

Katalog

Der Katalogteil bietet einen schematischen Gesamtüberblick über sämtliche noch erhaltene Zeugnisse profaner Wandmalerei des Mittelalters im Tiroler Raum. Lediglich einzelne profane Bilder innerhalb sakraler Zyklen werden nicht berücksichtigt. Die 50 noch fassbaren Zeugnisse profaner Wandmalerei werden in kurzen Katalogeinträgen einzeln beschrieben und die entsprechende Bibliographie wird nahezu vollständig erfasst. Etwas knappere Katalogeinträge werden den um 1400 entstandenen Bozner Denkmälern gewidmet, die den Kern der vorliegenden Arbeit bilden und daher bereits ausführlich im zweiten Kapitel behandelt wurden.

1. Burg Rodenegg (bei Rodeneck). Um 1210–20

Von 1972 bis 1973 ließ Nicolò Rasmò einige schlecht erhaltene Wandmalerei-Fragmente freilegen, die in einem bis dahin als Burgkapelle angenommenen Raum im zweiten Geschoss – nur wegen des Geländeverlaufs liegt der Raum vom Burghof aus gesehen ebenerdig – eines turmartigen Baus im Südosten der Burg sichtbar waren. Hierzu wurden das Stüchappengewölbe des 16. Jahrhunderts sowie spätere Übertünchungen entfernt. Ans Licht kamen elf Episoden aus dem ersten Teil des kurz nach 1200 verfassten Iwein-Epos des Hartmann von Aue. Nach der Entdeckung beschäftigte sich Rasmò eingehend mit den grundlegenden Fragen von Datierung, Zuschreibung und stilistischer Einordnung. Er verband die Rodenegger Wandmalereien stilistisch mit den Fresken des Klosters Frauenchiemsee und denen der Johanneskirche und der Frauenkirche in Brixen, sah aber auch Einflüsse aus Aquileja, die er in den Ornamentformen auf den Satteln der Reiter in Rodenegg ausmachte. Aufgrund dieser Charakteristika dachte er an einen Maler nordischer Ausbildung, den er mit dem einmal im Gefolge des Brixner Bischofs Konrad von Rodank 1214 urkundlich nachgewiesenen Hugo pictor gleichsetzte. Als Auftraggeber des Zyklus identifizierte Rasmò den damaligen Brixner Bischof

Konrad von Rodank. Die Beziehung zwischen Johanneskirche, Frauenkirche und Rodenegg erkannte auch Anne-Marie BONNET (1986), sie wies aber nicht alle Wandmalereien demselben Künstler zu. Auch laut STAMPFER / EMMENEGGER (2016, S. 47–49), ist die Beziehung zwischen den Brixner Wandmalereien und dem Rodenegger Zyklus nicht anzuzweifeln, ihr Verhältnis zueinander sei jedoch keineswegs eindeutig geklärt. Wie die unter Stampfer als Landeskonservator erfolgte dendrochronologische Datierung zeigen konnte, entstanden die Malereien der Johanneskapelle mit Gewissheit nach denen der Frauenkirche, deren Datierung auf etwa 1215/16 gesichert ist, also nach dem Tod des Bischofs Konrad von Rodank. In Anbetracht dieser neuen Erkenntnisse kann die Entstehung des Iwein-Zyklus auf die Jahre um 1215 eingegrenzt werden. Als Auftraggeber würden also der Brixner Bischof Konrad von Rodank († 1216) und / oder sein Vetter Arnold II. von Rodank († 1220) in Frage kommen. Da Arnold in den späten 80er Jahren des 12. Jahrhunderts eine Witwe aus edelfreiem Geschlecht, Mathilde von Hohenburg, geheiratet hatte, ließe sich laut SILLER (1987, S. 379), sogar eine durchaus persönliche Beziehung zum Iwein-Stoff – Laudina war ebenfalls Witwe – herstellen.

Die in Freskotechnik angefertigte Erzählfolge spielt sich vor einem weißen Hintergrund ab und ruht auf einer 1,50 Meter hohen, bildlosen Sockelzone. Dass die Wandfläche der Sockelzone unbemalt ist, könnte auf die Anbringung von Sitzmöbeln oder eines Pelzbehangs an dieser Stelle hinweisen. Eine ähnlich unbemalte Sockelzone findet sich auch in der „Sala dei giochi“ der Burg Arco. Dort konnten bei Restaurierungsarbeiten kleine Befestigungslöcher im oberen Bereich der unbemalten Sockelzone ausgemacht werden.

Der Zyklus beginnt an der östlichen Eingangswand. Die Leserichtung der Erzählfolge läuft gegen den Uhrzeigersinn. Diese ‚spiegelbildliche‘ Anordnung hat zu sehr phantasievollen Erklärungen geführt. So wurde u. a. von MECKSEPER 2002, S. 262, ein weiterer Zugang über eine Wendeltreppe von den Räumen des oberen Geschosses her vermutet. HÖRMANN-WEINGARTNER (2003, S. 38), wies darauf hin, dass eine solche Lösung im Iwein-Zimmer aufgrund der Mauerstärke jedoch auszuschließen sei, da solche Treppenanlagen zu jener Zeit nur in festem Mauerverband vorstellbar seien. Laut GROSSMANN (2005, S. 16), habe außerdem in Rodenegg das Stufenmaß für die mutmaßliche Wendeltreppe nur 50 Zentimeter betragen, wäre also zu schmal gewesen. Laut STAMPFER / EMMENEGGER (2016) lässt sich die ‚spiegelbildliche‘ Disposition eher damit erklären, dass die ersten in freier Natur spielenden fünf Szenen für die fensterlose Nordwand gelegener kamen, während die gegenüberliegende Südwand mit ihren beiden Fenstern für die in Innenräumen mit Architekturelementen ausgestatteten Szenen des zweiten Erzählteiles geeigneter war. Der Baubestand entstand nämlich über fünfzig Jahre vor den Wandmalereien, und es war durchaus üblich, dass eine Bild-Erzählung aus dem Raum und seinen Gegebenheiten – den Türen, Fenstern und Raumecken – heraus konzipiert wurde. Im Bereich der profanen Wandmalerei des Spätmittelalters findet man überdies weitere Zyklen, die gegen den Uhrzeigersinn gelesen werden. So z. B. die um 1400 entstandenen Fresken von Frugarolo, die einige der bedeutendsten Etappen aus dem 1215–1230 in Nordfrankreich verfassten und in mehrere Sprachen übertragenen *Lancelot du lac* verbildlichen (allgemein zu den abgenommenen Lancelot-Fresken von Frugarolo, die heute in den Musei civici von Alessandria aufbewahrt werden: ROSSETTI

BREZZI 1999; KNAPP 2004; MENEGHETTI 2009; MENEGHETTI 2015, S. 129–145; BALDI 2017).

Die erste, äußerst fragmentarisch erhaltene Szene oberhalb und rechts der Eingangstür zeigt Iweins Abschied vom gastfreundlichen Hof im Wald von Breziljan. Die heute nicht mehr erhaltene Iwein-Figur fand vermutlich innerhalb der großen Fehlstelle ihren Platz, die sich über den mittleren Teil des Bildes erstreckt. Die mutmaßliche Iwein-Figur hat sich gerade vom Hof, der hier als sechseckiger Turm angedeutet ist, verabschiedet und reitet in Richtung eines als Kürzel abgebildeten Waldes. An der anschließenden Nordwand reitet Iwein – erkennbar anhand der Namensbeischrift und des Löwenschildes – auf den Herrn der Tiere zu (Taf. 1a). Der Herr der Tiere, ein wilder Mann mit monströsem Gesicht, weist ihm mit ausgestrecktem Zeigefinger den Weg zum Zauberbrunnen. Diesen findet Iwein in der anschließenden, von zwei Bäumen deutlich abgegrenzten Szene. Der vom Pferd abgestiegene Iwein gießt Wasser aus einer Schale auf den Stein neben dem Brunnen. Auf diese Weise löst der Löwenritter ein kräftiges Gewitter aus, worauf wahrscheinlich die gelben Bogenlinien am oberen Rand der Bildkomposition anspielen. Darauf folgen zwei Ausschnitte aus dem Zweikampf zwischen Iwein und dem durch das Gewitter zum Kampf aufgerufenen Askalon, dem Hüter des magischen Brunnens (Taf. 1b). Im ersten Kampfteil stürmen die zwei reitenden Gegner mit ausgerichteten Lanzen aufeinander zu. Die zweite Szene zeigt Iwein, der mit einem Schwertschlag den Helm seines Gegners spaltet. Die Folgen des Kampfes sind an der westlichen Schmalseite dargestellt. Hier lässt sich trotz mehrerer Fehlstellen Iwein erkennen, der den verwundeten Askalon in seine Burg verfolgt. Das Fallgitter der Burg fällt hinter Iwein herab und trifft das Hinterteil seines Pferdes. In der anschließenden Szene liegt der verstorbene Askalon – kompositorisch ähnlich wie bei einer Beweinung Christi – in den Armen seiner Gemahlin Laudine. Eine solche Trauerszene, die in der Romanvorlage nicht vorgegeben ist, folgt dem auf OTT (1982) so benannten Prinzip der „medieninternen Eigengesetzlichkeit“: Die Bilderzählung entspricht nicht genau dem Text, sondern wird je nach räumlichen Gegebenheiten und Botschaften festgelegt. Im südlichen Teil der westlichen Schmalseite steckt

eine verhältnismäßig kleine Luneta – die Dienerin von Laudine – dem Iwein den Zauberring, der ihn unsichtbar macht, an den Finger (Taf. 3). An der anschließenden Südwand ist der Begräbniszug des Askalon dargestellt. Hinter einem reich geschmückten Sarg stehen die weinende Laudine und weitere trauernde Figuren. In der Gruppe deutet jemand mit ausgestrecktem Zeigefinger auf eine fragmentarisch erhaltene und in der rechten Hälfte des Bildfeldes positionierte Figur. Von dieser Figur erkennt man noch ein Gewandfragment, dessen Stoffmuster mit dem des Waffentuchs von Askalon identisch ist. Dies spricht dafür, dass es sich bei der fragmentarischen Figur um Askalon selbst handelt, der sich – der Erzählung nach – im Sarg aufrichtet, wobei seine Wunden bluten, da sich sein Mörder in der Nähe befindet. Iwein erscheint tatsächlich im oberen Bereich des Bildes, um das Begräbnis aus dem Fenster seines Verstecks zu beobachten. Die anschließende zehnte Szene zeigt die aufwendige Suche nach Iwein, denn seine Anwesenheit in der Burg ist durch das Bluten der Wunden Askalons erwiesen (Taf. 4, Taf. 5). Bewaffnete Männer schlagen mit großer Wut um sich, können Iwein aber nicht treffen, weil er unsichtbar ist. Darauf folgt die vorletzte(?) Szene des Zyklus: Unter einem Bogen auf zwei Säulen mit Kapitellen aus Akanthusblättern kniet Iwein – ähnlich wie in Anbetungs- und Stifterbildern – mit erhobenen Händen vor der halbfigurigen Laudine. An der Südostecke sind keine Fresken erhalten, da sich dort sehr wahrscheinlich ein Kamin befand – eine ähnliche und ungefähr zeitgleiche Raumausstattung mit Eckkamin findet sich noch in der Burg Taufers im Ahrntal (vgl. STAMPFER/EMMENEGGER 2016, S. 28–29). Vermutlich war der Kaminmantel auch bemalt. Für einen freskierten Kaminmantel plädieren SCHUPP (1982), MASSER (1991), STEPPAN (2007a) und STAMPFER/EMMENEGGER (2016). Als Bildmotiv für diese Zone kämen eine abschließende Szene mit der Hochzeit zwischen Iwein und Laudine oder ein Bild mit dem Artushof als Ausgangspunkt der Geschichte in Frage. Laut BONNET (1986) und CURSCHMANN (1997, S. 12–19), könnte der Zyklus hingegen durchaus auch mit der Szene mit dem knienden Iwein beendet haben.

Als Vorlage für die Gestaltung des Zyklus diente womöglich eine heute verloren gegangene

Iwein-Handschrift. Dies lässt sich allerdings nicht belegen, denn von den dreiunddreißig noch erhaltenen Handschriften (15 vollständig) ist überraschenderweise keine bebildert. Für die Übernahme einer heute verschollenen Handschrift spricht aber der weiße Hintergrund des Zyklus. Dieser kommt nämlich in zeitgleichen Handschriftminiaturen häufig vor. Außerdem finden verschiedene Szenen des Rodenegger Zyklus ein ikonographisches Pendant in Miniaturen höfischer Romane. Wie STAMPFER/EMMENEGGER (2016, S. 43), zeigen konnten, handelt es sich beispielsweise bei dem in zwei Abschnitte aufgeteilten Zweikampf zwischen Iwein und Askalon um standardisierte Bildkompositionen, die sich auch in den Miniaturen der Berliner Eneit-Handschrift wiederfinden (Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Germ. Fol. 282, vgl. spez. Fol. 59^r und Fol. 53^r; <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AE7F00000000>; Taf. 2). Dieselbe verschollene Handschrift diente vermutlich auch als Vorlage für den in den 1230er oder 1240er Jahren entstandenen Iwein-Zyklus im sogenannten Hessenhof zu Schmalkalden in Thüringen, das einzige bisher bekannte weitere Beispiel einer malerischen Umsetzung des Iwein-Epos (allgemein zu den Schmalkaldener Malereien: HASE 1893; GERLAND 1896; BONNET 1986; MÖLLER 1997; SCHRÖN 2004; HAUCK 2008). MÖLLER denkt an eine Vorlage mit Entstehung im thüringisch-sächsischen Raum, während MASSER eine direkte Entlehnung der Bildvorlage von Rodeneck in Schmalkalden annahm. Nur BONNET (1984, S. 34, Anm. 66), nimmt an, dass der Maler die Bilder geschaffen habe, ohne sich auf eine Handschrift zu beziehen.

Abgesehen von Rodeneck und Schmalkalden sind Iwein-Bilder überaus selten. Ein weiteres Zeugnis stellt der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angefertigte und heute im Freiburger Augustinermuseum aufbewahrte Maltererteppich dar (vgl. EISSENGARTEN 1985, S. 24–25, Abb. IV; WEGNER 1992, S. 187–196).

Offen bleibt noch die Frage der Funktion des Rodenegger Iwein-Raumes. 1974 vermutete RASMO eine Benutzung als Wohn- und Gesellschaftsraum für die Aufführungen von Poeten und Minnesängern. Eine ähnliche Situation schlagen SCHUPP/SZKLENAR (1996, S. 78), vor. Sie glauben, dass die dargestellte Geschichte

sich nicht ohne einen mündlichen Zusatz, der „gegenüber dem überlieferten Text des Romans Hartmanns von Aue durchaus verkürzt und erleichtert, vielleicht auch entproblematisiert gewesen sein mag“, erschlossen habe. So hätten die zeitlichen Zwischenräume zwischen den dargestellten Ereignissen und die inneren Entwicklungen der Figuren vom Betrachter erkannt werden können. Diese Beobachtungen erscheinen naheliegend, lassen sich aber weder durch Quellen noch durch Dokumente belegen.

Forschungsliteratur: PIPER 1904, Bd. 3, S. 193; WEINGARTNER 1923, S. 454–456; GARBER

1928, S. 109; RASMO 1973a, S. 7–13; RASMO 1974; RASMO 1975c; SCHUPP 1975; SZKLENAR 1975, S. 175 ff.; RASMO 1977–78; MASSER 1979; RASMO 1980, S. 76; SCHUPP 1982; MASSER 1983; BONNET 1986; MASSER 1986; MASSER 1991; CURSCHMANN 1993; MACKOWITZ 1993; RUSHING 1995; SZKLENAR/SCHUPP 1996; CURSCHMANN 1997, S. 12–19; STAMPFER 1998; GREUB 2000; MÜHLEMANN 2002, S. 240; OTT 2002, S. 178; HÖRMANN-WEINGARTNER 2003; HAFNER 2004, S. 129; STEPPAN 2007a; STAMPFER 2008b; ACKERMANN 2014; MÜLLER M. 2016; STAMPFER/EMMENEGGER 2016; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2017, S. 255–256.

2. Schloss Tirol (bei Dorf Tirol). Verschiedene Fragmente 13. und 14. Jahrhundert

Neben der reichlich ausgemalten und ausgiebig publizierten Burgkappelle waren wohl mehrere Räume mit profanen Wandmalereien ausgeschmückt. Davon zeugen heute nur noch wenige Malereireste. Im ersten Obergeschoss des Ostpalas sind neben einer fragmentarischen Quadersteinverkleidung (vermutlich 13. Jh.) verschiedene Wappen zu erkennen. Über einer im 13. Jahrhundert zugemauerten Türöffnung zum ehemaligen Wehgang befindet sich das Wappen der Herren von Freundsberg, die ab dem 13. Jahrhundert im Dienst der Tiroler Landesfürsten standen (Abb. 8). Es war vermutlich Teil einer in das 14. Jahrhundert einzuordnenden, umfassenden Raumausstattung. Reste hiervon sind auch an der Westwand sichtbar. Dort schließt ein 40 cm hoher Wappenfries die Wandfläche gegen die ehemalige Balkendecke ab. Darunter dürfte sich ein

gemalter Bildstreifen hingezogen haben. Von dem Bildstreifen sind heute nur noch wenige Farbreste sichtbar. Auch die Laibungsflächen der Biforien waren in das Ausmalungskonzept einbezogen. An der Nordlaibung des südlichen Biforiums ist das verblasste Wappen der Herren von Vilanders erhalten geblieben. Laut MITTERMAIR könnte es Engelmar Vilanders zugeschrieben werden, der zwischen 1341 und 1347 das Amt des Landeshauptmanns an der Etsch bekleidete. Teile einer ausgemalten Quadersteinverkleidung, vermutlich aus dem 13. Jahrhundert, und ein Malereifragment mit einem Wappenschild aus dem 14. Jahrhundert sind außerdem im Obergeschoss des Südpalas zu erkennen.

Forschungsliteratur: HÖRMANN-THURN UND TAXIS 2004, S. 46–47; MITTERMAIR 2017, S. 83.

3. Torre Massarelli (Trient, via SS. Trinità, vicolo della Storta). Um 1300

Der Turm dient heute als Bierstube und ist unter dem Namen „Torre Massarelli“ bekannt, da er um die Mitte des 16. Jahrhunderts vom Konzilssekretär Angelo Massarelli bewohnt wurde (Abb. 19). In der sogenannten Torre Massarelli – einem

romanischen Wohnturm, der im Spätmittelalter zum Domkapitel gehörte und in das Befestigungssystem des Stadtviertels Borgo Nuovo integriert war – haben sich ornamentale Wandmalereien an der Nord-, der West- und der Ostwand des *piano*

nobile erhalten (Abb. 20). Die malerische Ausstattung, die ursprünglich wohl alle Wände des Raums einnahm, ist durch einen schlichten, gelblichroten Rahmen in drei Zonen aufgeteilt. Über einem 80 cm hohen, vorgetäuschten Stoffbehang, der mithilfe von Haken an dem darüberliegenden roten Rahmen zu hängen scheint, und unter einem 60 cm hohen Fries mit polychromem Blattwerk auf blauem Grund, spannt sich ein knapp ein Meter hoher Bildstreifen, der mit zweidimensionalen polychromen Rauten gestaltet ist. Die Rauten bilden mehrere 8,5 cm große Quadrate, die sich konzentrisch in jeweils roten, weißen und grünen Reihen um einen ockerfarbigen Kern aufstellen. Wie FRATTAROLI (2002, S. 187), anmerkt, wiederholen sich Blattwerk und Rautenmuster nicht in identischer Weise, sondern immer mit kleinen Abweichungen, was die Anwendung der Spolvero-Technik ausschließen lässt.

Bei der Wanddekoration in der Torre Massarelli handelt es sich um ein sehr archaisches Muster orientalischer Herkunft, das über Venedig in den Tiroler Raum gelangte, wo es bereits in den Wandmalereien in der Krypta der ehemaligen Stiftskirche der Sonnenburg aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts

erscheint (vgl. ARMANI/PIANA 1984; SQUASSINA 2011, S. 266–270). Wie schon FRATTAROLI 2002, S. 188, feststellte, finden sich im Mittleren Osten, beispielsweise am Minarett von Tarik-khana bei Dâm-ghâm im heutigen Iran (1026–1030), sowie bei den römischen Mosaiken von El-Jem im heutigen Tunesien vergleichbare Muster. Im 13. und 14. Jahrhundert muss eine Vielzahl von Wohnbauten – sowohl Innenräume als auch Fassaden – mit diesem Muster ausgemalt gewesen sein. Neben der um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Raumdekoration in der Casa delle Guardie der Burg Avio ist eine große Dichte solcher Dekorationen in Verona und Treviso nachzuweisen. In Verona können die der Palazzo Forti (Abb. 21), die Casa Avesani Da Sacco, die Corte Del Duca, die Casa Manzi und der Palazzo Tabucchi genannt werden. Dazu: DI LIETO 1987/88; FRATTAROLI 1987/88; DOGLIONI 1987. In Treviso sind besonders viele nur am Rande erwähnte Beispiele an den Fassaden der Altstadt zu verzeichnen.

Forschungsliteratur: GIOVANAZZI 1987, S. 13; FRATTAROLI 2002, S. 185–189; GUARNIERI 2005, S. 78.

4. Bozner Geschäftshaus (Bozen, Laubengasse 65–67, Silbergasse 24–26). Um 1300–25

Die Wandmalereien kamen in den 1950er Jahren in einem tonnengewölbten Raum im Zwischengeschoss zwischen Erdgeschoss und erstem Stock eines Modegeschäftes ans Licht (Abb. 18). Im Anschluss an die Freilegung wurden die Wandmalereien im Rahmen einer nicht fachmännischen Restaurierung stark übermalt. Die Folgen dieser Maßnahme sind noch heute zu sehen und erschweren die korrekte Erschließung der Raumausmalung. 2005 wurde an kleinen Musterflächen die Übermalung abgenommen: Eine vollständige Abnahme der Übermalung konnte angesichts der hohen Gefahr, die darunterliegende Schicht zu beschädigen, nicht vorgenommen werden. Eine genaue stilistische Einordnung ist aufgrund der starken Überrestaurierung nicht möglich. Paläographisch und im Hinblick auf die Formgebung

der Figuren kann eine Datierung ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts vorgeschlagen werden.

Die Wandausmalung besteht aus zwei sich gegenüberliegenden Bildstreifen (Ost- und Westwand), die von einem Palmettenfries begrenzt sind. In jedem Bildstreifen sind jeweils sechs Medaillons eingefasst, die von einem weißen Rahmen mit nur noch bruchstückhaft zu lesenden lateinischen Kapitalinschriften begrenzt sind. Die Medaillons zeigen Tiere und menschliche Figuren. Dabei handelt es sich um ein um 1300 auch außerhalb des Tiroler Raums sehr verbreitetes Wanddekorationssystem – als ähnliche Beispiele können die Wandmalereien im Haus „Zur Kunkel“ in Konstanz und die aus dem Haus „Zum langen Keller“ in Zürich genannt werden (zu den Wandmalereien im Haus

„Zur Kunkel“: SCHIROK 1988; SCHIROK 1989; VON GLEICHENSTEIN 1989; WUNDERLICH 1996; SAURMA-JELTSCH 1999; SAURMA-JELTSCH 2002; BIHRER 2007; UHL 2010; zum Haus „Zum langen Keller“: WÜTHRICH 1980, S. 51–73; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2009; S. 121–129).

Schwierig ist die Sujet-Bestimmung der Bozner Wandmalereien. Das zweite Ostwand-Medaillon von links zeigt eine Figur, die einen Löwen am Schwanz festhält und an allegorische Darstellungen der Stärke erinnert (Taf. 6a). Zumindest in fünf anderen Medaillons scheinen die abgebildeten Figuren etwas in der Hand zu halten, als ob sie etwas messen würden. Im zweiten Ostwand-Medaillon von rechts erkennt man noch eine Waage. Bei der Figur im benachbarten Bildmedaillon kann man erahnen, dass sie gerade mit den Fingern zählt. In den Inschriften wird außerdem mehrfach das Wort

„solidum“ erwähnt, das in mittelalterlichen Urkunden oft in Verbindung mit Finanzgeschäften vorkommt. Diese Elemente sprechen für einen gehobenen Wohn- und / oder Geschäftsraum. Damit handelte es sich um eine Funktion, die für die Bozner Laubengasse sehr passend wäre. Wie bereits von OBERMAIR/STAMPFER (2000, S. 406) angemerkt, bezog die sich emanzipierende bürgerliche Elite im 14. Jahrhundert ihre Wohnstatt entlang der Hauptverkehrsader der Laubengasse und am Obstplatz. Dies war das ‚heimliche Zentrum‘ Bozens mit auffälliger Konzentration von öffentlichen Funktionen und Dienstleistungen.

Forschungsliteratur: STAMPFER/KOFLER 1982, S. 9; STAMPFER/MATHIEU 2004, S. 35; MEIER 2005, S. 406, Anm. 34; KOFLER-ENGL 2011b, S. 177.

5. Burg Caldif (bei Neumarkt). Erstes Viertel des 14. Jahrhunderts

Die heute zur Ruine verfallene Burg Caldif wurde durch die Herren von Enn als Verwaltungssitz des Gerichtes Enn-Caldif errichtet (Abb. 9). Erstmals wird die Burg 1295 erwähnt. In zwei übereinanderliegenden Räumen des nordwestlichen Palasteils waren bis vor wenigen Jahren Reste malerischer Raumausstattungen sichtbar. Fotomaterial aus den 1960er Jahren zeigt einen

Fries mit stilisiertem Blattwerk, Wellenranken und Pelzbehängen (Abb. 10). Stilistisch können die Wandmalereien in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts datiert werden.

Forschungsliteratur: PIPER 1907, S. 95; WEINGARTNER 1928, S. 10; KOFLER-ENGL 2011b, S. 177; LANDI/HÖRMANN-WEINGARTNER 2011.

