



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Die Wandmalereien im Rittersaal von Schloss Friedberg
bei Volders in Tirol“**

Verfasserin

Alena Obleitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A-315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 25. 8. 2012



Unterschrift
(Alena Obleitner)

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich bei denjenigen Personen bedanken, welche mir bei der Erarbeitung dieser Diplomarbeit geholfen haben. Mein herzlicher Dank gilt allem voran Frau Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel für die Betreuung meiner Arbeit. Trotz ihres übervollen Terminkalenders fand sie immer die Zeit, mich in meinem Vorhaben zu unterstützen. Weiters bedanke ich mich beim Bundesdenkmalamt Innsbruck und Wien für den Zugang zu den Unterlagen, welche in das Kapitel „Restaurierbericht“ einfließen, sowie bei den Mitarbeitern des Landesmuseums Ferdinandeum Innsbruck für die großzügige Bereitstellung von Fotomaterial. Auch dem Besitzer des Schlosses Friedberg, Herrn Graf Gaudenz Trapp, sowie der Verwaltung von Schloss Friendsberg bin ich für die freundliche Erlaubnis, in deren Räumlichkeiten Fotografien anzufertigen und diese im Rahmen meiner Arbeit verwenden zu dürfen, zu Dank verpflichtet. Auch bei Frau Mag. Anita Töchterle vom Tourismusverband Hall-Wattens möchte ich mich für die Unterstützung sehr bedanken.

Außerdem bedanke ich mich aufrichtig bei meinen Eltern Gertraud und Siegfried Obleitner für das Ermöglichen dieses zweiten Studiums und die schönen damit verbundenen Jahre sowie bei meinem Freund Michael Gamper für das stets lustig inszenierte Korrekturlesen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Fragestellung.....	1
2	Forschungsstand.....	2
3	Profane Freskenmalerei in Tirol um 1500.....	7
4	Burg Friedberg: Baugeschichte und Auftraggeber	26
5	Zu den Fresken:	33
5.1	Bildbeschreibung.....	35
5.2	Restaurierbericht und Zustandsvergleich.....	44
6	Zwischen Krieg und Frieden.....	58
6.1	Krieg.....	58
6.2	Frieden.....	62
7	Konkrete Vorbilder und Einordnung in den Zeitstil.....	76
8	Zum Typus: das Panorama.....	93
9	Konklusionen.....	99

Anhang A: Abstract

Anhang B: Lebenslauf

1 Einleitung und Fragestellung

Die im Jahr 1967 wiederentdeckten maximilianischen Wandmalereien von Schloss Friedberg bei Volders in Tirol, welche alle vier Wände des sogenannten Rittersaales mit einer weiten und von zahlreichen Figuren sowie Tieren belebten Landschaft bedecken, werden in der Literatur fast durchgehend als ein sich aus ihrer Zeit hervorhebendes künstlerisches Werk beschrieben. Diese Stellung nehmen sie besonders aufgrund ihrer Fortschrittlichkeit in der Naturdarstellung sowie der Erweiterung des in der bisherigen Tiroler Kunstgeschichte nur partiell wiedergegebenen Landschaftsausschnittes zum Panorama ein. Der um 1510 von unbekannter Hand gemalte Zyklus, von welchem sich in etwa zwei Drittel erhalten haben, ist in einer für die Zeit typischen Fresko-Sekko-Mischtechnik ausgeführt.

Die Auflistung wichtiger literarischer Quellen zu den Wandmalereien beginnt mit einem kurzen Eintrag Moosburgs in der Publikation „Alpenblumen aus Tirol“ im Jahr 1828. Darin wird zum ersten Mal die Existenz der zu diesem Zeitpunkt offenbar noch zumindest teilweise nicht übermalten Wandmalereien im Rittersaal schriftlich dokumentiert. Am ausführlichsten setzte sich Graf Oswald Trapp in seinem 1970 erschienenen Artikel „Die maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal“ sowie im Rahmen eines zwölf Jahre später publizierten Beitrages im VI. Band des Burgenbuches, welcher dem Schloss Friedberg gewidmet ist, mit dieser Thematik auseinander. Auch Johanna Gritsch widmete dem Friedberger Zyklus einen kurzen, 1969 in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege abgedruckten Artikel zu den ersten Restauriermaßnahmen im Rittersaal. Ansonsten finden die Malereien in einigen anderen Publikationen eine jeweils kurze Erwähnung.

