Stadteingang.³⁰⁸ Der hohe Kaufpreis des Hauses – 100 Mark Berner – könnte darin begründet gewesen sein, dass „wer dar inne gesessen ist das der dhain stewr nicht gegeben hat“. Mit dem Haus war also eine Steuerbefreiung verbunden, die sich Niklaus von den Herzögen Leopold III. und Albrecht III. bestätigen ließ: „vnd die freyung. hab(e)nt mir / die zwen fürst(e)n / mein herren von öster(reich). hertzog leupolt / vnd hertzog Albreht. den paiden got genad / bestett mit irn briefen“.³⁰⁹ Aus dem Urbar erfährt man darüber hinaus, dass Niklaus das Haus nach dem Erwerb umbauen ließ: „Vnd dar auf han ich sider vil verpawen“. Worin die Umgestaltung bestand, ist schwer zu bestimmen. Vermutlich ließ Niklaus das neu erworbene Haus aufstocken. Dies wird durch das Ergebnis einer im Rahmen der Sanierungsarbeiten von 2005–2006 vorgenommenen Sondierung im zweiten Obergeschoss des heutigen nordwestlichen Baukörpers der Anlage nahegelegt: Während sich die ersten zwei Geschosse aufgrund des Mauerwerkscharakters und der Mauerstärke in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datieren lassen, stieß man im zweiten Obergeschoss auf jüngerer Mauerwerk mit Bruchsteinen und ohne Fugenstrich.³¹⁰ Abgesehen von der

307 Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (im Folgenden: TLA), 178/1. An dieser Stelle möchte ich Dr. Armin Torggler für die freundlichen Hinweise herzlich danken. Schlossartige Stadthäuser waren nichts Ungewöhnliches. Als Beispiel sei das Nürnberger Tucherschloss in der Hirschelgasse 11/13 angeführt. Dazu: UNTERMANN 2009, S. 226.

308 Bereits Hoeniger identifizierte das in dem Urbar genannte Haus mit dem Gebäude in der Vintlerstraße 2. Dieses befand sich ursprünglich knapp außerhalb der Stadt, vor dem seit 1273 belegten und bis zu seinem Abriss in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als nordöstlicher Stadteingang dienenden Vintlertor. HOENIGER 1934, S. 52, Nr. 147. Hoenigers Annahme fand allgemeine Akzeptanz. Anderer Meinung ist nur Wetzel, der den Ansitz Schrofenstein mit einem nicht näher bestimmten Gebäude am anderen Ende der Straße, nahe beim Franziskanerkloster, identifizierte. WETZEL 1999, S. 245. Nahe beim Franziskanerkloster ist jedoch nach aktuellem archäologischem Kenntnisstand kein mittelalterliches Gebäude auszumachen.

309 TLA Urbar 178/1, Fol. 1^r.

310 MITTERER 2007, S. 7.

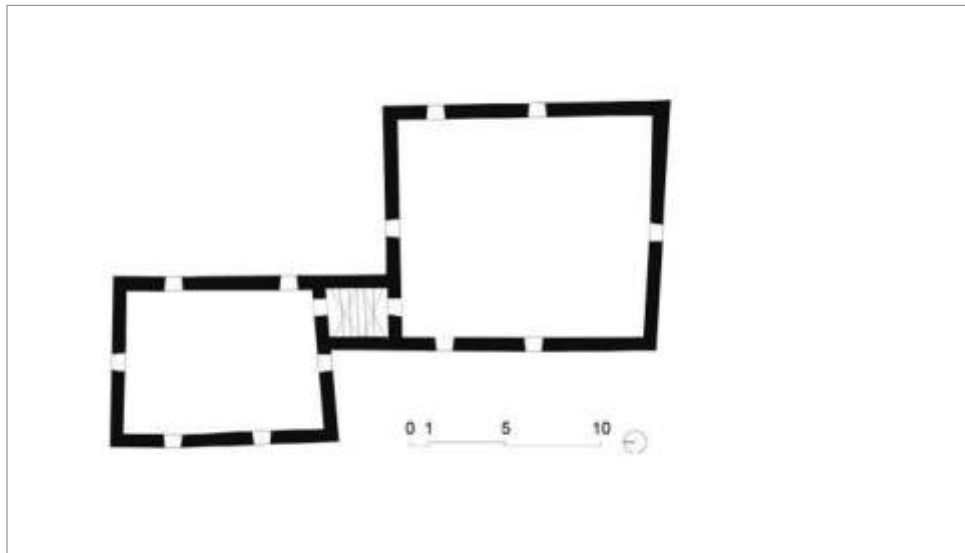


Abb. 140 Grundriss Schrofenstein, erstes Obergeschoss. Gezeichnet von Arch. Achim Reese

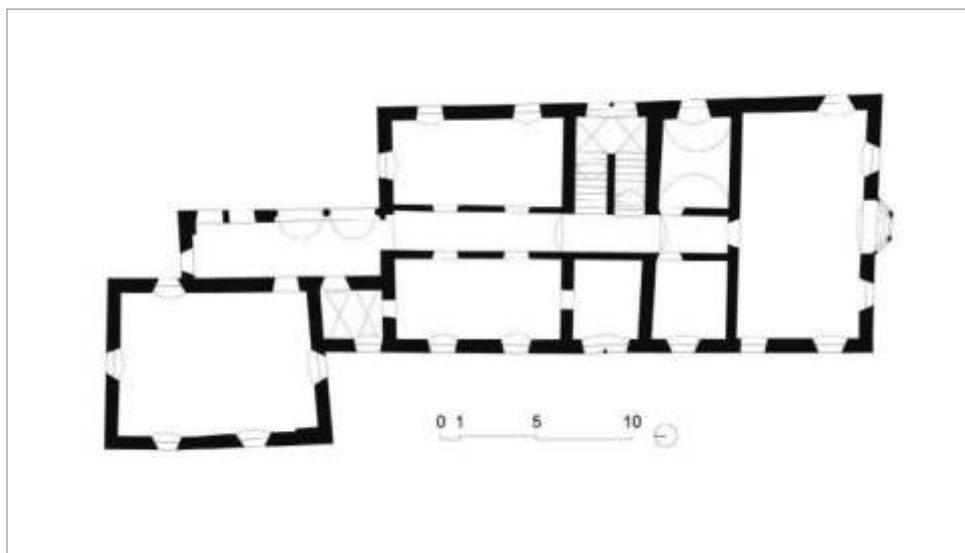


Abb. 141 Hypothetischer Grundriss Schrofenstein, erstes Obergeschoss um 1380. Gezeichnet von Achim Reese

zu vermutenden Aufstockung erweiterte Niklaus seinen Besitz noch zu Lebzeiten seiner Mutter um einen Hof und einen Garten. Im Urbar heißt es: „Nu hat mein müt[er] selig Angnes vnd ich gechaufft / den hof vnd den gart(e)n gar / hinden aus von perlein von hurlach selig[e]n“.³¹¹ Niklaus erwarb außerdem vom Bozner Heiliggeistspital einen an diesen Besitzkomplex angrenzenden Weingarten für einen Weinzins von jährlich vier Yhrn: „Jtem So han ich den weingarten der an / dasselbe mein hause stösst der des Spitals / ze Potzen gewesen ist mit wehsel gekauft / wan ich gab demselben Spital hinengegen / vier vrn weingelts“.³¹² Zu einem unbestimmten Zeitpunkt schließlich brachte Niklaus dann auch noch das Haus zwischen dem Vintlertor und „Herrn Engelmars Haus“ in seinen Besitz, für das er einem gewissen Anewein 18 Mark bezahlte: „Jtem das haus zwischen h(ern) Emgelmars / haus vnd vintler Tor / Chauft ich von / dem Anwein vmb xliij markch“.³¹³ Dieses zusätzlich erworbene Haus, das sich ebenso vor dem Vintlertor befand, könnte einem Teil des Baukörpers im Südosten des heutigen Ansitzes Schrofenstein entsprochen haben, nämlich jenem Teil, in dem sich die neuentdeckten Wandmalereien befinden. Auch wenn es keine Quellen gibt, die dies beweisen, erscheint die Vermutung plausibel, dass Niklaus Vintler die beiden Gebäude miteinander verbinden und somit eine schlossartige Anlage entstehen ließ.

2.3.2 Die ausgemalten Räume

2.3.2.1 Kämpfende Ritter en grisaille – Der nordwestliche Raum

Der Besprechung der Wandmalereien seien einige Überlegungen zum mittelalterlichen Erscheinungsbild des Raumes vorangestellt. Der Raum im turmartigen Bau in der Nordwestecke des heutigen Ansitzes Schrofenstein hat seinen ursprünglichen Umfang bewahrt. Die Fensteröffnungen gehen hingegen alle auf einen späteren Umbau zurück. An der Nordwand haben sich die rechte Laibung und ein Teil des Sturzbogens eines älteren Fensters erhalten. Die Laibungskanten reichen nachweislich mindestens 80 cm unter den heutigen Fußboden hinab, was auf ein ursprünglich tiefer liegendes Bodenniveau hinweist.³¹⁴ Weitere Laibungskanten sind im östlichen Abschnitt der Südwand sichtbar. Sie gehörten zu einer heute vermauerten Tür, die ursprünglich zum Verbindungsraum zwischen dem nordwestlichen und dem südöstlichen Baukörper geführt hat.

Von der in *fresco-secco*-Technik ausgeführten farbreduzierten Raumausmalung haben sich aufgrund der diversen im Laufe der Zeit erfolgten Umbauten nur einige

311 TLA Urbar 178/1, Fol. 1^r; vgl. TORGLER 2014, S. 140. Bei „perlein von hurlach“ handelt es sich um Bernhard von Hurlach, der vor Niklaus das Amt des Grieser Landrichters bekleidete. Vgl. WETZEL 1999, S. 246.

312 Ebenda.

313 Ebenda, Fol. 1^r.

314 MITTERER 2007, S. 7.

wenige Fragmente erhalten. Im Zusammenhang mit der Veränderung der originalen Fenster und dem Ausbruch von weiteren Fensteröffnungen wurden die Wandmalereien weitgehend zerstört. Außerdem wurde in der Südwestecke des Raumes ein heute nicht mehr vorhandener Kamin errichtet.³¹⁵

Die heute nur mehr bruchstückhaft zu erahnenden Wandmalereien zeigten kämpfende Ritter vor Landschaftshintergründen und waren durch vertikal verlaufende Bordüren mit roter Grundfarbe unterteilt. Als oberen Abschluss zur Balkendecke hin erkennt man gemalte Konsolen. Eine genauere ikonographische Interpretation der Gemälde ist aufgrund des fast unleserlichen Zustands nicht mehr möglich. Einen Hinweis auf den Inhalt des Zyklus liefert eine Notiz von 1885, die von einer Beischrift mit dem Namen „Tristan“ berichtet.³¹⁶ Auf dem Bildfeld der Nordwand, in dem sich die Beischrift befand, soll dargestellt gewesen sein, wie Tristan dem Drachen die Zunge abschneidet. Dieses Bild ist heute jedoch kaum mehr zu erkennen (Abb. 142, Abb. 143).

Man erahnt den Kopf eines Tieres, bei dem es sich um einen Drachenkopf gehandelt haben könnte, sowie die Umrisse eines Ritters, aber keine Inschrift mit dem Namen „Tristan“. Ob die Wandmalereien dieses Raumes tatsächlich einen Tristan-Zyklus gezeigt haben, kann daher nicht mit Sicherheit gesagt werden. Eine genauere Bestimmung der Bildinhalte könnte allenfalls mithilfe der leider verschollenen Umzeichnungen erfolgen, die in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts angefertigt wurden, als man überlegte, die Gemälde abzunehmen und nach Runkelstein zu transportieren.³¹⁷ Tatsache ist, dass die einzige heute noch deutlich erkennbare Darstellung in dem Raum – ein Ritter, der ein katzenartiges Mischwesen verfolgt – in der Handlung des Tristan-Romans keine Entsprechung findet (Abb. 144).³¹⁸

Auch die genauere zeitliche Einordnung der Wandmalereien wird durch den schlechten Erhaltungszustand und die unzulängliche Quellenlage erschwert. Da zumindest in den erhaltenen Bildpartien kein Vintler-Wappen zu sehen ist, erscheint es denkbar, dass die Gemälde dieses Raumes – gleich wie die grünmonochromen Zyklen des Runkelsteiner Sommerhauses (vgl. Kap. 2.2.3.2) – erst nach dem Tod des Niklaus Vintler entstanden. Der 1403 als Burggraf auf Tirol bezeugte Heinrich von Schrofenstein, der das Stadthaus vor dem Vintlertor nach Niklaus' Ableben erwarb, hätte sicher ebenso Interesse sowie ausreichende Geldmittel gehabt, um sich mittels einer ritterlichen Bildgeschichte ein Denkmal zu setzen.³¹⁹ Außerdem scheinen die noch erkennbaren Rüstungselemente denjenigen in den Zyklen des Sommerhauses zu entsprechen, die, wie im vorigen Unterkapitel dargelegt, vermutlich erst nach 1413 zu datieren sind. Der Ritter, der ein katzenartiges Mischwesen verfolgt, trägt einen

315 Ebenda, S. 8.

316 ATZ/MADEIN 1885, S. 72.

317 OBERMAIR/STAMPFER 2000, S. 402.

318 Einen vollständigen Überblick über die Tristan-Ikonographie liefert VAN D'ELDEN 2016.

319 Anstelle von Heinrich wird bereits 1406 Michel von Trostberg als Burggraf auf Tirol erwähnt. WETZEL 1999, S. 198. Vgl. TLA, Urk. I, 4039.



Abb. 142 Bozen, Schrofenstein, Raum im Nordwesten, Nordwand, Tristan schneidet dem Drachen die Zunge ab (?)



