

3 Zur profanen Wandmalerei des Tiroler Raums im 15. Jahrhundert

Das 15. Jahrhundert ist im Tiroler Raum von soziopolitischen Wandlungen enormen Ausmaßes geprägt. Neben der Verlegung des Herrschaftssitzes 1420 von Schloss Tirol nach Innsbruck gelang den Habsburgern durch die Unterdrückung der Autonomie-Bestrebungen des lokalen Adels durch Friedrich IV. von Österreich endgültig, ihre Stellung zu festigen.⁴⁰⁰

Im Zusammenhang mit der Unterdrückung der Autonomie-Bestrebungen des Tiroler Adels scheint die Produktion profaner Wandmalereien abgenommen zu haben, wobei auch für diese Zeitspanne eine sicherlich nicht geringe Verlustquote zu berücksichtigen ist (vgl. Graphik 3). Erst ab ca. 1450 sind die noch erhaltenen profanen Wandmalereien zahlreicher. Darunter sind zwei aus der Literatur entnommene Beispiele aus kulturwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant. Es handelt sich um die abgenommenen Wandmalereien der Burg Trautson bei Mühlbachl und die Wandmalereien des Palazzo Nero im Nonsberger Coredo.

Aus der Burg Trautson stammen zwei abgenommene Fragmente, welche die skurrilen, den Neidhart-Schwänken entlehene Auseinandersetzungen zwischen dem Ritter Neidhart und den Dörpern (Bauern) zeigen (vgl. Kat. 37). Angesichts des Machtverlustes des Tiroler Adels infolge der Unterdrückung seiner Autonomie-Bestrebungen ist es denkbar, wenn auch nicht eindeutig nachzuweisen, dass der adlige Auftraggeber mit diesen bauernfeindlichen Bildern die Absicht verband, seine eigene Standesidentität zu untermauern und sich von dem aufstrebenden Dritten Stand abzugrenzen.⁴⁰¹

Der große Saal im ersten Obergeschoss des Palazzo Nero in Coredo, der um 1450 als Gerichtshaus für den Nonsberger Bezirk diente, ist mit einem Zyklus der *Geschichte der Königin von Frankreich* ausgemalt. Es handelt sich um die Umsetzung einer Märe, die der alemannische Dichter Schondoch gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Anlehnung an die zum karolingischen Stoffkreis gehörige *Chanson de la reine Sebile* verfasst hatte. Die Wandmalereien im damaligen Gerichtshaus befanden sich also in einem Gebäude mit öffentlicher Funktion. Vermutlich hingen Wahl und Art der bildlichen

400 Grundlegend zu Friedrich IV. von Österreich: PFEIFER 2018b. Meran verlor definitiv seine zentrale Rolle als Sigmund 1477 die Tiroler Münzstätte von Meran nach Hall verlegen ließ. TURSKY 1988.

401 Allgemein zu der Frage, ob die bauernfeindlichen Darstellungen als gesellschaftskritisch oder nur spielerisch anzusehen sind, vgl. RAUPP 1986, S. 117–125.

Umsetzung der literarischen Vorlage mit diesem Umstand zusammen, denn sie zielten auf die Visualisierung der Gerechtigkeit des Hauses Österreich ab, mit dem der Auftraggeber der Wandmalereien, der Trienter Bischof Georg Hack, eng verbunden war (vgl. Fallstudie).

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts wurde die Gestaltung der profanen Zyklen von der Rezeption der aus den Gebieten nördlich der Alpen stammenden Holzschnitte und Kupferstiche geprägt.⁴⁰² Wie man am Beispiel der Wandmalereien der an der Reichsgrenze zur Republik Venedig gelegenen Burg Stein am Kallian und derer im „Jagdzimmer“ des südwestlich von Bozen unterhalb des Mendelkamms gelegenen Ansitzes Moos-Schulthaus zeigen kann, wurden die druckgraphischen Vorlagen je nach Künstlerwerkstatt allerdings sehr unterschiedlich eingesetzt. Während im Ansitz Moos-Schulthaus nicht nur die Komposition, sondern auch die schematische Ästhetik der Stiche Eingang in die Wandmalereien fand, kombinierte die auf Burg Stein am Kallian tätige Veroneser Werkstatt Gestaltungsmodelle aus druckgraphischen Vorlagen mit Bildelementen der eigenen lokalen Bildkultur.