6. Heutiges Widum von Axams (Axams, Innsbrucker Straße 1). Um 1300–35

Im Zuge von Umbauarbeiten im Widum von Axams wurden 1998–2002 im Erdgeschoss eines 7,10 Meter langen und 4,90 Meter breiten, zweijochigen Raums mit spitzbogigem Kreuzgratgewölbe Wandmalereien in Kalk-secco-Technik mit sakralen und profanen Themen entdeckt, freigelegt und restauriert (Taf. 6b). Unklar ist die ursprüngliche Funktion des Raums. Der Bautyp sowie die Abwesenheit von Nebenräumen und Heizungsmöglichkeiten würden für einen Sakralbau sprechen. Die Wandmalereien fügen profane

und sakrale Motive zusammen. Das Gewölbe ist mit einem Sternenhimmel bemalt. An der Ostwand sind der hl. Christophorus und rechts oberhalb einer Wandnische – wahrscheinlich ein kleiner Schrank für liturgische Gegenstände – die hl. Dorothea mit himmlischem Botenknaaben dargestellt. Zwischen den beiden von Rankenwerk umzogenen Heiligen befindet sich ein rechteckiges, im Vergleich zu den Seitenfenstern etwas höher positioniertes Fenster, das mit einem Bildmedaillon mit griechischem Kreuz ‚bekrönt‘

ist. Die Höhersetzung des Ostfensters und der sakrale Inhalt der Wanddekoration sprechen für die Anbringung vor dem Fenster eines Altars. Nimmt man die Anbringung eines Altars an dieser Stelle an, welche allerdings stratigraphisch nicht nachgewiesen ist, so wiese der Sakralbau eine deutliche Ostung auf. An der gegenüberliegenden Westwand stürmen zwei Ritter aufeinander zu (Taf. 7a). Sie sind durch Helmzier und Schabracke als Friendsberger und Starkenberger zu identifizieren. Über dem Lanzenstechen sind jeweils zwei weitere Wappenschilder angeführt: links mit dem Wappen der Vellenberg (Widderhorn-Paar mit glatten Konturen) und rechts ein fragmentarischer Schild, der noch nicht identifiziert werden konnte. Das Fragment zeigt ein gekrümmtes, rotes Bogenstück, das an ein Horn erinnert, und darunter einen schwarzen Punkt. Nach HAUSER 2005 könnte das Fragment mit dem Wappen mit Kufe, drei Löchern und angeedeutem Schlittenhorn des von 1313 bis mindestens 1334 als Pfarrer von Axams nachgewiesenen Konrad von Mehrstein übereinstimmen. Die Nordwand und die Südwand sind mit sich aufeinander beziehenden Abfolgen von Wappenschildern bemalt. Der östliche Teil der Südwand zeigt über dem Fenster das Wappen mit dem einköpfigen Adler des von 1298 bis 1308 regierenden römisch-deutschen Königs Albrecht I. Dieser war ab 1282 auch Herzog der Herzogtümer von Österreich und Steier, deren Wappen etwas niedriger angebracht sind und das Fenster flankieren. Links vom Fenster befindet sich der österreichische Bindenschild, der in der typischen rot-weiß-roten Fassung erscheint. Rechts erhalten befindet sich das Steier-Wappen, von dem man heute nur noch ein goldenes Tier – wohl einen Panther – auf schwarzem, ehemals grünem Grund erkennt. An der gegenüberliegenden Ostseite der Nordwand sind die Länderwappen des Hofstifts Salzburg (das die Gerichtsherrschaft über Axams innehatte), der Grafschaft Tirol (deren Landeshoheit die Niedergerichtsbarkeit der Hofmark Axams unterstand) und des Herzogtums Kärnten (deren Herzoge auch Landesfürsten von Tirol waren) zu sehen. Im westlichen Joch sind hingegen die Wappen lokaler Adelsfamilien des Tiroler Inn­tals dargestellt. Über dem Fenster des westlichen Teils der Südwand findet sich das Wappen der Herren von Matrei, das einen schwarzen Hahn auf weißem

Grund führt. Rechts neben dem Fenster erkennt man trotz fragmentarischen Zustands den Schild der Herren von Liebenberg (Widderhörner mit gebuckelten Konturen). Die Beziehung zwischen den Herren von Liebenberg und Matrei ist durch die Heirat Gerwigs von Liebenberg mit Uto von Matrei (Richter von Innsbruck von 1290 bis 1306) nachgewiesen. Nicht mehr eindeutig zu identifizieren ist indessen das Wappen links vom Fenster, von dem nur noch der rote Grund zu erkennen ist. Am gegenüberliegenden Nordwandteil sind oberhalb der Tür die Wappen der Herren von Rottenburg (zweitürmige rote Burg auf weißem Grund) und von Katzenstein (schwarze Wildkatze auf weißem Grund) angebracht. Der Wandbereich rechts neben der Tür zeigt einen wilden Mann, der eine Keule schwingt und als Torwächter zu deuten ist.

Stilistisch charakterisiert die Wandmalereien eine ausgeprägte Linearität. HYE datiert sie zwischen 1298 und 1308 bzw. innerhalb der Regierungszeit des römisch-deutschen Königs Albrecht I., dessen Wappen am östlichen Teil der Südwand abgebildet ist. HAUSER plädiert hingegen für eine Datierung um 1330, da eine auf 1331 datierte Urkunde zur Michaelskapelle in der Pfarrkirche dieselben Geschlechter erwähnt, die im Bildprogramm des Widums vorkommen. Das Erscheinen des Wappens von Albrecht I., der zu diesem Zeitpunkt seit mindestens 15 bis 20 Jahren verstorben war, könnte nach Hauser auf eine Funktion als Memorialbau bzw. Votivstiftung hinweisen. Das Wappen Albrechts I. könnte daher an ein bestimmtes, noch zu klärendes Ereignis erinnern, vielleicht an einen Kampf oder ein Turnier, worauf die tjosstierenden Ritter an der Westwand anspielen. Die Vermutung HAUSERS erscheint plausibel. Turniere waren im Tiroler Raum damals tatsächlich ein sehr verbreiteter Repräsentationsanlass geworden. Während für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts nur zwei Turniere gesichert sind, weisen die landesfürstlichen Rechnungsbücher für den Zeitraum von 1299 bis 1355 nicht weniger als 44 Ausgaben für Turniere auf, die entweder in Tirol stattfanden oder an denen Tiroler Ritter teilnahmen (vgl. SCHÖNACH 1903, S. 5; FLECKENSTEIN 1985, S. 244; STAMPFER 2014, S. 91). Mehr als die Hälfte beziehen sich auf das Lanzenstechen. Außerdem waren Gedächtnisbilder in der profanen

Wandmalerei dieser Zeit nicht unüblich. Als Beispiel können die Wandmalereien der Rocca di Angera genannt werden, die um 1300 im Auftrag des Mailänder Stadtherrn Ottone Visconti entstanden, um an dessen Sieg über Napoleone della Torre zu erinnern (vgl. BLUME 1986; DIETL 1998). An der Süd-, der Ost- und der Westwand eines ähnlich wie in Angera zweijochigen, mit

Kreuzrippen gewölbten Raums wird verbildlicht, wie Ottone seine Widersacher in der Schlacht bei Desio besiegt und anschließend triumphierend in Mailand einzieht.

Forschungsliteratur: HYE 2000b; HAUSER 2005; HYE 2004, S. 22, 58, 152; HYE 2005; KOFLER-ENGL 2007a, S. 298; HYE 2009, S. 31.

7. Burg Arco (Arco). Um 1320–30

Im Jahr 1986 kamen im Erdgeschoss eines mehrstöckigen Gebäudes an der Ostseite des Hauptbaukerns der Burganlage von Arco Wandmalereien zum Vorschein, die verschiedene höfische Arten des Zeitvertreibs zeigen. Der Zyklus hatte infolge der Sprengung der Burg durch den französischen General Louis-Joseph Vendôme im Spanischen Erbfolgekrieg (1703) unter mehreren Metern Bauschutt gelegen.

Wie ROVETTA 2006, S. 177–180, anhand von stilistischen Analogien zu den Veroneser Werken des Maestro del Redentore aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zeigen konnte, entstanden sie vermutlich um 1320–30 bzw. in der Zeit von Gerardo (1306–1324/26) und Niccolò d'Arco (1306–1356). Für eine Datierung um 1320–30, für die auch TRAVI 2005, S. 138, und DE MARCHI (2013, S. 445), plädieren, sprechen zudem modische Details wie das bis zum Knie reichende Kettenhemd und die breiten Gewänder der männlichen Figuren. Anderer Meinung ist DEGLI AVANCINI (2002), die aufgrund der Ähnlichkeiten mit dem Werk von Tommaso da Modena und des angenommenen Zusammenhangs mit der im Jahr 1366 zelebrierten Hochzeit zwischen Antonio d'Arco und Orsola da Correggio eine Entstehung um 1366 annimmt.

Der ausgemalte Raum ist 5,60 × 6,50 Meter breit und 3,20 Meter hoch (Abb. 12). Noch original sind der mit Tonfliesen bedeckte Fußboden, der Eingang im Nordosten und die Fensteröffnung im Osten des Raums. Die hölzerne Balkendecke entstand im Rahmen einer Restaurierungs- und Instandsetzungskampagne der Autonomen Provinz Trient, dürfte aber dem Original entsprechen. Die aufwendig gerahmten Szenen, die sich vor

blauem Hintergrund abspielen, erstrecken sich über eine ein Meter hohe, unbemalte Sockelzone – kleine Löcher im oberen Bereich weisen, wie oben im Eintrag Nr. 1 (Burg Rodenegg) erwähnt, auf die Anbringung eines Vorhangs oder einer Holzvertäfelung an dieser Stelle. Beginnend neben der Eingangstür rechts erkennt man zwei Männer und zwei Frauen, die sich mit dem Würfelspiel beschäftigen (Taf. 7b). Wie DEGLI AVANCINI 2002b, S. 586, anmerkt, deutet das lose Haar der weiblichen Figuren – ein Detail, das auch in anderen Bildfeldern vorkommt – auf ihre Jungfräulichkeit hin, denn nur unverheiratete Frauen konnten sich mit losem Haar der Öffentlichkeit zeigen. Im nächsten Bild halten sich nochmals zwei Männer und zwei Frauen, diesmal beim Damespiel, auf – wobei sich die Spielsteine nicht wie üblich auf den schwarzen Feldern befinden. Laut ROVETTA 2006, S. 168, könnten die beiden Männer eine Anspielung auf die Gebrüder Gerardo und Niccolò D'Arco darstellen. An der anschließenden Westwand pflückt eine in ein pelzgefüttertes Gewand gekleidete Frau Rosen von einem heute nur noch zu erahnenen Rosenstrauch. Neben ihr steht ein Mann, in dessen zu einem Beutel gefalteten Gewand die bereits gesammelten Rosen liegen. Rechts vor dem Jüngling sitzt eine weitere junge Dame, die aus den gepfückten Rosen eine Girlande flicht. Ihr blondes Haar ist mit einer Rosenkrone geschmückt. Ähnlich wie in diversen mittelalterlichen Texten lässt sich hier das Pflücken der Rose seitens einer durch loses Haar als unverheiratet gekennzeichneten Dame als Anspielung auf die Defloration interpretieren. Neben dem im 13. Jahrhundert verfassten Rosenroman steht das Pflücken der Rose in einer Vielzahl von Texten für

das Verlieren der weiblichen Jungfräulichkeit (vgl. dazu: WURST 2005, S. 256–261). So z. B. im *Tristan* von Gottfried von Straßburg, in dem es heißt: „Swer sô bi einer megede lac/ Undir den bluomen abe genam“. Ein ähnliches Bild kommt auch an späterer Stelle in Bezug auf Isolde Weisshand vor: „Dem dâ wart der êrste rôsenbluome von mînem magetuome“ (GOTTFRIED VON STRASSBURG [1980], Vv. 12646–12647, 14768). Im Bereich der profanen Wandmalerei des Tiroler Raums findet das explizit erotisch konnotierte Bild von Arco ein Pendant in dem um 1400 entstandenen und 1908 abgenommenen Wandgemälde Lichtenbergs (Kat. 25; Taf. 28a). Der Szene des Rosenpflückens folgen in Arco zwei Bildfelder, von denen man heute nur noch den unteren Bereich erkennt. Im ersten sind noch zwei auf einer Bank sitzende Figuren zu erahnen, die ein Brettspiel spielen. Im zweiten Bild sind drei Figuren auszumachen, wahrscheinlich zwei Frauen und ein Mann. Welcher Beschäftigung sie nachgehen, ist jedoch wegen des fragmentarischen Erhaltungszustands nicht zu eruieren. Die Westwand schließt mit der Darstellung eines Drachenkampfes ab. Auf einem Pferd mit gelber Schabracke reiten ein Ritter und eine edle Dame. Der mit langem Kettenhemd gerüstete Ritter versetzt einem verhältnismäßig kleinen Drachen einen mächtigen Schwertschlag. Dieselben Figuren treten auch im daran anschließenden Bild an der Nordwand auf. Diesmal kniet der Ritter mit gekreuzten Armen vor der Dame, die ihre Hände auf sein mit einer Beckenhaube geschütztes Haupt legt (Taf. 8). Dabei handelt es sich um eine weit verbreitete Bildformel, die dem feudalen Investiturstück entlehnt ist und die Hierarchie des Paares veranschaulicht (dazu: GLANZ 2004, S. 182–201). Vermehrt kommt sie in der Buchmalerei und der Elfenbeinkunst vor (Taf. 9). Die Frau nimmt die Position des mächtigen Lehnsherrn ein, während der Mann ihr seine Treue schwört. Denselben Ritter erkennt man auch im nächsten, leider sehr lückenhaften erhaltenen Nordwandbild. Dieses stellt ein Lanzenstechen dar. Der Ritter ist rechts abgebildet, und sein Pferd trägt dieselbe Schabracke wie im Drachenkampf. Mit einem heftigen Speerschlag wirft er seinen Gegner, der bereits seinen Helm verloren hat, aus dem Sattel. Schwieriger ist die Deutung der darauffolgenden Nordwandszene, denn der obere Bereich der Bildkomposition ist zur Gänze verloren gegangen. Zu

sehen sind nur noch vier (?) männliche Beine und der untere Teil eines weiblichen Gewandes, das jenem im Treuschwur-Bild entspricht. Analog zu den vorherigen Szenen könnte man eine Ehrung des beim Lanzenstechen triumphierenden Ritters vermuten. In der nächsten Szene spielen ein Mann und eine Frau das beliebte Würfelspiel (Backgammon). Nicht erhalten ist die Ausmalung des restlichen Teiles der Nordwand. Mit Blick auf das Ausmaß der Fehlstelle kann man annehmen, dass zwei weitere Bildfelder diesen Teil der Nordwand bedeckten. Die Ostwand beginnt mit einer weitgehend erhaltenen Schachspielszene. Laut DEGLI AVANCINI (2002b, S. 583), setzt die Dame ihren männlichen Spielpartner gerade schachmatt. Dies sei den wenigen auf dem Brett verbleibenden Figuren und der Haltung des Mannes mit gehobenen Händen zu entnehmen. Das Schachspiel galt als besonders vornehmer adeliger Zeitvertreib und als wesentlicher Bestandteil der höfischen Bildung. Besonders oft kommt das Schachspiel in literarischen und bildlichen Quellen überdies als erotische Metapher vor. Im Medium Wandmalerei findet sich beispielsweise ein erotisch konnotiertes Brettspiel-Bild – vermutlich das Schachspiel – in den Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Zürcher Haus „Zur Magere Magd“. Hier erscheint das edle Brettspiel im Zusammenhang mit anderen explizit erotisch konnotierten Motiven, etwa dem Minnegarten, dem pikanten Quintanenspiel und einer Verbilligung der schwankhaften Liebesgeschichte *Die Buhlschaft auf dem Baume* (vgl. dazu: LUTZ 2002).

Die Anbringung der Schachspielszene an dieser Stelle des Bildprogramms von Arco ist sicher nicht zufällig. Die Schachspielszene befindet sich im nordöstlichen Teil und ist damit dem Würfelspiel im Südwesten entgegengesetzt. Die Opposition zwischen Schachspiel und Würfelspiel war in den mittelalterlichen Bildprogrammen ziemlich gängig – man findet sie z. B. im Fußbodenmosaik aus dem 12. Jahrhundert von San Savino in Piacenza (vgl. TRONZO 1977; SCHINELLER 2008). Den Sieg erreicht man beim Schachspielen durch eine konstante und durchdachte Anstrengung, im Gegensatz zum Würfelspiel, das das Glücksspiel *par excellence* ist. Im Rahmen des Bildzyklus von Arco könnte also das Schachspiel das Kontrollieren und Beherrschen der höfischen Regeln versinnbildlichen.

Wie der Bilderzyklus endete, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Von den Szenen, die dem Schachspiel folgen, sind heute nur schwer zu deutende Fragmente zu sehen.

Ungewiss ist die Funktion des Raums. In den überlieferten Inventaren (1267, 1388, 1444) werden weder profane Wandmalereien erwähnt, noch liefern sie Informationen, die auf eine spezifische Raumnutzung hinweisen könnten. Ob tatsächlich im Raum gespielt wurde, wie seine malerische Profanausstattung suggerieren würde, kann man sich aufgrund der zu vermutenden Anbringung von Sitzbänken an der Wand

grundsätzlich vorstellen. Aus einem Rechnungsbuch des 15. Jahrhunderts ist außerdem zu entnehmen, dass Vinciguerra d'Arco zehn soldi grossi an Jacopo Roccabruna verlor (vgl. WALDSTEIN-WARTENBERG 1971, S. 279).

Forschungsliteratur: PONTALTI 1986; PONTALTI 1987; MARINELLI 1994, S. 184–186; DEGLI AVANCINI 1998; COZZI 1999, S. 118; DEGLI AVANCINI 2002a, S. 299–321; DEGLI AVANCINI 2002b; TRAVI 2005, S. 138; ROVETTA 2006; SCHOLZ 2007; FERRETTO 2009; DE MARCHI 2013, S. 445, Anm. 17.

8. Ehem. Haus Franzinelli (Trient, Via Oriola). Um 1330–50

Im Jahr 1944 wurden in den Trümmern eines Altstadthauses (Via Oriola) Fragmente eines Monatszyklus entdeckt und abgenommen (heute im Landesmuseum Schloss Buonconsiglio aufbewahrt). In ihrem ursprünglichen Baukontext waren die Monatsbilder als umlaufender Zyklus konzipiert. Die Monatspersonifizierungen sind jeweils in ein von einem schlichten Rahmen eingefasstes Bildfeld hineinkomponiert. Erhalten sind noch acht Monatsbilder: Januar (Frau mit Heizkessel am Feuer), Februar (Pflanzen beschneidender Mann), März (Blasinstrument spielende männliche Figur), April (blühende Zweige austauschendes Paar), Mai (Ritter mit blühenden Zweigen), Juli und August (dreschende und Küfer-Figur, Abb. 22), September (Weinlese). Ikonographisch stimmt der Trienter Monatszyklus noch mit den frühesten Monatszyklen überein, die zunächst frontale Halb- oder Ganzfiguren mit spezifischen Attributen darstellten. Erst später entstanden Genreszenen, die größtenteils durch monatstypische land-, jagd-, forst- oder hauswirtschaftliche Arbeitsvorgänge geprägt sind. Stilistisch sind die Wandmalereien schwer einzuordnen. RASMO 1982 spricht von „pittura gustosa, ma non raffinata, legata

ancora a premesse locali pregiottesche e perciò databili soltanto in base a elementi di moda come la cintura bassa sui fianchi, lo strascico piuttosto lungo delle maniche, le tuniche ai polpacci che indicano una datazione al 1340–50“. Die ursprüngliche Funktion des Raumes ist unbekannt. Aufgrund der angeblichen Lage im Erdgeschoss denkt CURZEL (2013a, S. 196), an eine Trinkstube. Vergleichbare Monatspersonifizierungen sind aber in der Regel in privaten Häusern zu finden, wie etwa im zweiten Obergeschoss des Wohnturms im Vicolo Due Mori in Verona (erste Hälfte 13. Jh.), in der Casa della Pescheria in Treviso (zweite Hälfte 13. Jh.) und im Haus „Zum langen Keller“ in Zürich (vgl. COZZI 1999, S. 118–119; COZZI 2002a, S. 239; COZZI 2008a, S. 22; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2009, S. 122 ff.).

Forschungsliteratur: EMERT 1956, S. 240; RASMO 1971, S. 141–142, 243; COZZI 1979, S. 46; COZZI 1980, S. 331; RASMO 1980, S. 107; RASMO 1982, 142; CASTELNUOVO 1986, S. 34; MARSILLI 1988, S. 68; ŠEBESTA 1996, S. 92; QUAZZA 1999, Kat.-Nr. 15, S. 174; DE GRAMATICA 2002, Kat.-Nr. 5, S. 414; D'ONOFRIO 2005, S. 61–62.

9. Fennerhaus (Innichen, heutige Bibliothek Peter Paul Rainer, Chorherrenstr. 1/A). Um 1350

Die fragmentarische Gastmahlszene – heute in die Bibliothek integriert – befindet sich an der Westwand eines Raumes im ersten Obergeschoss eines ehemaligen Kanonikerhauses (Taf. 10a). Das Haus – „Fennerhaus“, nach einem Kanonikus Fenner benannt – war im Besitz der Augustiner Chorherren. Die mittelalterliche Raumgestalt ist infolge mehrerer Umbauten und angesichts des ungenügenden aktuellen Forschungsstandes nicht nachvollziehbar. Ursprünglich war die Szene vermutlich Teil eines fortlaufenden, 120 cm hohen Bildregisters. Hinter einem langen Tisch sitzen vor einem blau eingefassten, grünen Hintergrund vier Figuren. In der Mitte ist ein frontal dargestellter Mann zu sehen, der ein Glas in der Rechten hält. Vor dem Tisch macht ein Diener einen Kniefall. Rechts vom Tisch befindet sich eine turmartige Architektur mit einem Rundbogenfenster, aus

dem ein Mann schaut. Die Darstellung war ursprünglich von einer Rosettenbordüre begrenzt, von der heute nur noch der untere Teil erkennbar ist. Da keine der dargestellten Figuren einen Nimbus hat, ist der profane Charakter der Szene unstrittig. Ihre Deutung ist jedoch aufgrund der sehr allgemeinen ikonographischen Elemente schwer zu fassen. Stilistisch lässt sich das Bild laut KOFLER-ENGL als spätes Zeugnis des Linearstils einordnen, um die Mitte des 14. Jahrhunderts datieren und vermutlich einer Werkstatt aus dem Brixner Umkreis zuzuweisen.

Forschungsliteratur: WEINGARTNER 1916, S. 2; MORASSI 1934, S. 179–180; WEINGARTNER 1948, S. 30, 72; RASMO 1971, S. 117; KOFLER-ENGL 1995, S. 184–185, 201; CONTA 1999, S. 304.

10. Burg Avio (Sabbionara d'Avio). Um 1340 und um 1360

In mehreren Räumlichkeiten der erstmals 1053 als „castellum ava“ erwähnten Burg sind von der über die Vallagarina herrschenden Familie Castelbarco in Auftrag gegebene profane Wandmalereien erhalten (Abb. 14). Sie zählen zu den seltenen Beispielen von Wandmalereien, die im Laufe der Jahrhunderte nicht übertüncht wurden und in situ erhalten geblieben sind. Dementsprechend ausgiebig hat sich die Forschung mit ihnen auseinandergesetzt. Nach den ersten Beiträgen von Morassi, Weingartner und Rasmus entstand in den 1980er Jahren die wissenschaftliche Monografie *Castellum Ava*, bei der verschiedene Forschungsfelder – Geschichte, Kunstgeschichte und Bauforschung – berücksichtigt wurden. Erwähnenswert ist auch die an der Universität Basel eingereichte Dissertation von Sabine Sommerer, die sich hauptsächlich auf die *Camera di Amore* konzentriert. Im Zentrum ihrer Untersuchung stehen Wahrnehmung und Wirkung der Malereien.

Am höchsten Punkt der Burgranlage thront der Bergfried, in dessen oberstem Stock sich die

prächtig ausgemalte *Camera di Amore* befindet (Abb. 15). Abgesehen von mehreren Fehlstellen und vom Fußbodenniveau, das vermutlich nicht dem originalen entspricht – denn nirgends besteht ein Anschluss zwischen den Malereien und der heutigen Stehfläche –, bewahrt der Raum nahezu sein ursprüngliches Aussehen. Die Raumwände sind mit einer vorgespiegelten Pelzdraperie ausgestaltet, die sich an mehreren Stellen wie ein Theatervorhang zu öffnen scheint. In der illusionistischen Öffnung der Südostecke des Raums ist ein auf einer Felsklippe halbknienender Jüngling zu sehen, der von einem Speer in die Brust getroffen wird. In der benachbarten Vorhangöffnung an der Südwand hält eine vornehm gekleidete Dame ein Hündchen in ihrer Rechten, während sie mit der erhobenen Linken eine auf sie zukommende Lanze abzuwehren scheint (Taf. 10b). Von wo aus diese Lanzen abgefeuert werden, wird in der folgenden Öffnung ersichtlich, in der sich ein blinder Amor mit Krallenfüßen auf einem rasenden Pferd festklammert und in der erhobenen Rechten

eine Lanze bereit zum Abschuss hält (Taf. 11a). PANOFSKY verband das geflügelte Wesen mit der Amor-Figur, die in den Miniaturen der um 1310 entstandenen *Documenti d'Amore* des Francesco da Barberino vorkommt (Taf. 11b). Doch wie in den letzten Jahren mehrmals gezeigt wurde, entspricht die Amor-Personifizierung von Avio nicht uneingeschränkt jener im Werk von Francesco da Barberino, der uns ausdrücklich mitteilt „io nol fo ciecho“ (FRANCESCO DA BARBERINO [ED. 2008], Bd. 2, S. 579–580). Als Vorlage für den Amor von Avio hätten auch andere literarische Texte dienen können. Sehr nahe der Gestalt des blinden Amors der Camera di Amore kommt die Beschreibung, die uns Guittone d'Arezzo in seinem um 1266 entstandenen *Trattato d'Amore* liefert: „[...] Amor mortale, [...] fattolo nudo, cieco, fanciullo con le ale, et col turcasso, saette infocate, et artigli [...]“. Le ali di color di purpurigno [...]“ (zit. nach EGIDI 1931, S. 53).

Der Amor-Darstellung folgt an der Westwand eine weitere schmale scheinbare Vorhangöffnung, die den Blick auf ein nacktes weibliches Bein freilässt. Im benachbarten Fenstersockel ersticht eine gelbgekleidete männliche Figur vor einem aufgemalten Marmorgrund in gelblichem Rotgrün einen Eber. Dieser wohl als Liebesmetapher zu interpretierenden Eberjagd folgt an der Nordwand eine weitere Vorhangöffnung, in der sich ein sich küssendes Paar zeigt (Taf. 12a; zum Thema Jagd als Liebesmetapher: THIÉBAUX 1974; FRIEDMAN 1989). Hierbei handelt es sich um dieselben Figuren, die zuvor von Amors Speer getroffen wurden und sich nun vermutlich verabschieden. An der rechten Seite des Paares ist ein Fenster angebracht, in dessen Laibung zwei fragmentarisch erhaltene Mischwesen zu sehen sind. Ebenso fragmentarisch ist schließlich die rotgekleidete Männerfigur mit Federhut, die aus der Vorhangöffnung rechts des Fensters herauschaut.

Ausgemalt ist auch die gewölbte Decke der Camera di Amore. Von der durch gemalte Kreuzrippen in vier Velen gegliederten Gewölbedekoration sind nur noch zwei überlebensgroße Figuren, die auf einem Thron sitzen, zu erkennen. Vor den thronenden Figuren knien kleinere Männergestalten. Laut ZACHMANN könnte es sich dabei um Allegorien oder Tugenden handeln, die eine moralisch richtende Instanz repräsentieren und somit die Verwerflichkeit jener körperlichen Liebe ins Bild setzen.