Das erste angestrebte Ziel der vorliegenden Arbeit besteht darin, den Zyklus in das Kunstgeschehen seiner Zeit einzubetten. Dazu wird es notwendig sein, die profane Wandmalerei Tirols um 1500 mit ihren charakteristischen Merkmalen und Besonderheiten näher zu beleuchten. Das anschließende Kapitel vermittelt dem Leser vertiefende Informationen zur Baugeschichte der Burg sowie den Auftraggebern der Wandmalereien im Rittersaal. Auch eine ausführliche Bildbeschreibung soll dazu beitragen, diesem einen detaillierten Einblick in die reiche und erzählfreudige Bildwelt des Zyklusses zu ermöglichen. Ebenfalls unter den Gesichtspunkt einer noch allgemeinen Vertiefung in den Gegenstand wird der daran anschließende Restaurierbericht samt Vergleich mehrerer fotografisch dokumentierter Zustände aus verschiedenen Jahren zu stellen sein. Der Leser soll so für die sich im Lauf der Jahrzehnte durch zahlreiche Restaurierungs- und Instandhaltungsmaßnahmen

ergebenden Veränderungen im Erscheinungsbild der Malereien, sei es in den Details oder den Gesamtcharakter betreffend, sensibilisiert werden. Der nächste Schritt wird in einer Analyse der an den vier Wänden des Rittersaales dargestellten Bildthemen bestehen. Eine Unterteilung in den Themenbereich des Krieges, welchen man an der Südwand wiedergegeben findet, sowie in denjenigen des Friedens an den anderen drei Wänden, wird zur besseren Strukturierung notwendig sein. Letzterer wird aufgrund der zahlreichen von den höheren Gesellschaftsschicht in Friedenszeiten ausgeübten Freizeitaktivitäten eine mehrfache Unterteilung erfahren. Eine weitere wichtige Zielsetzung meiner Arbeit besteht in der Suche nach konkreten Vorbildern für den Friedberger Zyklus sowie dessen stilistische Einordnung und soll im siebten Kapitel erarbeitet werden. Da die Literatur bereits einige Vorschläge hinsichtlich konkreter Übernahmen des Friedberger Meisters anbietet, plane ich, diesen zuerst nachzugehen und in der Folge zu erörtern, ob sich der erarbeiteten Liste weitere Vorbilder hinzufügen lassen. Was die stilistische Einordnung des Zyklusses betrifft, hoffe ich darauf, in diesem Zusammenhang auch etwas mehr Licht in die Frage nach der Autorschaft bringen zu können. Obwohl ich im Rahmen dieser Arbeit nicht näher auf die viel diskutierte Zuschreibungsfrage an Jörg Kölderer eingehe, wird sich in diesem Kapitel ein stilistischer Vergleich mit dieser Künstlerpersönlichkeit wohl dennoch als fruchtbar erweisen. Im letzten Kapitel beschäftige ich mich mit dem Typus des Friedberger Zyklusses, dem Panorama. Auch hier wird es notwendig sein, die Wandmalereien anhand einer Skizzierung der Entwicklungslinie des Panoramas in den sich daraus ergebenden Zusammenhang einzuordnen, um in der Folge deren Besonderheit klarer definieren zu können.

2 Forschungsstand

Zu den Friedberger Wandmalereien wurde bisher trotz ihrer enormen Bedeutung als eines der frühesten Zeugnisse für die Entwicklung der autonomen Landschaft in der Wandmalerei Tirols nur relativ wenig Literatur publiziert. Die meisten der hier vorgestellten Texte stammen aus der Zeit um 1970 und aus den frühen 1980er Jahren.

