

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; ROGGER 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 Rodenegg, Luftansicht von Norden



Abb. 6 Schloss Rodenegg, lwein-Zimmer, Einblick von der Eingangsseite

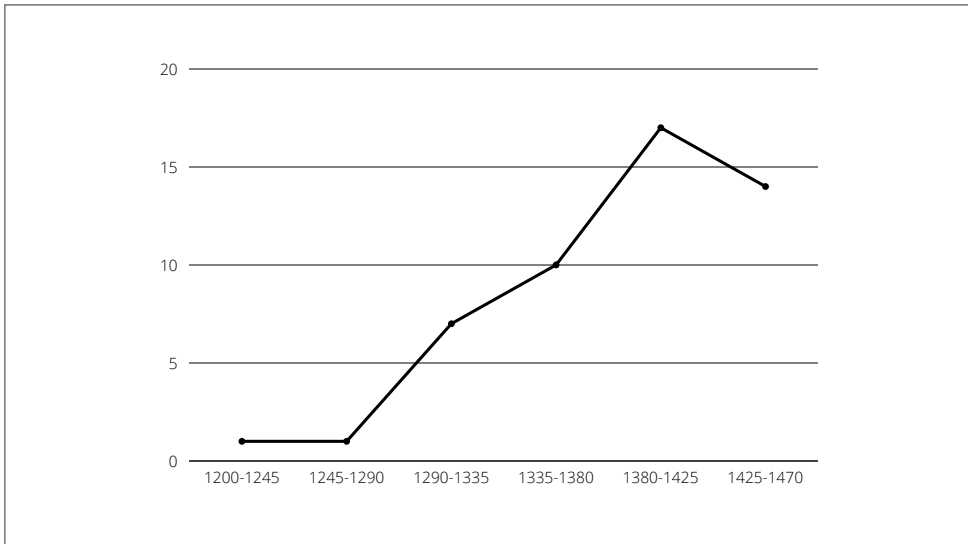


Abb. 7 Gamburg, Rittersaal, Nordwand, vor 1219

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 ieglich 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 Freundsberg, 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 gieuz 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 Familienoratoriums 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 Kampfszenen 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, Südwand, um 1340



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

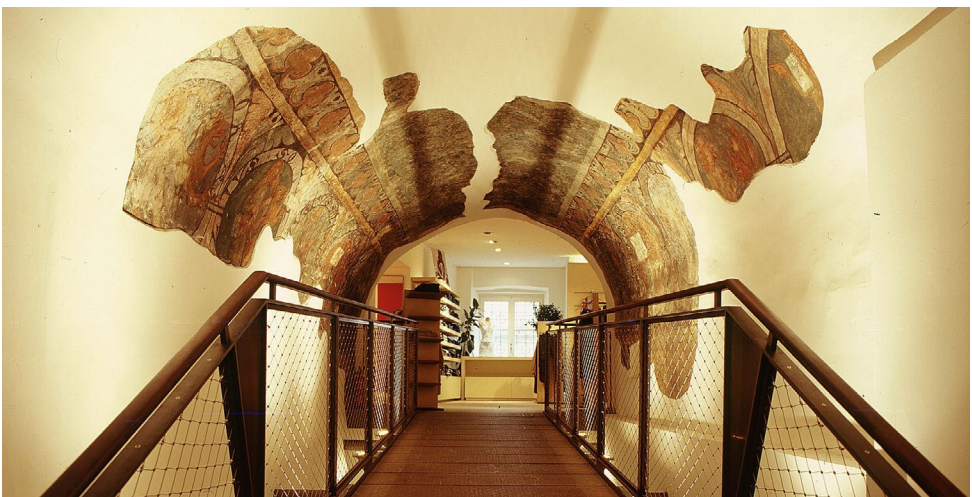


Abb. 18 Bozen, Wandmalereien im heutigen Laubenhaus 65-67, um 1300-25

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.



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, mahndendes 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.



Abb. 26 Rovereto, Palazzo Noriller

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

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 Noriller, 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. Türangelei

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 angestellten 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-NIMTSCH 2002; LOREY-NIMTSCH 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's 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*: BREZZONI 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 entstandenen *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.bibliissima.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. 24r, 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^v

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 volksprachlicher 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): „hêrlich 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. 86'



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



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

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).