Abb. 143 Bozen, Schrofenstein, nordwestlicher Raum, Nordwand, Tristan schneidet dem Drachen die Zunge ab (?), Zustand vor der Restaurierung



Abb. 144 Bozen, Schrofenstein, Raum im Nordwesten, Ostwand, Ein Ritter verfolgt ein Mischwesen



Abb. 145 Caspar Blabmire (?), Detail der Marienkrönung aus Schloss Obermontani, Tempera auf Holz, zwischen 1438 und 1450, Stadtmuseum Bozen

Stechhelm bzw. einen Krötenkopfhelm. Dabei handelt es sich um einen Helmtyp, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts aus dem Kübelhelm hervorging und vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte nachweisbar ist (Abb. 145).³²⁰

Auch die wenigen noch zu erfassenden Stilelemente weisen auf eine vergleichsweise späte Datierung hin. Die raumgreifende Drehung des Beins eines an der Westwand dargestellten Ritters, die zeichnerisch angedeuteten Landschaftshintergründe, die illusionistische Wiedergabe der als oberer Abschluss zur Balkendecke hin gemalten Konsolen sowie die monochrome Farbigkeit des Zyklus erinnern an die im Runkelsteiner Tristan-Raum angewandten künstlerischen Lösungen. Nicht ohne Grund wies Höffinger bereits 1887 auf die Verwandtschaft mit dem Runkelsteiner Tristan-Raum hin. Nach Höffinger, der die Wandmalereien in einem im Vergleich zu heute sicher vollständigeren Zustand begutachten konnte, „scheint es, daß beide Tristancyclen von einem und demselben Künstler stammen, der sich von der Herstellung des einen bis zu jener des zweiten jedoch bedeutend entwickelt und ausgebildet haben muß“.³²¹

320 GRANCSAY 1956.

321 HÖFFINGER 1887, S. 161.

Nimmt man eine Entstehung der Wandmalereien im nordwestlichen Raum des Ansitzes unter den Herren von Schrofenstein an, so ist davon auszugehen, dass diese auch die heute nicht mehr erhaltenen Gemälde im zweiten Obergeschoss in Auftrag gegeben haben. Wie die im Rahmen der Sanierungsarbeiten erfolgten Untersuchungen gezeigt haben, entsprechen die bemalten Putzschichtreste im zweiten Obergeschoss der Putzschicht im ersten Stock.

2.3.2.2 In der Herzensschmiede der Frau Minne – Der südöstliche Raum

2.3.2.2.1 Hypothetische Rekonstruktion des Raumes

Auch in einem im heutigen Zustand 8,10 × 4,30 Meter großen Raum, der im Südosten an das Treppenhaus angrenzt und durch eine verglaste Rundbogengalerie an den nordwestlichen Baukörper angeschlossen ist, kamen im Jahr 2006 an der Nord- und Ostwand Malereien ans Licht. Der Besprechung der Gemälde seien auch in diesem Fall einige Überlegungen zum mittelalterlichen Erscheinungsbild des Raumes vorangestellt. Dieser wurde nämlich während des Umbaus im 16. Jahrhundert stark verändert. Die drei Fenster, durch die der Raum heute Licht erhält, stammen alle aus dieser Zeit. Ihr Ausbruch hat wesentliche Teile der Wandmalereien zerstört. Die heutige Raumhöhe von 3,50 Metern entspricht zudem nicht der originalen. Im oberen Bereich der Ostwand sind noch Fragmente eines Bildfrieses erhalten, der durch den späteren Deckeneinbau zerstört wurde. Eine anlässlich der Sanierungsarbeiten erfolgte Sondierung hat ergeben, dass sich die Gemälde ursprünglich bis auf eine Höhe von ca. 30 cm über dem Bodenniveau des zweiten Obergeschosses fortsetzten.³²²

Die Westwand, die nicht freskiert ist und von einem späteren Umbau – vermutlich dem des 19. Jahrhunderts – herrührende Türen aufweist, gehört nicht zur ursprünglichen Bausubstanz. Dabei handelt es sich vermutlich um eine Trennwand, die zum Zwecke der nachträglichen Verkleinerung des Raumes eingebaut wurde (Abb. 146). Betrachtet man den Grundriss der heutigen Wohnung, so stellt man außerdem fest, dass das hinter der Westwand gelegene gegenüberliegende Zimmer, dessen Fenster sich auf an der gegenüberliegenden Gebäudeseite befinden, genauso groß ist wie dasjenige mit den Neufunden (vgl. Abb. 140, Abb. 141). Folglich liegt die Vermutung nahe, dass ein ursprünglich wesentlich größerer Raum, der die gesamte Breite der Etage einnahm, bei einem späteren Umbau in zwei gleich große Einheiten unterteilt wurde.³²³ Verkleinert wurde der Raum auch im Süden – seine südliche Ausdehnung ist heute nämlich durch das Treppenhaus begrenzt. Die Wandmalereien der Ostwand stoßen unvermittelt an die nicht freskierte und fensterlose Südwand.

322 MITTERER 2006, S. 7.

323 Auf eine ursprünglich viel größere Dimension des Raumes wies bereits Kofler-Engl hin, jedoch ohne genauere Angaben zu machen. KOFLER-ENGL 2007c, S. 61.



Abb. 146 Bozen, Schrofenstein, südöstlicher Raum, Nordwestecke

Folgt man der gerade vorgenommenen Rekonstruktion, so war der heute verhältnismäßig kleine Raum mit den Neufunden ehemals Teil eines großen repräsentativen Saals. Dieser wiederum befand sich in einem schlossartigen, aus mehreren Baukörpern bestehenden Haus am Bozner Stadtrand.

2.3.2.2.2 Inhaltliche Bestimmung der Wandmalereien

Die noch erhaltenen Wandmalereien, die in *fresco-secco*-Technik ausgeführt wurden, befinden sich ausschließlich an der ursprünglich wesentlich längeren Nordwand und an der heute wohl ebenfalls kürzeren Ostwand.³²⁴ Die Wanddekoration gliedert sich in vier Bereiche: Über einer 65 cm hohen Sockelzone aus fingierten Marmorplatten und einem 1,65 m hohen gemalten Wandbehang mit dem Vintler-Wappen erstreckt sich ein Bildstreifen mit szenischen Darstellungen. Vom darüberliegenden, durch den späteren Deckeneinbau zerstörten Bildstreifen erkennt man nur noch wenige Fragmente, die Tierpfoten auf einer Art Stange zeigen.

Beginnt man die Betrachtung des Zyklus mit den kaum mehr lesbaren Bruchstücken an der Nordwand, so sind noch Hunde und männliche Figuren zu erkennen, die an eine Jagdszene denken lassen (Abb. 147). An der anschließenden Ostwand reitet

³²⁴ MITTERER 2006, S. 7.



Abb. 147 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Nordostecke

eine blaugekleidete Figur mit Fransenmantel und Hüftgürtel nach rechts. Der Kopf der Figur ist nicht mehr zu sehen, denn dieses Bild wurde beim späteren Ausbruch eines Fensters teilweise zerstört. Rechts neben dem Fenster treffen zwei dynamisch dargestellte Ritter gewaltsam aufeinander (Abb. 148). Das Pferd des rechts wiedergegebenen Ritters scheint mit demjenigen der blaugekleideten Figur in der Nordostecke übereinzustimmen. Den Kampf entscheidet der linke der beiden Ritter für sich, indem er seinen Gegner mit einem heftigen Lanzenstoß aus dem Sattel wirft. Rechts neben dem Zweikampf ist ein weiteres Pferd zu Boden gegangen, während sich ein weiterer Ritter an einer Art Baumstamm festhält (Abb. 149).

Eventuell könnte es sich dabei erneut um den besiegten und nun bereits vom Pferd gefallenen Ritter handeln – das am Boden liegende Pferd hat allerdings eine andere Farbe als das des unterlegenen Kämpfers. Das nächste Bild zeigt eine Versammlung von Frauen: Eine gekrönte Frau mit schönem Antlitz sitzt auf einer hölzernen Konstruktion und wird von zwei Frauen mit weitaus gröberen Gesichtszügen begleitet (Abb. 150). Aufgrund des späteren Ausbruchs oder der Vergrößerung eines Fensters ist jedoch nur die obere Körperhälfte der Frauen erhalten. Man erkennt außerdem noch zwei Hände, die einen Stab umfassen und vermutlich zu einer vierten, verlorenen Figur gehörten. Wegen des fragmentarischen Erhaltungszustands dieser Szene muss vorerst unklar bleiben, womit die drei bzw. vier Frauen gerade beschäftigt sind.



Abb. 148 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, nördlicher Abschnitt



Abb. 149 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, südlicher Abschnitt



Abb. 150 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, Frauenversammlung

Die Ostwand schließt in ihrer heutigen Ausdehnung mit der Darstellung einer gekrönten Frau ab. Diese fixiert mit einer Zange einen roten Gegenstand auf einem Amboss, während drei Helferinnen den Gegenstand mit Hammerschlägen formen (Abb. 151). Auf diese letzte Szene, die auf den ersten Blick etwas merkwürdig erscheinen mag, wird im Folgenden ausführlich eingegangen, denn sie ist ausschlaggebend für die Deutung der Wandmalereien.

Wie bereits Waltraud Kofler-Engl erkannt hat, lässt sich diese Darstellung als Herzensschmiede der Frau Minne identifizieren.³²⁵ Bei der Herzensschmiede handelt es sich um eine Allegorie, und zwar um eine der vielen Variationen des Motivs des gequälten Männerherzens, das die Macht der Minne versinnbildlicht. Herzensschmieden kommen in der mittelhochdeutschen Literatur ebenso vor wie in den bildenden Künsten. In einer erstmals 1483 nachweisbaren, aber sicher älteren Minnerede eines unbekanntem Verfassers richtet ein verliebter Mann seine Bitte an den Engel Gottes, er möge ihn vor dem Hammer des Leidens in der Schmiede seines Herzens beschützen: „nauch sölcher werden minne/ wyßst mich der gotteß engell/ der helfff, das ich enttrinne/ das mich fürbaß niht treffe laides tengel,/ der gütte zitt in minem hertzen smittet“.³²⁶

Als mustergültige Veranschaulichung der Vielfalt der Qualen, die das Männerherz durch die Frauenmacht erleiden muss, gilt im Bereich der bildenden Künste ein nur in einem einzigen Exemplar überlieferter Holzschnitt, den der ansonsten unbekannte Meister Casper im späten 15. Jahrhundert schuf (Abb. 152).³²⁷ Im Zentrum der Darstellung steht Frau Minne, die in ihrer rechten Hand einen Spieß mit einem aufgesteckten Herz hält, während sie mit der Linken ein weiteres Herz mit einem Schwert durchbohrt. Abgesehen von einem Schleier, der ihre Scham verdeckt, ist sie vollkommen nackt. Zu ihren Füßen kniet ein im Verhältnis zu ihr viel kleinerer Mann, der beide Arme bittend zu ihr erhebt. Ein Spruchband enthüllt seinen leidenschaftlichen Wunsch: „O freulein hubsch und fein. Erloß mich auß der pein und schleus mich in die arm dein“. Um die Frau herum sind insgesamt achtzehn von Beschriften begleitete Bilder gruppiert, in denen das liebende Männerherz auf unterschiedlichste Weise gequält wird, z. B. indem es in einer Mausefalle gefangen oder mit einer Zange gezwickt wird.

Eine ikonographisch dem Schrofensteiner Wandgemälde nahestehende Herzensschmiede findet sich auf einem Tonmodell des frühen 15. Jahrhunderts im Berliner Kunstgewerbemuseum: Eine Frau hält das Herz eines ihr gegenüberstehenden

325 KOFLER-ENGL 2011b, S. 182. Kofler-Engl identifizierte das Schrofensteiner Bildmotiv als Herzensschmiede der Frau Minne, ohne jedoch Literaturquellen oder weitere Bildzeugnisse des Motivs anzuführen. Allgemein zur Figur der Frau Minne in den bildenden Künsten: LAUFFER 1947; KLINE 2016.

326 Zit. nach der Edition MINNEREDE [Ed. 1985], S. 246. Grundlegend zu dieser Minnerede: KLINGNER/LIEB 2012, Nr. B69, S. 119–122.

327 Dazu: WOLF 1995, S. 136–137.



Abb. 151 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, Herzensschmiede

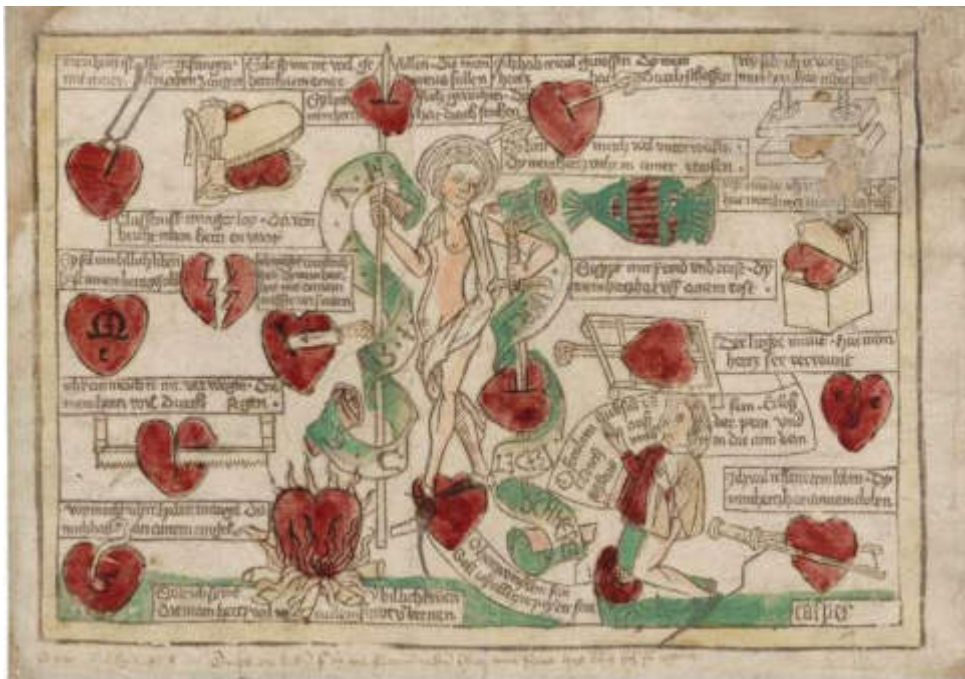


Abb. 152 Meister Casper, Herzensqualen, Holzschnitt, um 1485, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Mannes in einer Zange auf einem Amboss fest und schlägt mit einem Hammer darauf (Abb. 153). Die Schriftbänder im oberen Bereich der Komposition geben Aufschluss über den Grund der erbarmungslosen Behandlung. Auf den Vorwurf des Mannes – „iamerliche smercen den ir myr dut in myme herzen“ – erwidert die Frau: „ungetruwe hercze dut man soliche smerce“.³²⁸ Ein ähnliches Geschehen ist auch auf dem Deckel eines Kästchens aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dargestellt, das heute im Museum für Angewandte Kunst in Köln aufbewahrt wird (Abb. 154).³²⁹ Im ersten der drei Bildfelder des Deckels erkennt man eine vollbusige Dame, die einem auf ihrem Schoß liegenden Jüngling das Herz aus der Brust reißt. Im anschließenden Bildfeld schlägt die Frau mit einem Hammer auf das auf einem Amboss liegende Herz. Auf dem beigefügten Schriftband kommentiert sie ihr Tun mit den Worten: „dis mach ich noch mime sin“. Ein auf einem Hirsch reitender wilder Mann füllt das letzte Bildfeld aus. Die Vorder- und Rückseite sowie die Schmalseiten des Kästchens sind mit allegorischen Tierdarstellungen verziert.