Die früheste mir bekannte Erwähnung findet der Gemäldezyklus in der 1828 veröffentlichten Schrift „Alpenblumen in Tirol“. Darin ist ein Kapitel dem Schloss Friedberg gewidmet. Es enthält eine Lagebeschreibung sowie eine Erörterung zu dessen historischen Besitzverhältnissen. Im Rahmen seiner Ausführungen zu wiederholten Einfällen der Bayern in

Tirol in den 1360er Jahren schreibt Moosburg: *„In dieser Zeit dürfte auch die Belagerung Friedbergs durch baierisches Kriegsvolk zu setzen sein, wovon die Überlieferungen, und ein in dem untern Stockwerke des Schlosses noch größtentheils erhaltenes Mauergemälde das Andenken bewahrt haben. Deutlich unterscheidet man in letzterem an den blauen und weißen Fähnlein und den Wämsern von derselben Farbe die stürmenden Ausländer. Sie scheinen im Begriffe zu sein, sich eines Vorwerkes zu bemächtigen, doch der Vertheidiger tapferer Widerstand zwingt sie schon hie und da zum Rückzuge.“*¹ Zu diesem Zeitpunkt waren zumindest die Malereien an der Südwand, welche heute am schlechtesten erhaltenen sind, noch nicht übermalt. Moosburgs Bericht gibt leider keine Auskunft darüber, ob die anderen drei Wände zum Entstehungszeitpunkt seiner Publikation ebenfalls frei lagen oder nicht. Nachweisbar ist allerdings, dass erst im Jahr 1854 alle vier Wände mit Malereien von Josef Bartinger bedeckt wurden.

Heinrich Hammer ging im Rahmen seines 1928 im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte veröffentlichten Artikels „Mittelalterliche Wandgemälde in der Umgebung Innsbrucks“ kurz auf die oben besprochene Aussage Moosburgs zur Belagerungsszene an der Südwand des Rittersaales ein. Da die Fresken aber mittlerweile schon übermalt worden waren und über ihre Existenz nichts mehr bekannt, bezog er die Aussage auf ein ebenfalls in Friedberg befindliches friesartiges Gemälde aus der Zeit um 1440 – 1450 mit einer Turnierdarstellung.² Auch Trapp unterlag dieser Verwechslung. Er kannte ebenfalls die oben zitierte Textstelle Moosburgs und hielt die darin gemachte Aussage für eine reine Phantasievorstellung.³

Die Malereien wurden erstmals im Jahr 1970 im Rahmen des Artikels „Die maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal“ der Öffentlichkeit in einer ausführlichen Form präsentiert.⁴ Als Sonderdruck wurde dieser Aufsatz bereits 1969 für die im selben Jahr stattfindende Ausstellung „Maximilian I.“ in Innsbruck aufgelegt. Der Verfasser des bis heute detailliertesten Artikels zu den Wandmalereien war Dr. Oswald Graf Trapp, Entdecker der Fresken und Eigentümer des Schlosses Friedberg. Nach einer kurzen Einführung in die historischen Besitzverhältnisse der Burg und der Nähe ihrer Eigentümer im

1 Moosburg 1828, S. 196 - 197.

2 Hammer 1928, S. 138 - 140.

3 Trapp 1932, S. 235 - 246.

4 Trapp 1970, S. 7 - 27.

Entstehungszeitraum unserer Wandmalereien zu Kaiser Maximilian I. sowie einer kurzen Dokumentation des Auffindungs-, und Restaurierprozesses folgt eine Bildbeschreibung der einzelnen Wände. Diese benannte der Autor nach ihrem jeweiligen Hauptinhalt: bei der Ostwand ist es die Jagd, die Nordwand charakterisiert das Turnier, die Westwand ist mit „Seelandschaft“ und „Fischerei?“ betitelt und das Hauptthema der leider nur mehr sehr fragmentarisch erhaltenen Südwand stellt eine Belagerungsszene dar.