Mit der unmittelbaren Anlehnung an Holzschnitte und Kupferstiche ging nicht selten die Rezeption der aus dem mittel- und norditalienischen Raum kommenden Mode der Grünmalerei einher.⁴⁰³ Abgesehen von den Wandmalereien auf Runkelstein und in der Landesfürstlichen Burg in Meran zeigen alle übrigen profanen Zeugnisse der Tiroler Grünmalerei mehr oder weniger belebte Rankengeflechte.⁴⁰⁴ Die Blütezeit solcher – nicht zwingend – grünen Rankenmalerei stimmt nämlich mit der Regierungszeit Kaiser Maximilians I. überein. Während bei früheren Beispielen die Ranke als Randelement figürlicher Darstellungen diente, wurden Rankengeflechte um 1500 zum Hauptmotiv für die Ausgestaltung ganzer Räume – so z. B. im „Grünen Saal“ der ehemals im Besitz des Deutschen Ritterordens befindlichen Burg Reifenstein und im Ansitz Jöchelsthurn in Sterzing wie auch in einem von Hans Üblher ausgemalten

402 Zur Verbreitung und Etablierung der neuen Technik: KOSCHATZKY 1972; AUSST. KAT. MAINZ 2000.

403 Die monochrome Malerei, die bereits in der Antike in verschiedenen Medien und Ausführungen verbreitet war, erfuhr zwischen dem Ende des 14. und Anfang des 16. Jahrhunderts besonders im mittel- und norditalienischen Raum eine Blütephase. Von ihrer Beliebtheit zeugt eine ganze Reihe von noch erhaltenen Beispielen sowohl im kirchlichen als auch im profanen Kontext. Dabei nimmt unter den vielen Farbvarianten des Monochromen die Grünmalerei eine Sonderstellung ein. Sie gehört nämlich zu den wenigen monochromen Techniken, die von den Zeitgenossen explizit erwähnt und beschrieben wurden. Cennino Cennini etwa bezeichnete in seinem *Libro dell'Arte* die Terra-Verde-Malerei als besonders wertvoll und empfahl sie ausdrücklich für die Ausstattung profaner Räumlichkeiten wie „camere, logge o poggiuoli“. CENNINO CENNINI [ED. 1982], S. 194. Allgemein zur grünmonochromen Malerei: DITTELBACH 1993; MÖLLER 1995b; SCHÄFFNER 2009; STAHLBUHK 2021.

404 Die Bezeichnung derartiger Bildwerke als Grünmalereien spielt einzig auf den grünen Gesamteindruck der Wandbilder an und bezieht sich nicht auf das eingesetzte Grünpigment aus Eisen-silikaten. Für keinen der grünen Zyklen, die im Folgenden Erwähnung finden, liegt eine technische Analyse der Pigmente vor.



Abb. 204 Meran-Obermais, Schloss Planta, Grünmalereien um 1500

Raum im Turm des Meraner Schlosses Planta (Abb. 204).⁴⁰⁵ Kaiser Maximilian I. selbst soll um 1500 mehrfach in Grün gehaltene Rankenmalereien in Auftrag gegeben haben.⁴⁰⁶ So berichtete 1507 sein Hofmaler Jörg Kölderer: „Mer sol ich die pretter auf dem [zur Innsbrucker Hofburg gehörigen] wappenhaws, daran die gehurn hangen, gruen malen mit pamen, vogln vnd klainen jägerlin auf das hubschist vnd die ganz stuben vber den prettern; doch auf den penken die pretter nichts malen“.⁴⁰⁷

In Anbetracht dieser Entfaltung der Rankenmalerei zum Hauptmotiv ganzer Raumdekorationen in der profanen Wandmalerei Tirols in den Jahren um 1500 zog Josef Weingartner folgende Schlußfolgerung: Er sprach von einer „Vorliebe für das unendliche Rankenwerk“, die „im Vergleich mit der älteren Zeit ein stärkeres

405 GASSER/STAMPFER 1994, S. 87. Zu den genannten Denkmälern: UNTERER 1968, S. 72, 78; ÖTTL 1974, S. 163 ff.; KÖFLER 1975, S. 70; GASSER/STAMPFER 1994, S. 88; MÖLLER 1995a, S. 102–103; STAMPFER 2002a, S. 15; SCHÄFFNER 2009, S. 124–125.

406 EGG 1969, S. 48–49.

407 Eine Transkription der Quelle befindet sich im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 2, 1884, Regest 831. Online aufrufbar: <https://doi.org/10.11588/diglit.5610#0312> (letzter Zugriff am 27.10.2018).

Zurücktreten der figuralen Kompositionen und damit auch eine gewisse inhaltliche Verarmung der Profanmalerei zur Folge“ hatte.⁴⁰⁸ Erich Egg verband diese Entfaltung der „belebten“ Rankenmalerei zum hauptsächlichen Dekorationsmotiv mit der in der Regierungszeit von Maximilian I. (in der das gesamte Habsburgerreich wieder in eine Hand kam) etablierten Tradition der höfischen Jagd.⁴⁰⁹ Die Frage, ob zwischen den beiden Phänomenen tatsächlich eine Verbindung besteht, muss aufgrund des gegebenen Rahmens der vorliegenden Arbeit dahingestellt bleiben, mag aber als Anregung für weitere Recherchen dienen.