Von der Bildfolge auf dem Kästchendeckel lassen sich vielleicht die folgenden Rückschlüsse auf einige der verlorenen Bildpartien des Schrofensteiner Zyklus ziehen: Die über dem Fenster nur bruchstückhaft erhaltenen Frauenfiguren links von der Szene der Herzensschmiede gruppierten sich ehemals vermutlich um einen liegenden Mann und waren im Begriff, ihm das Herz herauszureißen – aus der Nähe erkennt man unterhalb der Hand der gekrönten Frau mit schönem Antlitz einen roten Farbleck, der auf ein Herz hinweisen könnte (vgl. Abb. 150). Das ‚Opfer‘ der Frauen könnte mit jenem Ritter identisch gewesen sein, der sich in der vorhergehenden Episode an einem Baumstamm festhält. Mit der gekrönten Frau mit den feinen Gesichtszügen und dem losen Haar dürfte also wiederum eine Minnepersonifikation gemeint sein, während es sich bei den zwei Frauen mit den größeren Gesichtszügen um deren Helferinnen handeln dürfte. Die zwei Hände, die einen Stab halten, könnten zu einer weiteren, verlorenen Frauenfigur gehört haben, die – im Unterschied zu der Darstellung auf dem Kästchen, die das Herausreißen des Herzens mit bloßen Händen zeigt – das Männerherz auf der Spitze ihres Stabes aufgespießt hatte.

Eine solche leicht variierte Ikonographie findet man auch in anderen zeitgenössischen Minnedarstellungen. So zum Beispiel auf einem Wandbild, das 2007 im Zuge der Wiederherstellung des ausgebrannten Zunfthauses zur Zimmerleuten in Zürich

328 Derartige Tonmodel dienten vor allem der Herstellung von Backwerk. Ihre Verwendung für die Anfertigung von Reliefs aus Pappmaché ist ebenfalls nachgewiesen. Zu dem Tonmodell: BODE/VOLBACH 1918, Nr. 59; WURST 2005, S. 215.

329 Zu dem Kästchen: KOHLHAUSSEN 1928, Nr. 61; KOHLHAUSSEN 1957; DIEMER 1992; WURST 2005, S. 223–227, Nr. 4.2.2. Das Kölner Kästchen gehört zu einer Gruppe von mindestens fünf Kästchen, die teilweise nahezu identisch sind. Dies führte Dorothea und Peter Diemer dazu, diese Kästchen als Fälschungen zu betrachten. DIEMER 1992, S. 1029–1030. Gegen die Fälschungshypothese sprach sich Wurst aus.



Abb. 153 Tonmodell, H 7,5 cm, B 7,4 cm, rheinisch (?), frühes 15. Jahrhundert, Berlin, Kunstgewerbemuseum



Abb. 154 Minnekästchen, Deckel, L 28,5 cm, B 16 cm, H 12 cm, Birnbaumholz, Köln, Museum für Angewandte Kunst



Abb. 155 Zürich, Zunfthaus zur Zimmerleuten, Darstellung der Frau Minne, um 1400

ans Licht kam (Abb. 155).³³⁰ Frau Minne sitzt hier auf einem aus zwei Männern bestehenden Thron, öffnet dem Mann zu ihrer Rechten mit Hilfe eines Speißes den Brustkorb und hält gleichzeitig in der Linken das Herz eines weiteren Mannes, der seine Hände erhoben hat.

Das Vorkommen einer derartigen Minnethematik im Bereich der profanen Wandmalerei in Tirol um 1400 erscheint nicht weiter überraschend. Minnepersonifikationen im Rahmen von profanen Raumausstattungen dürften damals ziemlich populär gewesen sein. Auch in den um 1390, also wohl ungefähr gleichzeitig mit jenen in Schrofenstein ausgeführten Wandmalereien aus Burg Lichtenberg im Vinschgau findet sich – neben Darstellungen höfischen Zeitvertreibs – eine Minnepersonifikation (Kat. 25; vgl. Taf. 28b).³³¹ Die Frau, die in dem dem Tal zugewandten Raum des großen Palas der Burg angebracht war, ist mit Pfeil und Bogen ausgestattet und sitzt neben einem Glücksrad. Sie wird von zwei Damen begleitet, die die Laute schlagen. Auf dem Rad übernehmen vier Könige abwechselnd die Positionen des Auf- und Absteigens (vgl. Taf. 28a). Laut Kofler-Engl verweist das Bild mit der thronenden Minnefigur, die als Göttin des Glücks über die gekrönten Häupter herrscht, mit warnender Absicht auf

³³⁰ BÖHMER 2011; KLINE 2016, S. 88.

³³¹ Zu den um 1907 abgenommenen Wandmalereien aus Burg Lichtenberg (heute Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) grundlegend: KOFLER-ENGL 2011a. Vgl. Kat. 17.



Abb. 156 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13567, Fol. 37^r, Darstellung des Geizes aus den Plumen der Tugend

die Macht der Minne.³³² Eine vergleichbare moralisierende Botschaft kommt auch für die Wandmalereien des südöstlichen Raumes im Ansitz Schrofenstein in Frage. Die dort wiedergegebene Sequenz von Kampf und Minnemacht könnte beispielsweise darauf hingewiesen haben, dass der ritterliche Held zwar siegreich aus dem Zweikampf hervorgehen, im Anschluss jedoch Frau Minne zum Opfer fallen kann. Gegen die Macht der Minne ist nämlich kein Mann immun.

Dass die Vintler moralisierende Themen zu schätzen wussten, zeigt sich auch am Beispiel der *Plumen der Tugend* des Hans II. Vintler, des Neffen des Niklaus. Die Verse, die in der älteren Wiener-Handschrift der *geitichait* gewidmet sind (Verse 2198–2223), werden von einer Zeichnung begleitet, die das Herz des von Geiz getriebenen Menschen in einer Kiste voller Pfennige zeigt (Abb. 156).³³³

2.3.2.2.3 Stilistische und chronologische Einordnung

Zur Frage der stilistisch-chronologischen Einordnung äußerte sich bisher nur Waltraud Kofler-Engl, die die Wandmalereien im südöstlichen Raum im Ansitz Schrofenstein auf ca. 1400 datierte und mit den auf Burg Runkelstein tätigen Werkstätten in Verbindung brachte.³³⁴ Auf der Grundlage einer genaueren stilistischen Untersuchung vor Ort können die Vermutungen Kofler-Engls ein Stück weit präzisiert werden. Hinsichtlich Dekorationssystem und Figurenstil sind zwar tatsächlich gewisse Parallelen zu Runkelstein auszumachen, sie betreffen dort aber fast ausschließlich die sogenannte Badestube im Westbau, also einen Teil der älteren Gemälde der Burg. Die Wandaufteilung der „Badestube“ entspricht weitgehend derjenigen in Schrofenstein: Über einer niedrigen Sockelzone aus fingierten Marmorplatten und einem gemalten Wandbehang erstrecken sich ein Bildstreifen mit figürlichen Darstellungen sowie ein den Raum zur Decke hin abschließender Bildfries. Vom Schrofensteiner Bildfries erkennt man aufgrund des späteren Deckeneinbaus nur noch fragmentarische Pfoten. Diese könnten darauf hinweisen, dass es hier einmal ähnliche allegorische Tierdarstellungen gab wie in der Runkelsteiner „Badestube“. Einige Gesichter in der „Badestube“ erinnern außerdem vage an jene der gekrönten Frau Minne in Schrofenstein, wobei Inkarnat und Haare jedoch anders ausgearbeitet sind (vgl. Abb. 110, Abb. 150).

Abgesehen davon sind – soweit die fragmentarisch erhaltenen Malereien im Ansitz Schrofenstein eine Beurteilung zulassen – grundlegende Unterschiede zu den Runkelsteiner Gemälden feststellbar. Vergleicht man die Gesichter der Figuren in Schrofenstein mit jenen in den übrigen Räumen des Runkelsteiner Westbaus, so

332 KOFLER-ENGL 2008, S. 94–95.

333 <http://data.onb.ac.at/rec/ACI3965697> (letzter Zugriff am 19.II.2021). Vgl. dazu: RIZZOLLI 2018, S. 4II.

334 KOFLER-ENGL 2007a, S. 304; KOFLER-ENGL 2007c, S. 61; KOFLER-ENGL 2011b, S. 182.

Abb. 157 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, Frauenversammlung (Detail), um 1370-80



Abb. 158 Runkelstein, Westbau, Kammer der Liebespaare, weibliche Figur an der Nordwand, letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts



ergeben sich tiefgreifende stilistische Differenzen (Abb. 157, Abb. 158). Außerdem wirken die Wandmalereien in Schrofenstein viel dynamischer, während jene in Runkelstein eine viel statischere Gestaltung aufweisen. Dies fällt besonders beim Motiv des Lanzenstechens auf (vgl. Abb. 81, Abb. 148). Während in der Schrofensteiner Kampfszene die Pferde plastisch ausgearbeitet sind und der vom Lanzenstoß getroffene Ritter sehr realistisch nach hinten gebeugt ist, wirken die Pferde und Ritter in dem Runkelsteiner Turnierbild vergleichsweise starr.

Die Unterschiede zwischen den Gemälden in Runkelstein und in Schrofenstein sind aber nicht nur formaler Natur. Sie betreffen vielmehr auch die Vorbilder, die für die beiden im Auftrag der Vintler entstandenen Bildprogramme als Inspirationsquelle



Abb. 159 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, Detail mit gekrönter Frau Minne, um 1370–80

gedient haben. Während die Wandmalereien des Runkelsteiner Westbaus vorwiegend die nach Bozen importierte norditalienische spätgotische Bildsprache rezipieren, hat sich der in Schrofenstein tätige Maler eher an nordalpinen Vorbildern orientiert.³³⁵ So ähnelt das Antlitz der Schrofensteiner Frau Minne jenem der Jungfrau Maria auf einer im Frankfurter Stadel Museum aufbewahrten Marienkrönungstafel, welche um 1380 entstand und einem Nürnberger Meister zugeschrieben wird (Abb. 159, Abb. 160).³³⁶ Für die Gesichter der beiden Frauen sind kleine, blinzelnde Augen sowie blonde, leicht gewellte Haare charakteristisch, die mit hoher Kunstfertigkeit ausgearbeitet sind.

Die ausgeprägte graphische Ausrichtung und die auf wenige Farben reduzierte Ausführung der Figuren, die die Schrofensteiner Wandmalereien kennzeichnen, finden außerdem Parallelen in anderen profanen Zyklen des süddeutschen Raums, etwa in der um 1370 entstandenen Liebesgarten-Darstellung im sogenannten Schäniserhaus (Münsterhof 6) in Zürich (Abb. 161) und in den ungefähr zeitgleich entstandenen Neidhart-Bildern eines ehemaligen Patrizierhauses in der heutigen Glockengasse 14 in Regensburg.³³⁷ Wie in Schrofenstein agieren die Figuren hier jeweils vor einem neu-

335 RASMO 1981, S. 150.

336 Die fragmentierte Tafel war einst Teil eines Tabernakelaltars und stammt vermutlich aus dem Nürnberger Klarissenkloster. Vgl. <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/marienkroenung> (letzter Zugriff am 5.4.2018).

337 GUTSCHER-SCHMID, 1982, S. 103–105; SCHNEIDER/HANSER 1986, S. 101; OPITZ 2008b, S. 211–268, hier S. 221; LOREY-NIMSCH 2002, S. 135–144.