Im Anschluss daran wird kurz die Entwicklung der profanen Wandmalerei in Tirol skizziert. Trapp nennt hier Wandmalereien in den Burgen Sabbionara, Runkelstein und Lichtenberg sowie diejenige des Adlerturms in Trient, welche mit den Friedberger Fresken vergleichbare Szenen aus dem höfischen Leben enthalten. Er erwähnt auch die zeitgenössisch sehr beliebte Rankenmalerei, in welche „oft kleine Jäger, allerlei Wild und andere Figuren“ eingearbeitet waren.⁵ Weiters nennt er Darstellungen der heute zerstörten Burg Trautson bei Matrei vom Ende des 15. Jahrhunderts sowie solche der Burg Beseno als den Friedberger Fresken inhaltlich verwandt.

Im Folgenden geht der Autor auf die Frage der rasch nach Freilegung der Fresken erfolgten Zuschreibung an Jörg Kölderer ein und gelangt nach der Herausarbeitung einiger Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Werken Kölderers und den Friedberger Fresken zu dem Schluss, dass diese Frage nicht so klar und eindeutig zu klären sei wie bis unmittelbar nach deren Freilegung angenommen.

Er nennt im Gegensatz zu den bisher genannten zeitlich recht weit abgesetzten Arbeiten auch andere zeitgenössische Werke, welche Ähnlichkeiten mit den Friedberger Fresken aufweisen. Als das wichtigste aus der Hand Kölderers stammende Vergleichsmaterial bezeichnet er das Tiroler Jagd- und Fischereibuch, aus dessen insgesamt acht den Text begleitenden Illustrationen der ausführende Künstler einige wörtliche Zitate übernommen hatte. Als weitere wichtige Vergleichsquellen nennt Trapp eine ebenfalls Kölderer zugewiesene Miniatur, welche die Beglaubigung der Hauptprivilegien des Hauses Österreich begleitet sowie eine aquarellierte Federzeichnung in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Zuletzt beschreibt er noch eine in Erlangen verwahrte Rötelzeichnung, welche eine Gebirgslandschaft mit Gemenjagd zeigt, als den Friedberger Fresken nahe verwandt.⁶ Für Trapp besteht das herausragendste Element des Friedberger Zyklusses in dessen Ausdehnung des Landschaftsraumes von bisher im Tiroler Kunstgeschehen nur ausschnitthaft

5 Ibid., S. 18.

6 Ibid., S. 23.

wiedergegebenen Partien zum vollwertigen Bildthema.⁷

Zwei völlig neue Aspekte stellen für den Autor der niederländische Einfluss auf die Landschaftsdarstellung sowie der vom ausführenden Künstler unternommene Versuch, dem Betrachter einen weit über die Grenzen des Raumes reichenden illusionistischen Landschaftsausblick zu bieten.⁸

Nach einer kurzen Begründung zur Datierung der Wandmalereien in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts schließt er mit der erneuten Aufnahme der Kolderer-Frage.

Im selben Jahr veröffentlichte Johanna Gritsch in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege einen Artikel mit dem Titel „Die Restaurierung des Rittersaales in Friedberg, Tirol“.⁹ Darin beginnt sie nach einer kurzen Einleitung zur genauen Verortung des sogenannten Rittersaales im Raumgefüge der Burg mit einer detaillierten Beschreibung desselben, dessen aktuellem Zustand sowie seinem Erscheinungsbild vor der Freilegung. Sie geht im Folgenden kurz auf die qualitativ wenig hochwertigen Malereien ein, welche die Wände vor der Restaurierung bedeckten. Es folgt eine Bildbeschreibung sowie eine kurze Schilderung der erfolgten baulichen Maßnahmen im Rittersaal vor Freilegung der Wandmalereien, gefolgt von der Dokumentation des Freilegungsvorganges in den Jahren 1967 und 1968.