3.1 Fallstudie: Der Zyklus der Königin von Frankreich in Coredo. Zwischen moralisierendem Vorbild und politischer Würdigung

Coredo ist heute ein etwas abgelegenes, in einer üppigen Landschaft mit Apfelbäumen eingebettetes Dörfchen, das rund 30 Kilometer nordwestlich von Trient auf 831 Metern Höhe über dem Meeresspiegel im italienischsprachigen Teil des Nonsbergs liegt. Doch auch wenn seine jetzige Erscheinung einen anderen Eindruck erweckt, nahm Coredo im Mittelalter eine bedeutende Stellung in der Verwaltung des Nonsberger Raumes ein. Davon zeugt der Palazzo Nero, der in der Zeit des Trienter Bischofs Georg von Hack (1446–1465) als Gerichtshaus für den Nonsberger Bezirk eingerichtet wurde (Abb. 205).⁴¹⁰ Auf diese ehemalige institutionelle Funktion des Gebäudes weisen auch die Wappenschilde an der südlichen Hauptfassade hin (Abb. 206). Der österreichische Bindenschild ist von zwei mit dem Bischof verbundenen Wappenschilden flankiert: dem Trienter Wappen mit dem Wenzelsadler und dem Familienwappen der von Hack mit einem Stock auf rotem Grund.⁴¹¹ Der große Saal im ersten Obergeschoss war vollständig mit Szenen

408 WEINGARTNER 1928, S. 62.

409 EGG 1969, S. 52.

410 Im Zuge der Bauernrevolten von 1477 wurde der Palazzo Nero angegriffen und beschädigt. Unmittelbar darauf wurde der Sitz der Justiz an einen anderen „loco idoneo“ verlegt. LEONARDI 1982, S. 401. Es sind trotzdem Akten erhalten, die bezeugen, dass der Palazzo Nero auch nach 1477 weiterhin eine wichtige Funktion in der Justizverwaltung innehatte. Hier wurden nämlich die Akten der sogenannten „sentenza Compagnazzi“ sowie von verschiedenen Phasen des Hexenprozesses von 1611–15 verfasst. BARBACOVÌ 1993–1994, S. 42. Vgl. auch BERTOLINI 1990; LEONARDI 1985, S. 144. Mit dieser finsternen Vergangenheit könnte auch die Bezeichnung „Palazzo Nero“ zusammenhängen. Vielleicht geht der Name aber auch auf die Brandspuren im Inneren zurück, welche vermutlich bei dem Angriff während der Bauernrevolten von 1477 entstanden.

411 Zu sehen sind auch weitere, etwas kleinere Wappenschilde: das Kronmetz-Wappen mit dem Basilisken auf silbernem Grund und das schräg geteilte, rot-silberne Wappen mit Sternen der



Abb. 205 Coredo, Palazzo Nero, westliche Außenseite



Abb. 206 Coredo, Palazzo Nero, südliche Außenseite

aus der populären Märe *Geschichte der Königin von Frankreich*, vom alemannischen Dichter Schondoch vermutlich Ende des 14. Jahrhunderts verfasst, ausgemalt. Es handelt sich um eine Erzählung, die Bezüge zum Stoffkreis der *Chanson de geste* erkennen lässt und insbesondere die Sage der von Kaiser Karl verstoßenen Tochter Sibia thematisiert.⁴¹² Wegen mehrerer Umbauarbeiten, die der ausgemalte Saal im 19. und 20. Jahrhundert erfuhr, erkennt man heute nur noch ungefähr die Hälfte der ursprünglichen Malereien.

Vielleicht aufgrund seiner eher mittelmäßigen Qualität hat der Zyklus von Coredo bis heute nur selten die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Fachwelt auf sich gezogen. Die letzten gründlichen Untersuchungen fanden vor fast hundert Jahre statt. 1926 wurden die Wandmalereien von Antonio Morassi erstmals ausführlich stilistisch und inhaltlich bearbeitet. Auf einen Hinweis von Giuseppe Gerola hin deutete Morassi den Zyklus als „una tra le più popolari leggende medioevali, diffusa anche nell’Italia settentrionale, specie negli oratori e nei teatrini di provincia: la leggenda di Genoveffa“.⁴¹³ Dank dieser intuitiven Zuordnung von Morassi gelang Josef Weingartner die korrekte Sujetbestimmung. Weingartner verband den Zyklus mit der Märe *Geschichte der Königin von Frankreich*, die diverse Überschneidungspunkte in der Handlung mit der Genovefa-Legende aufweist.⁴¹⁴ Wegen der vermeintlich „primitiven“ stilistischen Wirkung der Wandmalereien dachte Weingartner außerdem an einen „handwerkmäßig arbeitenden Lokalmaler“ von „ausgesprochen deutschem Charakter“.⁴¹⁵ Erst ein halbes Jahrhundert später äußerte sich Nicolò Rasmò mit einigen stilkritischen Randbemerkungen.⁴¹⁶ Rasmò stimmte zwar zu, dass es sich um einen etwas verspäteten mittelalterlichen Künstler handeln müsse, doch glaubte er nicht, dass ein Bezug auf deutsche Vorbilder, sondern auf eine lombardische Tradition der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben sei. Abgesehen von den Randbemerkungen Rasmòs wurden die Wandmalereien in den letzten Jahrzehnten nur noch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht. So verglich Marco Piccat 2002 die Bilderzählung nach Schondochs Märe mit anderen Versionen desselben Stoffes aus der französischen und französisch-venezianischen Tradition (*Macaire ou la reine Sebile*).⁴¹⁷ Jefferis beschäftigte sich mit den in Coredo eingesetzten Erzählstrategien, setzte die Nonsberger Wandmalereien

Familie Coredo-Valer. Ob diese beiden Wappenschilder darauf hinweisen, dass der Palazzo Nero neben seiner Funktion als Gerichtshaus auch als Wohnsitz für die dem Bischof treuen Familien diente, kann dokumentarisch nicht nachgewiesen werden. BARBACOVÌ 1993–1994, S. 36.