Stilistisch sind die Wandmalereien eindeutig von giottesken Vorbildern geprägt. Die genaue Zuschreibung sowie die Datierung sind jedoch umstritten. Während RASMO die Wandmalereien um die Mitte des Jahrhunderts – oder wenig früher – datiert und mit veronesischen Stilmerkmalen verbindet, schreibt FLORES D'ARCAIS (1987, S. 196) die Liebesszenen demselben Künstler zu, der den Triumph des Todes in der Johanneskapelle der Bozner Dominikanerkirche schuf, und nimmt daher eine Entstehung um 1330–1335 an. Doch wie DE CRISTOFARO zeigen konnte, lässt ein Blick in die formenfreudige Bekleidung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die von RASMO vorgeschlagene Chronologie als wahrscheinlicher erscheinen. Ab 1300 wird der Halsausschnitt der Frauen immer weiter, so „daz man ihre broste bynach halbe sach“ (Die Aufzeichnung ist der Limburger Chronik entnommen: TILEMANN ELHEN VON WOLFHAGEN [ED. 1883], S. 39). Ab 1320–30 hängt außerdem das Ärmelende, das bis um 1350 immer länger wurde, in einer spitzzipfeligen Schleppe herunter. Da die Halsausschnitte und Ärmelschleppen, die in der Camera di Amore zu sehen sind, recht tief bzw. lang sind, erscheint die Datierung um 1330 zu früh. So sind z. B. Halsausschnitte und Ärmelschleppen in dem auf 1334 inschriftlich datierten und heute in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrten Triptychon von Taddeo Gaddi noch nicht so tief bzw. nicht so lang wie jene der Figuren der Camera di Amore. Vielmehr findet die Figurenbekleidung der Camera di Amore eine Entsprechung in Werken, die um 1340 entstanden, wie z. B. im berühmten Triumph des Todes im Pisaner Camposanto (zu Datierung und Mode im Pisaner Triumph des Todes grundlegend: BELLOSI 1974).

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage nach der Funktion des Raumes. Quellen und Dokumente liefern keine Informationen, die auf eine spezifische Raumnutzung hinweisen. Auskunft auf die Raumfunktion können also nur die Lage im obersten Stock des Bergfrieds und die prächtige Raumaufmalung geben. Wie von SOMMERER vermutet, kann in Anbetracht dieser erhöhten Position, die einen weiten Blick über die Vallagarina bietet, und der aufwendigen malerischen Profanausstattung für die Camera di Amore eine Funktion als repräsentatives Statussymbol vermutet werden.

Gegenüber dem Bergfried befindet sich der Palazzo Baronale, der aus einem zentralen Baukörper mit zwei ihn flankierenden Türmen besteht. Die Bezeichnung Palazzo Baronale bezieht sich auf den 1410 verstorbenen Azzone Francesco, der zum Baron ernannt wurde. Prächtig ausgemalt war der Saal im ersten Stock des Kerngebäudes – heute ist nur noch die Dekoration der Südwand erhalten. Die Wandmalereien, die ursprünglich wohl alle vier Wände ausschmückten, zeigen eine geometrische Dekoration mit Vierpässen, die einen kostbaren Stoff vortäuscht (Abb. 16). Stoffe mit ähnlichem Muster kamen aus der islamischen Welt nach Europa und wurden bereits in Kunstwerken des 13. Jahrhunderts rezipiert (zur Verbreitung von Stoffen aus der islamischen Welt und ihrer Rezeption in westlichen Kunstwerken: AUSST. KAT. FLORENZ 1999). Ein Beispiel stellt das um 1285 bemalte Kreuz dar, das einen dem Stil Cimabues nahestehenden Christus darstellt und heute in der Galleria dell'Accademia in Florenz aufbewahrt wird (dazu: TARTUFERI 2017). Welche Stoffe als Vorlage für die Fresken von Avio dienten, ist unbekannt. Die Vermutung liegt aber nahe, dass venezianische Stoffe als Modell hielten, denn die Lagunenstadt hatte Lucca bereits um die Mitte des Trecento die Monopolstellung für die Herstellung von Seidenstoffen in Italien streitig gemacht (vgl. JACOBY 2017, bes. S. 26). In einigen Vierpässen der Wandmalereien des Palazzo Baronale sind in regelmäßigen Abständen kleinformatige Szenen angebracht, deren Inhalt heute aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands nur noch zu erraten ist. In zweien von ihnen, im Verhältnis am besten erhalten, kann man noch ein sich umarmendes Liebespaar und eine Figur mit verbundenen Augen erkennen (Taf. 12b). Unterhalb der Vierpässedekoration spannt sich über die Sockelzone ein vorgeblicher Pelzbehang, der jenem in der Camera di Amore ähnelt. Oberhalb der Vierpässedekoration schließt die Wand mit einem Bildfries ab, ausgestaltet mit Ranken und achtzackigen Sternen. Derartige geometrische Dekorationen in Form kostbarer illusionistischer Stoffe waren im Bereich adeliger und bürgerlicher Wohnsitze im norditalienischen Raum sehr verbreitet. Fragmente, die auf eine prächtige Ausgestaltung schließen lassen, finden sich im Schloss der Carraresi in Padua, im Castelvechio der Scaliger in Verona

und im Palazzo Ducale der Gonzaga in Mantua. Eine besonders eklatante Ähnlichkeit weist das Stoffmuster von Avio mit dem in der Casa Brittoni in Treviso auf (zu den Wandmalereien in der Casa Brittoni: COZZI 1999, S. 120; COZZI 2008a, S. 22; zu den gemalten Tapissereien und dekorativen Wandmalereien in Treviso vgl. auch BOTTER 1979). Im Tiroler Raum schmückte eine ähnliche dekorative Ausmalung mit Vierpässen die sogenannte Sala dei Medaglioni im zweiten Obergeschoss des Schlosses Stenico (vgl. FRATTAROLI 2002, S. 204–205). Heute ist nur noch ein kürzlich freigelegtes Fragment an der Nordwand zu sehen, denn die Raumwände wurden in der Zeit von Bernhard Cles übermalt.

Etwas tiefer am Hügelrücken gelegen, in der Vorburg, befindet sich die sogenannte Casetta delle Guardie. Das Haus besteht aus zwei Geschossen mit jeweils zwei Räumen, die vermutlich als Wohnräume für Dienstpersonal genutzt wurden. Vielleicht dank ihrer zweitrangigen Stellung innerhalb der Burg erfuhr die Casetta keine Umbauten – noch um 1900 diente das Haus als Heuschöber. Dies trug dazu bei, dass das Bildprogramm des Hauses nahezu intakt erhalten ist und dass beide Räume noch ihre ursprünglichen Dimensionen, Zugänge und Lichtquellen aufweisen. Der erste Raum ist ornamental mit zweidimensionalen verfassten polychromen Rauten ausgeschmückt (Taf. 13). Die Rauten fassen gotische Buchstaben ein, deren Bedeutung bis heute enigmatisch erscheint. Wie FRATTAROLI zeigen konnte, waren diese Rautenmotive, die aus dem Nahen Osten über Venedig in den Tiroler Raum gelangten, im 13. und 14. Jahrhundert im nordöstlichen Italien für die Dekoration sowohl von Innenräumen als auch von Hausfassaden sehr beliebt. Neben den Wänden der Torre Massarelli in Trient ist eine besonders große Dichte solcher Verzierungen in Verona und Treviso nachzuweisen. In Verona und der unmittelbaren Nähe können der Palazzo Forti, die Casa Avesani Da Sacco, die Corte Del Duca, die Casa Manzi, der Palazzo Tabucchi und die Ca' Montagna (in San Zeno di Montagna) genannt werden (vgl. DI LIETO 1987/88; FRATTAROLI 1987/88; DOGLIONI 1987; ZUMIANI 1997. In Treviso sind besonders viele nur am Rande erwähnten Beispiele an den Fassaden der Altstadt zu verzeichnen. Grundlegend zu ausgemalten Häusern in Treviso:

RISCICA/VOLTAREL 2017 und <http://www.fbsr.it/beni-culturali/progetti-e-ricerche/treviso-urbspicta/> letzter Zugriff am 24.4.2018).

Die Ausmalung im zweiten Raum der Casetta ist in zwei Register aufgeteilt, die durch einen schlichten rötlichen Rahmen eingefasst sind und sich über einer mit fingiertem Pelzbehang bedeckten Sockelzone erstrecken. Die Szenen in den jeweiligen Registern, die sich vor einem weißen Hintergrund abspielen, stehen in keinem narrativen Zusammenhang. Plakativ veranschaulichen sie die Konfrontation von Gut und Böse und zielen auf die Selbstinszenierung der Herren von Castelbarco ab. Die Westwand zeigt im oberen Register ein Kampfgewühl von berittenen Rittern, die sich deutlich in zwei Parteien unterteilen (Taf. 14). Während die links angebrachte Partei durch die christliche Fahne mit weißem Kreuz auf rotem Grund und durch das Banner des Heiligen Römischen Reiches gekennzeichnet ist, weht bei der rechts dargestellten Gruppe die ‚ketzerische‘ Fahne mit dem Halbmond auf rotem Grund. Im unteren Register sind nochmals zwei kämpfende Gruppen zu erkennen, die diesmal aber zu Fuß dargestellt sind. Die gegenüberliegende Ostwand zeigt im oberen Register eine erstaunlich realistische Darstellung der Burganlage der Familie Castelbarco (Abb. 17). Sie gibt noch heute vorhandene Baustrukturen deutlich zu erkennen: die Schwalbenschwanzzinnen mit Schießscharten, den durch eine Fehlstelle halbierten Hauptbaukörper, die sogenannte Torre della Picadora und die Casetta delle Guardie. Man sieht aber auch nicht mehr erhaltene Strukturen – z. B. hölzerne Wachtürme –, die Auskunft über das ursprüngliche Aussehen der Burganlage geben (allgemein zu Holz in Burgdarstellungen: SCHOCK-WERNER/HOFRICHTER 2004). Vor der Burg marschieren Soldaten, deren Schilde mit dem Familienwappen der Castelbarco – einem aufgerichteten Löwen auf rotem Grund – gekennzeichnet sind. Im unteren Register sind zwei kämpfende Gruppen von Fußsoldaten zu erkennen. Ihre Schilde sind mit phantastischen Wappensymbolen versehen.

Die Nordwand zeigt sowohl im oberen als auch im unteren Register erneut Fußsoldaten, die jeweils Lanzen und Pfeile abschießen. Das Thema Kampf bestimmt auch die gegenüberliegende Südwand. Hier erkennt man im oberen

Register einen Ritter, der gegen einen Drachen kämpft und lange als hl. Georg interpretiert wurde. Da der Ritter keinen Heiligenschein hat und die Prinzessin im Bild nicht erscheint, lässt sich die Szene jedoch eher als allegorischen Kampf deuten. Neben dem Drachenkampf ist ein Zweikampf mit Schwertern dargestellt, während im unteren Register zwei ringende Paare und eine mit dem Wappen der Castelbarco gekennzeichnete Burg-Abbrüviatur zu sehen sind. Die Wandmitte nimmt eine Fensteröffnung ein, deren Laibung noch die originale Bemalung aufweist. Zu sehen ist ein ornamentales Muster, das sich in Handschriftminiaturen der Mitte des 14. Jahrhunderts wiederfindet. So z. B. in der Handschrift Naz. II. IX.13, Fol. 75^v, die heute in der Florentiner Nationalbibliothek aufbewahrt wird (vgl. BERTELLI 2011, S. 98, 105–106, Taf. XXXI, XLV). Für eine Datierung um die Mitte des 14. Jahrhunderts sprechen auch die verschiedenen Rüstungen und Waffen, mit denen die im Zyklus abgebildeten Krieger ausgestattet sind. Wie BOCCIA (1991, S. 44), aufzeigt, gelten als *terminus post quem* die als Schutz für Arme und Beine dienenden Eisenstäbe, die der Ritter mit der *barbuta* in der Mitte der linken Gruppe des oberen Westwandregisters trägt. Diese sind nämlich nicht vor Mitte des 14. Jahrhunderts nachzuweisen. Nimmt man eine Entstehung um 1350–60 an, so kämen als Auftraggeber der 1357 verstorbene Guglielmo III., dem bereits der Auftrag der Wandmalereien im Bergfried und im Palazzo Baronale zugeschrieben werden kann, sowie seine Söhne Aldrighetto und Alberto in Frage. Stilistisch sind die Wandmalereien von ausgeprägter Zweidimensionalität, zugleich aber detailgetreu in der Wiedergabe von Elementen der militärischen Ausrüstung und der Architektur. Im Verhältnis zur angenommenen Entstehung der Wandmalereien um 1350–60 wirkt die explizite Zweidimensionalität der Zyklusfiguren etwas verspätet. RASMO 1971, S. 141, betrachtete den Zyklus der Casetta als „un ciclo che per la sua singolarità iconografica è ascaso ad una fama immeritata qualora lo si esamini solo sotto lo stretto profilo della qualità artistica“.

Forschungsliteratur: VENTURI 1904, S. 759; BRAUNE 1906, S. 14; FOGOLARI 1907; GEROLA 1916; MORASSI 1927; WEINGARTNER 1928, S. 2–8, 13–22; MORASSI 1934, S. 223–236;

TOESCA 1951, 795–796, Anm. 327; RASMO 1971, S. 141, 152–153; RASMO 1980, S. 107–108; CASTELNUOVO 1987b; CASTRI 1987; FLORES D'ARCAIS 1987; BOCCIA 1991, S. 94; DEGLI AVANCINI 1995; BAZZONI 1996; DE MARCHI 2000b, S. 48, 69, Anm. 4; DEGLI AVANCINI

2002a, S. 290 ff; DEGLI AVANCINI 2002c, Kat.-Nr. 19^I; DEGLI AVANCINI 2002d, Kat.-Nr. 19^{II}; DEGLI AVANCINI 2002e, Kat.-Nr. 19^{III}; FLORES D'ARCAIS 2002; FRATTAROLI 2002, S. 188; SCHOLZ 2007; DUNLOP 2009, S. 129–132; SOMMERER 2012; DE CRISTOFARO 2015.

11. Burg Stenico (Stenico). Mitte des 14. Jahrhunderts

Im Zuge von Restaurierungsarbeiten kamen in den 1990er Jahren in einem Raum im ersten Obergeschoss der erstmals 1163 urkundlich erwähnten Burg Stenico ornamentale Wandmalereien ans Licht (Taf. 15a). Von der ornamentalen Ausmalung, die ursprünglich wohl alle Wände des Raumes einnahm, zeugen nur noch Fragmente an der Nordwand. Zu sehen ist ein vorgetäuschter Stoff, der ein geometrisches Muster zeigt, das aus weiß gerahmten, mit Pässen an den Seiten versehenen Quadraten besteht. Es handelt sich um eine dekorative Gestaltung, die infolge des Handels von Seidenstoffen aus der islamischen Welt über Spanien nach Europa kam

und im nord- und mittellitalienischen Raum im 14. Jahrhundert weite Verbreitung fand (vgl. allgemein dazu: ROSATI 2017). Wie FRATTAROLI befindet, erscheint ebendieses geometrische Muster bereits in der Giotto zugeschriebenen Tafel mit der sogenannten Madonna di San Giorgio alla Costa (Florenz). In Anbetracht der in Stenico ausgewählten Farbpalette und der stilistischen Ausführung des *pattern* schlug Frattaroli eine Datierung um die Mitte des 14. Jahrhunderts vor.

Forschungsliteratur: FRATTAROLI 2002, S. 204–205.

12. Leuchtenburg (bei Kaltern). Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis 1411 war die heute zerfallene Burg ein Lehen der Herren von Rottenburg. Ein Wohnraum im zweiten Obergeschoss des sogenannten Palas war mit Wandmalereien ausgestattet. Davon sind heute nur noch Spuren erkennbar. Schwarz-weiß-Fotografien im Archiv des Bozner Denkmalamtes zeigen einen gemalten Vorhang mit einer Bordüre. Der Vorhang ist scheinbar an einer hölzernen Stange befestigt und trägt kreisförmige Medaillons mit figürlichen Darstellungen (Taf. 15b). RASMO spricht von einer Drapierung mit Bildmedaillons, in denen sich höfische Paare (Ritter und Damen) befanden. Oberhalb des Vorhangs spannte sich – so RASMO – ein „Fries

mit ritterlichen Geschichten“. Angesichts der Gesamterscheinung der Ausgestaltung lässt sich eine chronologische Einordnung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts vermuten. RASMO geht von einer Entstehung der Ausmalung um 1400 bzw. in der Zeit von Heinrich von Rottenburg, des Anführers der Opposition des Tiroler Adels gegen Herzog Friedrich IV. von Österreich, aus. Angesichts des bereits in den Fotografien festzustellenden schlechten Erhaltungszustands sind nähere stilistische und ikonographische Bemerkungen nicht möglich.

Forschungsliteratur: PIPER 1903, Bd. 2, S. 121; RASMO 1980, S. 176; MITTERMAIR 2011, S. 290.

13. Privates Haus (Bozen, Streitergasse Nr. 53). Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts

Fragmentarisch erhaltene Wandmalereien befinden sich in der Streitergasse Nr. 53, der Parallelstraße der Laubengasse. Die Wandmalereien kamen im ersten Stockwerk in einem ursprünglich mit einer Balkendecke versehenen Raum, der den nördlichen Abschluss des Hauses bildete, ans Licht. An der Ostwand ist eine Vierecknische mit dreieckiger Bekrönung aus verschiedenfarbigen gemalten Marmorquaden zu erkennen (Taf. 16a, Taf. 16b). An der linken oberen Ecke sieht man ein Pflanzenornament, während die untere Ecke

der gleichen Seite als schwungvolle Lilie ausgebildet ist. Auf der Westwand hat sich ein gelb marmoriertes Band erhalten, das den Raum zur Decke hin abschließt. Die Art der Marmorierung an der Nische und am Fries unter der Decke entspricht der Rahmung eines Fensters auf Burg Warth bei Eppan und ist laut STAMPFER dem späten 14. Jahrhundert zuzuweisen (Kat. 24).

Forschungsliteratur: OBERMAIR/STAMPFER 2000, S. 400–402.

14. Ehem. Thal gutterhaus (Meran, Laubengasse). Um 1360, um 1380 und um 1450

In den Jahren 1912/13 wurden im Zuge des Abrisses der sogenannten Schiltensburg bzw. des späteren Thal gutterhauses in den Lauben Wandmalerei fragmente mit Wappendarstellungen entdeckt und abgenommen. Eine Bestandsaufnahme zum Zeitpunkt der Abnahme ist nicht vorhanden bzw. konnte bisher nicht gefunden werden. MOESER berichtet, dass die Wappenreihen zwei Räume ausschmückten. Die Anordnung der Wappen „geschah“, so MOESER, „an den Hauptwänden in zwei Reihen übereinander“. Aufgrund der Anordnung in zwei Reihen und des Fehlens figürlicher Darstellungen unterhalb des Frieses erinnert die Meraner Wappenmalerei an den Saal über der im Nordwesten gelegenen Loggia der Gozzoburg am Hohen Markt zu Krems (vgl. OPITZ 2008c). Mehrere Beispiele derartiger Friese, welche die Situierung der Auftraggeber und Hausbesitzer in der hierarchisch gegliederten Adelsgesellschaft veranschaulichten, sind auch in der heutigen nordwestlichen Schweiz erhalten, z. B. im „Schönen Haus“ in Basel (um 1290) sowie im Haus „Zum Loch“ (1306) und im Haus „Zum langen Keller“ (erstes Viertel 14. Jh.) in Zürich (vgl. dazu: SCHNEIDER/HANSER 1986, S. 13; ESCHER 1933; FREI 1934, S. 55 ff.; WÜTHRICH 1980, S. 51–73; BÖHMER 2002, S. 353; SOMMERER 2004; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2009, S. 121–129).

Anhand der heraldischen Analyse der Wappenschilder erkennt man in Meran noch einige prominente Familien Tirols, etwa die Vintler, die Herren von Schlandersberg, die Niedertor und die Herren von Vilanders, Arco. Andere Wappen konnten bisher nicht identifiziert werden. Einzelne von ihnen sind auf Helmhöhe mit einer Kette untereinander verbunden. Sie lassen sich laut HYE als eheliche Wappenpaare interpretieren. Auf die jeweiligen Adelsgeschlechter der Meraner Wappenreihen weisen heute kaum noch lesbare gotische Inschriften hin. Stilistische Unterschiede – etwa unterschiedliche Schildformen (Dreieckschild und Halbrundschild) – lassen darauf schließen, dass die Ausmalung in vermutlich drei Etappen erfolgte. PFEIFER 1995, S. 189, weist darauf hin, dass sich die ältesten Wappenschilder vor 1364 datieren lassen, da auf einem Fragment u. a. der Schriftzug „IOERGE.VON.LIECH(T)ENSTEIN“ erscheint, der mit dem um 1364 verstorbenen Jörg Liechtenstein in Verbindung zu bringen ist (Taf. 17a). Es handelt sich um den Tiroler Liechtenstein (den späteren Liechtenstein-Karneid) mit der Stammburg über Leifers, dessen blaues Wappen mit gestürzter silberner Spitze unterhalb des Personennamens zu erkennen ist. Die weiteren Personennamen, die das Fragment zeigt, lauten: „VON TIURI [...] VON VILMIDERS“. Bei dem ersten

Namen, der nicht vollständig ist, mag *von Tiuri* auf die Herkunft der Familie hinweisen. Dabei könnte Thaur nahe Innsbruck gemeint sein. Bei dem zweiten Namen, der ebenso unvollständig ist, stimmt sehr wahrscheinlich die Bezeichnung *von Vilmiders* mit dem Prädikat der Familie überein. Unklar ist jedoch, auf welchen Ortsnamen sich die Inschrift bezieht. Der Ortsname erinnert an Villanders. Doch Villanders wird bereits in den Urkunden des 14. Jahrhunderts mit seiner gängigen Bezeichnung erwähnt.

Aus stilistischen Gründen darf vor 1364 ebenso ein weiteres Fragment eingeordnet werden, dessen Wappenschilder nicht identifiziert werden konnten. Zu sehen sind grob gemalte Spitzwappen mit Helmzier. Ins Auge stechen eine Mohrenkopf-Helmzier, ein Wappen mit aufgerichtetem Panter auf weißem Grund und Schwan-Helmzier sowie ein Wappen mit weiß grundiertem Rautenmuster und Schlappohrenhund-Helmzier, das in der Wappenreihe zweimal vorkommt (Taf. 17b). Dabei handelt es sich sehr wahrscheinlich nicht um Tiroler Familien. Eine Schwan-Helmzier findet sich auch auf einem anderen Fragment, das noch den Personennamen „Peter Torer“ in gotischer Kursivschrift erkennen lässt (vgl. auch ANDERGASSEN 2018, S. 380, der „Peter Rorer“ liest). Mit welcher Persönlichkeit die Inschrift in Verbindung zu bringen ist, konnte nicht eindeutig festgestellt werden. Ein „Peter der Torer aus Weilheim“ – womöglich Weilheim in Oberbayern – wird 1399 namentlich als Steuerzahler der Herzöge von Bayern erwähnt.

Um 1380 lässt sich ein weiteres Fragment mit einigen prominenten Familien Tirols, etwa den Vintlern, den Herren von Schlandersberg,

den Niedertors, den Herren von Vilanders und denen von Arco, einordnen (Taf. 17c). Wie PFEIFER (2011, S. 91) anmerkt, ist das in der Meraner Wappenreihe dargestellte Vollwappen der Vintler mit den zwei aufrechten Bärenatzen erst ab 1376 nachweisbar.

Ins 15. Jahrhundert lässt sich schließlich aufgrund der Schildform sowie anhand paläographischer Analyse das Fragment mit drei nicht identifizierten Halbbrundwappenschildern einordnen (Taf. 18a). Eine Inschrift erwähnt einen gewissen „Fridrich von potzheim“. Bei *potzheim* handelt es sich wahrscheinlich um Potzham bei Taufkirchen in der Nähe von München.

Da das Haus seit der Mitte des 15. Jahrhunderts als Lehenbesitz der Tiroler Landesfürsten nachweisbar ist, darf eine repräsentative Funktion angenommen werden. Glaubt man STAMPFER (1889, S. 330), der davon berichtet, dass hier bis 1802 die Bürgerbälle stattfanden, so darf man außerdem von einer Anlage mit weitläufigen Räumlichkeiten ausgehen. Aufgrund des angeblich humorvollen Umgangs mit den gemalten Wappen denkt WOLTER-VON DEM KNESEBECK an eine Trinkstube – der „Wappenhumor“ sei z. B. offensichtlich, wenn „das Horn einer Einhorn-Helmzier der Vollwappen sich bedrohlich dem gefiederten Hinterteil der Schwanenhelmzier des Nachbarwappens nähert“ (Taf. 18b).

Forschungsliteratur: STAMPFER C. 1889, S. 330; MOESER 1913, S. 289–293; PFEIFER 1995, S. 189; HYE 2004, S. 30, 45; KOFLE-ENGL 2011b, S. 169; PFEIFER 2011, S. 100, Anm. 76; ANDERGASSEN 2018, S. 380; GREBE 2018, S. 226; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2020, S. 280–281.

15. Ehem. Neustifter Amthaus (Bruneck, Stadtgasse 63). Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts

Der zweigeschossige Bau diente als Amtsgebäude des Klosters Neustift, dessen Besitzungen in weiten Teilen des Landes verstreut waren. Der Kern des Hauses reicht in das 13. Jahrhundert zurück. Im Zuge der Umbauarbeiten für die Errichtung der Tourismusfakultät der Freien Universität

Bozen sind 2006 Reste einer gotischen Quadermalerei mit Wappenschildern im Obergeschoss zum Vorschein gekommen.

Forschungsliteratur: AUSSERHOFER 2007, S. 98.

16. Dornsberg (bei Naturns). 14. Jahrhundert

In der von den Edlen von Tarant im Jahr 1217 errichteten Burg sind spärliche Reste von Wandmalereien vom Ende des 14. Jahrhunderts erhalten. RASMO weist außerdem darauf hin, dass das Schlafzimmer von Ulrich und Uta von Tarasp mit ihrer Familiengeschichte ausgemalt war. Überdies soll das Paar

dem Kloster Marienberg ein Wandgewebe mit profanen Darstellungen („velum de quibusdam gestis, curis ac laboribus secularibus“) gespendet haben.

Forschungsliteratur: TRAPP 1973, S. 43; RASMO 1980, S. 60–61.

17. Schrofenstein (Bozen, Vintlergasse 2). Um 1370–80 und post 1415 (?)

Profane Wandmalereien befinden sich in zwei Räumen des ersten Obergeschosses des Ansitzes Schrofenstein, den Niklaus Vintler 1368 nachweislich kaufte und bis zu seinem Tod (1413) besaß. Nach seinem Tod fiel das *haus vor dem vintlertor* im Jahr 1415 an die mit den Vintlern verschwägere Familie Schrofenstein – Niklaus' Tochter Agnes hatte sich Ende des 14. Jahrhunderts mit Heinrich von Schrofenstein vermählt (Abb. 137). Der Nachweis, dass die zwei Räume, die sich in zwei unterschiedlichen Baukörpern befinden, ursprünglich miteinander verbunden waren, steht noch aus. Die ursprüngliche Baugestalt ist in Anbetracht des 1898 erfolgten Umbaus nicht mehr ganz nachvollziehbar. Heute sind beide ausgemalten Räume in einer Wohneinheit der Stiftung Franz de Paula von Mayrl integriert.