Eine kurze Erwähnung im Rahmen seiner Ausführungen zur maximilianischen Landschaftsmalerei findet der Friedberger Zyklus in Erich Eggs „Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk“ von 1972.¹⁰ Er reiht diesen, welcher für ihn nach den nicht mehr erhaltenen Arbeiten in der Innsbrucker Hofburg das bedeutendste Werk der maximilianischen Wandmalerei darstellt, in die Entwicklung des Naturbildes in der profanen Malerei Tirols ein. Er geht davon aus, dass sich die Landschaftsmalerei in Tirol im Kunstkreis um Kaiser Maximilian aus einer sich immer naturgetreuer entwickelnden Rankenmalerei herausformte und als Vorbild dafür die „Darstellungen in Jörg Kolderers Inventarbüchern für die Jagd, Fischerei und das Zeugwesen“ dienten.¹¹

In der schon von Trapp im Rahmen seines bereits weiter oben besprochenen Artikels

7 Ibid., S. 19.

8 Ibid., S. 23 - 24.

9 Gritsch, Johanna 1969, Wien, S. 212 - 217.

10 Egg 1972, S. 124.

11 Ibid., S. 124.

erwähnten Zeichnung einer Gemsenjagd in der Universitätsbibliothek Erlangen und dem Buch der Naturerscheinungen und ihrer Deutungen in der Universitätsbibliothek Innsbruck sieht Egg den selben Meister, welcher auch den Friedberger Zyklus malte. Wie auch Trapp und Gritsch ordnet er den ausführenden Künstler aufgrund der vielen Parallelen zum Jagd- und Fischereibuch Jörg Kölderers im Umkreis des Innsbrucker Hofes ein.

Auch im VI. Band des Tiroler Burgenbuches von 1982 finden die Wandmalereien im Rahmen der Vorstellung der Burg Friedberg, ebenfalls von Oswald Trapp verfasst, Erwähnung.¹² Der Text gliedert sich in eine ausführliche Darlegung zur Geschichte der Burg mit ihren wechselnden Besitzern, eine detaillierte Beschreibung der einzelnen externen und internen Architekturelemente, der verschiedenen Räumlichkeiten des Schlosses, unter welchen auch der Rittersaal Erwähnung findet. Der Textteil, welcher sich mit dem sogenannten Rittersaal und seinen Malereien beschäftigt, stellt im Wesentlichen eine stark verkürzte Version des mehr als ein Jahrzehnt früher, ebenfalls von Trapp verfassten und weiter oben besprochenen ausführlichen Textes zum Freskenzyklus dar. Er geht darin ein auf deren Entdeckung, den Prozess der Freilegung, gefolgt von einer Bildbeschreibung sowie einer Aufzählung verwandter Kunstwerke. Neu ist eine Anmerkung zur fortschreitenden Verschlechterung des Erhaltungszustandes, besonders der Malereien an der Süd-, und Westwand. Es folgt eine Ausführung der historischen Veränderungen am Erscheinungsbild der Burg durch Umbauarbeiten und Umgestaltungen.

Lukas Madersbacher erwähnt im ersten Band des Buches „Kunst in Tirol“ aus dem Jahr 2007 den Friedberger Gemäldezyklus kurz im Rahmen seiner Ausführungen zur Rankenmalerei in Tirol. Er bezeichnet diesen als *„das erste Beispiel eines illusionistischen Landschaftsraumes. Er bietet kein stilisiertes Vorstellungsbild von Natur, sondern einen realistischen Ausblick in ein Landschaftspanorama. Das neuzeitliche Prinzip der Gesamtausstattung, das jeden Bezug auf die Wandfläche in einem konsequent an das Auge des Betrachters gebundenen Illusionismus überwindet, hat hier einen frühen Vorläufer.“*¹³

Auch Martina Neumair liefert im Rahmen ihrer unpublizierten Innsbrucker Diplomarbeit zu den Fresken in der Turmstube der Burg Friendsberg bei Schwaz aus dem Jahr 1993 einen

12 Trapp 1982, S. 247 - 301.

13 Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 343.

kurzen Beitrag zu den Friedberger Wandmalereien. Nach einer Bildbeschreibung merkt sie an, dass die im Laubenhaus 17 in Bozen bereits angedeutete realistische Landschaftsmalerei ähnlich wie in Matrei-Trautson hier ihre vollständige Ausformung findet.¹⁴

Die Friedberger Wandmalereien sind auch Thema mehrerer kurzer kulturhistorischer Berichte wie der „Kulturberichte aus Tirol“, welche hier nicht näher benannt, aber im Folgenden immer wieder in den Text eingestreut sind.