412 Zur Überlieferung: <http://www.handschriftenconsensus.de/werke/935> (letzter Zugriff am 20.4.2019).

413 MORASSI 1925.

414 WEINGARTNER 1928, S. 36–45. Siehe auch die älteren Untersuchungen: BRENTARI 1902, S. 56; ATZ 1909, S. 698; INAMA 1909.

415 WEINGARTNER 1928, S. 45.

416 RASMO 1980, S. 208.

417 PICCAT 2002a.

mit der Handschrift Cod. 2675* der Österreichischen Nationalbibliothek in Beziehung und nahm für beide Werke eine gemeinsame Vorlage an.⁴¹⁸ Die These von Sibylle Jefferis wird in der an der Universität Wien eingereichten Diplomarbeit von Christina Weiler sorgfältig überprüft und um neue Anmerkungen ergänzt.⁴¹⁹ Mit der Frage der Rezeption literarischer Vorlagen hat sich schließlich auch Eleonora Leporesi beschäftigt.⁴²⁰

Eine grundlegende Analyse, die sowohl Aspekte der Baugeschichte als auch der stilistisch-ikonographischen Einordnung der Wandmalereien berücksichtigt, bleibt bis heute ein Desiderat. Der einzige Versuch in diese Richtung ist die unveröffentlichte, 1993 an der Universität Udine eingereichte Abschlussarbeit von Maria Lena Barbacovi.⁴²¹ Im besten Fall sollte die bislang ausstehende Untersuchung im Rahmen einer Gesamtanierung des Gebäudes erfolgen – eine genaue stilistische Betrachtung der Wandmalereien wird nämlich heute durch den schlechten Erhaltungszustand nahezu vollständig verhindert.⁴²²

3.1.1 Die Bilderzählung

Die Bilderzählung beginnt an der westlichen Ecke der Nordwand mit einer zum Teil zerstörten Szene (Abb. 207, Abb. 208). Vor dem Hintergrund eines von stilisierten Bäumen angedeuteten Waldes unterbricht der Pariser Hofmarschall die Treibjagd seines Königs. Der linke Bildteil mit dem Königsgefolge wurde durch die Hinzufügung einer Trennwand zerstört und kann nur anhand von älterem Fotomaterial rekonstruiert werden. Der Marschall, der sich im Bild dem Ohr des Königs nähert, teilt ihm mit, seine Gattin, die Königin Genovefa, schlafe neben einem Liebhaber.

Die Reaktion des Königs zeigt sich im zweiten Bild, in dem der Herrscher im Schlafgemach zu sehen ist, während er den mutmaßlichen Liebhaber, einen nackten Zwerg, bei den Füßen packt und an der Mauer totschlägt (Abb. 209). Die im Bett sitzende Königin reckt die Hände in die Höhe und erklärt ihre Unschuld. Den Zwerg hat nämlich der Marschall heimlich an die Brust der schlafenden Königin gelegt, nachdem Genovefa seine Liebe zurückgewiesen und ihm sogar gedroht hatte, ihn beim König anzuzeigen. Überzeugt von der Unschuld Genovefas ist der Neffe des Königs bzw. Herzog Leopold von Österreich, der im Bild zwischen der Königin und dem König dargestellt ist. Dabei handelt es sich um eine Textvariation Schondochs zur Ehrung des Hauses Habsburg: In der französischen Vorlage wird die positive

418 JEFFERIS 2004.

419 WEILER 2009. Online: <http://othes.univie.ac.at/7201/> (letzter Zugriff am 22.4.2018).

420 <http://dspace.unive.it/handle/10579/16891> (letzter Zugriff am 12.11.2020).

421 BARBACOVI 1993–1994. Ein Exemplar liegt in der Biblioteca intercomunale di Coredò vor.

422 Im Rahmen meiner 2014–2018 durchgeführten Recherche habe ich dem Trienter Denkmalamt mehrmals die Dringlichkeit, Maßnahmen zu ergreifen, dargelegt.



