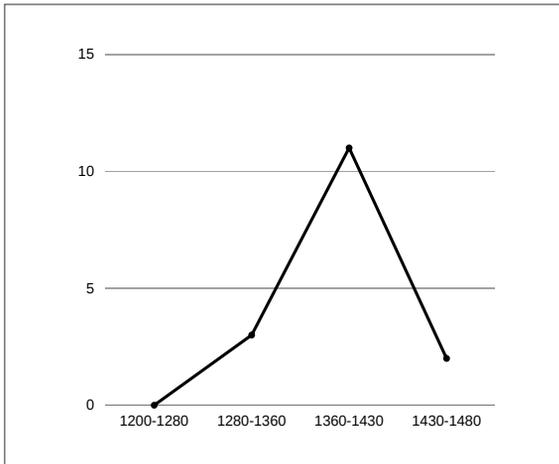


Einführung

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.

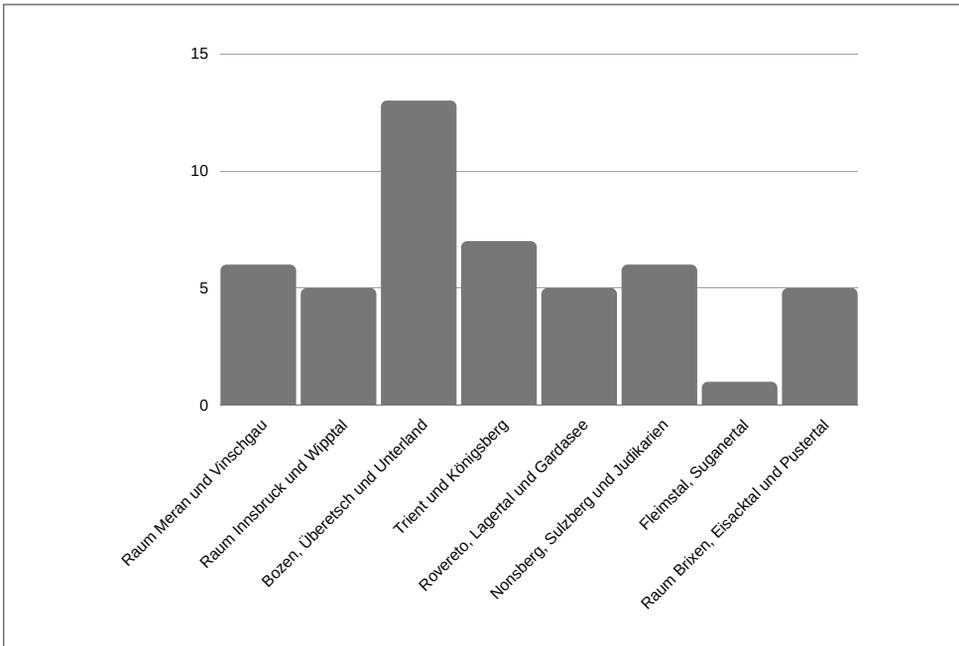
2 Einführung



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 AltTirols, 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 Straßenzellen 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 herausgebrachten 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/STEPAN 2008, S. 21.

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 Rasmus 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 Rasmus 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 *L'età 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 Yvain-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.

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 Castelnuovo. 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 Castelnuovo 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.

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. I–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, presertim 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.

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; LECOUEUX 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 tubicinantés“ 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. 65; STAMPFER/ 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.



Abb. 1 St. Jakob in Kastelaz bei Tramin, Sockelzone mit kämpfenden Monsterwesen, 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 Artz 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 fuhlerartigen 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 himmlischem 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 Selbsterstörung 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 Malterer Teppich, 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.