Als Fazit des Überblicks über den aktuellen Forschungsstand zu den Friedberger Wandmalereien kann konstatiert werden, dass als Ausgangsbasis für meine auf diesem Fundament aufbauenden Erörterungen eine Bildbeschreibung, ein Restaurierbericht, welcher den Zeitraum bis unmittelbar nach deren Freilegung abdeckt, die Abklärung der zeitgenössischen Besitzverhältnisse des Schlosses sowie einige Gedanken zu möglichen allgemeinen und auch konkreten Vorbildern der Friedberger Fresken stehen. Der von Trapp aufgeworfenen und in der Folge viel diskutierten Frage der Zuweisung an den Innsbrucker Hofmaler Jörg Kölderer werde ich im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgehen, da diese meiner Meinung nach in Ermangelung an Beweismaterial nicht geklärt werden kann.

3 Profane Freskenmalerei in Tirol um 1500

Dieses Kapitel befasst sich mit einer Bestandsaufnahme des rund um die Entstehungszeit der Friedberger Wandmalereien vorhandenen Freskenmaterials im profanen Bereich. Sein Hauptbestreben liegt darin, den Zyklus noch vor jeder konkreten Behandlung in einen größeren, ihn umgebenden Zusammenhang zu stellen. So soll einerseits seine herausragende Bedeutung als wegweisendes Werk in einer Zeit des künstlerischen Umbruchs als auch dessen Verankertsein im Kunstgeschehen seiner Entstehungszeit herausgestrichen werden. Bevor ich einige konkrete Beispiele nenne, gehe ich kurz auf die für die Zeit um 1500 charakterisierende Bezeichnung „Wendezeit“ ein, suche nach einer Definition des maximilianischen Stils, beschäftige mich mit der Auftraggeberschaft, technischen Aspekten, dem Vorkommen profaner Wandmalereien sowie kunstbezogenen Einflüssen. Es folgt eine kurze Erklärung der Stellung der Wand- im Vergleich zur Tafelmalerei und Skulptur und ein Vergleich der Stellung der profanen mit der sakralen Wandmalerei sowie abschließend eine Aufzählung der am

¹⁴ Neumair 1993, S. 98 - 99.

häufigsten vorkommenden Motive.

Die Zeit um 1500 wird nicht nur in der Kunst, sondern auf vielen Ebenen als eine Wendezeit bezeichnet. Sie war geprägt durch tiefgreifende wirtschaftliche, religiöse und gesellschaftliche Umwälzungen sowie einen Aufschwung der Wissenschaften. Auf die Kunst bezogen versteht man unter ihr die Zeitspanne des Übergangs von der Spätgotik hin zur Renaissance. Diese Wende vollzog sich in Tirol in den Jahrzehnten rund um das Jahr 1500. Lukas Madersbacher weist im ersten Band des Buches „Kunst in Tirol“ ausdrücklich auf die Problematik dieses Begriffes hin, welcher ihm zufolge fest mit der Kunst und Kultur des 15. Jahrhunderts verbunden ist. Er warnt davor, dass die verbreitete Vorstellung von einer Wende zur Neuzeit die weit ins Mittelalter hinein reichenden Wurzeln dieses Prozesses übersieht. Trotzdem ist festzustellen, dass sich in dieser Zeit eine sich bereits im Lauf des 15. Jahrhunderts abzeichnende, bedeutende und folgenreiche Veränderung im Tiroler Kunstgeschehen manifestierte.¹⁵