Abb. 207 Coredò, Palazzo Nero, Der Hofmarschall unterbricht die Treibjagd seines Königs, um 1450

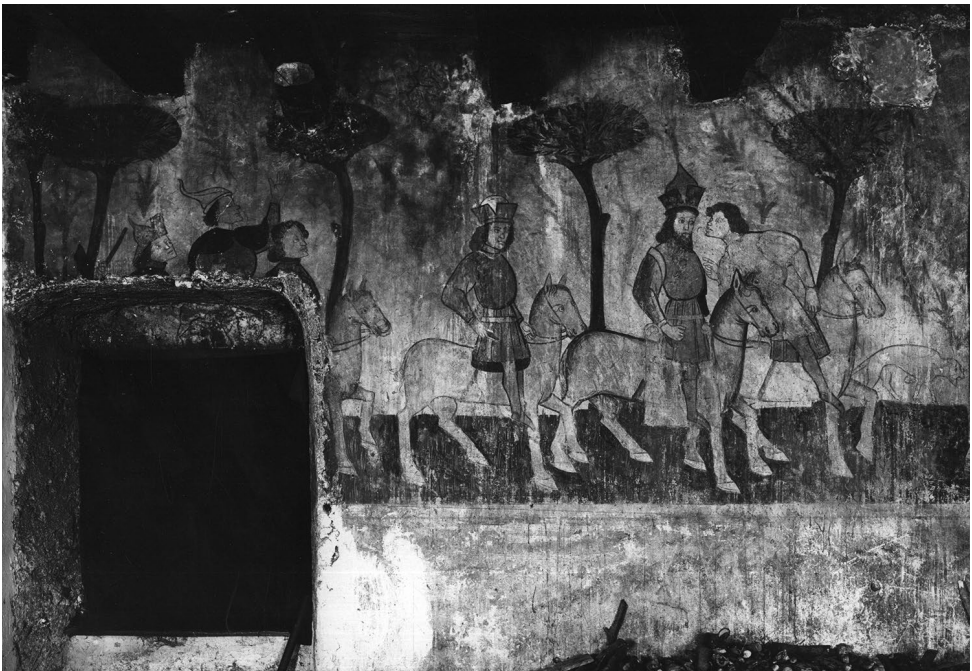


Abb. 208 Coredò, Palazzo Nero, Der Hofmarschall unterbricht die Treibjagd seines Königs. Zustand 1926, Foto Stiftung Rasmus



Abb. 209 Coredo, Palazzo Nero, Nordwand, Der König von Frankreich schlägt den Hofzweig an die Wand, um 1450

Rolle nämlich nicht vom Herzog von Österreich, sondern von der Figur des Namo von Bayern besetzt. Um die Königin vor der bevorstehenden Hinrichtung zu retten, überredet Herzog Leopold den König, die Königin so lange am Leben zu lassen, bis sie den erwarteten Thronerben auf die Welt bringe. In der Zwischenzeit beauftragt Leopold einen Ritter, der die Königin in ein fremdes Land bringt. Hierauf bezieht sich vermutlich die dritte Szene des Nonsberger Zyklus, in der Leopold zu sehen ist, während er zwei Pagen etwas mitteilt (Abb. 210).

Das vierte Bild, von dem aufgrund weiterer Umbauten nur der obere Teil mit der Darstellung eines Kopfs zu sehen ist, könnte, der Dichtung nach, die Abreise des von Leopold bestellten Ritters mit der Königin veranschaulichen. Aus Angst, die Königin könnte dem Ritter die Wahrheit erzählen, folgt der Marschall den beiden heimlich in der Absicht, den Ritter zu töten. Der Mord findet in der fünften Szene des Zyklus statt. Mit seinem Speer ersticht der Marschall den Ritter niederträchtig von hinten, während der treue Rittershund vergeblich gegen das Pferd des Marschalls stürmt (Abb. 211).

Rechts von diesem Geschehen – aufgrund von Umbauarbeiten nur auf älteren Fotos zu sehen – flieht die Königin in den Wald. Dort wird sie einen Köhler treffen, der sie aufnimmt. Das nächste noch lesbare Bild befindet sich an der Ostwand und zeigt eine Dame, die hinter einem großen Tisch Waren mit einem Mann austauscht. Es handelt sich wahrscheinlich um die in der Erzählung erwähnten feinen Strickereien, die die Königin für den Köhler anfertigt, damit er sie in Paris verkaufen kann. Die Südwand beginnt mit einer Mahlszene (Abb. 212). An der linken Seite der Bildkomposition sitzen in einem als offene Halle dargestellten Speisesaal der König sowie Leopold und weitere Genossen. Rechts neben der Halle verjagt der Marschall mit einem Stock den Rittershund, der, von Hunger getrieben an den Königshof gekommen, den Mörder seines Besitzers sofort wiedererkennt und angreift. Im Folgenden, im Zyklus nicht abgebildeten Teil der Erzählung gelangt der Hund erneut zum Hof. Der Marschall befiehlt daher, die Tore zu schließen, um ihn festzusetzen. Als das geschieht und der Hund nicht mehr entfliehen kann, springt er auf den Schoß von Herzog Leopold. Leopold erklärt daraufhin, der Marschall sei der Mörder des Ritters und deswegen verhalte sich der Hund ihm gegenüber so aggressiv. Auf Vorschlag des Herzogs befiehlt nun der König einen Zweikampf zwischen Hund und Marschall.