Abb. 160 Nürnberger Meister, Marienkrönung (Detail), 1350–60, Mischtechnik auf Eichenholz, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 161 Zürich, Schäniserhaus, Münsterhof, Liebesgarten (Detail), um 1370

tralen Hintergrund und tragen Kleidungsstücke, die keine Spur von Faltenwurf aufweisen. Mögliche direkte Vorbilder für die linienbetonte Modellierung der Schrofensteiner Wandmalereien sind im Bereich des sogenannten Linearstils zu suchen, der französische Wurzeln hatte und über den süddeutschen Raum und das Bodenseegebiet in den Tiroler Raum gelangte.³³⁸ Ähnlich wie die um 1360–1370 ausgeführten Wandmalereien der Viktorskapelle von Kloster Neustift bei Brixen können die Schrofensteiner Gemälde als Reflex der linearen Tradition gedeutet werden, die auch nach dem Eindringen der giottesken Bildsprache aus dem oberitalienischen Raum fortbestand (Abb. 162).³³⁹

Was die Kleidung der Figuren anbelangt, entspricht die im südöstlichen Raum im Ansitz Schrofenstein zur Schau gestellte Mode ebenso wenig uneingeschränkt derjenigen im Runkelsteiner Westbau. Viele der Runkelsteiner Figuren tragen Kleidungsstücke mit enganliegenden Ärmeln, die sich auf der Höhe des Handgelenks tütenförmig erweitern. Diese Mode, die sich ab ca. 1370 etablierte, tritt in den Schrofensteiner Wandmalereien – zumindest in den noch erhaltenen Bildpartien – nicht

338 Grundlegend zum Linearstil: KOFLER-ENGL 1995; KOFLER-ENGL 2000.

339 Zu den Wandmalereien der Viktorskapelle: KOFLER-ENGL 2007d.



Abb. 162 Stift Neustift, Viktorskapelle, Westwand, Zug der Heiligen Drei Könige, um 1360–70

auf.³⁴⁰ Ein weiteres Kleidungsstück, das Auskunft über die Datierung geben kann, ist der Kragenkruseler, den eine der links neben der Szene der Herzensschmiede versammelten Frauen trägt (Abb. 163). Beim Kragenkruseler handelt es sich um einen Kopfschleier mit gekräuseltem Rand, der sich um den offenen Halsausschnitt legt und über die Schultern auf den Rücken fällt.³⁴¹ Dieses Kruseler-Modell, das erstmals in den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts nachweisbar ist, kam ab 1390 allmählich außer Gebrauch.³⁴² Im Tiroler Raum findet sich der Kruseler überwiegend in Werken der 1360er bis 1380er Jahre. Es trägt ihn beispielsweise die Stifterin an der Außenseite des linken Flügels des um 1370–72 datierbaren Altars von Schloss Tirol (Abb. 164).³⁴³ Als weiteres Beispiel sei die vor 1379 datierbare Darstellung des Kampfes des hl. Georg mit dem Drachen an der Westwand der Bozner Dominikanerkirche angeführt.³⁴⁴

340 HASSE 1977, S. 107–108; RASMO 1977, S. 271; PROCHNO 2000, S. 278.

341 LEHNART 2000–2003, Bd. 2, S. 54–55.

342 RASMO 1977, S. 271.

343 ANDERGASSEN 2015b, S. 310–314.

344 Nicolò RASMO hat erkannt, dass die Putzschicht am rechten Rand dieses Wandbilds unterhalb von derjenigen des anschließenden, auf 1379 datierten Bildfelds, der sogenannten Madonna



Abb. 163 Schrofenstein, südöstlicher Raum, Ostwand, Herausreißen des Herzens (Detail), um 1370-80



Abb. 164 Altar von Schloss Tirol, Detail der Außenseite des linken Flügels, um 1370-72, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 165 Schrofenstein, Südostraum, Ostwand, Fingierter Stoffbehang mit Vogelmotiv, um 1370–80



Abb. 166 Stofffragment eines liturgischen Gewandes, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

Den Kragenkruseler trägt hier die Frau mit zum Gebet gefalteten Händen, die vom Balkon einer burgartigen Architektur aus besorgt auf das Geschehen blickt.

An dieser Stelle verdient schließlich auch noch der fingierte Wandteppich Erwähnung, der sich im südöstlichen Raum im Ansitz Schrofenstein unterhalb der ritterlichen Szenerie ausdehnt. Dieser imitiert nämlich eindeutig die kostbaren Stoffe, die im 13. und 14. Jahrhundert über den Fernhandel aus dem Mittelmeerraum und dem Nahen Osten nach Europa gebracht wurden. Wie etwa verschiedene Stofffragmente aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in den *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* in Brüssel zeigen, findet sich das im Schrofensteiner Wandteppich enthaltene Motiv der zwei spiegelbildlich angeordneten Papageien in einer Vielzahl von Stoffen außer-europäischer Herkunft, die vor allem für die Herstellung liturgischer Gewänder Verwendung fanden (Abb. 165, Abb. 166).³⁴⁵

Angesichts dieser Beobachtungen lässt sich ausschließen, dass die in Schrofenstein tätige Malerwerkstatt mit jener des Runkelsteiner Westbaus identisch war. Die Kleidung der Figuren legt darüber hinaus die Annahme nahe, dass der Schrofensteiner Bildzyklus noch vor den um 1390 entstandenen Malereien des Runkelsteiner Westbaus ausgeführt wurde. Dazu passt, dass Niklaus Vintler erst 1385 mit Runkelstein belehnt wurde, während seine systematischen Erwerbungen vor dem Vintlertor bereits 1368 begonnen hatten. Es ist daher durchaus wahrscheinlich, dass er zunächst seinen repräsentativen Sitz vor dem nördlichen Bozner Stadteingang und erst danach sein Lustschloss außerhalb der Stadt mit Wandmalereien schmücken ließ.

2.4 Die Camera picta der Notare Hasler. Neuentdeckte profane Wandmalereien im Herzen der Bozner Altstadt

2018 wurde im Rahmen einer gründlichen Sanierung des Hauses Nr. 62 an der Nordseite der Bozner Laubengasse ein noch weitgehend intakter Raum mit bemalter Holzdecke und ornamentalen Wandmalereien aus dem Ende des 14. Jahrhunderts entdeckt und in Zusammenarbeit mit dem Denkmalamt in seinem ursprünglichen Zustand wiederhergestellt (Abb. 167). Nach aktuellem Forschungsstand handelt es sich dabei um den einzigen Raum in einem profanen Gebäude der Bozner Altstadt, der vom Estrichboden über die freskierten Wände bis hin zur zeitgleich bemalten Balkendecke sein mittelalterliches Erscheinungsbild bewahrt hat. Die bisher

Castelbarco, liegt. Daher nahm er das Jahr 1379 als *terminus ante quem* an. RASMO 1971, S. 150, 245. Allgemein zum Wandbild mit dem hl. Georg: FRANCO 2000b, S. 73–74, Kat.-Nr. 3.3.

345 VAN RAEMDONCK 2015.



Abb. 167 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhaus Nr. 62, Gesamtansicht

unpublizierten Wandmalereien werden in Rahmen der vorliegenden Arbeit zum ersten Mal wissenschaftlich untersucht.³⁴⁶

2.4.1 Der ausgemalte Raum und sein baulicher Kontext

Unter dem Fürstbischof von Trient waren die Bozner Laubenhäuser, d. h. der Stadtkern, mit Mauern, Türmen und von der Talfer gespeisten Wassergräben umgeben.³⁴⁷ Nach der Einnahme der Stadt durch den Vogt Meinhard II. von Tirol wurden die Stadtmauern 1277 geschleift und die Häuser konnten in Richtung der vormaligen Gräben verlängert werden. So entstanden langgezogene Bauparzellen, die aus Vorder-, Mittel- und Hinterhaus bestehen und heute noch weitgehend erhalten sind (Abb. 168). Die Tiefe dieser mit Lichthöfen ausgestatteten Bauten konnte von der Handelsgasse bis zu den eingeebneten Stadtgräben bis zu 60 Meter betragen.

Im Rahmen der 2017–2019 durchgeführten Sanierung einer dieser langgezogenen Bauparzellen, die dem heutigen Laubenhaus Nr. 62 entspricht, brachten einige Sondierungsfenster in einem unscheinbaren Lagerraum im zweiten Geschoss

³⁴⁶ Das vorliegende Kapitel ist des Weiteren als Aufsatz publiziert. Vgl. BEATO/RIZZOLLI 2022.

³⁴⁷ Vgl. LEIDLMAIR 1991.



Abb. 168 Matthäus Merian, Ansicht von Bozen gegen Norden, Kupferstich, 1649, Stadtmuseum Bozen

des Mittelhauses Reste von Wandmalereien zum Vorschein. Nach der vollständigen Freilegung stellte sich heraus, dass der bis vor kurzem unscheinbare Lagerraum im Mittelalter ein repräsentativ ausgemalter Raum war. Zusätzlich zu den Wandbildern, die Textilimitate, Ranken und einen ornamentalen Fries umfassen, kam durch die Entfernung der nachträglich eingezogenen Binsendecke die bis dahin unsichtbare bemalte Balkendecke ans Licht (Abb. 169). Sehr gut erhalten hat sich auch der ursprüngliche Estrichboden. Über die Jahrhunderte unverändert blieb weiters die Türöffnung an der Eintrittsseite von der Handelsgasse her. Die Fenster sowie die Tür zum nördlich gelegenen Lichthof wurden hingegen allesamt nachträglich vergrößert. Dadurch wurden die Wandmalereien zum Teil in Mitleidenschaft gezogen – so zum Beispiel das Wappen im Vierpass des Medaillons über der Tür an der Nordwand, das nur noch zur Hälfte zu sehen ist (Abb. 170). Die Öffnungen in der Nord- und Südwand bildeten die einzigen natürlichen Lichtquellen des Raumes.

Die verwendete Maltechnik ist Kalkmalerei, welche in der lokalen Maltradition des 14. Jahrhunderts weite Verbreitung fand.³⁴⁸ Dabei handelt es sich um eine Technik, die eine Zwischenstellung zwischen Fresko- und Seccomalerei einnimmt. Als Bildträger dient ein bereits trockener oder höchstens noch befeuchteter Mörtel. Auf diesen wird eine Tünche aufgetragen, in die nass in nass gemalt wird. Die Farben

348 Restaurierungsbericht Pescoller Werkstätten 2019. Bozen Haus Lauben 62 Wandmalerei. Allgemein zu den im 14. Jahrhundert verwendeten Techniken: GHEROLDI 2002.



Abb. 169 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhaus Nr. 62, bemalte Holzdecke



Abb. 170 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhaus Nr. 62, Wappen mit schwarzem Adler, um 1380-90



Abb. 171 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhaus Nr. 62, Ostwand

werden in Wasser, Kalksinterwasser oder Kalkmilch angesetzt. Es entsteht somit eine freskenähnliche Abbindung, die aber nicht dieselbe Stabilität und Festigkeit wie die tatsächliche Freskomalerei erreicht. Ursprünglich müssen die Farben extrem grell gewirkt haben. Was man heute noch sieht, ist ein immer noch beeindruckender Abglanz der ursprünglichen Farbenpracht.

Die malerische Ausstattung des Raumes gliedert sich in drei Bereiche. Von unten nach oben ist zuerst ein roter Wandbehang zu erkennen, der an einer hölzernen Stange befestigt ist. Darüber spannt sich ein Bildstreifen mit Rankenmalereien, die genauso wie der untere Streifen als Textilimitat gedeutet werden können (Abb. 171). An der östlichen Längswand, nahe dem Zugang aus der Handlungsgasse, ist inmitten der Ranken eine Dreipassnische eingefügt, in der eine Heilige mit Kelch und Hostie dargestellt ist (Abb. 172). Anhand der Attribute lässt sie sich als die hl. Barbara identifizieren, zu der einer der Bewohner des Hauses wohl eine besondere Beziehung hatte.

An den zwei Längswänden befinden sich zudem Bildmedaillons mit den vier Evangelistensymbolen – zwei an der Ostwand (mit dem geflügelten Stier für Lukas und dem Engel für Matthäus) und zwei weitere an der Westwand (mit dem geflügelten Löwen für Markus und Adler für Johannes, Abb. 173). An der Nordwand und damit im Blickfeld der Besucher, die den Raum von der Laubengasse her betraten, ist ein weiteres Medaillon angebracht. Es zeigt einen Vierpass mit einem nur fragmentarisch erhaltenen schwarzen Adler (vgl. Abb. 170).

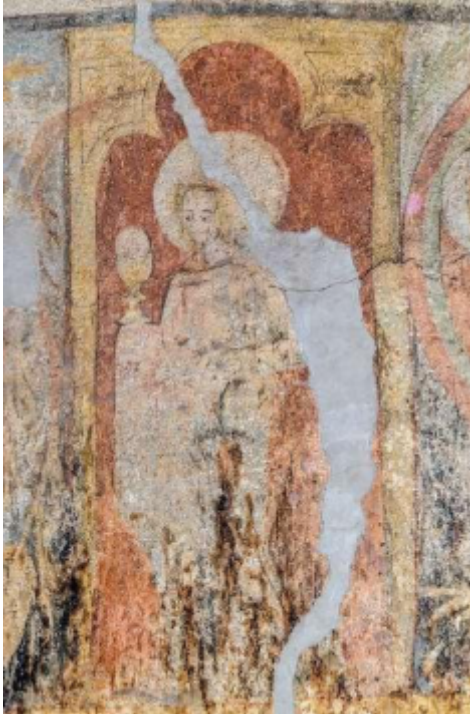


Abb. 172 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhau 62, hl. Barbara, um 1380-90



Abb. 173 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhau Nr. 62, Symbol des Evengelisten Lukas, um 1380-90

Ein Fries mit gemalten Steinkonsolen und ein darüberliegendes Bandornament leiten von den Wänden zur original erhaltenen Balkendecke über. Das Band, dessen Recto-Seite weiß ist, schlingt sich um einen Stab und zeigt dabei seine rote Verso-Seite. Auch die Decke ist mit vegetabilen Dekorationsmalereien geschmückt (vgl. Abb. 171).

2.4.2 Stil und Datierung der Wandmalereien

Aufgrund der stilistisch-ikonographischen Analyse ist eine Entstehung der Wandmalereien im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts zu vermuten. Typisch für das ausgehende Trecento ist die polychrome Marmorimitation, die an der laubenseitigen Schmalseite als Tür- und Nischeneinfassung dient (Abb. 174). Mit einer ähnlich gestalteten Marmorimitation wurden um 1390 auch die Wände eines Raumes in der Burg Warth bei St. Pauls/Eppan überzogen (vgl. Kat. 24; Abb. 175). Ein weiteres Vergleichsbeispiel findet sich interessanterweise ausgerechnet im Bereich der Bozner Laubengasse, und zwar in einem Raum im heutigen Haus Dr. Streitergasse Nr. 53, der unmittelbar an den Baukörper mit dem neuentdeckten freskierten Raum grenzt.