Besonders in Tirol verbindet man mit der Bezeichnung „Wendezeit“ sofort den Namen der bis heute fest im Gedächtnis verankerten Persönlichkeit Kaiser Maximilians I., welche sehr prägend auf das Kunstgeschehen ihrer Zeit Einfluss nahm. Allein aus der nach ihm benannten Epochenbezeichnung wird seine diesbezügliche Bedeutung ersichtlich: Die Kunst Österreichs und Süddeutschlands aus der Zeit von 1500 – 1520 bezeichnet man oft als maximilianische Übergangskunst. Unter ihr versteht man die Verbindung spätgotischer Elemente mit solchen der italienischen Renaissance, wobei das Hauptaugenmerk auf einer realistischen Wiedergabe des Dargestellten lag.¹⁶ Maximilian fühlte sich sowohl den mittelalterlichen Idealen als auch den neuen Tendenzen der Renaissance verbunden. Dabei beschränkte er sich keineswegs nur auf die Förderung des Kunstbereiches: *„Maximilian öffnete unter anderem die Universität Wien den humanistischen Studien, er förderte die lateinische Poesie ebenso wie die nationale volkssprachige Literatur und imitierte die Renaissance-Kultur italienischer Fürstenhöfe. Er stand feudalhöfischen Traditionen ebenso aufgeschlossen gegenüber wie technischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Neuerungen, aber auch dem Geschützbau.“*¹⁷

15 Ibid., S. 339.

16 Egg 1969, S. 93.

17 Füssel 2003, S. 7.

Die Offenheit und Faszination allem Neuen und Zukunftsweisenden gegenüber teilte der Kaiser mit den Künstlern seiner Zeit. Durch ihn gelangte eine große Menge des neuen Gedankengutes um das Jahr 1500 nach Österreich und Tirol. Wie erfolgte die Übermittlung dieser neuen Renaissanceideen an die im Umkreis des Kaisers tätigen Künstler? In der Anfangszeit waren es vor allem bedeutende humanistische Gelehrte im Umkreis Maximilians wie Celtes, Pirkheimer und Stabius, welche den Künstlern durch ihre Sammlungen antiker Kunstwerke die Möglichkeit boten, mit der neuen Welt der Renaissance vertraut zu werden.¹⁸

Der maximilianische Stil wurde sowohl von italienischen als auch niederländischen Elementen stark geprägt. Erstere gelangten vor allem durch die kriegerischen Aktivitäten Maximilians nach Tirol. Dieser hatte im Rahmen seines von 1494 bis 1516 andauernden Kampfes um die Vorherrschaft in Italien profunde Kenntnisse der dort beheimateten Renaissancekunst erworben und diese nach Deutschland gebracht.¹⁹ Weiterem wurden durch seine Heirat mit der Erbherzogin Maria des Hauses Burgund im Jahr 1477 der Weg nach Tirol geebnet. Der burgundische Hof galt als Zentrum für Ritterromantik, höfische Literatur, Malerei, Skulptur und Musik.²⁰ Dessen Kunst zeichnete sich im Gegensatz zur mehr auf Werte wie Plastizität, Perspektive und Räumlichkeit beachtende italienischen Kunst besonders durch seinen Realismus und die Detailverliebtheit aus.

Egg beschreibt den maximilianischen Stil als einen solchen, „*der die Körperbeherrschung und die Betonung des Idealen aus dem Süden und die realistische, auch den Mikrokosmos einbeziehende Darstellung der Niederlande mit dem eigenen Hang zur Erzählung und Ausdeutung des damaligen Gegenwartsgeschehens verband.*“²¹

Demus bezeichnet die von ihm „maximilianische Renaissance“ genannte Zeit als eine Phase, in welcher man die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts mit ihren ritterlichen Idealen wieder beleben wollte. Als Ausdruck dieser romantischen Rückbesinnung deutet er beispielsweise die Restaurierung der um 1400 datierten Fresken in Runkelstein sowie das Entstehen heraldischer und literarischer Programme.²²

Maximilian kann zwar definitiv als Wegbereiter der Renaissance im Tiroler Raum bezeichnet