Die Wandmalereien im östlichen Raum wurden 2005–2006 im Zuge einer Gesamtrestaurierung des Hauses entdeckt. Sie befinden sich heute in einem rechteckigen, 8,10 × 4,35 Meter großen Raum. Wie die in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Untersuchungen zeigen konnten, war der Raum ursprünglich größer und wurde erst später mit einer Trennwand verkleinert. Es handelte sich vermutlich um einen viereckigen, 8 × 8 Meter großen Saal (Abb. 140, Abb. 141; Taf. 19a, Taf. 19b). Die noch erhaltenen Fragmente befinden sich an der West- und der Nordwand. Über einem gemalten Wandbehang mit dem Vintler-Wappen spannt sich ein Bildstreifen mit ritterlichen Szenen. Zu erkennen sind noch eine Jagdszene, ein Speerkampf zwischen zwei Rittern, eine Frauenversammlung und eine Herzensschmiede der Frau

Minne (Abb. 139–142). Ob die beschriebenen Szenen in einem narrativen Zusammenhang stehen, ist unklar. Laut KOFLER-ENGL dienten, so wie in Runkelstein, Ritterepen und höfische Literatur als Bildvorlage. Stilistisch erkennt KOFLER-ENGL Parallelen zu Runkelstein bzw. zu den Wandmalereien des Westbaus. Laut STAMPFER ist die Schrofensteiner Ausmalung etwas fortgeschrittener als die in Runkelstein. Anhand der im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführten stilistisch-ikonographischen Analyse konnte trotz einiger Analogien in der Bildkomposition keine enge stilistische Verwandtschaft mit Runkelstein ausgemacht werden. Die Typologie der Figurenbekleidung spricht dafür, dass der Schrofensteiner Bilderzyklus vor den um 1395 datierbaren Malereien des Runkelsteiner Westbaus entstand. Annehmen lässt sich eine Entstehung in den 1370er/80er Jahren bzw. kurz nach dem Erwerb des Hauses durch Niklaus Vintler.

Die weiteren, überaus reduzierten Wandmalereien befinden sich in einem Raum in der Nordwestecke. Die heute nur mehr bruchstückhaft zu erahrenden Szenen zeigen kämpfende Ritter vor Landschaftshintergründen und sind mit vertikal verlaufenden Bordüren mit roter Grundfarbe unterteilt. Als Abschluss zur Balkendecke hin erkennt man gemalte Konsolen. Einen Hinweis auf den Inhalt des Zyklus liefert eine Notiz von 1885, die von einer Beischrift mit dem Namen Tristan berichtet. Auf dem Bildfeld der Nordwand, in dem sich die Beischrift befand, soll dargestellt gewesen sein, wie Tristan dem Drachen die Zunge abschneidet. Diese Darstellung ist heute jedoch kaum erkennbar (Abb. 142, Abb. 143). Man

sieht zwar den Kopf eines Tiers, der mit einem Drachenkopf übereinstimmen könnte, und die Umriss eines Ritters, aber keine Inschrift mit dem Namen „Tristan“. Ob es sich also bei den Wandmalereien in diesem Raum tatsächlich um einen Tristan-Zyklus gehandelt hat, kann daher nicht mit Sicherheit gesagt werden. Auch die genauere zeitliche Einordnung der Wandmalereien wird durch den reduzierten Erhaltungszustand und die unzulängliche Quellenlage erschwert. Da in den erhaltenen Bildpartien kein Vintler-Wappen zu sehen ist, darf eine Entstehung der Wandmalereien dieses Raumes erst nach dem Tod des Niklaus Vintler zumindest nicht ausgeschlossen werden. Der 1403 als Burggraf auf Tirol bezeugte Heinrich von Schrofenstein, der 1415 das Stadthaus vor dem

Vintlertor nach Niklaus' Ableben erwarb, kommt als Auftraggeber ebenso in Frage. Einige noch zu erkennende Rüstungselemente würden zu einer Datierung nach 1415 passen.

Forschungsliteratur: ATZ/MADEIN 1885, S. 71–72; HÖFFINGER 1887, S. 41, 161; WALDSTEIN 1894, S. 2; WEINGARTNER 1926, S. 89; WEINGARTNER 1928, S. 33; RASMO 1971, S. 210, 246; RASMO 1980, S. 170; COZZI 1999, S. 118; OBERMAIR/STAMPFER 2000, S. 397–409; KOFLER-ENGL 2007a, S. 304–305; KOFLER-ENGL 2007c; WÖRNDLE-VEGNI 2007; KOFLER-ENGL 2011b, S. 182–183; STAMPFER 2011, S. 113; BEATO 2017, S. 55, Anm. 51.; KOFLER-ENGL 2018, S. 24–25; BEATO 2018.

18. Palazzo Noriller (Rovereto, via della Terra 48). Um 1370–80

Die Freskofragmente wurden 1992–94 im Zuge von Restaurierungsarbeiten in einem kleinen rechteckigen Raum im Erdgeschoss entdeckt, freigelegt und restauriert (Abb. 27). Der Raum, der ursprünglich etwas kleiner war, wies sehr wahrscheinlich eine umlaufende Ausmalung auf. Heute erkennt man noch fünf der von einem schlichten dekorativen Rahmen mit Vierpässen eingefassten Szenen, die sich über eine mit einem gemalten Stoffbehang verzierte Sockelzone spannen. Den westlichen Teil der Nordwand nehmen Fragmente einer Verbrennungsszene ein (Abb. 28). Eine Figur, deren Geschlecht nicht genau zu erkennen ist, brennt auf einem Scheiterhaufen, daneben ist eine Männergruppe versammelt. Ein Mann mit ausgestrecktem Zeigefinger weist auf die brennende Figur hin. Neben ihm legt ein im Profil dargestellter junger Mann mit Spitzbart und einer Kopfbedeckung mit Schelle eine Hand auf die Schulter seines Kameraden. Unter den Figuren, die die Männergruppe bilden, fällt außerdem ein Mann schwarzer Hautfarbe auf, der vermutlich auf einen exotischen Kontext der Szene hindeutet. Kompositorisch ist das Scheiterhaufenbild analog zu Martyriumdarstellungen christlicher Heiliger gestaltet. Die restliche Wandfläche der Nordwand wird fast zur Gänze von einer breit angelegten Empfangsszene

eingenommen, in der die Begegnung eines bärtigen, bekrönten Herrschers mit dem jungen Mann aus dem eben beschriebenen Bild vor dem Tor einer gemauerten Stadt dargestellt ist (Abb. 29; Taf. 20a). Die mit einem Rechteckzinnenkranz bekrönte Stadtmauer weist mehrere Türme auf, die aus der Mauer etwas herausragen. Direkt an der Ringmauer ist das Stadttor angebracht, rechts von einem runden Eckturm flankiert. Die Ausmalung der Ostwand ging im Rahmen einer zeitlich nicht bestimmaren Raumvergrößerung verloren, bei der die Wand weiter nach Osten verlegt wurde. Weitere Wandmalereifragmente sind an der Südwand erhalten. Im ersten Fragment an der linken Wandseite erkennt man dort eine Festung, die sich auf einem Felsen im oberen Bildbereich erhebt. In der Bildkomposition unten links sind die Partie eines Zeltes und einige fragmentarische Soldatenfiguren mit Helmzier zu sehen (Abb. 30). Anschließend kämpfen zwei reitende und schwer gerüstete Figuren auf einem von hölzerner Absperrung umgebenen Turnierplatz. Sie stürmen mit ihren Lanzen aufeinander zu (Taf. 20b). Eine der beiden Figuren trägt eine Schelle auf dem Helm und lässt sich daher mit dem auf der Nordwand dargestellten Mann mit Spitzbart identifizieren, der gleichfalls durch eine Schelle gekennzeichnet ist. Rechts davon scheint

es, als werde der Zweikampf fortgesetzt. In derselben hölzernen Absperrung ist einer der Ritter aus dem vorherigen Bild stehend mit Schwert in der Rechten dargestellt, als wollte er seinem Gegner den Todesstoß versetzen.

Da in der Bilderzählung dieselbe Figur mehrmals vorkommt, handelt es sich vermutlich nicht um eine beliebige Zusammenstellung repräsentativer Einzelmotive, sondern um eine narrative Handlung. Aufgrund des fragmentarischen Zustands der Raumausmalung und der Allgemeingültigkeit mancher Szenen – Empfangs- und Turnierszenen kommen sehr häufig in der profanen Wandmalerei wie auch der höfischen Literatur vor – ist jedoch die genauere Bestimmung sehr komplex. Nach PICCAT (2012) sind die Szenen dem Milione Marco Polos entnommen. Nach OPITZ (2012) verbildlicht der Roveretaner Zyklus einige Schlüsselepisoden des *Buches von den Sieben Weisen Meistern*. In Anbetracht ikonographischer Analogien zu Miniaturen verschiedener Eneit-Handschriften (spez. Universitätsbibliothek

Heidelberg, Cod. Pal. Ger. 403, und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2861) könnte die Eneit des Heinrich von Veldeke gleichermaßen als Sujet der Wandmalereien in Frage kommen (vgl. BEATO / POSTINGER 2015).

Stilistisch sind die Wandmalereien durch eine lineare und auf wenige Farben reduzierte Ausführung charakterisiert. Anhand der Analyse der Bekleidungen und der Rüstungen kann eine Datierung um 1370–1380 angenommen werden. Mit Blick auf die angenommene Entstehungszeit käme die Familie Castelbarco als Auftraggeber in Frage; sie besaß im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ein urkundlich erwähntes Haus, das mit dem Palazzo Noriller identisch sein könnte.

Forschungsliteratur: PICCAT 2002b; BOTTERI OTTAVIANI 2004, S. 674–675; POSTINGER 2006; POSTINGER 2007; CARLINI 2012, S. 198; OPITZ 2012, S. 223; PICCAT 2012; BEATO / POSTINGER 2015; GAMBAROTTO 2016–2017, S. 309–320; BEATO 2020.

19. Casa Balduini (Trient, Domplatz). Letztes Viertel des 14. Jahrhunderts

Im Zuge von Restaurierungsarbeiten wurden in den 1990er Jahren in einem Raum im zweiten Stock des an der Westseite des Domplatzes gelegenen Hauses Balduini (nach dem späteren Besitzer Arcangelo Balduini, Philosoph und Arzt am Hofe von Bischof Hinderbach, benannt) ornamentale Wandmalereien entdeckt und freigelegt. Ursprünglich waren vermutlich alle Wände des Raumes ausgeschmückt. Mit Ausnahme von einzelnen kleinen Fragmenten ist heute infolge der nachträglichen Raumveränderungen nur die Ostwandausmalung erhalten.

Zu sehen ist ein vorgeblicher Stoff, der ein geometrisches Muster zeigt, bestehend aus weiß gerahmten, mit Pässen an den Seiten versehenen Quadraten (Abb. 23). Innerhalb der mit Pässen an den Seiten versehenen Quadrate sind auf blauem, rotem oder gelbem Grund Tiergestalten, stilisierte Bäumchen mit Blumen sowie Schilde ohne Wappen eingefasst. Unter den Tieren, die sich laut FRATTAROLI als heraldische Anspielung interpretieren lassen könnten, erkennt man ein Einhorn,

einen Adler, eine Gans, einen aufgerichteten Löwen und eine Grille mit menschlichem Kopf (Taf. 21). Die Fläche zwischen den Quadraten ist mit einem Blattornament und einem Opus-Sectile-Imitat gefüllt. Bei diesem in der Casa Balduini zu erkennenden geometrischen Muster handelt es sich um eine dekorative Gestaltung, die infolge des Handels mit Seidenstoffen aus der islamischen Welt über Spanien nach Europa gekommen war und im 14. Jahrhundert im nord- und mittellitalienischen Raum große Verbreitung fand (Taf. 22, Taf. 23; vgl. allgemein dazu: ROSATI 2017). Ähnliche dekorative Raumgestaltungen finden sich in der Casa Brittoni in Treviso, in der Casa Minerbi in Ferrara und in der ehem. Casa dei Teri in Florenz. Aufgrund der genannten formalen Analogien lässt sich eine Entstehung im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts annehmen und somit FRATTAROLIS Datierung um 1400 etwas präzisieren.

Forschungsliteratur: FRATTAROLI 2002, S. 189–194; MICHELON 2011.

20. Goldenstern Townhouse (Bozen, Laubenhaus 62). Um 1380–90

In den Jahren 2017–2019 wurde im Rahmen einer gründlichen Sanierung des Laubenhauses 62 ein noch weitgehend intakter Raum mit bemalter Holzdecke und ornamentalen Wandmalereien vom Ende des 14. Jahrhunderts entdeckt und in Zusammenarbeit mit dem Denkmalamt wiederhergestellt (Abb. 167; Taf. 24a, Taf. 24b). Die malerische Ausstattung des Raums gliedert sich in drei Bereiche. Von unten nach oben ist zuerst ein roter Wandbehang zu erkennen, der an einer hölzernen Stange befestigt ist. Darüber spannt sich ein Bildstreifen mit Rankenmalereien; diese können genauso wie der untere Streifen als Textilimitat gedeutet werden (Abb. 171). An der östlichen Längswand, nahe dem Eingangsbereich an der Handlungsgasse, zeigt sich in den Ranken eine Dreipassnische, in der sich eine Heilige mit Kelch und Hostie befindet. Angesichts der Attribute wird es sich wohl um die hl. Barbara handeln.

An den Langwänden befinden sich Bildmedaillons mit Evangelistensymbolen – jeweils zwei an der Ostwand (geflügelter Stier für Lukas und Engel für Matthäus, Abb. 173) und an der

Westwand (geflügelter Löwe für Markus und Adler für Johannes). Ein weiteres Bildmedaillon zeigt einen nur fragmentarisch erhaltenen schwarzen Adler im Vierpass (Abb. 170). Der Deckenanschluss ist als Fries mit gemalten Steinkonsolen und einem darüberliegenden Bandornament gestaltet. Das Band, dessen Recto-Seite weiß ist, schlingt sich um einen Stab und zeigt dabei seine rotfarbige Verso-Seite. Bemalt ist schließlich auch die noch originale Balkendecke. Die Deckenbemalung weist eine vegetabile Dekoration auf.

Anhand einer stilistisch-ikonographischen Analyse ist eine Entstehung der Wandmalereien in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts zu vermuten. Als Auftraggeber kann der Notar Johannes Hasler angenommen werden, der 1396 im Laubenhaus 62 („Czumphen haws“) erwähnt ist. Auch der Sohn von Johannes Hasler namens Christof war zwischen 1417 und 1456 als Notar im selben Laubenhaus tätig.

Forschungsliteratur: BEATO / RIZZOLLI 2022.

21. Burg Madruzzo (bei Lasino). Um 1380–90

Das 1926 abgenommene Freskofragment – heute im Schloss Buonconsiglio ausgestellt – war Teil einer heute nicht mehr erhaltenen und kaum dokumentierten Raumausmalung (Taf. 25). Links ist eine detailgetreue Stadtdarstellung zu sehen. Auf einem Turm weht eine Fahne mit dem Georgskreuz. Rechts scheinen zwei Soldaten einen Mann gefangen zu nehmen. Weiter rechts wendet sich eine Dame einem Mann zu, der auf einem mit Löwenköpfen geschmückten Thron sitzt. Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten mit

dem Werk des Tommaso da Modena datierte RASMO das Fragment um 1380. Lia CAMERLENGO vermutet einen literarischen Bezug der Darstellung und denkt an einen Maler des Altichiero-Umkreises, der vermutlich im Auftrag der Familie Roccabruna – die den Madruzzo 1389 als Burgbesitzer nachfolgte – arbeitete.

Forschungsliteratur: RASMO 1980, S. 207–208; CAMERLENGO 2012a, S. 281.

22. Wendelstein (Bozen, heutige Landesfachschule Hannah Arendt / Kapuzinerkirche). Um 1380–90

Die profane Malereiausstattung der landesfürstlichen Burg (Wendelstein) ist infolge des um 1600 erfolgten Umbaus zum Kapuzinerkloster nur fragmentarisch erhalten. Auf die profane Dekoration, die bis zu den 1990er Jahren von einer barocken Vormauerung fast vollständig verdeckt war, wies bereits THALER hin. RASMO untersuchte sie genauer und wünschte sich eine Wiederherstellung der mittelalterlichen Räumlichkeiten. Diese fand partiell erst 1995–2000 im Zuge der Umfunktionierung eines Teiles des Klosters in die Landesfachschule für Sozialberufe Hannah Arendt statt.

Die Wandmalereien stammten ursprünglich zwei Etagen eines an der Nordseite der Burganlage gelegenen Baukörpers und mindestens einen Raum des daran anschließenden Turms aus. Von der Dekoration des großen Saales im ersten Stock, der ursprünglich vermutlich 7 × 20 Meter groß war und dessen westseitige Ausdehnung heute von der Kapuzinerkirche begrenzt ist, sind nur noch einige Wandmalereifragmente an Nord- und Südwand erhalten (Abb. 49, Abb. 50). An der Südwand sind über einer ornamentalen Quadermalerei eine Einzugs- und eine Turnierszene zu sehen (Abb. 52, Abb. 53). Links reitet eine von Trompetern angekündigte und von einer Dame begleitete Figur mit aufgesetztem Stechhelm mit Pfauenfedern. Da sie eine Krone auf dem Helm trägt, könnte es sich um einen Herzog von Österreich handeln (laut RASMO / HÖRMANN-WEINGARTNER vermutlich um den 1386 verstorbenen Leopold III.). Rechts ist ein Gebäude mit Zuschauerinnen und Zuschauern abgebildet, die von den Fenstern auf das bruchstückhaft erhaltene Lanzenstechen zweier Ritter blicken. Auf der gegenüberliegenden Wand sind nur noch Reste eines Frauenkopfes und Teile von zwei Trompetern vor einer Burg zu erkennen (Abb. 55; Taf. 26). Von den Wandmalereien des Saals im zweiten Stock sind nur noch Fragmente erhalten, die sich im Unterdach des Chorraumes der heutigen Kirche befinden (Abb. 56). Man erkennt quadratische Bildfelder, die von Maßwerkbordüren und Vierpässen gerahmt sind. Die Bildfelder zeigen verschiedene menschliche Halbfiguren

(darunter eine musizierende Figur) und Tiere. An den oben beschriebenen Baukörper schloss sich ein ebenfalls im heutigen Schulbau integrierter Turm an. Hier ist an der Nordwand eines ursprünglich ca. 5,5 × 5,5 Meter großen Raums eine geometrische Dekoration mit Diamantenquadern und achteckigen Steinimitationen erhalten.

Alle beschriebenen Wandmalereien weisen eine ausgeprägt graphische Ausrichtung und eine überaus feine Detailausführung auf. Daher erscheint ihre ungefähr gleichzeitige Entstehung wahrscheinlich. Die detailgetreu wiedergegebene Figurenbekleidung lässt eine Datierung am Ende des 14. Jahrhunderts bzw. entweder in die Zeit von Leopold III. († 1386), Albrecht III. († 1395) oder Leopold IV. († 1411) vermuten. Die genaue chronologische und stilistische Einordnung der Wandmalereien ist aber aufgrund des schlechten Erhaltungszustands sehr komplex und umstritten. RASMO betont ihre hervorragende Qualität – wohl ein Unikum im heutigen Südtirol im profanen Bereich – und deutet sie als Machtausdruck der österreichischen Herzöge. STAMPFER verbindet sie wegen der steifen Linienführung mit den abgenommenen Wandgemälden Lichtenbergs. FRANCO denkt an eine Werkstatt, die in der Tradition Altichieros stehe. RIZZOLLI, ANDERGASSEN und GREBE sehen eine stilistisch-inhaltliche Verwandtschaft mit den Malereien Runkelsteins – Niklaus Vintler, Besitzer von Runkelstein und ab 1392 Amtmann bzw. höchster Finanzbeamter Tirols, hatte möglicherweise auf der landesfürstlichen Burg seinen Amtssitz. Nach WETZEL müssen die Wandmalereien nicht unbedingt direkt von den Landesfürsten in Auftrag gegeben worden sein, sondern könnten auch zu ihren Ehren entstanden sein. In Frage kämen also auch die Bankiers, die in dem als Pfandleihbank dienenden Burgteil arbeiteten (z. B. Bernhard Pantaleon aus Florenz, der 1380 in der *casana Bozani* wohnte).

Forschungsliteratur: MARSONER 1928; THALER 1928; RASMO 1950, S. 18–22; RASMO 1957b, S. 18, Anm. 33; RASMO 1971, S. 210, 246; RASMO 1980, S. 176, 191–197; RASMO / HÖRMANN-WEINGARTNER 1989; COZZI 1999, S. 118; WETZEL

1999, S. 388–389.; FRANCO 2000a, S. 160; HÖRMANN-WEINGARTNER 2000; RIZZOLLI 2000, S. 262; OBERMAIR/STAMPFER 2000,

S. 402–403.; STAMPFER 2007; KOFLER-ENGL 2011b, S. 180–181; STAMPFER 2011, S. 113–114; ANDERGASSEN 2015, S. 163; GREBE 2018, S. 362.

23. Sprechenstein (bei Sterzing). Um 1390–1400

Die dekorativen Wandmalereien statten den Saal im Ostflügel der 1241 erwähnten Burg aus (Taf. 27). Ein umlaufender roter Behang mit schildförmig stilisierter Unterteilung und wellig eingebogenem Saum nimmt die untere Hälfte der Wand ein. Der Wandteppich ist illusionistisch an einer Stange befestigt. Quadratische Felder mit fünfblättrigen Rosetten und sechszackigen Sternen auf abwechselnd weißem oder rotem Grund verzieren den oberen Teil der Wand. Eine gemalte marmorine Quaderverkleidung und Ranken rahmen die Fensternischen. An der gemalten Sockelbrüstung der Südwand lehnt eine

Damenbüste. Die besondere Betonung der kreisförmigen Brüste ist laut KOFLER-ENGL als Hinweis auf Erotik und Minne zu werten. Stilistisch bieten die Wandmalereien wenig Anhaltspunkte für eine genaue Datierung. Laut Stampfer dürfte die Ausmalung nach dem Familienvertrag von 1394 von den Brüdern Trautson in Auftrag gegeben worden sein.

Forschungsliteratur: WEINGARTNER 1928, S. 9; ZALLINGER 1974, S. 123 ff.; STAMPFER 1982, S. 368; KOFLER-ENGL 2011b, S. 177.

24. Burg Warth (bei St. Pauls-Eppan). Um 1390–1400

Die Burg, die im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts erbaut wurde, besteht aus einem Bergfried, einem Tortrakt und dem sogenannten Palas. Ende der 1970er Jahre kamen im ersten Stockwerk des Bergfriedes dekorative Wandmalereien mit fingierten Mauerquadern zum Vorschein (Abb. 175). Das Motiv der Mauerquadern ist durch schwarze, rote und gelbe Linien auf der weißen Kalkputzschicht wiedergegeben. Ein Fries mit roten Schwalbenschwanzzinnen bildet den Abschluss zur Balkendecke. Fenster und Wandnischen sind von einer imitierten polychromen Marmorfassung gerahmt, während die romanische Tür zum Wohnturm von einem bemalten Dreiecksgiebel eingefasst ist. Laut STAMPFER

dürften die Wandmalereien nach dem Verkauf der Burg an die Goldegger im Jahr 1390 entstanden sein. Als Auftraggeber kämen laut HOHENBÜHEL auch die Herren von Weineck in Frage, die von 1423 bis 1536 auf Schloss Warth saßen und deren Wappen mit Schwalbenschwanzzinnen versehen ist. Mit Blick auf die stilistischen Analogien zu den Wandmalereien auf Sprechenstein und im Bozner Laubenhau 62 erscheint Stampfers Datierung nachvollziehbar.

Forschungsliteratur: STAMPFER 1982, S. 369, 371; KOFLER-ENGL 2008, S. 177; HOHENBÜHEL 2011, S. 213–214.

25. Lichtenberg (bei Prad am Stilfserjoch). Um 1390–1400

Die Lichtenberger Burg, die bereits 1513 an die Khuen ging und zu einer Renaissanceanlage ausgebaut wurde, verfiel im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Ruine. Der Verfall führte zum Verlust von weiten Teilen der Ausmalung und zur Entscheidung im Jahr 1908, elf Bildfelder abzunehmen und in das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck zu überführen.

Auf den schlechten Erhaltungszustand der Wandmalereien hatte schon Ignaz Vinzenz ZINGERLE hingewiesen, der vorausschauend die sich darauf befindlichen Beischriften transkribierte. 1889 beschrieb auch Paul CLEMEN die Wandgemälde vor der Abnahme. Bei der Abnahme blieben einige schlecht erhaltene Partien vor Ort, die mittlerweile abgetragen wurden. Weitere Malereifragmente wurden 1991 im Zuge von Konsolidierungsarbeiten aufgefunden.

Die abgenommenen Wandbilder, die sowohl aus kunsthistorischer Perspektive als auch im Rahmen der germanistischen Text-Bild-Forschung gründlich untersucht wurden, erstreckten sich über zwei Räume der Burg. Die beiden ehemals ausgemalten Räume befanden sich im Obergeschoss des sogenannten Palas und waren über einen Rundbogendurchgang miteinander verbunden. Beide Räume hatten eine Höhe von 3 Metern, aber unterschiedliche horizontale Dimensionen. Die Größe des westseitigen Raums, der an die Ringmauer angebaut war, betrug ungefähr 6,5 × 8,5 Meter. Der ostseitige Saal hatte einen unregelmäßigen, beinahe dreieckigen Grundriss, dessen Langwände 16 Meter betragen. Die Räume wiesen ein gemeinsames Ausmalungssystem auf. Zwei übereinanderliegende, durch Ornamentbordüren abgegrenzte Bildregister füllten die Wände vollständig. Eine mit Stoffbehang oder Steinverkleidung bemalte Sockelzone, wie sie sonst bei profanen Ausstattungen üblich ist, war nicht vorhanden. Die Bilder des unteren Registers befanden sich daher auf Augenhöhe der Betrachter. Der westseitige, an die Ringmauer angebaute etwas kleinere Raum zeigte im oberen Westwandregister fünf Szenen aus der Genesis: Versuchung, Sündenfall, Vertreibung und irdisches Leben von Adams und Eva, Erschaffung der Erde sowie Adams. Im unteren Register befand

sich die höfische Darstellung des Rosenpflückens (Taf. 28a). Die Ostwand präsentierte im oberen Register eine Jagdszene und ein Kolbenturnier, dessen Teilnehmer durch die Heraldik als Angehörige des lokalen Adels identifizierbar sind. Im unteren Register waren Szenen aus dem Laurin-Epos und Dietrichs Kampf gegen Dietleib dargestellt. Der größere dem Tal zugewandte Raum zeigte an der Westwand einen Reigentanz, ein Lanzenstechen (wie bei dem Kolbenturnier sind einige Figuren heraldisch identifizierbar, beispielsweise ein Herzog von Österreich und ein Lichtenberger), ein Phallusbaum und ein Rad der Fortuna, auf welchem vier Könige abwechselnd die Position des Auf- und Absteigens übernehmen und neben dem eine thronende Frau-Minne sitzt (Taf. 28b). Die Ostwand zeigte eine erst 1940 abgenommene Eberjagddarstellung, zwei noch *in situ* befindliche, aber derzeit unkenntliche Tierfabelszenen (Gänsepredigt; Fuchs und Storch) und in einer Fensterlaibung die Heiligen Barbara und Agatha.

Stilistisch sind die Wandmalereien von einer betont graphischen Ausrichtung und durch die Beschränkung auf wenige Farben charakterisiert, obgleich diese infolge der schlechten Erhaltungsbedingungen akzentuiert erscheinen. Die streifenförmige Bildordnung und die zum Teil dekorativen Hintergründe lassen an ein Tapisserie-Imitat denken. SCHLOSSER verwies auf einen lokalen Maler mit Meraner Ausbildung und ordnete die Wandmalereien angesichts der Rüstungen und der Bekleidung der Figuren in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein. Ähnlicher Meinung war Josef WEINGARTNER, der dachte, „daß wir hier das Werk eines an sich ganz unbedeutenden Vinschgauer Lokalmalers vor uns haben, den nur seine Vorlage – allenfalls eine illustrierte Handschrift – mit der internationalen Kunst seiner Zeit verband“. Für einen lokalen Vinschgauer Maler plädierte auch Oswald TRAPP. Dieser Linie schlossen sich auch RASMO und KOFLER-ENGL an, die die Malereien in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datierten und aufgrund ihrer Ähnlichkeiten mit denen von St. Georg bei Schenna einer Meran-Vinschgauer Werkstatt zuschrieben.