Abb. 174 Ausgemalter Raum im Bozner Laubenhaus Nr. 62, Eingang an der laubenseitigen Schmalseite

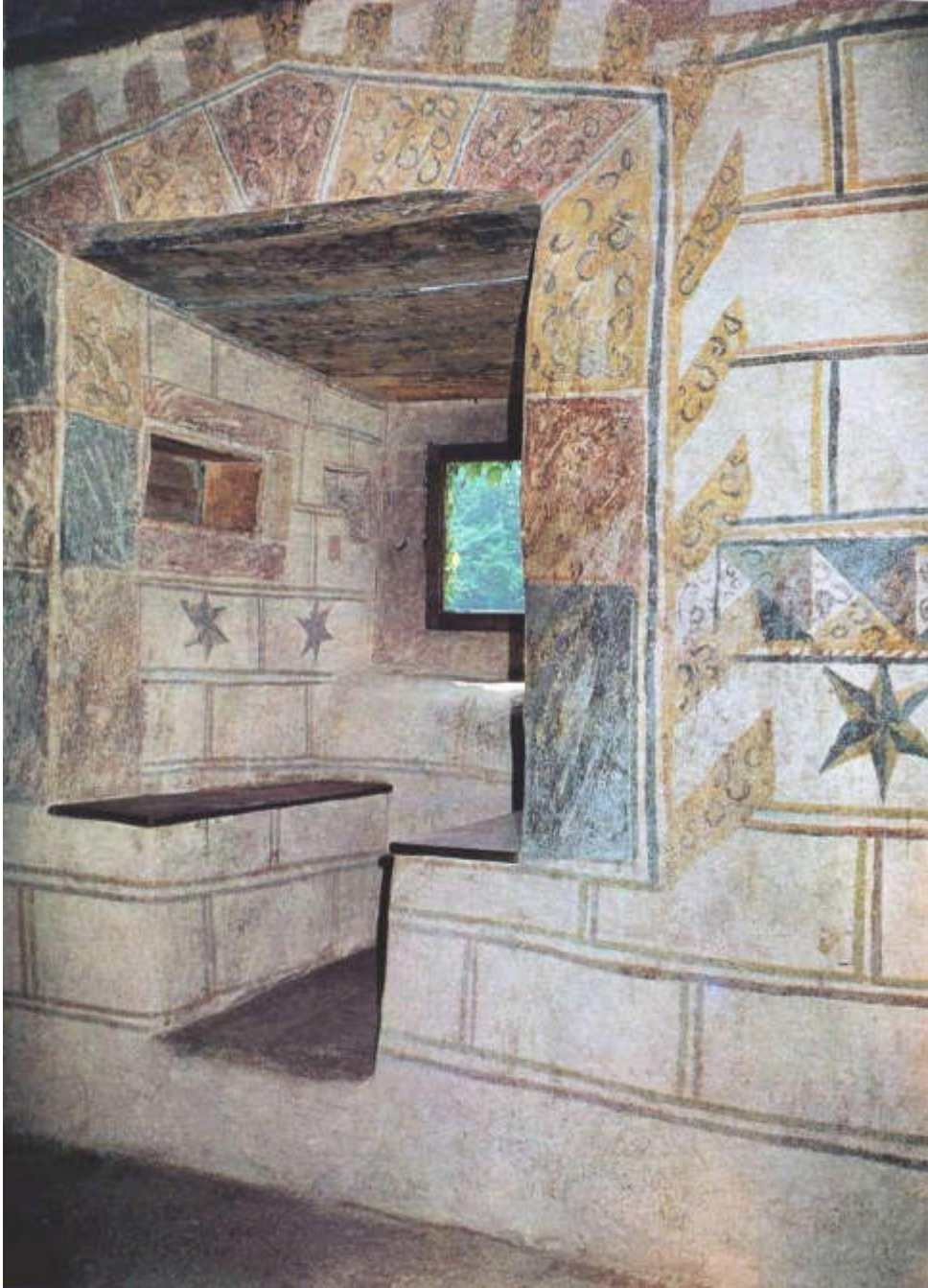


Abb. 175 Schloss Warth bei St. Pauls-Eppan, Quadermalerei um 1390

Dort ist eine Nische mit einer gemalten Rahmung versehen, die verschiedenfarbige Marmorplatten vortäuscht und in einer Lilie endet (Kat. 13; vgl. Taf. 16a, Taf. 16b). Die Nische kam zusammen mit einem gelb marmorierten Band zum Vorschein, das den Raum zur Decke hin abschloss. Die Wanddekoration, die bereits von Helmut Stampfer aus stilistischen Gründen ins späte 14. Jahrhundert eingeordnet wurde, ist überaus eng mit jener im Laubenhaus Nr. 62 verwandt. Eine Entstehung der Bilder in den beiden Räumen im Rahmen ein und derselben Ausmalungskampagne erscheint auch deshalb durchaus denkbar, da sich zwischen den Eigentümern der zwei Nachbarhäuser Verschwägerungen nachweisen lassen.³⁴⁹

Setzt man die Analyse der neuentdeckten Wandmalereien fort, so lassen sich die ockerfarbigen Ranken mit Blüten und Knospen auf blauem Grund mit der Ausstattung der „Bilderburg“ Runkelstein in Verbindung bringen (vgl. Abb. 69). Ein dichtes Rankenwerk mit stilisierten Granatäpfeln und Blüten zeigt sich dort nämlich unter dem Wappenfries im sogenannten Wappenzimmer.³⁵⁰ Wie im nächsten Abschnitt zur Auftrageberschaft und Raumfunktion erörtert werden soll, sind die Analogien zwischen den Gemälden im Laubenhaus und jenen auf Runkelstein höchstwahrscheinlich nicht nur auf die ungefähr zeitgleiche Entstehung zurückzuführen, sondern möglicherweise auch dadurch zu erklären, dass die beiden Auftraggeber miteinander bekannt waren.

Weitere erwähnenswerte Vergleichsbeispiele zur Rankendekoration im Bozner Laubenhaus bilden die ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts datierbaren Wandmalereien im Haus „Zum Römer“ in Zürich und im Haus „Zur Goldenen Rose“ in Basel.³⁵¹ Im Haus „Zum Römer“ sind die Ranken zwar viel minimalistischer ausgestaltet, in die Dekoration sind aber ähnlich wie im Bozner Laubenhaus Bildmedaillons mit figürlichen Darstellungen (der zwölf Monate) integriert. Im Haus „Zur Goldenen Rose“ sind Ranken mit fünfteiligen Blättchen, Weinblättern mit Rispen sowie üppigen, lilienartigen Blüten zu erkennen. Sie bilden die Kulisse für einen von zahlreichen Vögeln belebten *locus amoenus*, in dem höfisch gekleidete Männer und Frauen agieren. Diese stehen hinter einer Brüstung, über die in steilen Schüsselfalten ein grüner Vorhang fällt.

Für eine Datierung der Bozner Wandmalereien ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts spricht auch die Gestaltung der Dreipassnische an der östlichen Längswand. Der Dreipass kommt bei Bozner Bauten des 14. Jahrhunderts nämlich auch als dreidimensionales Gestaltungselement vor. Man denke z. B. an die Arkaden mit Dreipassbögen im Kreuzgang des Franziskanerklosters. Die in der realen Architektur vorhandenen Formen wurden dann von den Malern als Vorbild herangezogen, um

349 HOENIGER 1951, S. 321, Nr. 11/12. Vgl. auch Helmut Rizzolli, *Die bewegte Geschichte von vier Laubenhäusern*, in: Tagungsbericht *Häuser zwischen Laube und Stadtmauer*, Arbeitskreis Hausforschung Südtirol, 25. bis 27. Oktober 2018 (in Druck).

350 Speziell dazu: GREBE 2018, S. 221–225. Allgemein zur grünmonochromen Wandmalerei: DITTELBACH 1993; MÖLLER 1995; SCHÄFFNER 2009; STAHLBUHK 2021.

351 SCHNEIDER/HANSER 1986, S. 18; MELES-ZEHMISCH 1983.

fingierte architektonische Kulissen zu gestalten. Als Beispiel sei an dieser Stelle der Künstler genannt, der um 1380 die Wandmalereien von St. Zyprian in Sarnthein schuf.³⁵² Rechts von der Szene mit dem Martyrium der hll. Zyprian und Justina platzierte er eine detailreiche Architektur mit einer frontalen dreipassförmigen Bogenöffnung, die an den oberen Abschluss der gemalten Dreipassnische im Bozner Laubenhaus erinnert. Ein weiteres Vergleichsbeispiel bildet eine gemalte Dreipassnische mit einer Darstellung der hl. Agnes in der unteren Kapelle von Schloss Tirol (Abb. 176).³⁵³ Die um 1330 gemalte Dreipassnische kann nicht nur wegen ihrer Form, sondern auch wegen ihrer zeichnerischen Ausführung und den wenigen Farbtönen mit jener im Laubenhaus in Verbindung gebracht werden, wobei in beiden Fällen aufgrund der verwendeten Kalk-Secco-Technik von einem maßgeblichen Verlust an Tiefenwirkung auszugehen ist.

Als weitere in Malerei umgesetzte Bauelemente lassen sich im Bozner Laubenhaus die gemalten Steinkonsolen verstehen, mit denen der hier tätige Künstler sein Können in der Wiedergabe von Dreidimensionalität unter Beweis gestellt hat (vgl. Abb. 171). Ein ähnlicher illusionistischer Kunstgriff liegt an der Nordwand von St. Jakob in Grissian vor, wo perspektivisch verkürzt dargestellte Konsolen als ‚Stützen‘ für die wohl kurz vor 1400 ausgeführte, nur noch schlecht erhaltene Szenenfolge zur Legende des hl. Jakobus dienen. Die Wurzel solcher augentäuschender Malereien liegt im Bildvokabular Giotto's. Man denke etwa an die um 1328/30 von Giotto's Schüler Taddeo Gaddi realisierten Fresken an der Altarwand der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce in Florenz.³⁵⁴ Dort werden die einzelnen Bildregister durch scheinbar plastische Gebälkstreifen voneinander getrennt, die von fingierten Konsolen „getragen“ werden.

Auch im Fall des Bandornaments handelt es sich, ähnlich wie bei den gemalten Steinkonsolen, um ein Bildmotiv, das in der Tradition der Giotto-Nachfolge steht. Im Zuge des ersten Wiederhalls der aus Assisi kommenden Neuerungen fand dieses Ornament in Nord- und Mittelitalien weite Verbreitung. In Bozen ist es in einer ganzen Reihe von trecentesken Fresken anzutreffen: im Fries mit sechs Propheten im Franziskanerkreuzgang, in der Bogenlaibung der ehemaligen Thomas-von-Aquin-Kapelle und im sogenannten Castelnuovo-Votivbild in der Dominikanerkirche sowie in zwei dem Meister der Niederthor-Madonna zugeschriebenen Wandgemälden an der Fassade des Kapitelsaals im Dominikanerkreuzgang.³⁵⁵ Außerhalb von Bozen findet sich ein sehr ähnliches Bandornament wie im Bozner Laubenhaus in den abgenommenen Wandmalereien aus der Burg Lichtenberg im Vinschgau, welche wohl kurz vor 1400 entstanden

352 Zu den Wandmalereien in St. Zyprian grundlegend: POPP 2003. Die Datierung um 1380, welche sich angesichts der Kleidung der dargestellten Figuren bestätigen lässt, geht auf Rasmø zurück. Vgl. RASMO 1973, S. 34–39.

353 Zu den Wandmalereien auf Schloss Tirol: ANDERGASSEN 2017.

354 Zu den Fresken der Baroncelli-Kapelle: VESPARI 2018.

355 FRANCO 2010.



Abb. 176 Kapelle von Schloss Tirol, Heilige Agnes, um 1330



Abb. 177 Verona, Casa Salerni, Detail mit Bandornament, letztes Viertel des 14. Jahrhunderts

sind (vgl. Taf. 28b).³⁵⁶ Etwas stilisierter, aber vom Gestaltungsprinzip her analog tritt das Ornament im 1350 ausgeführten Fresko mit dem Martyrium der hl. Katharina auf, das von der Südwand der Naturser Prokulus-Kirche abgenommen wurde.³⁵⁷ Weitere Vergleichsbeispiele in Profanbauten sind im norditalienischen Raum zu finden, etwa wie in der sogenannten Camera del Falcone im Palazzo Besta in Teglio bei Sondrio und in der Casa Salerni in Verona (Abb. 177), beide aus dem späten Trecento.³⁵⁸

2.4.3 Auftraggeberschaft und Raumfunktion

An einem Fernhandelsplatz wie Bozen waren beurkundungsbefugte Personen wie die im oberitalienischen Raum – besonders in Bologna – ausgebildeten Notare sehr gefragt.³⁵⁹ In der Handelsstadt Bozen waren daher im Sinne der zunehmenden Verschriftlichung auffallend viele Notare ansässig. Diese gehörten zu der sich emanzipierenden

356 Zu den um 1907 abgenommenen Wandmalereien aus Burg Lichtenberg (heute Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) grundlegend: KOFLER-ENGL 2011a; THALI 2019. Vgl. Kat. 25.

357 KOFLER-ENGL 1995, S. 177, Abb. 44.

358 Zu den Wandbildern in Teglio: TRAVI 2005. Zu denjenigen in Verona: PICCOLI 2020.

359 OBERMAIR 2005, Bd. 1, S. 13. Vgl. dazu auch CLAVADETSCHER 1995; OBERMAIR 2014. Allgemein zum Notariat im Tiroler Raum nach wie vor grundlegend: HEUBERGER 1923; HEUBERGER 1926.

bürgerlichen Elite, die im 14. Jahrhundert ihre Tätigkeit entlang der Hauptverkehrsader der Laubengasse und am Obstplatz ausübte.

So überrascht es nicht, dass 1396 auch im heutigen Laubenhaus Nr. 62, damals bezeichnet als „Czumphen haws“, ein Notar namens Johannes Hasler, der Sohn des Notars Valentin Hasler aus Brixen, dokumentiert ist.³⁶⁰ Bei den Hasler handelte es sich um eine regelrechte Notardynastie – auch Christof Hasler, der Sohn des Johannes, war zwischen 1417 und 1456 in demselben Laubenhaus als Notar tätig. Sowohl Johannes als auch Christof Hasler besaßen die Würde eines *imperialis auctoritate notarius* (Abb. 178). Bemerkenswert ist, dass das Wappen des Bozner Notars, Kirchenpropstes und Bürgermeisters (ab 1453) Christof Hasler laut der Fischnaler-Wappenkartei einen Adler zeigte (Abb. 179).³⁶¹ Bei dem fragmentarisch erhaltenen Wappenschild mit dem schwarzen Adler oberhalb der Tür an der Nordwand des ausgemalten Raumes könnte es sich folglich um dasjenige der Familie Hasler handeln.