Diesen Kampf zeigt im Nonsberger Zyklus das Bild rechts der Mahlszene (Abb. 213). Dargestellt ist das Kampfende mit dem Sieg des Hundes. Der Hund beißt den Marschall in die Kehle und reißt ihn zu Boden, während der König, der Herzog und drei weitere Figuren die gewaltsame Auseinandersetzung unerschüttert beobachten. Hinter dem kämpfenden Paar ist ein Rad dargestellt, das eine Anspielung auf das Schicksal des Marschalls ist: Als er seinen Verrat an der Königin und den darauffolgenden Mord des Ritters gesteht, befiehlt der König dem Henker, den Marschall zu rädern.



Abb. 210 Coredò, Palazzo Nero, Nordwand, Herzog Leopold spricht mit zwei Pagen, um 1450



Abb. 211 Coredò, Palazzo Nero, Nordwand, Der Marschall ersticht den guten Ritter, um 1450



Abb. 212 Coredò, Palazzo Nero, Südwand, Mahlszene, um 1450



Abb. 213 Coredò, Palazzo Nero, Südwand, Zweikampf zwischen dem Hund und dem Marschall, um 1450



Abb. 214 Coredò, Palazzo Nero, Südwand, Der König von Frankreich im Geschäft der Pariser Verkäuferin, um 1450

Im nächsten Bild ist der König im Geschäft der Pariser Verkäuferin zu sehen (Abb. 214). Nach dem Zweikampf ist der König nun endlich von der Unschuld der Königin überzeugt und sendet seine Boten auf die Suche nach ihr aus. Die Verkäuferin, argwöhnisch geworden, als der arme Köhler erneut prächtige Stickereien zu ihr nach Paris bringt, meldet diese Sonderbarkeit sofort dem König. Im Bild ist dieser zweifach dargestellt, links im Gespräch mit der Verkäuferin und rechts vermutlich mit dem Köhler – die Partie, in der der Köhler wahrscheinlich abgebildet war, ist wegen der späteren Hinzufügung einer Tür zerstört –, von dem er verlangt, das Versteck der Königin zu enthüllen. Dies gelingt ihm, und im nächsten bzw. letzten Bild des Zyklus ist ein von Trompetern feierlich angeführter Umzug zu sehen, der die Heimkehr des königlichen Paares nach der Versöhnung veranschaulicht (Abb. 215). In der Mitte reitet der König, der seinen mittlerweile geborenen Sohn auf dem Schoß hält und den Blick nach hinten auf die treue Königin richtet.



Abb. 215 Coredo, Palazzo Nero, Südwand, Heimkehr des königlichen Paares, um 1450

3.1.2 Stilistische Einordnung und Rezeption von handschriftlichen Vorlagen

Stilistisch lassen sich die Wandmalereien in Anbetracht ihres schlechten Erhaltungszustands kaum beurteilen. Die Bekleidung der Figuren ist typisch für die Jahre um 1450. Eine ähnliche Figurenbekleidung zeigen die Wandmalereien in St. Daniel am Kiechlberg nahe Auer, deren Datierung ins fünfte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts als gesichert gelten darf.⁴²³ Einige Parallelen zu den Wandmalereien von Auer lassen sich auch in der Formgebung der Figuren und in den in knappen Umrissen erfassten, als sinnbildhafte Reduktion angedeuteten Architekturen ausmachen. Darüber hinaus lassen die markanten Konturlinien, der nur angedeutete Faltenwurf, der weiße Hintergrund und die inkohärente perspektivische Verkürzung eine strenge Übernahme von Handschriftenminiaturen vermuten. Unter den einundzwanzig noch erhaltenen Handschriften, die Schondochs Text überliefern, mag der ins dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu datierende Kodex Cod. 2675* der Wiener Österreichischen

⁴²³ BARBACOVÌ 1993–1994, S. 141. Zu St. Daniel am Kiechlberg: ANDERGASSEN 1991.

Nationalbibliothek mit Blick auf die Gestaltungsanalogien als Vorbild in Frage kommen.⁴²⁴ In der Szene, die den zornigen König zeigt, während er den Zwerg totschlägt, stimmt die Ansicht des Zimmers in Coredó mit den Wiener Bildern überein (Abb. 216, Abb. 217). Beide sind als eine Art Aufriss dargestellt und zeigen jeweils nur das weiträumige Bett, auf dem karierte Kissen liegen und dessen Kopfende nach rechts ausgerichtet ist. Auch die Art und Weise, wie der nackte Zwerg bei den Füßen gepackt wird und mit ausgestreckten Armen kopfüber baumelt, ist ungefähr dieselbe. Parallelen lassen sich auch in der Gestaltung der Szenen feststellen, mit denen Zyklus und Handschrift beendet werden (Abb. 219, Abb. 220). Dies trifft besonders die Szene mit der Heimkehr des königlichen Paares: Beide zeigen eine feierliche Reitergruppe, die nach links zieht. Anders als in den Wandmalereien hält im Kodex nicht der König selbst den Prinzen vor sich im Sattel, sondern ein Höfling.