Forschungsliteratur: ZINGERLE 1859; CLEMEN 1889, S. 187–188; PIPER 1908, Bd. 6, S. 106–112; SCHLOSSER 1916, spez. S. 25; WEINGARTNER 1928, S. 27–28; MORASSI 1934, S. 266, 273; OBERHAMMER 1950, S. 20; LUTTEROTTI 1951, S. 28–36; SAUTER 1965–1967; LUTTEROTTI 1963, S. 5–7; TRAPP 1972; RASMO 1980, S. 183, 186, 191; OTT 1987a, S. 248, 260, 277;

NOTHDURFTER 1995; CURSCHMANN 1999, S. 432; STAMPFER 2001b; STAMPFER 2002b; WIELANDER 2003; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005, S. 504ff.; THALI 2006; COCCO 2007; KOFLER-ENGL 2007b, Kat.-Nr. 206, S. 305, 324–325; KOFLER-ENGL 2011a; KOFLER-ENGL 2011b; THALI 2019, S. 67–184.

26. Palazzo Campo (Trient, Via Belenzani 28/A). Um 1390–1400

In den 1980er Jahren wurden in einem Raum im Erdgeschoss des Palazzo Campo – eines ehemaligen Wohnturms in unmittelbarer Nähe von Dom und Bischofspalast – ornamentale Wandmalereien entdeckt. Die ursprüngliche Funktion des Raumes ist unbekannt. Infolge späterer Eingriffe – wie z. B. der Hinzufügung einer Stuckdecke im 18. Jahrhundert und der Raumaufteilung in zwei Einheiten durch eine Trennwand – weisen die Wandmalereien einen sehr fragmentarischen Zustand auf. Von der ursprünglichen Ausmalung, die alle Wände des Raumes einnahm, ist fast ausschließlich die Dekoration der Nordwand erhalten, an der sich auch der ursprüngliche Steinrahmen der Eingangstür befindet (Abb. 24). Abgesehen von der Nordwand sind nur noch kleinformatige Fragmente an Süd- und Ostwand vorhanden. Die Wandausmalung zeigt unter einem schmalen Fries, der einen Vierpass mit einem Turm auf gelbem Grund – vielleicht eine Anspielung auf das Wappen der Roccabruna – aufweist, drei übereinanderliegende Reihen von Vierpässen auf rotem Grund (Taf. 29). Die Vierpässe, in deren Kern ein *opus sectile* vortäuschendes Motiv eingefasst ist, sind miteinander verkettet und bilden somit eine Art Maschenwerk. In den von Vierpässen freien Flächen befinden sich von Ranken umgebene Löwenköpfe. Ein vorgespigelter Pelzbehang bildet die Sockelzone. Auch wenn FRATTAROLI und PASETTI MEDIN auf Analogien

zwischen den von Ranken umgebenen Löwenköpfen und venezianischen Textildruckungen der ersten Hälfte des Quattrocento verweisen, hat das Wandmuster des Palazzo Campo formal seine Wurzeln in der Giotto-Rezeption des 14. Jahrhunderts. Mit einem ähnlichen Vierpassmotiv wie im Palazzo Campo versehen sind beispielsweise der Mantel Jesu in der Verspottung Christi in der Arenakapelle in Padua und der Sockelbereich des monumentalen Thrones der heute in den Uffizien aufbewahrten *Maestà*. Von der frühen Rezeption solcher dekorativen Motive im Nordosten Italiens zeugt die vermutlich im fünften Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts ausgemalte Wanddekoration der Apsis der Abtei Santa Maria in Silvis in Sesto al Reghena nahe Pordenone (Taf. 30, vgl. MENIS/COZZI 2001, S. 144–145). Die von RASMO noch während der Freilegung der Trienter Wandmalereien vorgeschlagene Datierung auf das Ende des 14. Jahrhunderts erscheint also nachvollziehbar. Insgesamt werden Gestaltungsformen aufgegriffen, die an mit ornamentalen Wandmalereien ausgestattete Baukomplexe im norditalienischen Raum (z. B. Castello Visconteo in Pavia) erinnern.

Forschungsliteratur: RASMO 1983, S. 27; MARSILLI 1988, S. 68; GORFER 1990, S. 338; FRATTAROLI 2002, S. 195–197; PASETTI MEDIN 2002; KOFLER-ENGL 2011b, S. 183, 186.

27. Fragment aus dem Palazzo Salvadori-Zanatta (Trient, via Belenzani). Um 1390–1400

Das abgenommene Freskofragment wurde 1931 von der Telefongesellschaft Telve dem damaligen Museo Nazionale di Trento, heute Musei e Collezioni Provinciali–Castello del Buonconsiglio, geschenkt, nachdem sie kurz zuvor die Bauparcelle für ihren neuen Firmensitz erworben hatte. Die Abnahme ist nicht dokumentiert. Heute ist das Fragment im Landesmuseum Schloss Buonconsiglio ausgestellt (H 47 cm, B 28 cm, Inv.-Nr. 1556; vgl. Taf. 31). Zu sehen ist eine von einer schlichten Rahmung eingefasste Damenbüste. Die Rahmung ist nicht vollständig erhalten, kann aber mit einem Vierpass übereinstimmen, von dem nur noch die obere Seite zu erkennen ist. Die Dame, auf blauem Grund dargestellt, trägt eine raffinierte Frisur und ein Kleid mit tiefem Aufschnitt. In ihrer mit Spitzenmanschette verschleierte Hand hält sie eine rote Blume (vermutlich eine Nelke), die CAMERLENGO als Liebessymbol interpretiert.

Wie CAMERLENGO anmerkt, steht das Fragment stilistisch der höfischen Bildsprache des Visconti-Hofes in Pavia und Mailand nahe. Aufgrund der Ähnlichkeiten mit den Figuren der „camera da li roxe e damisele“ kann eine Entstehung im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angenommen werden. Auftraggeber und Anbringung im ursprünglichen Raumkontext sind bislang unbekannt – die Geschichte des Palazzo kann erst ab 1532 dokumentarisch rekonstruiert werden. Dimension und Rahmenart des Fragments könnten an einen Friesteil, ähnlich wie in der Runkelsteiner Badestube, denken lassen.

Forschungsliteratur: RASMO 1952, S. 80, Taf. LVI; RASMO 1971, S. 221; RASMO 1980, S. 207; RASMO 1982, S. 144; MARSILLI 1988, S. 68; COZZI 1999, S. 118; QUAZZA 1999; CAMERLENGO 2002, Kat.-Nr. 7, S. 416; CAMERLENGO 2014, Kat.-Nr. II.10, S. 76–77.

28. Runkelstein (bei Bozen). Verschiedene Zyklen zwischen ca. 1390 und ca. 1425

Die umfassende malerische Ausstattung von zwei der insgesamt drei Burggebäuden ist noch weitgehend erhalten. Dementsprechend ausgiebig hat sich die Forschung mit diesem Objekt auseinandergesetzt. Die Wandmalereien wurden erstmals in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Reisenden bekannt gemacht. 1857 legte Ignaz Vinzenz ZINGERLE eine Monographie mit Zeichnungen der literarischen Zyklen des Sommerhauses vor. Zwischen den 1910er und 1930er und den 1960er und 1980er Jahren untersuchten Josef WEINGARTNER und Nicolò RASMO mehrfach aus kunsthistorischer Perspektive den gesamten Bestand an Wandmalereien der Burg. Nach Weingartner entstanden die Wandmalereien des Westbaus und des Sommerhauses zur gleichen Zeit. Die auffälligen Stilunterschiede seien auf die Tätigkeit verschiedener Künstler zurückzuführen. RASMO wies hingegen auf den

chronologischen Abstand zwischen Westbau- und Sommerhaus-Zyklen hin. Die Wandmalereien des Westbaus ließen sich einer von der lokalen Bozner Maltradition geprägten Werkstatt zuordnen, die stilistische Merkmale der Veroneser und Paduaner Kunst mit nordischen Einflüssen verbinde. Mode und Wappen würden für eine Entstehung um 1395 bzw. kurz nach der Ernennung des Niklaus Vintler zum obersten Amtmann an der Etsch (1392) sprechen. Das Interesse der Germanistik beschränkte sich demgegenüber auf die literarischen Themen des Sommerhauses – so z. B. in dem 1982 von W. HAUG, J. HEINZLE, D. HUSCHENBETT und N. H. OTT herausgegebenen Buch *Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein*. Umfangreiche und interdisziplinäre Forschung fand anlässlich der Musealisierung Runkelsteins und der Publikation des Katalogs *Runkelstein – Die Bilderburg* im Jahre 2000 statt.

Erwähnenswert ist auch die seit 2008 von der Stiftung Bozner Schlösser herausgegebene Reihe *Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte*, die Themen lokaler Geschichte mit dem Fokus auf Runkelstein erforscht.

Das nach dem Erwerb der Burg durch die Gebrüder Vintler (1385) angefertigte Bildprogramm des Westbaus dehnt sich über drei Stockwerke aus. Von der malerischen Ausstattung des Saales im ersten Obergeschoss sind heute nur noch einige Wandmalereifragmente erhalten. Das am besten erhaltene Fragment an der Nordwand zeigt zwei höfische Paare mit Phantasiewappen (Abb. 65). Das zweite Obergeschoss war ursprünglich in drei Einheiten geteilt. Die „Kammer der Ritterspiele“ in der Nordostecke zeigt höfische Spielszenen und eine detailgetreue Ansicht von Runkelstein – hier gilt das Fehlen des nach dem Erwerb der Burg durch die Gebrüder Vintler erbauten Sommerhauses als wichtiger Datierungshinweis (Abb. 66). Die West- und die Südwand dieses Raumes wurden abgerissen. An die „Kammer der Ritterspiele“ schließt das „Wappenzimmer“ an, das mit einem nur noch fragmentarisch erhaltenen Fries mit Wappen der einflussreichen Tiroler Familien – darunter auch das Vintler-Wappen – ausgestaltet ist (Abb. 69). Unter dem Fries spannt sich ein in Terra-Verde-Malerei gestalteter Wandbehang mit Ranken und Tieren. Ein Teil der in *terra verde* ausgeführten Dekoration unterbricht den Fries über der Tür zum benachbarten Raum. An der Südseite des Stockwerkes befindet sich die sogenannte Badestube. Diese, die noch die originale, mit Sternenhimmel bemalte Holzdecke aufweist, leitet ihren Namen von den irrtümlich als nackt interpretierten Figuren an der Westwand ab. Restauratorische Expertisen zeigen indes, dass die Figuren nicht unbekleidet, sondern unvollendet sind (Abb. 74, vgl. dazu: KENNER 2000, S. 220–221). Über der Spitzbogentür der Nordwand wird das Wappen der Vintler von zwei Männern gehalten. Links und rechts des Wappens ist eine umlaufende Arkadengalerie mit mehreren Raumnischen mit Kassettendecke zu sehen, die jeweils eine Figur – entweder einen Mann, eine Frau oder ein Tier – aufnehmen (Abb. 71, Abb. 72). Vom Geländer der Arkadengalerie hängt ein gemalter, rot grundierter Stoffbehang, der mit Schablonenfiguren (Adlern und Hirschen) geschmückt ist. Im dritten

Obergeschoss befindet sich der „Turniersaal“, ein großer repräsentativer Saal mit dreipassförmiger Balkendecke (1966/67 rekonstruiert). Der Deckenanschluss ist mit einem Fries mit Dreipassmedaillons gestaltet. In die Dreipassmedaillons sind Wappenschilde verschiedener europäischer Königshäuser eingeschrieben (dazu: HYE 2000a). In der Dreipasslunette unter der Decke an der Südwand ist ein monumentales Lanzenstechen dargestellt (Taf. 32a). Unter den Turnierteilnehmern, die heraldisch identifizierbar sind, erkennt man auch einen Vintler und einen österreichischen Herzog (vgl. dazu: PFEIFER 2011). Der darunterliegende umlaufende Bildstreifen zeigt Szenen höfischer Vergnügungen (Ballspiel, Reigentanz, Jagd und Fischfang; Taf. 32b; Abb. 114, Abb. 118). Das benachbarte und ebenso mit dreipassförmiger Balkendecke ausgestattete „Zimmer der Liebespaare“ zeigt in der Nordwandlunette ein Kolbenturnier. Darunter verläuft eine umlaufende Galerie mit sich einander im Gespräch zuwendenden Paaren.

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführten Untersuchungen konnten die bereits angenommene Entstehung des Bildprogramms des Westbaus in den 1390er Jahren bestätigen. Anders als bisher angenommen lassen sich zwischen den Wandmalereien der verschiedenen Räume des Westbaus formale und technische Unterschiede feststellen, die auf die Tätigkeit von Künstlern unterschiedlicher Ausbildung hinweisen.

An der Nordseite der Burganlage befindet sich das nach 1390 erbaute Sommerhaus. Der Erhaltungszustand der hier ausgemalten Zyklen ist wesentlich schlechter als im Westbau. Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die Wandmalereien im Zuge der von Maximilian I. beauftragten ‚Restaurierung‘ stark übermalt (vgl. GREBE 2009). 1868 gingen außerdem nach dem Absturz von Teilen der nördlichen Außenwand des Baus und der darunterliegenden Felswand mehrere Szenen verschiedener Zyklen verloren. Diese sind uns heute nur durch Umzeichnungen bekannt.

Die dem Burghof zugewandte Söllerwand ist mit dem Triaden-Zyklus ausgemalt. In neun unterschiedlich großen Bildfeldern wird jeweils eine Dreierfigurengruppe präsentiert. Die drei ersten Figurengruppen bilden das um 1400 sehr verbreitete Motiv der ‚neun guten Helden‘.

Dargestellt sind jeweils drei Helden der Antike (Hektor, Alexander der Große, Julius Cäsar), drei alttestamentarische (Josua, David, Judas Makkabäus) und drei christliche Helden (Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon). Das Neun-Helden-Motiv wird mit sechs weiteren Bildfeldern mit Figuren aus der höfischen Epik und der Heldendichtung erweitert: (1) Ritter der Tafelrunde (Parzival, Gawein, Iwein (?), Abb. 82, vgl. dazu: BEATO 2014); (2) berühmte Liebespaare aus der Literatur (Wilhelm von Österreich und Aglei, Wilhelm von Orléans und Amelei, Tristan und Isolde), (3) Helden der germanischen Sagen (Dietrich von Bern, Siegfried, Dietleib); (4) Riesen, (5) Riesinnen (6) Zwerge (Abb. 83). Diese Motiv-Erweiterung gilt bisher als ikonographisches Unikum.

Der vor dem Einsturz von 1868 deutlich größere Raum im westlichen Teil des Obergeschosses ist mit Szenen aus dem in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Pleier verfassten Roman *Garel von dem blühenden Tal* ausgemalt (Abb. 91, Abb. 92, Abb. 93, Abb. 124, Abb. 129). Die ursprüngliche Raumstruktur und Reihenfolge der Szenen konnte WIEHN 2014 anhand von Schrift- und Bildquellen des 19. Jahrhunderts (z. B. Umzeichnungen von Seelos) überzeugend rekonstruieren. Der Zyklus, der rechts des Kamins beginnt, spannt sich über einem Rundbogenfries mit jeweils einander zugewandten Halbfiguren berühmter Männer und Frauen (z. B. Adam und Eva) und besteht aus zweiundzwanzig weiß gerahmten Bildfeldern: (1) Entführung Ginovers; (2) Ekunavers Bote Karabin vor Artus; (3) Verfolgung Karabins. Garel vor Merkanie; (4) Kampf gegen Rialt und Gerhart; (5) Kampf gegen Gilan; (6) Herausforderung Eskilabons durch Garel und Gilan; (7) Kampf Garels und Gilans gegen Eskilabon und drei seiner Ritter; (8) Empfang auf Belamunt, (9) Kampf gegen Purdan und Fidegart; (10) Befreiung Klaris' und Versorgung der Gefangenen der Riesen. Geschenke der Zwerge; (11) Heimgeleitung Duzabels durch Albewin. Garels und Klaris' Abreise; (12) Garels und Klaris' Ankunft in Argentin. Garels Weiterreise nach Muntrogin; (13) Hilfe der Zwerge. Kampf gegen Vulkan; (14) Garels Rückkehr zu Laudamie nach Muntrogin (nur teilweise erhalten); (15) Belohnung der Fürsten nach der Hochzeit. Werbung zum Heerzug (nur durch Nachzeichnung nachweisbar);

(16) Aufbruch und Belagerung der Grenzfeste. Sieg über Malseron (nur durch Nachzeichnung nachweisbar); (17) Malseron und Garels Bote Tjofrit vor Ekunaver; (18) Kampf Garels gegen Ekunaver; (19) Sieg über den Spötter Kai. Kais Bericht bei Artus (20) Zusammentreffen Garels und Artus'; (21) Siegesfest bei Artus; (22) Garels Heimkehr nach Muntrogin. Zwischen der narrativen Bildzone und dem bemalten Sockel ist ein schmaler perspektivischer Rundbogenfries auf Konsolen mit männlichen und weiblichen Brustbildern eingefügt.

Das benachbarte Tristan-Zimmer, dessen Dimensionen ebenfalls nach dem Absturz der Außenwand deutlich reduziert wurden, ist mit einer Verbildlichung des *Tristan* von Gottfried von Straßburg ausgemalt (Abb. 84, Abb. 85, Abb. 86, Abb. 87, Abb. 90). Über einer hohen Sockelzone verlief der Bildstreifen in *terra verde* ohne Szenentrennung ursprünglich an den Wänden entlang. Die Bilderfolge lässt sich nur teilweise anhand der 1857 angefertigten Umzeichnungen von SEELOS rekonstruieren (Angaben nach SCHUPP 2000): (1) Tristans Kampf gegen Morolt; (2) Überfahrt Tantris'; (3) Werbungsfahrt; (4) Tristans Kampf gegen den Drachen; (5) Auffindung Tristans; (6) Tristans Bad; (7) Brautfahrt mit Minnetrank; (8) Hochzeit; (9) Verrat an Brangäne und Versöhnung; (10) Marjodo entdeckt Tristan und Isolde (nur in Zeichnung erhalten); (11) Marke belauscht Tristan und Isolde im Baumgarten (nur in Zeichnung erhalten); (12) Tristans Bettsprung; (13) Markes Kirchgang; (14) Isoldes Ankunft in Caerleon; (15) Gottesurteil. Ungewiss ist wie der Zyklus begann bzw. endete.

Den unteren Teil des Baukörpers bildet eine zum Burghof hin offene Loggia. Im Inneren der ursprünglich in zwei Räume geteilten Loggia befinden sich Wandmalereireste aus dem um 1210–20 verfassten Wigalois-Roman des Wirnt von Grafenberg. Von den ehemals etwa vierzig Szenen, die die Erzählung in Terra-Verde-Malerei umsetzten, ist heute infolge des Wandinsturzes von 1868 nur noch ungefähr die Hälfte in sehr prekärer Zustand erhalten. Der Zyklus ist lediglich anhand der 1892 nach den Zeichnungen von Ernst Karl WALDSTEIN veröffentlichten Lithographien zum Teil rekonstruierbar (Abb. 131; Angaben nach GRÄBER 2000–2001): (1) Joram reicht Ginover den Zaubergürtel. Die

Artusritter reiten zum Kampf um den Gürtel aus; (2) Joram besiegt Gawein im Zweikampf. Gawein muss ihm in sein Land folgen; (3) Empfang auf Jorams Burg; (4) Gaweins Bewirtung durch Joram; (5) nicht eindeutig identifizierbar; (6) nicht eindeutig identifizierbar; (7) nicht eindeutig identifizierbar; (8) nicht identifizierbare Bilder; (9) Wigalois besiegt Schaffilun im Lanzenstechen; (10) Die Begrüßung durch den Truchseß von Roimunt; (11) Wigalois folgt dem wunderbaren Tier; (12) Lanzenstechen mit den Geisterrittern; (13) König Lar gibt Wigalois die Wunderlanze; (14) Das wunderbare Tier und die Geisterritter verschwinden in der Burg von Korntin; (15) Belear weist Wigalois den Weg zu Pftan, der Graf Moral entführt hat (Abb. 131); (16) Drachenkampf; (17) Die armen Leute finden und berauben Wigalois nach dem Drachenkampf; (18) Belear sendet Wigalois ein Kleidungsstück. Wigalois' Empfang auf Joraphas; (19) Die Riesin Ruel; (20) Der Kampf mit Karrioz (?); (21) Schwertrad-Aventiure (?); (22) Wigalois besiegt das kentaurartige Ungeheuer Marrien; (23–40) nicht identifizierbare Schlussbilder.

Ebenso in *terra verde* ausgeführt ist die Kaiserreihe, die sich von der Nordwand des Westbaus über die westliche Ringmauer und die vier Arkaden der Sommerhaus-Loggia bis zum Küchentrakt im Osten erstreckt (Abb. 98). Von den ursprünglich einhundert in Vierpassmedaillons eingefassten Herrscherbildern von der Antike bis zum Spätmittelalter ist nur ein knappes Drittel noch erhalten. Auf die Kaiser und ihren jeweiligen Regierungszeitraum weisen meist fragmentarisch erhaltene Beischriften in lateinischer Sprache hin. Eine Aufzählung der römischen und deutschen Kaiser mit Erwähnung ihrer Regierungszeiten liefert auch die Weltchronik des Heinrich von München, die Heinz Sentlinger 1394 für Niklaus Vintler anfertigte (dazu: WETZEL 2000a). Die Archivolten der Bogenhalle sind mit heute schwer zu entziffernden Allegorien der sieben Freien Künste (Astronomie, Musik, Geometrie, Arithmetik, Rhetorik, Dialektik, Grammatik) und einer Personifikation der Philosophie verziert (Abb. 97).

An der westlichen Ringmauer befindet sich schließlich eine Fensternische mit Sitzbänken, die vielleicht ursprünglich in einen freskengeschmückten Raum integriert war (Abb. 63). Ein

Teil der ursprünglichen Bemalung ist noch an den Seiten der Fensternische erhalten und zeigt ein Tapetenmuster. Dieser Bereich wird teilweise von einer jüngeren Malschicht, die eine rote Quadermauerung vortäuscht, überzogen. Dabei handelt es sich um die gleiche Quaderbemalung wie am Sockel des Sommerhauses (dazu: RASMO 1981a, S. 144).

Die stilistische Betrachtung der Zyklen des Sommerhauses wird durch die Übermalung zu Zeiten Maximilians I. deutlich erschwert. LUTTEROTTI erkannte bei den Herrscherporträts und den Personifikationen der Sieben Freien Künste eine enge Verwandtschaft mit den 1475 von Meister Wenzel angefertigten Wandmalereien der Friedhofskapelle zu Riffian. Laut RASMO zeigen die jeweiligen Zyklen des Sommerhauses vorherrschend nordische Stilmerkmale, stammen aber von verschiedenen Künstlerhänden. Aufgrund der starken maximilianischen Restaurierung lasse sich jedoch keine genaue Zuschreibung vorlegen. Anders sei es bei der Chronologie der Bilder, die sich anhand biographischer Angaben des mutmaßlichen Auftraggebers Niklaus Vintler sowie durch die Analyse der Figurenbeleidung auf eine Zeit zwischen 1400 und 1405 einschränken lasse. Da aber Niklaus Vintler als Auftraggeber nirgendwo urkundlich belegt ist, gilt RASMOs chronologische Einordnung als nicht gesichert. Die formalen Unterschiede zwischen den kolorierten Zyklen und den monochromen Malereien sprechen außerdem dafür, dass das Sommerhaus betreffend zeitlich getrennte Ausmalungsphasen anzunehmen sind. Für die in *terra verde* ausgeführten Zyklen darf eine Entstehung nach dem Tod des Niklaus Vintler (1413) nicht ausgeschlossen werden.

Im Jahr 1672 verwüstete ein Brand den Ostbau. Danach befand sich das Gebäude lange im ruinösen Zustand. Nur spärliche Fragmente mit von Laub umgebenen Figuren zeugen heute von der ursprünglichen Ausmalung. Einzelne Raumbezeichnungen, die aus Inventaren des 15. Jahrhunderts (1465 und 1493) überliefert sind, könnten auf das Vorhandensein von Wandmalereien mit literarischen Themen hinweisen. Bezeugt ist die Existenz einer „hertzog Wilhalm chamer“, einer „Niethartkammer“, eines „gemach genant das Swietal“ und eines „Parentzis sal“. Mit der „Niethartkammer“ kann eine Bleistiftzeichnung

in Verbindung gebracht werden, die sich in Wien unter den Restaurierungsskizzen Friedrichs von Schmidt befindet (Abb. 104). Sie zeugt nämlich von einer heute nicht mehr vorhandenen Szene, die vermutlich Neidharts Entdeckung des ersten Veilchens darstellt. In Anbetracht der Bekleidung der Figuren kann eine Datierung dieser Szene in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts angenommen werden. In der Burgkapelle im Erdgeschoss sind noch sakrale Fresken bruchstückhaft erhalten (Abb. 99, Abb. 100, Abb. 101). Deren chronologische Einordnung in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und ihre Zuschreibung an den Ulmer Maler Hans Stocinger finden allgemeine Akzeptanz.

Forschungsliteratur: MESSMER 1857, S. 121; ZINGERLE 1857; ZINGERLE / SEELOS 1857;

ZINGERLE 1859; LADURNER 1864; SCHÖNHERR 1874; HÖFFINGER 1888; WALDSTEIN 1892; WALDSTEIN 1894; WEINGARTNER 1912, S. 32 ff.; WEINGARTNER 1928, S. 23–27; WEINGARTNER 1948, S. 28–29; LUTTEROTTI 1963; LUTTEROTTI 1964a; RASMO 1964, S. 1–24; RASMO 1975a, S. 40; RASMO 1980, S. 126–170; RASMO 1981a; HAUG 1982; SPADA PINTARELLI 1997, S. 162–175; DOMANSKI / KRENN 2000a; DOMANSKI / KRENN 2000b; GRÄBER 2000; HYE 2000a; KENNER 2000; SCHUPP 2000; WETZEL 2000a; GRÄBER 2000–2001; GOTTDANG 2002; OPITZ 2008a; OPITZ 2008b; GREBE 2009; MYLEK 2011; PFEIFER 2011; BEATO 2014; SCHEDL 2014; STAMPFER 2014; TORGLER 2014; WIEHN 2014; VAN D’ELDEN 2016, S. 37–40; BEATO 2017; GREBE 2018; BEATO / HOFER 2020.

29. Torre Burri / Casa Pandolfi (Ala, via Gattioli 2). Vor 1396

Die sehr fragmentarischen, 2008 entdeckten Wandmalereien sind heute im Erdgeschoss eines sanierten Wohnhauses integriert. Der Standort der Wandmalereien innerhalb des mittelalterlichen Baukontextes ist umstritten. Vermutlich stammten sie ursprünglich die Außenmauer eines im 13. Jahrhundert errichteten Turmes (Torre Burri) aus bzw. befinden sich an der südlichen Wand eines Raums eines später entstandenen Gebäudes, das an den Turm anschließt (Casa Pandolfi). Die Bezeichnung „Torre Burri“ bezieht sich auf die Veroneser Familie Burri, die ab dem 15. Jahrhundert in Ala ansässig war.