Auch unabhängig davon liegt es nahe, dass die Raumausstattung von einem Mitglied der Notarfamilie in Auftrag gegeben wurde. Der Raum könnte dementsprechend ursprünglich als Schreibstube gedient haben. Dazu würde auch die Auswahl der figürlichen Bildmotive passen. Die Darstellung der Evangelistensymbole und der hl. Barbara als Patronin des Guten Todes könnte im eschatologischen Sinne auf die Abfassung von Testamenten hinweisen. Darüber hinaus lassen sich die Symbole der Evangelisten als der Schreiber der Vita Christi sowohl mit der allgemeinen Schreibtätigkeit der Notare als auch mit dem in den standardisierten Formulierungen der Notariatsurkunden enthaltenen Schwurakt in Verbindung bringen. Nicht zuletzt gilt der Evangelist Markus als Schutzpatron der Notare.³⁶²

Die mutmaßliche Funktion des Raumes als Schreibstube schließt jedoch weitere Nutzungen nicht aus. Wie Liselotte Saurma-Jeltsch überzeugend zeigen konnte, „[gehört] zum Wesen der Wandmalerei im städtischen Wohnraum die bewusst angelegte Mehrdeutigkeit, die im Dienste einer Multifunktionalität steht“.³⁶³ Durch den Inhalt ihrer Wandmalereien waren ausgemalte Räume in Stadthäusern also keineswegs auf eine einzige Nutzung festgelegt.³⁶⁴

360 HOENIGER 1934, S. 64; HOENIGER 1951, S. 322.

361 Online Ressource (letzter Zugriff am 09.06.2020): http://wappen.tiroler-landesmuseen.at:81/index34a.php?wappen_id=15681. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Simona Nardi. Auf Christof Hasler geht das älteste erhaltene und zugleich einzige überlieferte Gesamturbar und Rechtsbuch der Bozener Marienpfarrkirche aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. OBERMAIR 2005b, Bd. 1, S. 20.

362 GIORGI 2007, S. 236.

363 SAURMA-JELTSCH 2002.

364 Dies wird von der in Lübeck betriebenen Hausforschung bestätigt, die zahlreiche Wandmalereifragmente in städtischen Häusern aus der Perspektive der Raumnutzung untersucht hat. Wandbilder finden sich hier in der Diele – dem Hauptraum der Häuser, in dem sowohl gearbeitet als auch gewohnt wurde –, sowie in der Dornse, einem beheizbaren Raum, der als Schreibkammer,

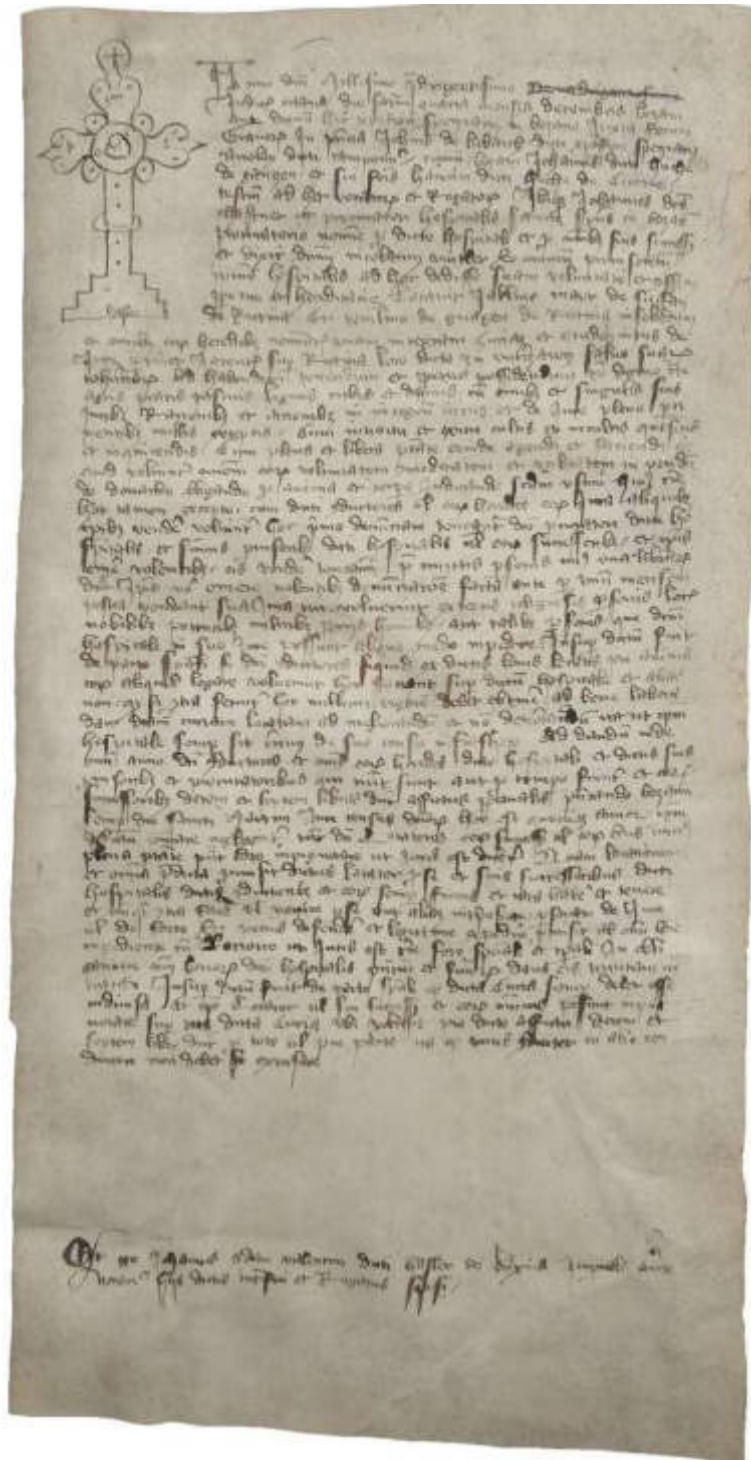


Abb. 178 Stadtarchiv Bozen, Notariatsinstrument des Johannes Hasler vom 4. Dezember 1400 mit seinem Notariatsignet



Abb. 179 Karteikarte mit Wappen von Christoph Hasler, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Die Ausschmückung eines privaten Profanraums im Auftrag einer Notarfamilie wäre kein Bozner Unikum. Als Vergleichsbeispiel lässt sich die Casa Minerbi-Del Sale in Ferrara erwähnen, die als Sitz der angesehenen Notarfamilie Del Sale diente.³⁶⁵ Diese Familie stand im Dienst der Signoria der Este und ging in ihrem Haus vermutlich öffentlichen Regierungs- und Verwaltungstätigkeiten nach.³⁶⁶ Zwei Räume des Hauses sind mit trecentesken Fresken geschmückt: der Saal mit dem Tugend-und-Laster-Zyklus und der Wappensaal, der ähnlich wie der Raum in dem Bozner Laubenhaus mit fingierten Marmorplatten und Tapissereien ausgestaltet ist (Abb. 180). Bei Letzteren handelt es sich um sehr gängige Dekorationselemente, die in der adeligen Ausstattungs-kunst einen festen Platz hatten. Aufgrund ihrer Nähe zur adeligen bzw. gehobenen Führungselite waren sicher auch die Notare mit dieser Bildkultur bestens vertraut.

Welcher von den beiden Hasler-Notaren kann nun aber als wahrscheinlicher Auftraggeber der Bozner Raumausmalung angesehen werden?

aber auch als winterlicher Aufenthaltsraum der Familie diente. MECKSEPER 2002, S. 269. Speziell zu Wandmalereien in städtischen Häusern vgl. BROCKOW 2004.

365 Zur Casa Minerbi-Del Sale, deren aktuelle Bezeichnung nach 1870 entstand, als die Familie Minerbi verschiedene Liegenschaften kaufte: DUNLOP 2009, S. 91–109; WARTENBERG 2015, S. 47–52. An dieser Stelle sei außerdem auf die laufende Promotion verwiesen, die Dario De Cristofaro unter der Betreuung von Herrn Prof. Andrea De Marchi an der Universität Florenz durchführt.

366 WARTENBERG 2015, S. 47.



Abb. 180 Ferrara, Casa Minerbi, Sala degli stemmi

Angesichts der durch die stilistisch-ikonographische Analyse nahegelegten Datierung der Wandmalereien ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts lässt sich Johannes Hasler, der vielleicht nicht zufällig wie einer der mit ihren Symbolen vertretenen Evangelisten hieß, als wahrscheinlicher Auftraggeber identifizieren.

Johannes Hasler, dessen Aktivität als öffentlicher Notar und Kirchenpropst in verschiedenen Urkunden bis 1413 gut dokumentiert ist, kann unter anderem als Vertrauensnotar des berühmten bürgerlichen Aufstiegers Niklaus Vintler von Runkelstein bezeichnet werden.³⁶⁷ Ab den 1380er Jahren taucht der seit 1392 als habsburgischer Amtmann an der Etsch dienende Vintler in mehreren von Hasler verfassten Notariatsinstrumenten auf.³⁶⁸ So etwa auch in dem Testament, das Niklaus am 1. Mai 1407, also sechs Jahre vor seinem Ableben, im Haus „et stupa Domini Nicolai Vintler“ vor dem Vintlertor – also im Ansitz Schrofenstein (Kap. 2.3) – aufsetzen ließ.³⁶⁹ Der Notar Hasler wird außerdem mehrmals im sogenannten Vintler-Urbar erwähnt, in

367 Allgemein über die Vintler: SILLER 1997; WETZEL 1999; WETZEL 2000; PFEIFER 2001; PFEIFER 2011; TORGGGLER 2011. Vgl. auch Kap. 2.2 und 2.3.

368 Einige Notariatsinstrumente sind in SILLER 1997, S. 457 aufgelistet.

369 Das Notariatsinstrument ist nicht erhalten, eine Abschrift findet sich in der im 17. Jahrhundert verfassten Vintler-Chronik (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Vintler-Archiv Meraner Linie, Karton 13).

dem Niklaus für jede seiner Besitzungen die Umstände der Erwerbung, die Daten der notariellen Kaufverträge und den Kaufpreis vermerkte.³⁷⁰

Angesichts dieser engen Beziehung erscheint es äußerst signifikant, dass der mit Wandmalereien geschmückte Raum an das heutige Laubenhaus Nr. 60 grenzt, das damals genauso wie das Laubenhaus Nr. 58 Niklaus Vintler gehörte. In Anbetracht dieser Nachbarschaft hätte der ausgemalte Raum auch gleichsam als Vintler-Archiv dienen können. Andreas Meyer hat in Bezug auf Lucca darauf hingewiesen, dass die Notare für gewöhnlich in der Nähe ihrer Klienten wohnten und – solange die Beziehungen intakt waren – auch als deren persönliche Archivare fungierten.³⁷¹ In ihren Archiven bewahrten sie die sogenannten Imbreviaturen auf, das sind meistens am Ort des Vertragsabschlusses verfasste Kurzprotokolle. Auf Antrag der beteiligten Parteien konnten sie dann erweiterte Urkunden (Notariatsinstrumente) auf Pergament möglichst ohne Korrekturen in ihren Schreibstuben ausstellen. Die Imbreviaturbücher bzw. -hefte mussten auch nach dem Tod eines Notars aufbewahrt werden. Dies setzte nicht nur eine Berufskontinuität innerhalb der Notarfamilie voraus, sondern auch einen geeigneten Ort. Als ein solcher hätte der repräsentative, mit Wandmalereien geschmückte Raum im heutigen Bozner Laubenhaus Nr. 62 zweifellos dienen können.

2.5 „Bei aller Liebe für das Alte“. Der Ansitz Niederhaus-Thun in Haslach

„Und man betritt dann durch das Thor das plumpe Gewölbe des Niederhauses, [...] kann man sich des Gefühles einer Enttäuschung nicht erwehren. Auch die anderen Gelasse und die Kapelle bieten weder durch Schmuck noch durch die Raumverhältnisse irgend etwas, was den Kunstfreund fesseln könnte und den Wunsch nach Erhaltung dieses alten, winkeligen, halbgeborsteten Bauwerkes rechtfertigen würde. [...] Bei aller Liebe für das Alte und Ehrwürdige müssen wir hier dem frischen Zuge der Neuzeit sein Recht gönnen – möge das alte Gemäuer fallen!“³⁷²

Mit diesen aus heutiger denkmalpflegerischer Perspektive nicht mehr vertretbaren Worten beschrieb Carl Ausserer, einer der Pioniere der Erforschung der mittelalterlichen Geschichte Tirols, kurz vor 1900 den Ansitz Niederhaus-Thun im heutigen Bozner Stadtviertel Oberau-Haslach (Abb. 181). Wäre Ausserer in den späten 1960er Jahren noch am Leben gewesen, hätte ihm das „alte Gemäuer“ womöglich doch

370 TLA Urbar 178/1. Für die Überlassung seiner Abschrift des Vintler-Urbars bin ich Armin Torggler zu großem Dank verpflichtet.