Unterschiede zwischen den Wandmalereien und der potenziellen handschriftlichen Vorlage lassen sich allerdings bei der Schlüsselszene des Zyklus feststellen, nämlich bei dem Kampf zwischen Hund und Marschall (Abb. 218). Auch wenn sowohl in den Nonsberger Wandmalereien als auch in den Handschriftminiaturen der Augenblick gezeigt wird, in dem der Marschall vom Hund in die Kehle gebissen wird, kommen in der Nonsberger Szene viel mehr Figuren vor.⁴²⁵ Während in der Miniatur nur zwei Männer als Zuschauer erscheinen, werden in den Wandmalereien mehrere Männer gezeigt. Neben Leopold handelt es sich dabei wohl um den König, einen Pagen und drei weitere Männer, unter denen sich ein kahler, bärtiger, alter Ritter befindet, der sich auf ein Schwert stützt. Außerdem stößt der König dem bösen Marschall selbst den Speer in den Leib, was weder dem Text noch den Wiener Miniaturen entspricht.

Aufgrund der Unterschiede nahmen Jefferis und Weiler an, dass die Komposition der Bilder in Coredó nicht direkt die Wiener Miniaturen übernimmt, sondern dass sich sowohl die Nonsberger als auch die Wiener Bilder an einem unbekanntem dritten Werk orientieren. Doch selbst wenn darstellerische Abweichungen zwischen den Wandmalereien und den Miniaturen festzustellen sind, muss dies nicht zwingend dagegen sprechen, dass der Wiener Kodex als Vorlage für den Nonsberger Zyklus gedient hat. Man darf nicht vergessen, dass Wandmalereien sich in Größe und Technik grundlegend von Miniaturen in Handschriften unterscheiden und jedes Medium dem Prinzip der „medieninternen Eigengesetzlichkeit“ folgt: Wandmalereien entsprechen nicht genau der jeweiligen literarischen bzw. illustrierten

424 Auf die Beziehung zwischen Wandmalereien und Cod. 2675* wies bereits Sibylle Jefferis hin. Jefferis nahm eine gemeinsame Vorlage für den Freskenzyklus und die Buchillustrationen an. JEFFERIS 2004, S. 112, 119. Zu der Handschrift, deren Auftraggeber und Herkunft ungewiss sind, siehe auch: JEFFERIS 2008 S. 122–125 und <http://www.handschriftencensus.de/6490> mit vollständiger Bibliographie (letzter Zugriff am 21.4.2018). Spezifisch zur Datierung der Handschrift: PÄCHT 1929, S. 10 ff.; ZIEGLER 1977, S. 88–89; SCHMIDT 1986, S. 417. Online Ausgabe: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13943968> (letzter Zugriff am 21.4.2021).

425 WEILER 2009, S. 67.



Abb. 216 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675*, Fol. 2v, um 1430



Und slug er omb die wend
 Sam schuld er davan iure ganen
 Dar es den tod du nam
 Die seam er, acht und spig
 Hie was ist der wunden gatt
 Dasu pist daz er als uol
 Du seust nach schaden und maister
 Och wie schenckest du last uol
 Und was mit last dem begerst
 Die demer ualstten myme
 Ja hie in demen syme
 Sprach die van sam zuet
 Wisse dar mit wie schuldig wart
 Das er davan er wird wirt
 Ist hie nach dem er geschick
 Wie schenckest du frunden
 Dar du an den frunden
 Dar leben muos abornhan

Do pald ist daz gesagen kam
 Ka fuget sich das du nabare laz
 Im frast der hobee er an die
 Benanne herzog lenpolt
 Als er got fugen wolt
 Der erhorte in gepreche
 Und was von sinem gescheit
 Und was daz selb kunig of wirt
 Als man er hie gestriben wirt
 Er was von demer und genant
 Er wolt in er die lang wirt
 Er sprach hie in demer
 Durch got in salt er frage
 Ja sprach der er daz er
 Ohom die las er was nent
 In am daz er ist als er
 Och wie die frud in er
 Do lassalen er geset

Abb. 217 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675*, Fol. 3r, um 1430



Dem vol an uolgt an hat
 Man sol de ma ein gnuet geon
 Damit frise er sin liden
 Inm geor und allen la. k. s.
 In de man red vñ meän
 Wel man dem hore geant
 Die zend dem sine mit
 Damit er sich weren sol
 Das mag er sich gescheen wol
 Das vntil ward uolbracht
 Auch ward ein chris gemacht
 In sin zud selb zeit
 Dem mar schalk me nard
 In dem chris er er wart
 D' her herzog die leut par
 Inm und recht an alle spot
 Das se kuffen und geingot

Das er dem hilff got
 Wie es selbs recht het
 In ward er geacht empfet nact
 In leat' er tet vberlast
 In dem andu genug
 Der mar schalk an dem hant linc
 Das er stat zu der arden part
 D' hant sich sich mat' betrag
 Er spring mit emem sprang suel
 Und mel in w' an die chel
 Den mund er nact zu fos
 Mit perren man gen he t' foz
 Das in arz plut h' nact woz
 D' moed zu der er den mel
 In ward vor nacten als hant
 Der hant vñ sin h' nact
 Das er dem moed er v' nact