Die Ausmalung nimmt den oberen Teil der Wand rechts einer zugemauerten Tür ein und unterteilt sich in zwei Register, die durch eine gemalte Inkrustation voneinander getrennt sind (Taf. 33a, Taf. 33b). Im oberen Register ist eine von einer gelben Bordüre gerahmte Wappenreihe dargestellt: Unter dem österreichischen Bindenschild befinden sich weitere, verhältnismäßig kleinere Wappenschilde, die teilweise schwierig zu identifizieren sind. Deutlich erkennbar sind noch folgende Wappenschilde: Matsch, Lichtenberg, Völs, Württemberg und Rottenburg. Im unteren Register sind drei von einer roten

Bordüre gerahmte Bildfelder gemalt, die Tiere auf weißem Grund darstellen. Im ersten, kleinsten Bildfeld ist ein Fuchs mit einem Auerhuhn auf der Kruppe zu sehen. Das mittlere Bildfeld zeigt einen Hund mit einem Skorpion. Im dritten Bildfeld, unterhalb des österreichischen Bindenschildes, erkennt man schließlich einen Hund mit Sackpfeife spielendem Hasen auf seiner Kruppe und darunter eine Schildkröte. Die kuriosen Tierdarstellungen spielen auf die Thematik der Verkehrten Welt an.

Anhand der Wappenschilde bringt DEL-LANTONIO die Wandmalereien mit dem 1407 entstandenen Falkenbund in Verbindung. Laut Walter LANDI sollte der terminus ante quem für die Realisierung der Fresken hingegen auf 1396 festgelegt werden. Grund dafür sei die Übereinstimmung eines der Wappen der Reihe mit jenem des 1396 verstorbenen Hans I. von Völs. Landi schlägt außerdem Azzone Francesco di Castelbarco, der über diesen Teil der Vallagarina herrschte und 1391 dem Herzog von Österreich Albrecht III. die Treue schwor, als Auftraggeber vor. Stilistisch erscheint die von LANDI vorgeschlagene Datierung nachvollziehbar. Die schlichte Rahmung und der weiße Hintergrund

der Wandmalereien erinnern nämlich an die Miniaturen aus den Exemplaren des im ausgehenden 14. Jahrhundert im lombardischen Raum hergestellten *Tacuinum sanitatis*.

Forschungsliteratur: PFEIFER 2011, S. 108, Anm. 46.; AZZOLINI 2018; LANDI 2018a; DELLANTONIO 2020.

30. Adlerturm (Trient, Schloss Buonconsiglio). Um 1397

Der Adlerturm, der sich über dem östlichen Stadttor erhebt, der *porta aquila*, und dessen Errichtung ins 13. Jahrhundert reicht, wurde Ende des 14. Jahrhunderts unter Bischof Georg von Liechtenstein (Bischof 1390–1407 und 1409–1419) aufgestockt und durch einen überdachten, entlang der Stadtmauer laufenden Gang mit der bischöflichen Residenz verbunden. Der Monatszyklus im zweiten Stock und die heute fast vollständig verloren gegangene Raumausmalung im dritten Stock entstanden gleichfalls im Auftrag des Bischofs Georg von Liechtenstein.

Die Monatsbilder mit den jeweils typischen Freizeit- und Arbeitstätigkeiten sind von hohen, gedrehten Säulchen eingerahmt. Unter den Bildern erstreckt sich ein architektonisch wirkender Fries. Dieser weist Medaillons mit Büsten und Wappen auf, die von Akanthusblättern auf rotem Grund umgeben sind. Der Zyklus beginnt an der Ostwand und läuft im Uhrzeigersinn weiter: (1) Januar: Schneeballschlacht vor Schloss Stenico (Taf. 34); (2) Februar: Lanzenturnier; (3) März: verloren; (4) April: bäuerliche Arbeiten; (5) Mai: höfisches Liebesfest (Taf. 35); (6) Juni: Tanz (Taf. 36); (7) Juli: Fischfang und bäuerliche Feldarbeiten; (8) August: Kornähren werden gemäht und gesammelt; (9) September: Falkenjagd, Rübenernte und Furchenziehung; (10) Oktober: Weinlese, Keltern und Mostbereitung; (11/12) November und Dezember: detailgetreue Darstellung der Stadt Trient (Taf. 37). Das verloren gegangene März-Bild befand sich ursprünglich an der später zerstörten Wendeltreppe in der südöstlichen Ecke. Weitere Gestaltungsänderungen wurden bei der um 1535 von Kardinal Bernhard von Cles veranlassten und von Marcello Fogolino durchgeführten ‚Restaurierung‘ vorgenommen: Die Monatsbilder wurden aufgefrischt, die aus Stuck gefertigten Sonnen, die sich oberhalb

jeder Szene in einem anderen Tierkreis befinden und den Jahresablauf bezeichnen, hinzugefügt und die ursprüngliche Dekoration der Sockelzone mit einem weiß-roten Behang übermalt. Zu Lebzeiten des Kardinals von Cles wurde auch der dritte Stock umstrukturiert. Mit dieser Maßnahme hängt wahrscheinlich zusammen, dass die Raumausmalung dieses Stockwerkes fast vollständig verloren gegangen ist. Man erkennt nur noch eine Dame und einen Kavalier in einer Felsenlandschaft, denen ein kniender Bauer Obst anbietet. Die Figuren befinden sich vor einem Schloss, in dem RASMO das Schloss Buonconsiglio vor den von Georg von Liechtenstein durchgeführten und 1404 abgeschlossenen Umbauten erkennt.

Von der älteren Forschung wurde der Zyklus durch Vergleiche mit ähnlichen Malereien in Meran (Pfarrkirche) und im Kreuzgang von Kloster Neustift dem deutschen Kulturkreis zugeordnet. Hervorgehoben wurde zudem eine Verpflichtung der böhmischen Malerei des späten 14. Jahrhunderts gegenüber, insbesondere der Bibel des Königs Wenzel. Neben den böhmischen Merkmalen sind – z. B. laut RASMO und CASTELNUOVO – auch italienische, insbesondere lombardische Züge hervorzuheben. Umstritten ist die Frage der Zuschreibung. Traditionell werden die Monatsbilder mit dem „Magister Wenzel“ in Verbindung gebracht, der im Buch der Malerzunft in St. Anton am Arlberg als Hofmaler des Bischofs von Trient erwähnt wird. Die Entdeckung von Emanuele CURZELS eines auf 1397 datierten Dokumentes scheint diese Vermutung zu untermauern und die Datierung der Fresken auf ca. 1397 einzuschränken: Dem Dokument ist zu entnehmen, dass auf Fürsprache von Bischof Georg einem namentlich erwähnten „Magister Wenzel de Crode[n] de partibus teu[tonicis]“ die Erlaubnis erteilt wurde, in einer

Wohnung in einem Haus des Domkapitels in der Nähe der Port'Aquila zu wohnen. Die Frage, ob der Magister Wenzel, der die 1415 datierten Fresken der Friedhofskapelle von Riffian bei Meran signierte, mit dem im Adlerturm tätigen Maler identisch sein kann, spaltet die Fachwelt der Kunstgeschichte. Für manche deuten die stilistischen Unterschiede zwischen den Wandmalereien in Trient und Riffian auf zwei verschiedene Künstler. Anderen zufolge sind die Stilunterschiede lediglich auf den zeitlichen Abstand zwischen den zwei Ausmalungskampagnen zurückzuführen. Ungewiss ist auch die Funktion der im Adlerturm ausgemalten Räume. Die Entfernung von der eigentlichen Burg lässt eine Wohnfunktion ausschließen. In Frage käme eine Verwendung als Arbeitsraum mit repräsentativen Zwecken, ähnlich wie im Fall der *Chambre du Cerf* im Papstpalast in Avignon.

Forschungsliteratur: VON SCHLOSSER 1895, S. 144–230; MAYR-ADLWANDG 1898, S. 131; KURTH 1911; TOESCA 1912, S. 462 ff.; WEINGARTNER 1928, S. 28–63; MORASSI 1928–29; VAN MARLE 1931, S. 401, 442; MORASSI 1934, S. 273 ff.; RASMO 1957a; RASMO 1975b; CASTELNUOVO 1986; DE MADDALENA 1986, S. 88–102; SGARBI 1986, S. 108–110; CASTELNUOVO 1987a; BERTOLDI 1989, S. 127–149; GORFER 1990, S. 177–185; DORMEIER 1994, S. 125 ff.; CASTELNUOVO / DI MACCO 1995, S. 14–16; CASTRI 1996b, S. 238–239; ROETTGEN 1996, S. 28–31; ŠEBESTA 1996; WETTER 1996–98; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2000, S. 69; CURZEL 2002; GIACOMINI 2003, S. 230–247; DE GRAMATICA 2012, S. 62–81; DAL PRÀ 2014, S. 22; CHALUPNÁ 2014; CHALUPNÁ 2015; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2017, S. 256.

31. Anstz Stetten (Margreid). Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts

1962 wurden im Mittelsaal des zweiten Stockwerkes Reste einer umlaufenden, illusionistisch angelegten Rundbogengalerie entdeckt und freigelegt (Taf. 38a). Die Rundbogengalerie weist ornamentale gestaltete Pfeiler auf, an denen ein naturalistisch verfasster illusionistischer Pelzbehang hängt. Wie bereits STAMPFER anmerkt, ist die motivische Anknüpfung an dekorative Wandmalereien auf Burgen augenscheinlich. Besonders erinnert die Margreider Gestaltung an die Bogengalerie der Runkelsteiner Badestube (um 1395). Stilistisch

lässt sich die Wandmalerei aber etwas später – vermutlich in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts – datieren. Dafür spricht die ornamentale Gestaltung der Pfeiler, die bereits auf Beispiele der Frührenaissance verweist. Als Auftraggeber kämen die mit den Vintlern verschwägerten Herren ab der Platen in Frage, die im 14. Jahrhundert als Herren dieses Anstzes dokumentiert sind.

Forschungsliteratur: STAMPFER 1980, S. 338; STAMPFER 1982, S. 369; WETZEL 1999, S. 393.

32. Hauenstein (bei Seis am Schlern). Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts

In den Jahren 1976/77 kamen im Zuge von Restaurierungsarbeiten mehrere Hunderte von Freskofragmenten im Bereich des südseitig gelegenen Bergfrieds zum Vorschein. Den größten Anteil der Fragmente, deren Größe von „jener eines Fingernagels bis zu der einer ganzen Hand reicht“ (STAMPFER 1977, S. 359), bilden Überbleibsel von Dekorationsmalerei. Daraus lässt

sich schließen, dass eine große Wandfläche mit ornamentalen Motiven bedeckt war. Unter den figürlichen Malereien traten nur einige Männerköpfe – darunter auch Mönche – sowie Fragmente von Gewändern in verschiedenen Farben zutage (Taf. 38b, Taf. 38c). Aufgrund der Größe des Fundmaterials ist die Rekonstruktion der Ausmalung, die ursprünglich einen

Raum im zweiten oder dritten Obergeschoss des Bergfriedes ausstattete, überaus schwierig. Nach ANDERGASSEN kann es sich bei den Fragmenten um Szenen mit Begebenheiten aus der Oswald-von-Wolkenstein-Biographie handeln. ANDERGASSEN zufolge ähnelt der Mann mit der roten Mütze, der auf einem der zum Vorschein gekommenen Fragmente zu erkennen ist, mit Ausnahme des hier fehlenden geschlossenen linken Auges jener Darstellung des Oswalds in der Liederhandschrift B. Dagegen denkt LORANDI an eine Schutzmantelmadonna und vermutet daher, dass sich an dieser Stelle im Bergfried eine

Kapelle befand. Eine solche Position wäre für eine Kapelle jedoch ungewöhnlich. Auch wenn es sich tatsächlich um eine Schutzmantelmadonna gehandelt hätte, hätte diese wahrscheinlich der privaten Andacht gedient und wäre in einem mit Ornamenten ausgemalten privaten Raum integriert gewesen. Die weich modellierten Gesichter und das Muster des Dekorationsfrieses sprechen für eine Entstehung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Forschungsliteratur: STAMPFER 1977; ANDERGASSEN 2011, S. 81–82; LORANDI 2011.

33. Ansitz Niederhaus-Thun (Bozen, Oberau-Haslach). Um 1420

Die 1967 freigelegten Wandmalereien erstrecken sich über drei Räume. Den rechteckigen Raum im Erdgeschoss schmückt ein im oberen Wandbereich umlaufender Bildstreifen mit einer Reihe von jungen Männern und Frauen, die sich in einem idealisierten Garten aufhalten. Der Bildstreifen, der von einer Vierpassbordüre gerahmt ist, spannte sich ursprünglich wohl über alle vier Wände des Raums. Heute sind allerdings an der Ost- und an der Südwand keine Wandmalereien erhalten. An der westlichen Schmalwand und an der Nordwand erkennt man folgende Bilder: (1) Orgelportativ spielende Dame; (2) Junge, der vor einer Dame kniet; (3) Paar, das sich zärtlich umarmt; (4) Damenfigur pflückt eine Frucht von einem Baum; (5) Fehlstelle; (6) männliche Figur (?); (7) Figurenpaar im Gespräch (Abb. 184, Abb. 185, Abb. 186, Abb. 188).

Szenen eines idealisierten Gartens sind ebenfalls im größeren Raum im ersten Obergeschoss dargestellt (Abb. 189, Abb. 190, Abb. 191, Abb. 192, Abb. 193, Abb. 194). Sie verlaufen ohne Szenentrennung und spannen sich über einen Sockel, der nur an der Südwestecke mit einem imitierten Stoffbehang bemalt ist. Zu sehen sind noch: eine Badeszene; ein Mahl im Freien; eine Vierergruppe, die Backgammon spielt; ein Reigentanz.

Im anschließenden kleineren Raum spannt sich über einer imitierten Marmorverkleidung eine zweifarbige Dekoration mit gemalten

Quadern (Abb. 195, Abb. 196, Abb. 197). In den Quadern sind Ranken, Tiere sowie Männer- und Frauenbüsten eingefasst. An der Westwand erkennt man die Büste einer Frau mit geflochtenem Zopf. In der Linken hält sie eine Blume, die sie dem bärtigen Mann im Quader nebenan zu reichen scheint. Der Mann, der im Profil dargestellt ist und sich in Richtung der Frau wendet, weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand auf einen kleinen nicht mehr identifizierbaren Gegenstand (Verlobungsring?) in seiner Linken. An der Südwand erscheinen dieselben (?) Figuren, diesmal aber gemeinsam in einem einzigen Quader. In zwei weiteren Quadern sind Büsten nackter Frauen eingefasst. In den übrigen Quadern sind negativ konnotierte Tiere – ein Affe, ein Pfau sowie ein nicht identifizierter Vogel – dargestellt. Der negativ konnotierten Südwand steht die Nordwand oppositionell gegenüber. Hier erscheinen positiv konnotierte Tiere wie Löwe, Leopard, Fuchs und Adler.

Auch das zweite Stockwerk war vermutlich ausgemalt. Von der ursprünglichen Ausmalung sind jedoch nur einige Fragmente an der Südwand des Südwestzimmers erhalten (Abb. 199, Abb. 200). Die Laibung eines zugemauerten Fensters ist mit einem Niederhaus-Wappen und einer pelzbekleideten Frau bemalt. Oberhalb der Fenster niche erkennt man noch eine Vierpassbordüre, an der ein illusionistischer Pelzbehang hängt. Die Vierpassbordüre entspricht derjenigen, welche die

Bildfriese des Erdgeschossraums und des kleinen Zimmers im ersten Obergeschoss rahmt.

Anhand stilistischer Untersuchungen lassen sich sämtliche Wandmalereien derselben Ausmalungskampagne zuschreiben. Dank der Figurenbekleidung kann die Ausmalung um 1420 datiert werden. Angesichts dieser Chronologie lässt sich Hans von Niederhaus, der 1407 als Landrichter von Bozen nachweisbar ist, als Auftraggeber vermuten.

Forschungsliteratur: ATZ 1873, S. 277; AUSSERER 1899; WEINGARTNER 1926, S. 89; RASMO 1971, S. 221; THUN 1976; RASMO 1980, S. 124; 191–197; STAMPFER/KOFLER 1982, S. 13; FREI 1985, S. 77–79; SCHRAFFL 1994, S. 28–31; WETZEL 1999, S. 392; OPITZ 2008b, S. 262–263; KOFLER-ENGL 2011b, S. 183; STAMPFER 2011, S. 114; THUN-RAUCH 2016.

34. Ansitz Massauer-Perkheim (bei St. Michael-Eppan). Um 1425–50

Die Wandmalereien wurden 1999–2000 im Zuge von baulichen Sanierungsmaßnahmen (Adaptierung für Wohnzwecke) in einem rechteckigen Raum der ersten Etage entdeckt, freigelegt und restauriert. Die freigelegten Wandmalereien befinden sich im nördlichen Teil eines ehemals größeren Raumes, welcher durch eine spätere Trennwand verkleinert wurde. Über einer Sockelzone, die mit einem heute nur bruchstückhaft erhaltenen Rankenmotiv und stehenden Figuren mit Schriftbändern verziert ist, spannt sich ein von einem schlichten Fries mit Vierpassmaßwerk eingefasster Bilderstreifen: An der Nordostecke tanzen zwei Paare vor einem bildlosen weißen Hintergrund, während vier Musiker Blasinstrumente spielen (Taf. 40, Taf. 41a). Links davon – oberhalb einer erst beim jüngsten Umbau ausgebrochenen Tür – ist ein Schwertkampf dargestellt. Die ritterliche Auseinandersetzung wird weiter links oberhalb der Tür fortgesetzt. Nun sprengen zwei Ritter mit flatternden Helmdecken auf

gepanzerten Rossen aufeinander zu. Die Nordwand schließt im westlichen Bereich mit einer in eine gebirgige Landschaft eingebetteten Burgdarstellung ab. Die Burg verlassen ein Jäger zu Pferd und ein Knecht zu Fuß, die zur anschließenden Jagd an der Westwand aufbrechen. Anhand der Modeanalyse lassen sich die Wandmalereien in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datieren. Dafür sprechen beispielsweise die für diese Zeit sehr charakteristischen Beutel-Ärmel. Stilistisch weisen die Wandmalereien eine eher bescheidene Qualität auf, was laut STAMPFER für die Tätigkeit eines lokalen Malers sprechen könnte. Ungewiss ist auch die Frage der Auftraggeberschaft. Es ist nicht nachweisbar, ob im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts die Familie Massauer den Ansitz bereits besaß.

Forschungsliteratur: ANDERGASSEN 1996a, S. 100; STAMPFER 2001a, S. 70–71; STAMPFER 2007, S. 183–192; STAMPFER 2008a, S. 208–218.

35. Burg Romano (bei Pieve di Bono). Um 1430–40

Einer der Hauptsitze der Lodron, die als Lehens-träger des Fürstbischofs von Trient dienten, war die strategisch gelegene Burg Romano. Die einst mächtige Burganlage verfiel ab dem Ende des 17. Jahrhunderts zur Ruine. Ein 1914 abgenommenes und heute im Trienter Diözesanmuseum aufbewahrtes Fresko ist alles, was von dem prächtigen Wandzyklus im großen Saal des gotischen Traktes

der Burg übriggeblieben ist (Taf. 41b, Taf. 42a, Taf. 42b). Das Fragment zeigt einen Reiterkampf, der sich über einen illusionistisch dargestellten Sockel aus polychromen Marmorplatten erstreckt und im oberen Bereich von einer ein opus sectile vortäuschenden Bordüre mit Rauten und Vierpässen begrenzt ist. Links sind Zelte, Trompeter und zwei in voller Rüstung gepanzerte Ritter zu sehen.

Der rechte von ihnen ist bärtig und trägt einen Helm mit offenem Visier, auf dem eine Krone sitzt. Auf seinem Pferd ist die Inschrift „R Patal“ eingraviert. In der rechten Bildhälfte wütet eine fragmentarisch erhaltene Schlacht.

Datieren lässt sich das Bild mit großer Wahrscheinlichkeit um 1430–1440 bzw. in die Zeit des 1439 verstorbenen Paride Lodron oder seiner Söhne Giorgio und Pietro. Wie Lionello BOCCIA zeigen konnte, übernehmen die im Bild zu sehenden Rüstungen und Waffen vor allem Elemente, die im lombardischen Raum um 1440 typisch waren. Für eine solche Datierung sprechen auch Stilelemente wie die aufgeladene Komposition, die elegante Beweglichkeit der Figuren und die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des reich mit Pflanzen bedeckten Kampffeldes. Kompositorische Analogien lassen sich z. B. zu dem 1972 aufgedeckten und sehr wahrscheinlich kurz nach 1436 im Auftrag von Gianfrancesco Gonzaga entstandenen Lanzelot-Zyklus von Pisanello im Palazzo Ducale in Mantua feststellen (die Datierung sei aufgrund der Identifizierung des *collare delle S*, einer Auszeichnung, die Heinrich VI. von England 1436 dem Marquis Gianfrancesco verlieh, untermauert. Speziell zur Frage der Datierung der Mantuaner Wandmalereien vgl. VENTURA 2007). Ähnliche Charakteristika finden sich auch im Triptychon von Paolo Uccello, das um 1338 von Lionardo di Bartolomeo Bartolini Salimbeni in Auftrag gegeben wurde und die für die Florentiner siegreiche Schlacht von San Romano gegen Siena darstellt (vgl. NATALI/TARTUFERI 2012).

Das genaue Sujet des Bildes ist bisher unbekannt. Laut CATTOI könnte sich das Fragment auf ein historisches Ereignis beziehen, das die Familie Lodron betrifft. In Frage käme die Heldentat von Paride Lodron, der 1439 der Visconti-Armee Einhalt gebieten konnte – im 1423 ausgebrochenen Krieg zwischen Mailand und Venedig hatten sich die Lodron auf die Seite der Venezianer gestellt. CAMERLENGO schlägt hingegen die Identifizierung des bärtigen Königs als den 1452 in Rom zum Kaiser gekrönten Friedrich III., welcher Pietro und Giorgio Lodron den Grafentitel vergab, vor. Beide Hypothesen lassen sich wegen fehlender heraldischer Symbole, die im Bild eindeutig auf die Familie Lodron hinweisen würden, nicht bestätigen.

Für eine Herleitung aus der Literatur äußerte sich RASMO, der das Wandgemälde als „ultimo resto di un ciclo di storie cavalleresche probabilmente derivate da qualche poema arturiano“ versteht. Ein wichtiger Hinweis darauf seien, so RASMO, die auf dem Wandgemälde eingravierten Inschriften. Der Meinung RASMOS schloss sich PICCAT an, der noch weiter geht und die Szene als die in der *Chanson de geste* vorkommende Schlacht von Vaubebot interpretiert. Die Interpretation PICCATS stützt sich jedoch auf eine unkorrekte Entzifferung der eingravierten Inschriften: Der noch deutlich lesbare Schriftzug „R Patal“ wird von PICCAT als „Rex[?]arolus“ entziffert und als „Rex [K]arolus“ ergänzt. Außerdem ist die Schlacht-Darstellung angesichts des Fehlens sämtlicher restlicher Szenen der ursprünglichen Raumausstattung sowie aussagekräftiger Inschriften und heraldischer Symbole zu allgemein, um eine belastbare Verbindung zu einer bestimmten Textvorlage herzustellen. Dennoch ist es denkbar, dass die Lodron Texte der *Chanson de geste* kannten. Wie INFURNA 2002 anmerkt, befindet sich in der Trienter Bibliothek San Bernardino ein Fragment, das ursprünglich zu einer an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert entstanden Handschrift der *Chanson d'Aspermont* gehörte und auf dem die Signatur des zwischen 1545 und 1565 tätigen Notars „Antonius de Lodrono“ erscheint (allgemein zur Verbreitung weltlicher Literatur im Raum des heutigen Trentino im Mittelalter: GROFF 1989; FRIOLI 2001, COVA 2020). Von der Rezeption von zum karolingischen Stoffkreis gehörenden Texten im Raum des heutigen Trentino zeugen außerdem die profanen Wandmalereien im Nonsberger Palazzo Nero (um 1450, vgl. Kat. 38) sowie jene in der Casa Bertelli in Cavalese (um 1480, vgl. Kat. 50).

Forschungsliteratur: PAPALEONI 1891; AUSSERER 1905; BATTISTI 1909, S. 114–115; S. 54; WEINGARTNER 1928, S. 34; MOSCHETTI 1931, S. 95; WEBER 1933, S. 207; RASMO 1980, S. 208; BOCCIA 1980, S. 236–239; BOCCIA/ROSSI/MORIN 1980, S. 68–71; RASMO 1982, S. 144; CODROICO 1983, S. 29–31; CODROICO 1984, DONISELLI 1986, S. 18–19; S. 111; PICCAT 2003; CATTOI 2002; MARANGON 2008–2009, S. 97–106; CAMERLENGO 2012a, S. 282–284.

36. Ehem. Pfarrhof St. Anna (Lana). Um 1440–50

Die sehr fragmentarischen Kalkwandmalereien wurden Ende der 1980er Jahre im Zuge der Adaptierungsmaßnahmen am alten Pfarrhof St. Anna zur Einrichtung eines Pflegeheims entdeckt. Sie befinden sich in einem Raum im ersten Stock des Westflügels und stellen Rankenmalereien auf weißem Grund dar. Verschiedene Malereispuren zeigen, dass zumindest drei Wände des Raumes mit solchen Ranken geschmückt waren. Im Rankenzweig sind kleine Tiere und Jäger eingesetzt; in einer kleinen Nische an der Ostwand ist ein Vogelständer bemalt (hoher Reck), auf dem ein Beizvogel sitzt und an den ein Falknerhandschuh angelehnt ist (Taf. 43a). Unter dem Reck befinden sich zwei fragmentarisch erhaltene Männergestalten. Die linke erhebt einen Arm mit geschlossener Faust in der typischen Geste, um einen Vogel zu sich zu locken. Oberhalb der Rankenmalereien ist

außerdem im Erkeransatz an der Westwand ein Marienbild dargestellt.

Bei den bemalten Ranken handelt es sich um ein Motiv, das am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Tirol weite Verbreitung fand. Im Vergleich zu den viel dichteren Ranken vom Ende des Jahrhunderts zeigen jedoch die Lananer Wandmalereien eine deutlich schlichtere Gestaltung. Wie STAMPFER 2005 feststellt, lässt dies an eine Datierung um 1440–50 denken, vermutlich anlässlich des Umbaus des ehemaligen spätromanischen Wohnturmes zum 1443 erstmals erwähnten Widum der Deutschordenspfarre St. Anna.

Forschungsliteratur: STAMPFER 1987–88; KOFLE-ENGL 1989–90; NOTHDURFTER 1990; GASSER / STAMPFER 1994, S. 86, 134–135; NOTHDURFTER 1997; NOTHDURFTER 2000; STAMPFER 2005.