371 MEYER 2011, S. 20.

372 AUSSERER 1898, ohne Seitenzahl.



Abb. 181 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, Ansicht von Norden

„irgend etwas“ bieten können, was in ihm den „Wunsch nach Erhaltung“ erweckt hätte. 1967 kamen hier nämlich im Zuge von Restaurierungsarbeiten profane Wandmalereien von ca. 1400, also aus der Zeit der Niederhauser, ans Licht. Die freigelegten Gemälde, die höfische Zeitvertreibe darstellen, erstrecken sich über mehrere Räume, sodass der Ansitz Niederhaus-Thun heute nach der Burg Runkelstein das umfangreichste Ensemble profaner Wandmalerei des Mittelalters in Südtirol birgt. Trotz der großen kunsthistorischen Bedeutung dieser Entdeckung blieb die wissenschaftliche Literatur zu den Haslacher Wandmalereien bisher erstaunlicherweise auf einige kurze Erwähnungen beschränkt. Nicolò Rasmò würdigte sie in seinen Überblickswerken *Affreschi medioevali atesini* (1971) und *L'età cavalleresca in Valdadige* (1980) jeweils mit einem kurzen Absatz.³⁷³ Er datierte sie aus stilistischen Gründen auf ca. 1420 und sah in ihnen ein spätes Werk eines zuvor im Runkelsteiner Westbau tätigen Malers. Hierzu äußerten sich in den letzten Jahrzehnten Helmut Stampfer und Waltraud Kofler-Engel.³⁷⁴ Kofler-Engel erkannte die von Rasmò behaupteten Bezüge zu Runkelstein an und konstatierte insbesondere Ähnlichkeiten zu den Bildern in der „Kammer der Spiele“. Auch Stampfer bestätigte die Analogien zu Runkelstein; seines Erachtens übertreffen die Wandmalereien des Ansitzes Niederhaus jedoch qualitativ diejenigen der

373 RASMO 1971, S. 211; RASMO 1980, S. 124, 126, 191–197.

374 STAMPFER/KOFLER 1982, S. 13; KOFLER-ENGL 2011b, S. 183; STAMPFER 2011, S. 114.

Vintlerburg. Des Weiteren führte Nikolaus Christian Opitz die Haslacher Gemälde in seinem 2008 erschienenen Beitrag zum Thema der Nacktheit in der mittelalterlichen Wandmalerei an.³⁷⁵ Am Beispiel einiger im Ansitz Niederhaus abgebildeter unbedeckter Figuren zeigte Opitz, dass Nacktheit keineswegs ein Randphänomen in der mittelalterlichen Wandmalerei darstellt. 2016 erfolgte schließlich durch Margot Thun-Rauch die erste vollständige Bestandsaufnahme der Gemälde.³⁷⁶ Thun-Rauchs Arbeit beschränkt sich allerdings auf summarische Bildbeschreibungen und liegt nur in wenigen, kaum auffindbaren Druckexemplaren vor. Eine ausführlichere stilistisch-ikonographische Untersuchung der Wandmalereien in den verschiedenen Räumen des Ansitzes Niederhaus in ihrem Verhältnis zueinander sowie im größeren Kontext der in der Bozner Gegend und im Tiroler Raum erhaltenen profanen Raumausstattungen des Spätmittelalters stand hingegen bislang noch aus. Diesem Desiderat habe ich mich angenommen; im Folgenden werden die im Rahmen meiner Recherche erlangten Ergebnisse vorgestellt.

2.5.1 Lage und Besitzverhältnisse

Der Ansitz Niederhaus-Thun befindet sich heute im von Hochhäusern geprägten Bozner Stadtviertel Oberau-Haslach, das zu den am dichtesten besiedelten Wohngebieten der Südtiroler Landeshauptstadt gehört (Abb. 182). Die mittelalterliche Lage des Ansitzes unterschied sich jedoch stark von der heutigen. Der Ansitz befand sich damals außerhalb der Stadt in einer von Weingärten und Obstwiesen bedeckten Hangmulde am Fuß des Kohlerer Berges zwischen der Haselburg im Süden und der Porphyrkuppe des Virgls im Norden (Abb. 183). Dabei handelte es sich um eine sehr strategische Lage, da die ehemalige Straße von Bozen nach Trient am Ansitz vorbei verlief. Aufgrund der umliegenden Sümpfe und der wiederkehrenden Überflutungen des Eisack-Flusses überquerte die Brücke den Fluss auf der Höhe des nahegelegenen Felsvorsprungs des Virgls; von dort führte die Straße entlang des Berghangs weiter nach Süden.³⁷⁷ Dass der Ansitz als Stätte der niederen Gerichtsbarkeit über die Gehöfte der kleinen Siedlung Haslach diente, erscheint denkbar, ist aber nicht urkundlich belegt.³⁷⁸

Die Entstehung der Anlage, die aus Wohnhaus, Wirtschaftsgebäuden und Stallungen bestand, geht laut einer von Nicolò Rasmò durchgeführten Mauerwerksanalyse auf die romanische Zeit zurück.³⁷⁹ Der romanische Kern des Komplexes ist noch deutlich an den steingefassten Rundbogentüren und am regelmäßigen Mauerwerk im

375 OPITZ 2008b, S. 262–263.

376 THUN-RAUCH 2016.

377 THUN-RAUCH 2016, S. 3.

378 Zu Formen und Funktionen des Südtiroler Ansitzes: PFEIFER 2013; LANDI 2015.

379 THUN-RAUCH 2016, S. 4.



Abb. 182 Bozen, Stadtviertel Oberau-Haslach

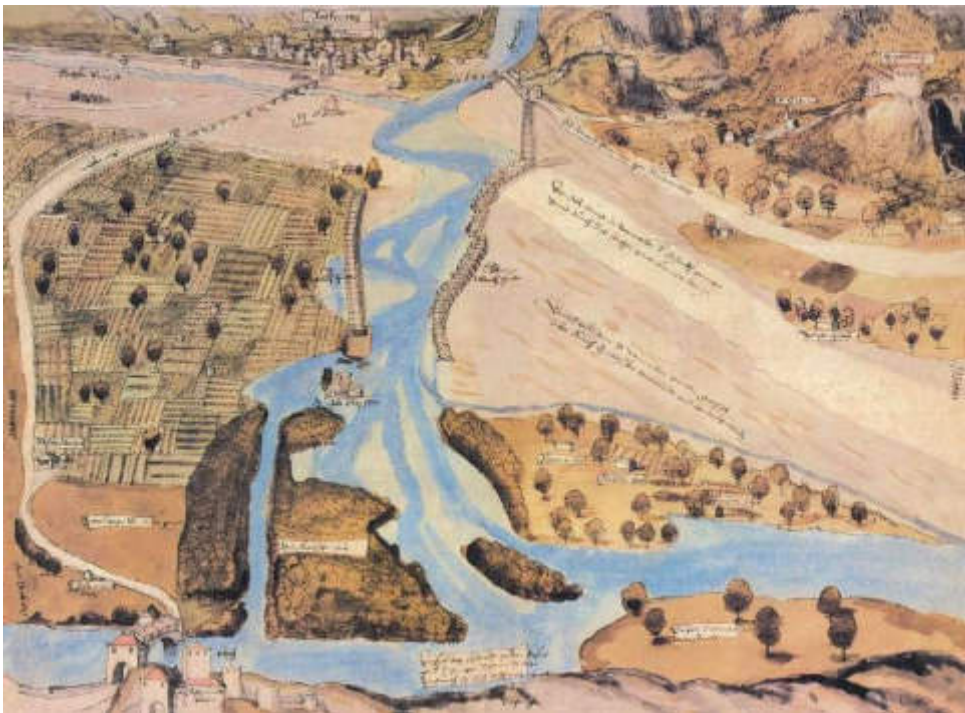


Abb. 183 Leonhard Hörtmayr, Überschwemmungskarte von Bozen (Detail), 1541, aquarellierte Federzeichnung, H 42 cm, B 58 cm, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Dauerleihgabe des TLAs)

Erdgeschoss zu erkennen. Laut Ausserer war der Ansitz ursprünglich ein bischöfliches Lehen, das aber bereits unter dem Tiroler Grafen Meinhard II. an den Landesfürsten überging. So heißt es im Tiroler Lehensbuch: „Das Haus in der Niederhausergassen zu Bozen, [...] mit einem Baumgarten und einem Garten, die zu demselben Haus gehörend und dabei nächst gelegen, hat Gotschlein Niederhauser von König Heinrich zu Lehen empfangen am Freitag nach St. Veits-Tag anno 1334 und ist diese Verleihung für Hans und Matheis von Niederhaus von Herzog Leopold von Oesterreich 1372 confirmiert worden.“³⁸⁰ Die Niederhauser gehörten zu den wichtigsten Bozner Adelsfamilien.³⁸¹ Bedeutendstes Mitglied dieser Familie wiederum war Hans II., der 1403 als Pfleger von Altenburg und 1407 als Landrichter von Bozen urkundlich belegt ist.³⁸² Eine prominente Position hatte auch sein Sohn Gottfried inne, der von 1421 bis 1442 Landkomtur des Deutschen Ordens in Bozen war. Der Auftrag zu den 1967 freigelegten profanen Wandmalereien ist einem der beiden zuzuschreiben.

2.5.2 Liebe und andere Lustbarkeiten – Die ausgemalten Räume

Der erste der insgesamt vier ausgemalten Räume des dreigeschossigen Gebäudes befindet sich im südöstlichen Teil des Erdgeschosses. In der oberen Hälfte der West- und Nordwand erstreckt sich ein umlaufender Bildstreifen mit einer Reihe von jungen Männern und Frauen, die sich in einem idealen Garten aufhalten (Abb. 184). Der Bildstreifen, der von einer Vierpassbordüre gerahmt wird, verlief ursprünglich wohl über alle vier Wände des Raums. Heute sind jedoch an der Ost- und Südwand keine Wandmalereien mehr erhalten. Im Bildabschnitt der westlichen Schmalwand spielt eine Dame ein Orgelportativ (Abb. 185). Sie trägt ein weißes Kleid, das mit einem Schablonenmuster verziert ist.

An der Nordwand kniet ein junger Mann vor einer weiteren Dame, deren Gesicht aufgrund einer großflächigen Fehlstelle nicht mehr erhalten ist (Abb. 186). Die Dame ist im Begriff, den jungen Mann mit einem Blattkranz zu bekrönen. Rechts davon ist ein von zwei Bäumen eingefasstes Paar dargestellt, das sich zärtlich umarmt. Bei der Kombination der Motive von Niederknien einerseits und Umarmung andererseits handelt es sich um eine Bildformel, die metaphorisch auf amouröse Vasallität verweist: Nur ein Mann, der sich seiner Dame unterwirft, wird sie letztlich erobern können.³⁸³ Diese Bildformel ist besonders in der Buchmalerei und Elfenbeinkunst verbreitet. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf eine der profanen Randillustrationen

380 AUSSENER 1898.

381 BITSCHNAU 1983, S. 388–389, Kat.-Nr. 466.

382 WETZEL 1999, S. 392.

383 Zur Ikonographie metaphorischer Vasallität: GLANZ 2004, S. 182–201.



Abb. 184 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, Raum im Erdgeschoss, Nordwand



Abb. 185 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, Raum im Erdgeschoss, Westwand, Orgelportativ spielende Frau, um 1420



Abb. 186 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, Raum im Erdgeschoss, Nordwand, Darstellung metaphorischer Vasallität, um 1420

eines prunkvoll gestalteten picardischen Psalters hingewiesen (Abb. 187).³⁸⁴ Am unteren Seitenrand von Folio 44^r ist dem Text des 37. Psalms eine Miniatur beigeordnet, in der links ein Mann mit gefalteten Händen vor einer Dame kniet. Die devote Haltung des Mannes, die mit dem letzten Psalmvers, „intende in adiutorium meum Domine salutis mea“, in Verbindung steht, bringt seinen Wunsch nach Aufnahme in den Dienst der Frau zum Ausdruck. Die Erhörung des Wunsches wird in der Buchillustration durch den Kuss, in den Bozner Wandmalereien hingegen durch die innige Umarmung veranschaulicht. Der Bildabschnitt rechts neben dem umschlungenen Paar zeigt eine weitere Dame, die von einem kleinen stilisierten Baum eine Frucht pflückt (Abb. 184). Der untere Bereich der Figur ist aufgrund einer späteren Türöffnung nicht mehr erhalten. Im östlichen Abschnitt der Nordwand lässt sich noch eine männliche Figur erahnen, deren Tätigkeit aufgrund der starken Beschädigung jedoch nicht mehr identifizierbar ist.

384 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 10435: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc72156s> (letzter Zugriff am 26.6.2018). Zu der Handschrift siehe auch: MÜLLER M. 1996, S. 11, 91 ff.; CAMILLE 2004.



Abb. 187 Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 10435, Fol. 44r

In der Ecke zur Ostwand hin ist schließlich ein Figurenpaar im Gespräch zu sehen (Abb. 188). Unter dem figürlichen Bildstreifen zog sich ehemals ein gemalter Hermelinbehang entlang. Von diesem ist heute nur mehr ein kleines Fragment im östlichen Abschnitt der Westwand erhalten.

Auch im größeren der beiden ausgemalten Räume im ersten Obergeschoss des Ansitzes Niederhaus dient ein idealer Garten als Schauplatz szenischer Darstellungen (Abb. 189). Der umlaufende Bildfries mit dem Garten nimmt die obere Wandhälfte ein. Auf eine Unterteilung in einzelne Bildfelder zur Trennung zwischen den verschiedenen Szenen wurde verzichtet. Von dem fingierten Stoffbehang in der Sockelzone sind nur noch in der Südwestecke Reste vorhanden.