5v

Abb. 218 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675*, Fol. 5v, um 1430



Wo die fraulyn wër kome
 Wær lichte sîn hîr vnd her
 Von se horet nymand mer
 Das frage sich auf ir dhalbiar
 Was daz aber die frau zwar
 Dancet ir auffstaz moß sat
 Den tholer sî ir wædauß pat
 Da er moße sîc kom
 Ir kammern er daz man
 Ir sprach zu sîn nu par en
 Ich sîn gar in sîn el wæl
 Vnd wæl zu dem næchsten haus
 Ir wæß mit ir wæß sîc auß
 Ir sîc die purly zehamte
 Da sîc daz wæren künig danc
 Ir sîc dem künig wæß pat
 Ir sîc sîc ir wæren haben not
 Ir wæß dem frau sîc wæß
 Ir sîc

Die gottes hilf sîc sîc sîc
 Ir künig wæß daz wæß als sîc
 Ir die frau wæl er daz
 Ir daz sîc sîc in dem mund
 Ir sîc tu men selde sîc
 Ir die men hîc er wæß hat
 Ir hîc nu hilf mir daz dem tot
 Ir sîc mich arme sîc dem
 Ir dem künig den ich hân
 Ir sprach die frau tugentlich
 Ir künig mit er daz uon Ofen
 Ir künig mit mir in mei gaden
 Ir wæß daz sîc entladen
 Ir sîc sîc wæß vnd wæß
 Ir wæß daz am annaltig gaste
 Ir den sîc er wæß er sîc wæl
 Ir wæß dem frau wæß sîc
 Ir daz künig daz künig wæß

Abb. 219 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675*, Fol. 6^v, um 1430



Abb. 220 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675*, Fol. 8r, um 1430

Vorlage, sondern werden je nach räumlichen Gegebenheiten und zu vermittelnden Botschaften verfasst.⁴²⁶ Die Tatsache, dass im Nonsberger Zyklus mehr Gewicht auf die Kampf-Szene gelegt wird, in der es um die Entscheidung über Recht und Unrecht geht, könnte schlichtweg mit der Funktion des Raums als Gerichtssaal zusammenhängen. Während im Wiener Kodex häufig die Königin abgebildet ist, deren Tugendhaftigkeit mehrfach hervorgehoben wird, wird in der Malereifolge des Gerichtssaals die Betonung auf den Gerechtigkeitsinn von Herzog Leopold von Österreich und die Bestrafung des Marschalls gelegt. Berücksichtigt man, dass der anzunehmende Auftraggeber der Wandmalereien, der Trienter Bischof Georg von Hack, von den Habsburgern politisch abhängig war, so erscheint eine solche Betonung nicht weiter überraschend. Vor seiner Ernennung zum Bischof war der schlesische Adelige Pfarrer von St. Martin von Mistelbach, einer Kirche in der Diözese Passau, die dem Patronat der Habsburger unterstand. Der Tiroler Landesfürst Sigmund von Österreich hatte sich für die Ernennung von Georg als Bischof von Trient eingesetzt. Von dessen untergeordneten Rolle gegenüber dem habsburgischen Herzog zeugen auch die neuen Kompaktaten, die Bischof von Hack 1454 unterschrieb und welche die Tiroler Landesfürsten noch deutlicher als zuvor begünstigten.⁴²⁷ Außerdem war Georgs Bruder Happe als Marschall des Tiroler Landesfürsten gleichfalls eng mit dem Hause Habsburg verbunden. Angesichts dieses starken Abhängigkeitsverhältnisses scheinen die Wahl der Textversion Schondochochs – die einzige, bei der Leopold von Österreich vorkommt – und ihre bildliche Umsetzung, die Leopolds ritterliche Taten besonders hervorhebt, bewusst auf das Gerechtigkeitsverständnis des Hauses Österreich anzuspielen.

426 Der Begriff geht auf OTT 1982 zurück. Siehe auch KEMP 1987.

427 Dazu: CURZEL 2000. Die ersten Kompaktaten wurden zwischen 1363 und 1365 von dem Bischof von Trient Albert von Ortenburg unterschrieben. Bei den sogenannten Kompaktaten handelt es sich um ein Dokument in Form einer militärischen Allianz zwischen dem Fürstbistum Trient und dem österreichischen Herzogtum, das aber die Vorherrschaft Österreichs gegenüber Trient deutlich zum Ausdruck brachte: Den Trienter Bischöfen blieb nur eine rein formelle Selbstständigkeit, denn sie verloren mit den Kompaktaten die Möglichkeit, ihre weltliche Macht als Fürsten frei auszuüben. Allgemein zu den Kompaktaten vgl. BRANDSTÄTTER 1996; VARANINI 2004, S. 367–369; CURZEL 2013b. Zur Regierungszeit von Georg von Hack: BELLABARBA 1996, S. 67–73.