37. Burg Trautson (bei Mühlbachl). Um 1440–50

Die Burg Trautson, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch Graf Albert III. von Tirol errichtet und Matreier Ministerialen als Lehen gegeben wurde, war mit einer ganzen Reihe profaner Wandmalereien ausgestattet. Nach der Bombardierung der Brennerlinie, die am Ende des Zweiten Weltkrieges die Burg weitgehend zerstörte, kam eine bis dahin unbekannte Bilderfolge des Neidhart-Schwanks ans Licht (Taf. 43b). Die in Kalk-secco-Technik ausgeführte Bilderfolge nahm ungefähr die Hälfte der ursprünglich sechs Meter breiten Ostwand der sogenannten Bastelkammer im Erdgeschoss ein. Die Neidhart-Darstellungen konnten abgenommen werden und befinden sich zurzeit im Wallfahrtskloster Maria Waldrast bei Mühlbachl (H 122 cm; B 314 cm). Das abgenommene Fragment, das nach seiner Restaurierung in den 1990er Jahren verstärkt das Interesse der kunsthistorischen und germanistischen Forschung geweckt hat, zeigt Figuren, die über einen durchgehenden grünen Landschaftstreifen hinweg agieren. Der weiße Hintergrund

erinnert an graphische Werke. Aufgrund ihrer enganliegenden, kniekurzen, geschlitzten Röcke sowie ihrer rundlich gewölbten Oberkörper mit schmalen Taillen kann laut LANC eine Datierung um 1440–50, in die Zeit von Viktor Trautson, angenommen werden.

Der Bildstreifen fügt verschiedene Schwänke zusammen. Links erkennt man den Veilchenschwank: Neidhart ist gebückt und hebt mit der Linken seinen Hut auf, um der links dargestellten Herzogin und dem Herzog das von ihm zuvor entdeckte erste Veilchen zu zeigen. Das Spruchband lautet: „Sag’ Neidhart wie ist dir geschehen/ hast du ein dreck für ein viel ersehen“ (Angaben nach VAVRA 2018, S. 383). Rechts des Veilchenschwanks ragt Neidhart halbfigurig aus einem auf Rädern montierten Fass und hetzt zugleich mit erhobener Rechten Bienen auf den Bauer, der auf das Fass einsticht. Währenddessen füllt ein weiterer Dörper aus dem angezapften Fass seinen Krug auf. Hinter ihm hat der übergroße Bauer ein derart langes, bis zum Boden reichendes Schwert umgürtet, dass es

ein kleines Fahrgestell braucht, auf dem es nachgezogen werden kann. Das Weinfass markiert das Bild eindeutig als Fassschwank. Im Fassschwank, von dem es mehrere Versionen gibt, geht es um Neidhart, der sich an dem bösen Streich der Bauern rächen will, sich in einem Weinfass versteckt, bis er entdeckt wird und fliehen muss. Doch im Tiroler Bild, das als die älteste der insgesamt acht noch erhaltenen Fassschwank-Darstellungen gilt, kommen bereits die Motive des Weinausschenkens und der Bienen vor, die sonst erstmals in dem um 1491 entstandenen *Neithart Fuchs* anzutreffen sind (zur Überlieferung des Fassschwanks MATTER 2005, S. 436–437). Es stellt sich also die Frage: Auf welcher Quelle basiert die Ikonographie des Tiroler Fassschwanks?

Diese Frage sorgte für rege Diskussionen. SIMON vermutet, dass der Text aufgrund der neu eingeführten Bildelemente geändert wurde. Umgekehrt argumentiert LANC, indem sie von einer früheren, verschollenen Redaktion des Fassschwanks ausgeht, in der das Motiv der Bienen vorkomme. Anderer Meinung ist hingegen MATTER, der den Liederheld Neidhart als Personifikation des Neids ansieht und die Hypothese aufstellt, die Bienen seien allegorischen Ursprungs und gingen auf den Einfluss des weit verbreiteten Todsündentraktats *Etymachia* zurück, in dem die Invidia ein Bienennest auf dem Helm trägt. Mit der Rezeptionsfrage setzte sich auch WACHINGER auseinander, der sich auf die Auflösung der im Bild vorhandenen Spruchbänder konzentriert. In einem entziffert er: „[ir] welle hie guten osterbe“, und interpretiert „osterbe“ angesichts der bayerischen Schreibung „b“ für „w“ als Osterwein. Daher verbindet er das

Trautsoner Bild mit einem Kuttenschwank, in dem der als Abt verkleidete Neidhart die Bauern mit einem mit Betäubungsmittel gemischten Wein betrunken macht.

Noch schwieriger ist die Bestimmung des lückenhaften Bildes, mit dem die Bildreihe auf dem Fragment abschließt. Zu erkennen ist eine Gruppe musizierender Spielleute, die vermutlich Teil einer feierlichen Szene waren, die das glückliche Ende von Neidharts Missgeschick schilderte. Mit Blick auf die Position der Musizierenden kann man sich laut Elga LANC einen Schreittanz, ähnlich dem ehemals im Runkelsteiner Ostbau befindlichen, vorstellen (Abb. 104).

An der Südwand der Bastelkammer befand sich eine Bärenjagd, die jedoch aufgrund ihres Erhaltungszustands nicht abgenommen werden konnte. Von ihr zeugt nur noch eine Beschreibung von Oswald TRAPP, der das Bild als Fortsetzung des Neidhart-Zyklus deutet.

Weitere Wandmalereien schmückten das Grafenzimmer im Obergeschoss aus. Neben einem von Ranken umgebenen Trautson-Wappen waren eine bereits 1920 entdeckte und aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht zu rettende Turnierdarstellung und eine Gamsjagd gemalt. Anhand des alten Fotomaterials lässt sich jedoch eine Anfertigung der malerischen Ausstattung dieses Raumes in der Zeit Maximilians I. vermuten.

Forschungsliteratur: TRAPP 1947, S. 137; SIMON 1971, S. 256; TRAPP 1974, S. 22 ff.; GASSER/STAMPFER 1994, S. 86; KOLLER 2000; LANC 2000; MATTER 2005, S. 440–443; WACHINGER 2011, S. 137–161; VAVRA 2018, S. 283–284.

38. Palazzo Nero (Coredo). Um 1450

Der um 1200 errichtete Bau fiel um 1450 von den Herren von Coredo an den Bischof von Trient Georg Hack als Lehensherrn zurück, der ihn als Gerichtshaus für den gesamten Nonsberger Bezirk einrichtete (Abb. 205; Taf. 44a). Auf die Fassade ist das Wappen des Bischofs gemalt (Abb. 206). Die Wandmalereien befinden sich in einem rechteckigen Raum (L 12 m; B 7,50 m; H 3 m) im ersten

Obergeschoss. Infolge verschiedener Umbauten ist zurzeit weniger als die Hälfte der ursprünglichen Ausdehnung der Ausmalung erhalten. Auf der Basis der ersten Intuition von MORASSI konnte WEINGARTNER die Szenen des Zyklus als Verbildlichung der *Geschichte der Königin von Frankreich* identifizieren, einer Mär, die der alemannische Dichter Schon doch vermutlich Ende des 14. Jahrhunderts

verfasste (Abb. 207–215): (1) der Hofmarschall teilt seinem Herrn mit, dass seine Gattin, die Königin Genovefa, neben einem Liebhaber schlafe; (2) der Herrscher schlägt im Schlafgemach den mutmaßlichen Liebhaber, einen nackten Zwerg, an der Mauer tot; (3) Herzog Leopold weist zwei Pagen an, einen Ritter zu beauftragen, die Königin in ein fremdes Land zu bringen; (4) Abreise des von Leopold bestellten Ritters mit der Königin (?); (5) der Marschall ersticht niederträchtig den Ritter von hinten, während der treue Rittershund vergeblich gegen das Marschallpferd stürmt; (6) die Königin flieht in den Wald (nur noch auf Fotos nachweisbar); (7) der Köhler, der die Königin aufnimmt, verkauft die von ihr angefertigten Stickerien in Paris (?); (8) Mahlszene; der Marschall verjagt mit einem Stab den Rittershund, der den Mörder seines Besitzers wiedererkennt und angreift; (9) Zweikampf zwischen dem Hund und dem Marschall. Sieg des Hundes. Der Hund packt den Marschall an der Kehle und reißt ihn zu Boden; (10) der König sucht die unschuldige Königin und trifft die Pariser Verkäuferin; (11) feierliche Heimkehr des königlichen Paares nach der Versöhnung.

Stilistisch wirkt die Formgebung der Figuration aufgrund der markanten Konturlinien, des nur angedeuteten Faltenwurfs und der inkohärenten perspektivischen Verkürzung sehr

graphisch und etwas archaisch. MORASSI und WEINGARTNER dachten an einen „handwerkmäßig arbeitenden Lokalmaler“ von ausgesprochen deutschem Charakter. RASMO stimmte der Zuweisung an einen bescheidenen Künstler zu, ein Bezug sei jedoch nicht zu deutschen Vorbildern, sondern zur lombardischen Tradition der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben. Der Auftrag der Wandmalereien wird allgemein mit der unter dem Trienter Bischof Georg Hack getroffenen Entscheidung in Verbindung gebracht, den Palazzo Nero als Gerichtshaus für den gesamten Nonsberger Bezirk einzurichten. Daher wird der Zyklus zwischen 1446 und 1465, nämlich in die Zeit der Regentschaft des Trienter Bischofs, datiert. In Anbetracht der Figurenbekleidung lässt sich eine solche zeitliche Einschränkung bestätigen.

Forschungsliteratur: AUSSERER 1899, S. 50; BRENTARI 1902, S. 56; ATZ 1909, S. 698; INAMA 1909; MORASSI 1925; WEINGARTNER 1928, S. 36–45; VIAGGI 1950, S. 350; RASMO 1980, S. 208; DONISELLI 1981–1982; RASMO 1982, S. 149; LORENZI 1986, S. 38–39; BARBACOVÌ 1993–1994; PICCAT 2002a; JEFFERIS 2004; WEILER 2009, S. 64–69; KOFLER-ENGL 2011b, S. 187, CARLINI 2012, S. 199.

39. Haus Englmohr (Bruneck, Stadtgasse 57). Mitte des 15. Jahrhunderts

Unter den Fenstern des ersten Obergeschosses ist ein zwölf Wappenschilde umfassender Fries gemalt, der die gesamte Hausbreite einnimmt (Taf. 44b). Die dargestellten Wappen sind zum Teil realistisch, zum Teil handelt es sich um Phantasiewappen. (1) Das nicht identifizierte Wappen zeigt eine weiße Scheibe mit einem fuchsähnlichen Tier. (2) Phantasiewappen Schottlands mit drei Mohrenköpfen. Die Identifizierung ist durch die in altem Fotomaterial noch vollständig sichtbare Beischrift „Schotlant“ gesichert. (3) Schild mit drei roten Glocken, darüber Beischrift „[Alex]andria“. (4) Wappen des Königreichs Norwegen mit goldenem Löwen, der ein silbernes Beil in den Vorderpranken hält,

auf roten Grund. Der Wappenschild ist aber als „Ispania“ tituliert. (5) Wappen mit goldenem Pferd auf rotem Grund. Der gemalte Wappenschild entspricht nicht der Beischrift „Demark“, unter der er angebracht ist. (6) Nicht identifiziertes Wappen mit goldenen Jakobsmuscheln auf roten Grund. (7) Schachrochen, drei Doppelpferdchen auf blauem Grund. Dabei könnte es sich laut HYE um eine missverstandene Überlieferung des Wappens von Marokko handeln. (8) Wappen mit rotem Schrägbalken und gekröntem Löwen in silbernem Schild. (9) Siebenmal rot-silbern geteiltes Wappen des Königreichs Ungarn. (10) Blaues, mit goldenen Lilien besätes Wappen des Königreichs Frankreich. Auf

dem darüberliegenden weißen Rahmen ist die Inschrift „Franchreich“ angebracht. (11) Wappen Königreich England mit drei goldenen Löwen auf roten Grund. (12) Wappen des Königreichs Böhmen mit doppelschwänzigem, silbernem Löwen in Rot.

Zwei weitere Wappen befinden sich oberhalb des rechten Fensters des Obergeschosses. Das heraldisch rechte zeigt eine rote, in drei Bahnen geteilte Fahne in silbernem Schild. Dabei handelt es sich um das Wappen der Grafen von Monfort-Feldkirch. Das heraldisch linke Wappen zeigt eine rote Hirschkuh auf goldenem

Grund und lässt sich den Grafen von Thierstain zuweisen.

Sowohl die untere Wappenfolge als auch die beiden Wappen oberhalb des Fensters lassen sich stilistisch um die Mitte des 15. Jahrhunderts einordnen. Die Bezeichnung „Haus Englmohr“ geht auf zwei weitere, später entstandene Wappen zurück, die sich zwischen den beiden Fenstern des Obergeschosses befinden und der Familie Englmohr zuzuschreiben ist.

Forschungsliteratur: HYE 1987; HYE 1996; HYE 2000a, S. 386–387; HYE 2004, S. 28.

40. Festung von Riva del Garda (Riva del Garda). Mitte des 15. Jahrhunderts

Die erstmals im 14. Jahrhundert erwähnte und im 19. Jahrhundert gründlich umgebaute Wasserburg dient heute als Sitz des Museums Alto Garda (MAG). Das Fragment, das im Zuge von Restaurierungsarbeiten Anfang der 1990er Jahre ans Licht kam, zeigt ein polychromes Marmorimitat (Taf. 45a). Zu erkennen sind zwei Steinplatten. In der Mitte ist jeweils ein durchbrochenes Sandsteinmotiv angebracht, das auf eine Fensterrose anspielt. FRATTAROLI

verbindet das Fragment von Riva del Garda mit ähnlichen ornamentalen Wandausgestaltungen im Veroneser Scaligerpalast. Im Vergleich zu den Veroneser Wandmalereien sei die Ausgestaltung in der Wasserburg von Riva später entstanden und vermutlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren.

Forschungsliteratur: CARLINI 1991, S. 283; FRATTAROLI 2002, S. 206–207.

41. Casa Bontadi (Rovereto, via della Terra 27). Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts

In einem Raum im ersten Obergeschoss trat im Rahmen von Restaurierungsarbeiten Anfang der 2000er Jahre eine Wandzeichnung zutage (Taf. 45b). Drei nackte Figuren spielen Blasinstrumente. Bei der mittleren Figur erkennt man eine Sackpfeife und bei den Seitenfiguren jeweils eine Renaissance-Schalmel. An der anschließenden Wand sitzen drei nackte Männer auf einer Bank. Sie beobachten einen tanzenden Reigen von ebenso nackten Männern und Frauen. Der Mann in der Mitte der Reihe lehnt einen geflügelten Penis an die Schulter seiner Nachbarin.

Stilistisch lässt sich die seltsame Wandzeichnung kaum einordnen. Die Formgebung der Figuren ist stark schemenhaft. Nur die Gesichter sind etwas detaillierter ausgearbeitet. Einige Details – etwa die angedeuteten Umrisslinien der Schuhkanten – lassen vermuten, dass es sich bei der Wandzeichnung um eine Art Entwurfsskizze handelt. Dies würde auch erklären, warum das spielerische Motiv des männlichen Gliedes auf der Schulter der jungen Frau hinzugefügt wurde; ein improvisiertes Divertissement, das von der eigentlichen Wandausmalung verdeckt werden sollte. Dank der modischen

Frisuren, die an Porträts der italienischen Renaissance erinnern, kann eine Entstehung der Wandzeichnung im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts vorgeschlagen werden. Funktion

und ursprünglicher Baukontext sind bisher unbekannt.

Forschungsliteratur: nicht vorhanden

42. Casa degli affreschi (Ossana). Um 1460

Im Jahr 2000 wurden unter dem Putz und der Holzvertäfelung eines Hauses des alten Dorfkernes von Ossana auf dem Sulzberg profane und sakrale Wandmalereien entdeckt und freigelegt – eine Gesamtrestaurierung ist geplant. Sie befinden sich in zwei Räumen des ersten Obergeschosses. Die Funktion der Räume ist ungewiss. Obwohl die beiden Räume miteinander verbunden sind, gehören sie zu zwei unterschiedlich alten Baukörpern (vgl. stratigraphische Untersuchung von BROGIOLO / FACCIO). Die Wandmalereien weisen nach zahlreichen Eingriffen einen äußerst fragmentarischen Zustand auf. Der im Norden angelegte Saal (jüngerer Baukörper) zeigt an der Südwand neben den Personifizierungen der theologischen und der Kardinaltugenden den Sündenfall (Taf. 46a), ein bruchstückhaft erhaltenes Rad der Fortuna und einen Turm, hinter dessen Gittern fünf Figuren zu sehen sind. Unterhalb des Sündenfallbildes bzw. neben der Tür zum benachbarten Zimmer steht ein wilder Mann, der als Türwächter dient. Über ihm ist ein Spruchband angebracht, in dem noch „[M]CCCXXVII iu[ni(?)]“ zu lesen ist. Die West- und die Nordwand sind mit einer Madonna mit dem Kind sowie Bildern der Heiligen Lucia und Apollonia ausgeschmückt.

Der Raum im südlichen Teil des älteren Baukörpers zeigt neben ausgesprochen sakralen Darstellungen – Gnadenstuhl, Madonna mit dem Kind und hl. Barbara an der Westwand – Szenen höfischer Unterhaltungskultur. Zu erkennen sind ein Reigentanz an der Südwand und eine fragmentarische Jagdszene an

der Nordwand (Taf. 46b). Außerdem erscheinen Bilder unklaren Inhalts wie ein Frauenantlitz mit zugebundenen Augen an der Westwand (Personifikation der Fortuna) und ein gegen einen Löwen kämpfender Mann (Samson?), neben dem ein weiterer Mann in ein Jagdhorn bläst. Im oberen Bereich sind die Szenen von einem Fries abgegrenzt, bestehend aus von Ranken umgebenen Bildmedaillons. In den Bildmedaillons sind Tiere eingefasst, die sich vermutlich symbolisch auf die darunterliegenden Szenen beziehen. Im Bildmedaillon oberhalb der Eingangstür findet sich ein fragmentarisch erhaltener Wappenschild, der mit dem der Familie Migazzi, die mit den damaligen Burgherren von Ossana Fedrizzi verwandt war, übereinstimmen könnte (ZENI 2003–2004, S. 43). Anhand der Figurenbekleidung sind die Wandmalereien kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts einzuordnen. Stilistisch lassen sich die sakralen Szenen dem Kreis der Wanderkünstler Baschenis zuweisen. Die höfischen Szenen zeigen hingegen eine etwas derbere Ausführung. Dies könnte dafürsprechen, dass verschiedene Künstler an den Wandmalereien beteiligt waren, oder aber auf die Rezeption unterschiedlicher Vorlagen hinweisen. Für die höfischen Bilder im südlichen Raum ist die Rezeption nordalpiner druckgraphischer Vorlagen – ähnlich wie in der Burg Stein am Kallian – naheliegend.

Forschungsliteratur: ZENI 2003–2004; BOTTERI OTTAVIANI 2004, S. 675–677; FERRARI 2004, S. 179, 180; CARLINI 2012; S. 200; BROGIOLO / FACCIO 2015, S. 479–481.

43. Burg Stein am Kallian / Castel Pietra (bei Calliano). Um 1469

Die auf den Abbruchmassen eines großen Felsensturzes erbaute Burg Stein am Kallian lag an einer höchst strategischen Position im Etschtal: An dieser engen Talstelle machte die Etsch einen Bogen, der zusammen mit dem sogenannten *murazzo* – einer großen Mauer, die mit der Burg verbunden war – eine heute verschwundene Sperranlage bildete. Diese diente in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Grenze zur Republik Venedig (zur Sperranlage: AZZOLINI 2012; POSTINGER 2012).

Die Wandmalereien wurden 1926 im zweiten Stock des gotischen Wohnbaus entdeckt und freigelegt. Mit Ausnahme der Ausmalung des Erkers, die vermutlich erst um 1510 angefertigt wurde, entstanden die Wandmalereien im Auftrag von Balthasar Liechtenstein in der Zeit zwischen 1468 (dem Jahr der Belehnung mit der Burg) und 1478 (dem Todesjahr von Balthasar), vermutlich anlässlich der Vermählung des Auftraggebers mit seiner zweiten Frau Brigitta von Spornberg. Die Herren von Lichtenstein waren eine seit dem Hochmittelalter im Dienst des Bistums Trients stehende Adelsfamilie mit dem Stammsitz bei Leifers nahe Bozen (Zu den Herren von Lichtenstein: PFEIFER 1997).

Mit allegorischen sowie der Bibel, der Mythologie und spätmittelalterlichen Mären entnommenen Szenarien thematisiert der Bilderzyklus die sogenannte Weibermacht. Dabei werden die vermeintlichen Gefahren weiblicher Verführungskraft hervorgehoben. Unter einem mit Ranken belegten Wappenfries, der auf die mit dem Auftraggeber befreundeten Adelsgeschlechter (z. B. den Trienter Fürstbischof Johannes Hinderbach und die habsburgischen Erzherzöge von Tirol) hinweist, erkennt man folgende Szenen: (1) einen gerüsteten Mann mit Schwert; (2) einen mit einem Bär tanzenden Mann; (3) Aristoteles und Phyllis; (4) das Allianzwappen Spornberg-Liechtenstein; (5) ein Fragment eines gekrönten Kopfes (?); (6) musizierende Figuren (7) Urteil des Paris; (8) Rad der Fortuna (?); (9) Samson mit dem Löwen und dem Mädchen von Timna; (10) Schach spielendes Paar im Zelt; (11) Hirschjagd und (in der darunterliegenden Wandnische) einen in einem

Vogelbauer gefangenen Mann vor einer jungen, auf einem Podest sitzenden Dame.

Zugeschrieben werden die Wandmalereien der seinerzeit überaus gefragten Werkstatt des Veroneser Malers Bartolomeo Sacchetto. Der erste Zuschreibungsvorschlag geht auf RASMO (1937, S. 27) zurück. Die Zuschreibung RASMOS wurde von SPADA PINTARELLI / MURA (2002, spez. S. 630, 633) mit dem Hinweis auf die urkundlich nachweisbare Präsenz von Bartolomeo Sacchetto in Calliano im Jahre 1469 überzeugend bekräftigt. Der Sacchetto-Werkstatt werden auch die antikisierenden Ornamentmalereien an der Fassade der Casa Balduini am Trienter Domplatz sowie diejenigen, die unter Fürstbischof Hinderbach im ältesten Teil des Schlosses Buonconsiglio, im sogenannten Castelvecchio entstanden, zugeschrieben.

Von der bloßen Anregung bis hin zur Wiederverwendung ganzer Kompositionen ist der Zyklus der Burg Stein am Kallian stark von der Rezeption druckgraphischer Vorlagen aus Mittel- und Süddeutschland sowie aus den nördlichen Niederlanden geprägt. Besonders auffällig ist die Rezeption mehrerer Kupferstiche des oberrheinischen Meisters E. S., der laut HÖFLER 2007, S. 112 in Beziehung zu den Habsburgern und zu ihrem Stammgebiet am Oberrhein stand (Zum Meister E. S. siehe auch APPUHN 1989). An einem Stich des Meisters E. S. orientiert sich z. B. die Gestaltung des fragmentarisch erhaltenen Bildfeldes, das an der Nordwand des Saales Samsons Kampf gegen den Löwen zeigt (Taf. 47a, Taf. 47b). Fast eins zu eins hat der Maler die Geste Samsons übernommen, mit welcher der alttestamentarische Held das Maul des Löwen mit bloßen Händen aufreißt. Derselben Druckgraphik des Meisters E. S. entstammt auch die Handhaltung von Samsons erster Frau, dem Mädchen von Timna. Außerdem erkennt man sowohl auf dem Trentiner Wandbild als auch im Kupferstich eine ähnliche Inszenierung der biblischen Szene innerhalb einer Art von Umzäunung. Neben der Rezeption der Stiche vom Meister E. S. zeigen manche Szenen des Bilderzyklus von Calliano Ähnlichkeiten mit Werken eines weiteren in Südwestdeutschland tätigen Stechers, nämlich des

sogenannten Meisters des Amsterdamer Kabinetts (zu dem Meister des Amsterdamer Kabinetts: AGUSTONI 1972; FILEDT KOK 1985; HESS 1994). Die Komposition des an der Südwand gemalten Bildfeldes, das Aristoteles und Phyllis innerhalb einer Umzäunung zeigt, an die sich einige Zuschauer anlehnen, erinnert an die eines themengleichen Stichs dieses Meisters (Taf. 48, Taf. 49). Bezüge zum Meister des Amsterdamer Kabinetts lassen sich auch an der Westwand des Saales erkennen. Hier ähnelt die Haltung des Lautenspielers in der Fensterlaibung der des Falkners auf einem im Rijksprentenkabinet in Amsterdam aufbewahrten Stich. Beide Figuren weisen die gleiche leicht nach links gebeugte Kopfhaltung, die gleiche Armbeugung sowie übereinander geschlagene Beine auf. Schließlich lässt sich die Kenntnis eines dritten Stickers vermuten: Das Parisurteil an der Westwand weist eine kompositorische Verwandtschaft mit einem Stich des von etwa 1455 bis 1470 in den nördlichen Niederlanden tätigen Meisters mit den Bandrollen auf. Analogien sind sowohl in der Gesamtkomposition als auch in einzelnen Details zu erkennen. Sowohl in dem Trentiner Wandgemälde als auch in dem nordniederländischen Stich sind die Göttinnen rechts angeordnet, während der ruhende Paris links an einem Brunnen lehnt. Er wird von dem mit einem langen Gewand bekleideten Hermes mit dem Zepher berührt. Den Hintergrund bildet in beiden Darstellungen des Parisurteils eine hügelige Landschaft, in der links Troja eingebettet ist. Da der Meister mit den Bandrollen vielfach

Graphiken des Meisters E. S. verwendete, könnte laut WOLTER-VON DEM KNESEBECK für das Urteil des Paris ebenso ein heute verschollener Stich jenes Meisters als Vorlage gedient haben.

Die Rezeption druckgraphischer Vorlagen aus Mittel- und Süddeutschland sowie aus den nördlichen Niederlanden kombinierte die Veroneser Werkstatt mit Bildelementen aus der eigenen lokalen Bildkultur. Gestaltung und Farbvariationen des floralen Dekors, der die Bildfelder des Zyklus von Calliano rahmt, orientieren sich nämlich ganz eindeutig an veronesischen Vorbildern. Ganz ähnliche künstlerische Lösungen zeigen die auf 1437 datierte Gewölbeausmalung in Sant'Anastasia und die etwas späteren Wandmalereien im Querschiff von Santo Stefano wie auch in der Apsis von San Lorenzo in Verona. Neben dem floralen Dekor lassen sich zudem manche Figurentypen in Calliano mit veronesischen Werken in Verbindung bringen. Wie Silvia SPADA PINTARELLI und Angela MURA zeigen konnten, erinnern Haltung und Gesichtstypus des jungen Ritters an der Südwand an die Werke des Antonio Badile II.

Forschungsliteratur: MORASSI 1934, S. 334–349; RASMO 1933; RASMO 1937; RASMO 1980, S. 208; RASMO 1982, S. 210; OTT 1987, S. 123; RASMO 1987; CHINI 1988, S. 25–127; LONGO 1989; DAL PRÀ/PERINI 1992; CASTRI 1996a, S. 91–95; SPADA PINTARELLI/MURA 2002; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2013; BEATO 2015, S. 318–328; GAMBAROTTO 2016–2017, S. 223–254.

44. Burg Belasi (bei Campodenno). Um 1470

Die älteste Erwähnung des Schlosses geht auf das Jahr 1291 zurück, und seine Gründung scheint eng mit der Durchsetzung der Tiroler Herrschaft im Nonstal und dem anschließenden Sieg über die Grafen von Flavon in Verbindung zu stehen.