Die östliche Hälfte der Nordwand zeigt eine adelige Gesellschaft, die sich auf einer Wiese mit zahlreichen detailgetreu dargestellten Pflanzen aufhält (Abb. 190). Ein bärtiger Mann, der einen weißen Turban mit Feder trägt, reicht seiner Dame eine heute



Abb. 188 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, Raum im Erdgeschoss, Nordostecke



Abb. 189 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, größerer Raum im ersten Obergeschoss, Ansicht von Westen



Abb. 190 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, größerer Raum im ersten Obergeschoss, Nordwand, um 1420

kaum mehr erkennbare Blume. Rechts davon schreitet ein zärtlich umschlungenes Paar in Richtung eines Holzschaffs, das mit durch weiße und rote Blumen parfümiertem Wasser gefüllt ist (Abb. 191). Dort badet ein weiteres, unbekleidetes Paar. Die Frau, die sich über die Wand des Schaffs beugt, hält etwas in der Hand – vielleicht einen Schwamm, den sie gerade ausdrückt.³⁸⁵ Eine weitere Frau, die nur ein Unterkleid trägt, steht neben dem Holzschaff und bereitet sich für das Bad vor. Links davon zieht ein rotgekleideter Diener Wasser aus einem Brunnen herauf. Das Wasser wird vermutlich benötigt, um das Schaff weiter zu füllen. Neben dem Brunnen ist ein offenes Zelt zu sehen, in dem eine weibliche Figur sitzt. Abgelegte Kleider auf dem Boden des Zelts legen die Annahme nahe, dass dieses als ‚Umkleidekabine‘ für die Badenden dient.³⁸⁶

An der Ostwand ist oberhalb einer späteren Fensteröffnung ein Mahl im Freien dargestellt (Abb. 192). Zwei Männer und zwei Frauen sitzen auf Hockern um einen runden Tisch. Daneben befüllt ein rotgekleideter Mann – vielleicht derselbe Diener wie in der Badeszene – einen Krug, während ein Musiker Harfe spielt. Rechts von der Mahlszene weist die Ostwand eine noch originale, zurückspringende und bis zum Boden herabreichende Fensternische auf. Vom einstigen figürlichen Freskenschmuck der Nische hat sich lediglich die rechte Hälfte erhalten. So zeigt die zurückgesetzte Wand rechts neben der Fensteröffnung eine Frau, die an einem mit Rädern versehenen rechteckigen Rahmen arbeitet. Dabei könnte es sich um eine Gerätschaft zur Herstellung von Geweben handeln.³⁸⁷ Der arbeitenden Frau ist in der rechten Hälfte der Fensterlaibung ein bärtiger Mann in einer einfachen, mit einer Kordel gegürteten Kutte zur Seite gestellt. Er stützt sich auf einen T-förmigen Stab, an dem eine rechteckige Tafel mit einer nicht mehr lesbaren gotischen Inschrift angebracht ist. Oberhalb der Fensternische befindet sich das gemalte Wappen der Niederhauser: ein schräger Balken mit abwechselnd roten und silbernen Feldern auf goldenem Grund. Die obere Hälfte des Wappens ist abgeschnitten, was darauf hindeutet, dass die Decke ursprünglich etwas höher lag. Dass die originale Deckenhöhe nicht mehr gegeben ist, beweist auch das Fehlen einer ornamentalen Rahmung im oberen Bereich des Bildstreifens.

Die Dekoration der Ostwand setzt sich rechts von der Fensternische fort mit einer Gruppe von vier Figuren, die auf einer Wiese Backgammon spielen. Darüber ragt eine schematisch durch eine turmbewehrte Ringmauer dargestellte Burg auf (Abb. 193). Neben der burgartigen Architektur steht eine weiß gekleidete Dame, die sich mit Ballspiel zu beschäftigen scheint. Obwohl das Gemälde an dieser Stelle stark beschädigt ist, ist noch der Umriss eines Balls zu erahnen, den sie in ihrer rechten Hand hält. Im östlichen Abschnitt der Südwand ist schließlich eine Tanzszene wiederzugeben (Abb. 194). Fünf höfisch gekleidete Paare bilden einen Kreis, was wohl auf einen Reigentanz hinweist. Wie es etwa den Worten des Johann von Konstanz

385 RASMO 1980, S. 126; THUN-RAUCH 2016, S. 14.

386 THUN-RAUCH 2016, S. 13.

387 Ebenda, S. 17.



Abb. 191 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, größerer Raum im ersten Obergeschoss, Detail mit Badeszene an der Nordwand, um 1420



Abb. 192 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, größerer Raum im ersten Obergeschoss, Mahlszene an der Ostwand, um 1420



Abb. 193 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, größerer Raum im ersten Obergeschoss, Spielszene an der Ostwand, um 1420



Abb. 194 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, größerer Raum im ersten Obergeschoss, Tanzszene an der Südwand, um 1420



Abb. 195 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, kleinerer Raum im ersten Obergeschoss, Südwand

zu entnehmen ist, galten Musik und Spiele im Freien im Mittelalter als Aktivitäten, welche die Menschen in eine amouröse Stimmung versetzten: „sv hettin och dar inne / schahzabel vnde saitenspiel / und aller kurzweile vil: / halsen, kussen, ringen, / tanzen, lachen, singen / solt in och erlobet sin / und leben gar ane alle pin“.³⁸⁸

Im anschließenden kleineren Raum im ersten Obergeschoss des Ansitzes ist an die Stelle des durchlaufenden Bildfrieses eine zweifarbige Dekoration mit gemalter Quaderung über einer fingierten Marmorverkleidung im Sockelbereich getreten (Abb. 195). Die durch die Quaderung entstandenen rechteckigen Felder sind mit Ranken und Tieren sowie mit Männer- und Frauenbüsten geschmückt. An der Westwand erkennt man die Büste einer Frau mit geflochtenem Zopf, die eine Blume in der Linken hält (Abb. 196; vgl. Taf. 39a, Taf. 39b). Diese Ikonographie erinnert an ein Wandmalerei-Fragment aus dem Palazzo Salvadori-Zanatta in Trient, das ebenfalls eine raffiniert frisierte Dame mit Blume in der Hand zeigt (vgl. Taf. 31; Kat. 27).³⁸⁹ Die Haslacher Dame scheint die Blume über die Grenzen ihres Bildfeldes hinweg dem bärtigen Mann

³⁸⁸ Zit. nach WURST 2005, S. 326.

³⁸⁹ CAMERLENGO 2002, Kat.-Nr. 7, S. 416; CAMERLENGO 2014, Kat.-Nr. II.10, S. 76–77. Zum heute im Trienter Landesmuseum Schloss Buonconsiglio aufbewahrten Fragment vgl. die Kat.-Nr. 21 in der vorliegenden Arbeit.



Abb. 196 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, kleinerer Raum im ersten Obergeschoss, Detail der Quadermalerei an der Südwand

Abb. 197 Oberau-Haslach (Bozen), Ansicht Niederhaus-Thun, kleinerer Raum im ersten Obergeschoss, Quadermalerei an der Nordwand, um 1420



auf dem nebenstehenden Quader darzubieten. Der im Profil dargestellte Mann wendet sich seinerseits der Frau zu und weist dabei mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand auf einen kleinen, nicht mehr identifizierbaren Gegenstand in seiner Linken hin. Dabei könnte es sich um einen Verlobungsring gehandelt haben.³⁹⁰

An der Südwand erscheint das Pendant dieses Paares, diesmal jedoch sind beide Figuren gemeinsam auf einem einzigen Quader untergebracht. In zwei weiteren Feldern sind Büsten verführerischer nackter Frauen abgebildet.³⁹¹ Die übrigen Quader sind von einem Affen, einem Pfau sowie einem nicht identifizierbaren Vogel bevölkert. Weitere Tiere beleben die gegenüberliegende Nordwand. Zu sehen sind ein Löwe, ein Gepard, ein Fuchs und ein Adler (Abb. 197). Dekorative Wandgestaltungen mit Tierdarstellungen auf einer quadrierten Fläche wie jene im Anszitz Niederhaus standen um 1400 in einer bereits verfestigten Tradition profaner Raumausstattungen und waren sowohl nördlich als auch südlich der Alpen verbreitet. Als eines der frühesten Beispiele sei an dieser Stelle die Quaderdekoration mit Tierbildern angeführt, die im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts im Eingangsbereich der Casa Monti in der Contrada San Bartolomeo in Treviso angebracht wurde (Abb. 198).³⁹²

390 THUN-RAUCH 2016, S. 23.

391 Zur überwiegend negativ gewerteten Darstellung weiblicher Nacktheit im Mittelalter: NICHOLS 1989; OPITZ 2008b.

392 Dazu: COZZI 2008a, S. 22.



Abb. 198 Treviso, Casa Monti, via Manzoni 6, Quadermalerei, letztes Viertel des 13. Jahrhunderts

Die parallele Darstellung verschiedener Tiere und menschlicher Büsten regt dazu an, Menschen mit Tieren zu vergleichen bzw. bestimmte Eigenschaften von Tieren auf Menschen zu übertragen. Dabei handelt es sich um einen konnotativen Prozess, der in allen Bereichen der mittelalterlichen Kultur tief verwurzelt war, wie ein kurzes Gedicht aus dem Liederbuch der Clara Hätzerlin belegt: „No: du solt sein/ Ob dem tisch ain Adler/ Uf dem veld ain leo/ Uf der gassen ain pfaw/ In der kirchen ain lamb/ In dem pett ain Aff“.³⁹³

Von der ursprünglichen Ausmalung im zweiten Stockwerk des Ansitzes Niederhaus sind nur einige Fragmente an der Südwand des südwestlichen Zimmers erhalten. Die Laibung eines zugemauerten Fensters ist mit dem Niederhaus-Wappen und einer pelzgekleideten Frau bemalt (Abb. 199, Abb. 200). Oberhalb der einstigen Fenster-nische ist noch eine Vierpassbordüre zu erkennen, an der ein fingierter Pelzbehang befestigt ist. Dieses gemalte Schmuckband entspricht der rahmenden Vierpassbordüre entlang der Bildfriese des Raums im Erdgeschoss und des kleineren der beiden ausgemalten Räume im ersten Obergeschoss.

393 Zit. nach HÄTZERLIN [Ed. 1840], S. LXVII, Nr. 3. Zur Symbolik der Tiere: DITTRICH 2004.



Abb. 199, Abb. 200 Oberau-Haslach (Bozen), Ansitz Niederhaus-Thun, südwestlicher Raum im zweiten Obergeschoss, ausgemalte Fensternische in der Südwand, Zustand vor und nach der Restaurierung

2.5.3 Stilistische Einordnung und Chronologie

Auf der Grundlage der inhaltlichen Analyse der Wandmalereien im Ansitz Niederhaus soll nun weiteren Fragen nachgegangen werden, die für deren Verständnis von Bedeutung sind. Sind sämtliche Gemälde im Rahmen ein und desselben Auftrags und innerhalb eines geschlossenen Ausführungszeitraums entstanden? Stammen sie alle von ein und derselben Hand? Und welche Stellung nehmen sie in der spätmittelalterlichen Profanmalerei im Tiroler Raum ein?

Rasmo schlug vor, sämtliche Wandmalereien des Ansitzes in das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu datieren. Dabei stützte er sich jedoch ausschließlich auf seinen persönlichen Eindruck, wonach die Gemälde im Vergleich zu denjenigen von Burg Runkelstein „sicher“ später entstanden seien.³⁹⁴ Rasmos Datierung wurde in der Forschung seither unhinterfragt übernommen. Die Frage, ob die Wandmalereien der verschiedenen Räume von ein und demselben oder aber von unterschiedlichen Künstlern ausgeführt wurden, blieb dabei unberücksichtigt. Jüngere Funde von profanen Wandgemälden, die nach Rasmos Beschäftigung mit dem Thema ans Licht kamen,

394 RASMO 1971, S. 211.

erweitern das Spektrum an Vergleichsmöglichkeiten und erlauben uns daher, die Fragen der stilistisch-ikonographischen Einordnung und Chronologie eingehender zu untersuchen.

Richtet man die Aufmerksamkeit zunächst auf die Kleidung der Figuren, so lässt sich feststellen, dass die Malereien des Raums im Erdgeschoss und des größeren der beiden ausgemalten Räume im ersten Obergeschoss die gleiche Mode zeigen. Die Frauen tragen stoffreiche Houppelands mit hoch angesetzter Taille und aufwendig gestalteten Ärmeln. Die Männer sind mit bis zu den Waden reichenden Tapperts mit weiten Ärmeln und Beinlingen in *Mi-Parti* bekleidet. Sowohl die weiblichen als auch die männlichen Figuren tragen auffällige turbanartige Kopfbedeckungen. Dabei handelt es sich um das Chaperon, eine Kapuze, deren herabhängende Spitze (Gugel) um den Kopf gewickelt wurde.³⁹⁵ Vergleichbare Kleidungsstücke zeigen beispielsweise Gentile da Fabriano auf 1423 datierte *Anbetung der Könige* in den Uffizien sowie Masolino 1435 geschaffene Fresken im Baptisterium von Castiglione Olona.³⁹⁶ Die stringentesten Analogien lassen sich jedoch zu den zwischen 1411 und 1422 entstandenen Wandmalereien der Casa di Francesco di Marsilio Gonzaga in Mantua nachweisen.³⁹⁷ Wie im Ansitz Niederhaus trifft man auch dort auf charakteristische modische Kleidungsstücke wie eng taillierte Houppelands mit Schablonenmuster, reiche Tapperts und turbanartige Kopfbedeckungen mit oder ohne Feder (Abb. 201, Abb. 202). Diverse Vergleichsbeispiele finden sich schließlich auch in Tirol – so etwa die elegant gekleideten Figuren der *Anbetung der Könige* in St. Valentin bei Tramin von ca. 1420 (Abb. 203).³⁹⁸ Die Analyse der dargestellten Mode bestätigt folglich zumindest für den Raum im Erdgeschoss und den größeren Raum im ersten Obergeschoss die von RASMO vorgeschlagene Entstehung der Gemälde um 1420. Kann jedoch eine Datierung um 1420 auch im Fall der Wandmalereien des kleineren Raumes im ersten Obergeschoss einem genaueren stilistischen Abgleich standhalten?

Da die Darstellungen von Männern und Frauen im quadrierten oberen Wandbereich dieses Raumes auf das Büstenformat reduziert sind, bietet die Kleidung der Figuren hier keine greifbaren Anhaltspunkte für eine zeitliche Bestimmung. Auf stilistischer Ebene lassen sich jedoch deutliche Analogien zu den Gemälden in dem Raum im Erdgeschoss ausmachen. Hier wie dort sind die Figuren recht zeichnerisch ausgeführt und in wenigen Farbtönen gehalten. Obwohl der schlechte Erhaltungszustand einen genauen Detailvergleich erschwert, ist es wahrscheinlich, dass die Wandmalereien beider Räume von ein und derselben Hand stammen und daher wohl auch zur selben Zeit oder mit geringem zeitlichem Abstand zueinander entstanden sind.

395 Zum Chaperon: REED 1992.

396 Zu Masolino und Gentile da Fabriano vgl. grundlegend: LONGHI [ED. 1975]; DE MARCHI 2008.

397 Als *terminus post quem* für die Entstehung dieser Wandmalereien gilt das Jahr 1411. Vgl. dazu Anm. 291.

398 RASMO 1971, S. 214.