Die in Kienruß angefertigten Wandmalereien befinden sich in einem schmalen Flur im ältesten Teil des Schlosses und wurden Anfang der 2000er Jahre entdeckt (Taf. 50a, Taf. 50b). Man erkennt noch ein Turnier, unter dessen Teilnehmern ein Mitglied der Familie Fuchs

erscheint. Dieses konnte anhand des Wappens und des Zimiers identifiziert werden. Rechts daneben spielen ein Mann und eine mit einer roten Houppelande bekleidete Frau jeweils Geige und Lyra. Zwischen den beiden befindet sich ein stark stilisierter Laubbaum. Ein weiteres Paar zeigt sich am Balkon einer ebenso stilisierten Burg. Rechts davon erscheint eine weitere Architekturkomposition, die an ein stadähnliches Gefüge denken lässt. Zu erkennen ist auch noch eine Inschrift. Diese lautet „Do ich vor.

ich do hin/ Wolfgang Ratenstain(er) (= Rothensteiner ?)/ ...ch/ P(inxit)“. Laut Silvia Spada Pintarelli könnte es sich dabei um eine Künstler-signatur handeln.

Stilistisch sind die Wandmalereien von einer sehr ausgeprägten graphischen Ausrichtung und einer derben Ausführung gekennzeichnet. Laut Spada Pintarelli erinnern diese Charakteristika an die um 1470 datierbaren Wandmalereien

auf Schloss Moos-Schulthaus (Kat. 46). Deshalb schlägt sie auch für die Gemälde auf Schloss Belasi eine Datierung um 1470 vor. Aufgrund der vorgeschlagenen Datierung kommt Georg von Firmian als Auftraggeber in Frage.

Forschungsliteratur: Turrini 2005, S. 62; Bartolini 2010; Bartolini/Spada Pintarelli 2021.

45. Gasthaus Aquila Rossa (San Michele all’Adige). Um 1470

Die fragmentarisch erhaltenen Fassadenausmalungen – zum Teil bereits seit den 1960er Jahren bekannt, zum Teil erst im Zuge der 2016 abgeschlossenen Gesamtrestaurierung des Gebäudes freigelegt – befinden sich an der westlichen und der südlichen Außenseite der ehemaligen Schenke „Aquila rossa“ (heute ist die Gastwirtschaft unter dem Namen „Aquila Nera“ bekannt). An der westlichen Außenseite erkennt man noch eine junge männliche Figur mit langen blonden Haaren. Der junge Mann sitzt auf einer Art Podest und hält ein nach oben gerichtetes Schwert mit der rechten Hand sowie eine hölzerne Stange in seiner Linken. Neben der Stange finden sich drei Raben und drei zum Teil nicht mehr zu deutende Schriftbänder. Weiter in Richtung Süden an derselben Wand kann man eine Darstellung des Jungbrunnens erkennen (Taf. 51a). Ähnlich wie in den Wandmalereien der Burg Manta bei Saluzzo tauchen nackte alte Männer in ein Steinbecken ein. Im Becken sind die bereits verjüngten Männer und Frauen zu sehen.

Weitere Wandmalereien sind im südlichen Bereich der westlichen Außenwand erhalten. Zu erkennen ist ein einander zugewandtes Paar mit auf die Schenke verweisenden Spruchbändern (auf Italienisch und Deutsch). Der Inhalt der Spruchbänder konnte weitgehend aufgelöst werden. Der deutschsprachige Spruch wird von einer kaum bekleideten Frau gehalten und lautet: „das gast havss da reiten die gest zu [?]aus / [?]a[?] das; st[?]; wirt; mi[?]ant / [?]len[?]“. Der italienischsprachige Spruch wird von einem dunkelhaarigen Mann gehalten und lautet: „ala aquila rossa se chiama quest hostaria e sie de / [?] si che

ur[la?] de lumbardia e chi intra insogna averse / [?] insin l[?]le dinazi ove et [?]gno“. Entschlüsselt man das letzte Wort als „bagno“ (Bad), so würde das Spruchband laut Lucia Longo darauf hinweisen, dass man sich im Wirtshaus waschen und erfrischen könne. Diese Lesart wird, so Longo, durch die Anwesenheit der spärlich bekleideten jungen Frau bestätigt. Die Figur sei nämlich als Bademädchen – d. h. als eine Frau, die sich um die Gäste beim Baden kümmert – zu identifizieren. Bademädchen findet man wiederholt in der deutschen und böhmischen Bildkultur, und zwar besonders in Handschriftminiaturen. Als Beispiel darf hier die Wenzelsbibel Erwähnung finden (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 2759, Fol. 214^r).

Rechts des Paares steht eine verhältnismäßig größere, schwarzgekleidete Figur, die ein wegen einer Fehlstelle nicht mehr zu erkennendes Objekt in der rechten Hand hält. Laut Dellantonio könnte es sich bei dieser Figur um den mythischen Stammvater der Familie Thun handeln, der der Legende nach den hl. Vigilius auf dem Weg von Rom nach Trient begleitete (Taf. 51b). In der erhobenen Hand hielt der mutmaßliche Stammvater demnach den Schild mit dem Familien-Wappen der Thun. Das mögliche Vorhandensein des Stammvaters der Thun veranlasst Dellantonio außerdem, den Herrn von Königsberg (mindestens von 1463 bis 1505), Simeone V. Thun, als Auftraggeber der Wandmalereien zu identifizieren. Lucia Longo (2020) schließt sich dieser Interpretation Dellantonios an.

Diese Deutung erweist sich jedoch als wenig überzeugend. Auch wenn von dem in der

erhobenen Hand gehaltenen Objekt nur noch die Ränder zu erkennen sind, vermögen Form und Farbigkeit des Objekts kaum einem Thun-Wappen (goldener Schrägbalken auf blauem Grund) zu entsprechen. Die genaue Deutung der Spruchfahne, die eine kleine gepanzerte Figur an der rechten Seite des Hauses hält, lässt aber eine neue Interpretation zu. Auf der Spruchfahne steht: „Das ist der tumler von z[?] der mit / sankt vigili in das lant [?]m des [?]ci / naleum kum(m) e noch gedencken und / sind des pisthums zu trient / [aus]schenken“. Das wegen der Fehlstelle nicht mehr zu erkennendem Objekt könnte der *tumler* bzw. die Vase, voll mit Silber, sein, die in der *Passio sancti Vigili* erwähnt wird und von den Vigilius-Anhängern den Stadtangehörigen von Brescia überreicht werden musste, damit sie den Leichnam des Heiligen nach Trient bringen konnten. Damit könnte die Darstellung mit der jährlichen Wallfahrt von Bozen nach Trient zu Ehren des Schutzpatrons in Verbindung gebracht werden, die um 1470 sogar durch eine Ordnung

(„wie man es mit der hohen kreuzvart gen Trient halten sol“) vom Bozner *Purgermaister* und dem *rat* geregelt wurde (zur Ordnung vgl. OBERMAIR 2008, Bd. 2, S. 140–141). Angesichts seiner günstigen Lage zwischen Bozen und Trient kam das Gasthaus als Raststätte für die Teilnehmer des Bittganges sicher sehr gelegen.

Schließlich sind an der südlichen Außenwand noch ein wilder Mann und eine wilde Frau zu erkennen. In welchem inhaltlichen Zusammenhang die beschriebenen Darstellungen zueinander stehen, ist bislang nicht geklärt. Stilistisch sind die Wandmalereien durch eine ausgesprochen graphische Ausrichtung und die Reduzierung auf wenige, wenngleich lebhaftere Farben charakterisiert. Solche Merkmale lassen an einen Maler denken, der sich – ähnlich wie in der Burg Stein am Kallian – an graphischen Vorbildern nordalpiner Herkunft orientierte.

Forschungsliteratur: ZENI 2014; DELLANTONIO 2016; LANDI 2018b, S. 25–31; LONGO 2020.

46. Ansitz Moos-Schulthaus (St. Michael-Eppan). Um 1470

Der Ansitz entstand vermutlich gegen Ende des 13. Jahrhunderts und bestand anfänglich aus einem Wohnturm. Dieser ist sehr wahrscheinlich mit der 1309 urkundlich erwähnten *domus murata* identisch, die Wolflin von Firmian erbaut hatte und bewohnte. Nachdem im Laufe des 14. Jahrhunderts kleine Anbauten errichtet worden waren, stellte man 1423 einen zweigeschossigen Baukörper an die Westseite des Turmes. Im ersten Obergeschoss des gotischen Westbaus befindet sich das mit profanen Wandmalereien ausgestattete „Jagdzimmer“. Die Wandmalereien, die Motive der ‚Weibermacht‘ und der ‚verkehrten Welt‘ darstellen, wurden 1958 im Zusammenhang mit dem Erwerb des Ansitzes durch den Bozner Kaufmann Walther Amonn entdeckt (Taf. 52a).

Harald WOLTER-VON DEM KNESEBECK veröffentlichte 2005 die bisher umfangreichste Untersuchung zu den Wandmalereien des „Jagdzimmers“. Er konzentrierte sich besonders auf die Beziehung zwischen Inhalt und räumlicher Anordnung der Wandmalereien. So weist er auf

die in dem „Jagdzimmer“ vorhandene Spannung zwischen „ordnungsgemäßer“ und „verkehrter“ Welt hin, der er eine didaktische Funktion beimisst. Darüber hinaus gelang es WOLTER-VON DEM KNESEBECK durch den Nachweis druckgraphischer Vorlagen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Entstehung der Eppaner Wandmalereien auf ca. 1470 festzulegen – vor der Untersuchung Wolters hatte man die Wandmalereien auf den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert. Dank dieser Neudatierung konnte Georg von Firmian als Auftraggeber identifiziert werden; er nahm als Grundbesitzer und Inhaber des Hocheppaner Gerichts eine wichtige Stellung innerhalb der Überetscher Adelsgesellschaft ein.

Betritt man das „Jagdzimmer“ durch die noch originale Türöffnung, die es in der Nordostecke mit dem Kernbau verbindet, so erblickt man zuerst die Wandmalereien der Westwand. Rechts vom Fenster ist ein Minnegarten wiedergegeben. Zur Linken eines achteckigen Brunnens haben sich junge Paare versammelt. Ein Paar wird

beim Schachspiel gezeigt, während rechts von ihm ein Mann an die Brust seiner Begleiterin greift. Wie WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005 festhält, finden sich die für einen Minnegarten typischen Bildmotive des Schachspiels und des ungebührlichen Griffs an die weibliche Brust in nicht unähnlicher Form auch im *Kleinen* und *Großen Liebesgarten* des oberrheinischen Meisters E. S. (zu den Liebesgarten-Stichen des Meisters E. S. vgl. MATTER 2015).

An den Minnegarten schließt links eine Weibermacht-Darstellung an, die als Warnung vor der weiblichen Verführungskraft zu verstehen ist. Eine Frau reitet im Damensitz auf einem nur noch zu erahnenden Esel und trägt einen Beizvogel auf ihrer rechten Faust. Von ihren Handgelenken gehen Seile aus, an die auf der linken Seite eine Gruppe von Narren gebunden ist. Wer an die Seile auf der rechten Seite gefesselt war, lässt sich aufgrund des reduzierten Erhaltungszustands nicht mehr eruieren. Im oberen Bereich erstreckt sich über das gesamte Bildfeld und die rechts anschließende Fensternische ein Spruchband, das sich nur teilweise entziffern lässt: „Einen esel reithet manche[?]“. Als Vorlage für diese Bildkomposition konnte WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005 einen um 1450–60 entstandenen Kupferstich des sogenannten Meisters der Weibermacht identifizieren (zum Meister der Weibermacht: GEISBERG 1923, S. 38–47). Die Vorlage wurde zwar seitenverkehrt übernommen, doch stimmen alle wesentlichen Bildelemente mit dem Eppaner Wandgemälde überein.

Ebenso auf die Bedrohung der häuslichen Ordnung spielt der auf der anschließenden Südwand dargestellte Katzen-Mäuse-Krieg an, in dem die Mäuse die Katzen bestürmen und über sie triumphieren (Taf. 52b). Es handelt sich hierbei um ein seit der Antike sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten verbreitetes Motiv, das auf den Tierfabeln des griechischen Dichters Äsop gründet (allgemein dazu: JONES M. 2008). Der ungleiche Kampf zwischen Katzen und Mäusen war eine beliebte Metapher für die Verkehrte Welt bzw. für die Macht der Schwachen über die Starken und findet sich auch in dem kurz vor 1200 entstandenen Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg (dazu: BAUR 1974, S. 23–26) sowie in den renaissancezeitlichen Wandmalereien in der Nonsberger Casa Thun in Revò (dazu: PANCHERI 2004).

Das Eppaner Bild zeigt einen thronenden Katzenkönig, der in seiner Burg von beiden Seiten von Mäusen angegriffen wird. Der Mäusekönig steht links in einem Zelt, während rechts daneben zwei Katzen am Galgen hängen. Im unteren Bereich der Bildkomposition sind auf einem Ruderboot weitere Mäuse zu sehen, die von drei Katzen mit Armbrust, Speer und Schwert angegriffen werden. Als Vorlage für den Eppaner Katzen-Mäuse-Krieg lässt sich ein niederrheinischer Holzschnitt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts identifizieren (Gotha, Schloss Friedenstern, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 40, 41; zum Blatt: MEUCHE 1976, S. 98, Taf. B 32). Analogien sind sowohl in der Anordnung der Bildelemente als auch in einzelnen Details festzustellen.

Auf den Katzen-Mäuse-Krieg folgen an der Südwand des Mooser „Jagdzimmers“ zwei fragmentarisch erhaltene Figuren, die über der Tür zum benachbarten Raum angebracht und deutlich als Mann und Frau zu identifizieren sind. Laut WOLTER-VON DEM KNESEBECK (2005, S. 491–492) könnten die beiden Figuren über der Tür als das Ehepaar des Hauses interpretiert werden, das den im realen Raum befindlichen Gast mit erhobenem Kelch begrüßt. Es handle sich also um ein Willkommensbild ähnlich jenem auf der Triadengalerie von Schloss Runkelstein. Diese Deutung hat Volker HILLE (2013, S. 81) überzeugend widerlegt. Die Frau, die durch ihr Gebende als verheiratet gekennzeichnet ist, deutet mit ihrer geöffneten rechten Hand in Richtung des Mannes, hält jedoch keinen Kelch. Der Mann wendet sich von der Frau ab, indem er mit dem linken Arm eine abwehrende Geste macht und den Kopf nach rechts bzw. weg von der Frau dreht. Die Haltung der Figuren entspricht also nicht der eines fröhlichen Paares, das den Gast willkommen heißt. Vielmehr scheint es sich bei dem Bild um eine Darstellung der Ablehnung weiblicher Avancen zu handeln.

Auf den restlichen Wandflächen des „Jagdzimmers“ finden sich Jagddarstellungen wie auch die ungewöhnliche Wiedergabe eines mit Phalli behangenen Baums oberhalb der Eingangstür (Taf. 53a). Rechts neben dem Baum schüttelt eine Frau mithilfe einer Stange die Penisse vom Baum, während ihre Gefährtin die herabgefallenen Phalli aufsammelt. Links trägt eine dritte Frau einen Korb voller Phalli auf ihrem Kopf und

machen sich zwei weitere Frauen die Beute streitig. Eine ähnliche Darstellung entstand um 1400 in der Burg Lichtenberg im Vinschgau (Kgt. 25). Analog zu der hier beschriebenen im Ansitz Moos befand sich jene in einem Raum zusammen mit Jagd- und weiteren erotisch konnotierten Abbildungen. Außerhalb von Tirol findet sich eine Phallusbaum-Darstellung (nach 1265) im Brunnenhaus von Massa Marittima, rund sieben Kilometer südwestlich von Siena (dazu: BAGNOLI 2000; FERZOLO 2004; BUSSAGLI 2014). Eine weitere Darstellung ist Teil der von Jeanne und Richart de Montbaston angefertigten *Bas-de-pages*-Miniaturen einer Version des Rosenromans aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 25526, Fol. 106^v; vgl. hierzu CAMILLE 1992, S. 148–149; BARTZ / KARNEIN / LANGE 1994, S. 54–55; KOLDEWEIJ 1995, S. 504, 510; CAMILLE 2000, S. 89–91; ABEELE 2009, S. 395–397). Den Phallusbaum gab es auch im Brauchtum: Eine Chronik von Nördlingen berichtet von einem mit „zageln“ behangenen Baum, den Handwerksgesellen 1510 durch die Straßen der Stadt trugen (vgl. KROHN 1974, S. 123; MOSER 1967, S. 177–178; WURST 2005, S. 340).

Unter den Jagddarstellungen im Ansitz Moos-Schulthaus erkennt man eine Hirsch- und eine Hasenjagd an der Ostwand, eine Bärenjagd links von der Tür in der Südwand und eine Steinbockjagd rechts neben dem Fenster in der Nordwand. Im Bildfeld mit der Steinbockjagd ist links eine in knappen Umrissen abgebildete Burg zu sehen, die mit dem Ansitz Moos-Schulthaus übereinstimmen könnte.

Stilistisch zeigen die Wandmalereien des „Jagdzimmers“ im Ansitz Moos-Schulthaus eine ausgeprägt graphische Ausrichtung. Auffällig ist die Beschränkung auf lineare Konturen und wenige flächige Farbaufträge auf einer weißen Tünche. Eine solche extrem graphische Ausrichtung ist kein Spezifikum der Mooser Wandmalereien, sondern findet sich auch in anderen profanen Zyklen des 15. Jahrhunderts im Tiroler Raum. Hier sei auf die in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datierbaren Wandmalereien im Schloss Belasi im Nonsberger Campodenno und auf die vermutlich um 1450 entstandenen Wandmalereien in der C 41).

Woher diese explizit graphische Ausrichtung stammt, ist bisher unklar. Zumindest für die Wandmalereien des Eppaner „Jagdzimmers“ könnte diesbezüglich aber eine Verbindung zur Druckgraphik vorgeschlagen werden. Die Beschränkung auf lineare Konturen und wenige flächige Farbaufträge auf weißer Tünche erinnern nämlich an kolorierte Holzschnitte und Kupferstiche. Im Ansitz Moos-Schulthaus mögen also nicht nur Bildmotive, Kompositionen und einzelne Details von den druckgraphischen Vorlagen übernommen worden sein, sondern auch deren Gesamtästhetik.

Forschungsliteratur: AMONN 1965; FREI 1965; STAMPFER 1982, S. 371–372; STAMPFER / KOFLER 1982, S. 13; STAMPFER 1994, S. 85; ZADRA 1999; WIELANDER 2003; FERZOLO 2004, S. 34; WOLTER-VON DEM KNESEBECK 2005; HILLE 2013; RIEMANN 2013; STAMPFER 2016.

47. Landesfürstliche Burg (Meran). Um 1470

Die Erbauung der Stadtresidenz geht auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück und geschah auf Anordnung des Tiroler Landesfürsten und Herzogs von Österreich Sigmund des Münzreichen († 1490). Die Wände des Umgangs sind mit Rankenmalereien geschmückt. Im bunten Rankenwerk sind kleine Jagdszenen – Hasen-, Hirsch- und Vogeljagd – eingesetzt (Taf. 53b). Die Vogeljagd ist kulturwissenschaftlich besonders relevant, denn sie zeugt von einer seltenen Jagdtechnik. Ein

in einer Laubhütte versteckter Jäger hält eine Art Holzzange (Kloben) in den Händen, mit der, sobald sich ein Vogel daraufsetzte, er an seinen Füßchen festgehalten wurde (Taf. 54).

Herzog Sigmund ließ auch die Erker zweier Räume seiner Meraner Landesfürstlichen Burg mit monochrom grünen Wandmalereien ausstatten. Die Wandmalereien im Erker im sogenannten Kaiserzimmer spielen wahrscheinlich auf die 1449 zelebrierte Hochzeit zwischen Sigmund

und Eleonore von Schottland († 1480) an. An der Ostseite des Erkers ist eine feiernde Gesellschaft um einen Brunnen versammelt. Der Erker der Schlafkammer zeigt unter anderem König David mit der Harfe und den biblischen Schmied Tubal-Kain. Umgeben werden die beiden Figuren von Schriftbändern, die auf die Geschichte der Musik hinweisen: „Von Tubalkaines hamerlank ward musica erfunden und der gesank“; und „Herr David lobet Gott also schone mit Musica unter seiner werten kuniglichen krone“. Die Erker beider Räume verfügen über eine gewölbte

Decke, die mit einem dichten Rankengeflecht mit vereinzelt eingestreuten Figuren verziert ist. Solche grüne Rankenmalereien erfreuten sich im Tiroler Raum in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts enormer Beliebtheit. Sie treten nicht nur im profanen Bereich, sondern oft auch in der Sakralkunst auf, so z. B. auf der Rückseite von Flügelaltären.

Forschungsliteratur: SCHÖNHERR 1892; LUTEROTTI 1964b; FREI 1978; DUSCHEK 1983; SCHÄFFNER 2009, S. 124, 301–304.

48. Friendsberg (bei Schwaz). Um 1475

Die Burg diente als Stammsitz der seit 1122 urkundlich in Tirol nachweisbaren Herren von Friendsberg. 1467 kam die Burg in den Besitz von Sigmund dem Münzreichen, der sie 1472 bis 1475 zum Jagdschloss ausbauen ließ. Im obersten Stockwerk des Bergfrieds befindet sich die mit Jobst Weninger zugeschriebenen Rankenmalereien ausgestattete Turmstube. Im bunten Rankenwerk sind kleine Jagdszenen und die landesfürstlichen Wappenschilde Österreichs und Tirols eingesetzt (Taf. 55). Zu erkennen

sind eine Treibjagd, eine Hirschjagd und zwei elegante Damen, die zur Falkenjagd ausreiten. Laut STAMPFER lassen die Lage hoch im Turm und die zahlreichen Rötelschriften von Besuchern an eine Trinkstube denken, „in die man sich zurückzog, um in froher Gesellschaft zu zechen und zu feiern“.

Forschungsliteratur: WEINGARTNER 1928, S. 56; GASSER / STAMPFER 1994, S. 87; HYE 2009, S. 78.

49. Haller Haus (Hall in Tirol, Rosengasse 54). Um 1475

In einem Raum im zweiten Obergeschoss wurden im Jahr 1909 verschiedene Bilderfelder, die eine Szenenabfolge profanen Charakters bildeten, abgelöst und ins Ferdinandeum in Innsbruck übertragen. Die erste Szene spielt sich vor einer Ziegelmauer ab und zeigt zwei Männer, zwei Frauen und bei jeder ein nacktes Kind auf einem Steckenpferd. Die beiden Männer kommunizieren mit den Frauen mithilfe von Spruchbändern, die WEINGARTNER zum Teil entziffern konnte. Die Männer fragen: „sagend uns ir frawen zart wes send die Kinder von hocher art“. Die Frauen antworten: „das kumpt als von rechte Ee“. Also handelt es sich wohl um einen Lobspruch auf legitime Nachkommen innerhalb eines rechtlich

wirksamen Ehebundes. Vor diesem Hintergrund ist auch das zweite abgenommene Bild zu verstehen, das das Urteil des Salomons zeigt. Denn das Urteil des Salomon diente bei der Ausstattung von profanen Bauten als Exemplum für Gerechtigkeit und Weisheit. Im Hinblick auf christliche Moralvorstellungen könnte auch das dritte abgenommene Bild gedeutet werden, das einen sitzenden Frauenakt zeigt (Taf. 56). Die dargestellte Frau ist nur mit Kopftuch und Hausschuhen bekleidet, ansonsten nackt. Die fragmentierte Inschrift, die ihr beigegeben ist, lautet: „Du liebe[st] mi[n] vir alle“ (Angaben nach OPITZ 2008b, S. 262). BACHER postuliert, die nackte Frau versinnbildliche „die Freuden

des Ehelebens“. Anderer Meinung ist OPITZ, der in Anlehnung an Peter Dinzelbachers Studie zur spätgotischen Graphik den Haller Frauenakt vorsichtig als „pin-up-girl avant la lettre“ interpretiert (vgl. DINZELBACHER 1994). Zusätzlich zu den drei genannten Bildfeldern wurden schließlich auch noch andere Bildfragmente, wie ein von Rankenwerk umgebenes Einhorn und eine ebenfalls rankenbesetzte Türeinfassung, abgenommen und auf Leinwand übertragen. Angesichts der

formalen Analogien zu den Wandmalereien von Stein am Kallian, die wohl auf die Rezeption gemeinsamer Vorlagen zurückzuführen ist, sowie mit Blick auf die dargestellte Mode lässt sich eine Datierung um 1475 annehmen.

Forschungsliteratur: HAMMER 1928, S. 135–137; WEINGARTNER 1928, S. 58–59; BACHER 1970, S. 51–52; OPITZ 2008b, S. 262–263; OBLEITNER 2012, S. 20–21.

50. Casa Bertelli (Cavalese). Um 1480

Im Jahr 2009 wurden im ersten Obergeschoss Wandmalereien mit ritterlichen Kampfszenen entdeckt (Taf. 57). Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustands kann man noch Beischriften erkennen, die auf Figuren der *Chansons de geste* hinweisen. Die Figuren nehmen fast die ganze Höhe der Wand ein und werden von einem grünen Ast mit Blumenknospen gerahmt. An der Eingangswand ist das Wappenschild des Auftraggebers, Carlo Bertelli, gemalt, das einen silbernen Löwen auf rotem Grund zeigt. Carlo Bertelli war von 1478 bis 1501 *scario* der Talgemeinde Fleims (Magnifica Comunità di Fiemme). An der Nordwand ist eine fragmentarische Ritterfigur zu sehen, die als „Orlando“ gekennzeichnet ist. Eine weitere Inschrift lautet „[m]ont[e] albano“; die darunterliegende Darstellung, auf die sie hinweist, wurde jedoch im Zuge des späteren Einbaus einer Tür zerstört. LONGO vermutet, dass die Inschrift mit der Figur Reinold, Prinz von Montalban, zu verbinden ist. Rechts der Tür duellieren sich zwei schwer gerüstete Männerfiguren. Eine der beiden kann anhand der Inschrift „[f]orte danese“ als Holger Danske identifiziert werden. Die Ostwand zeigt eine weitere ritterliche Auseinandersetzung und

eine Schlachtszene, die vermutlich die Schlacht von Roncesvalles darstellt. Als literarische Inspirationsquelle für die Wandmalereien vermutet LONGO das 1478 erschienene Ritterepos *Morgante* von Luigi Pulci.

Wandmalereien sind auch an der Außenseite des Gebäudes erhalten. Neben der ornamentalen Quadermalerei sind an der westlichen Außenwand ein wilder Mann und eine wilde Frau zu sehen. Laut LONGO lassen sich die gemalten Inschriften paläographisch zwischen 1480 und 1520 einordnen. Die gemalten Rüstungen, deren Kastenbrust mit zwei Rundscheiben an den Schultern versehen ist, sind typisch für die 70er und 80er Jahre des 15. Jahrhunderts. Eine ähnliche Rüstung findet sich in den Fresken von Leonhard von Brixen im Brixner Domkreuzgang. Stilistische Ähnlichkeiten lassen sich mit den Werken der bereits im Umfeld des Trienter Fürstbischofs Hinderbach (1465–1486) tätigen Werkstatt des Veronesers Bartolomeo Sacchetto ausmachen. Die Raumfunktion ist bisher unbekannt.

Forschungsliteratur: LONGO 2014; CHINI 2015, S. 17; LONGO 2015.