18 Egg 1969 (Maximilian und die Kunst), S. 94.

19 Ibid., S. 93.

20 Renner 2001, S. 53 - 54.

21 Egg 1969 (Maximilian und die Kunst), S. 93.

22 Demus 1938, S. 123 - 124.

werden, deren Durchbruch, welcher erst nach seinem Tod 1519 in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts stattfand, erlebte er allerdings nicht mehr.²³ Daher können viele der zu seiner Zeit entstandenen Arbeiten oft weder klar der Spätgotik noch der langsam erwachenden Renaissance zugeordnet werden, sondern bewegen sich in einem Bereich zwischen den beiden. Wie weiter unten dargelegt wird, ist auch der Friedberger Freskenzyklus in diesen Graubereich einzuordnen. Als zukunftsweisende Aspekte der maximilianischen Kunst um 1500 kann man ganz allgemein eine durch die Aufnahme des Renaissance-Gedankenguts bedingte Freude an der Beobachtung und Wiedergabe der Natur, eine Tendenz zur Posse sowie das Streben nach Realismus in der Darstellung bezeichnen.²⁴ Als traditionsgebundene Elemente lassen sich die Motivwahl und die große Bedeutung der Symbolik herauslösen.²⁵

Wenn wir uns nun den Auftraggebern von Wandmalereien im profanen Bereich um 1500 zuwenden, stellt sich zuerst die Frage, wer in Tirol über die nötigen Mittel verfügte und worin die konkrete Motivation für das Ausschmücken der meist privaten Räumlichkeiten bestand.

An erster Stelle ist hier Kaiser Maximilian I. mit seiner Kunstpolitik zu nennen. Das wichtigste Ziel, welches er mit Hilfe seiner zahlreichen Kunstaufträge verfolgte, bestand in der Wahrung der „gedechtnus“. Darunter versteht man *„die Memoria, die nicht Erinnerung meint, sondern fortdauernde Präsenz in der Zukunft, ist die innere Triebkraft hinter allen künstlerischen Projekten Maximilians. Maximilian war kein Liebhaber oder Sammler, auch kein Mäzen, der die Kunst um ihrer selbst Willen förderte, die Kunst war ihm Instrument.“*²⁶

Analysiert man die Häufigkeit der Vergabe von Aufträgen im Bereich der profanen Wandmalerei, spielte diese im Vergleich zu den vorwiegend druckgrafischen Werken, welche sich wesentlich besser zum Erreichen großer Massen eigneten, eine untergeordnete Rolle. Dies zeigt uns ein Blick auf einige der von Maximilian in Auftrag gegebenen Arbeiten wie die Ehrenpforte, der Weißkunig, der Theuerdank, der Freydal, die Zeugbücher, das Jagd- und Fischereibuch usw.. Mit ihnen verfolgte der Kaiser das Ziel, sein Andenken weit über die eigene Lebenszeit hinaus im Gedächtnis der Bevölkerung zu verankern. Kunst war für ihn kein privates Luxusgut, sondern bedeutete für ihn vor allem ein Mittel zur

23 Egg 1969 (Maximilian und die Kunst), S. 93.

24 Egg 1972, S. 140.

25 Renner 2001, S. 53 - 54.

26 Madersbacher 1996, S. 34.

Machtdemonstration und Verherrlichung der eigenen Person.²⁷

Viele Auftraggeber profaner Freskenausstattung orientierten sich an den Vorgaben Maximilians und erweiterten so seinen auf die Kunst bezogenen Wirkkreis erheblich. Er beeinflusste das Kunstgeschehen seiner Zeit daher nicht nur aktiv durch die Vergabe eigener Aufträge, sondern auch passiv durch seinen Einfluss auf andere Auftraggeber.²⁸ Die persönlichen Aufträge Maximilians hatten zur Folge, „daß alle, die sich in seinem Einflußkreis befanden – und damals schaute ganz Deutschland auf die Kunstpolitik des Kaisers –, in ihren Aufträgen von den Künstlern Ähnliches forderten und die Künstler in der Art, wie Maximilian die Kunst betrachtete, den eigenen Erfolg erhofften“.²⁹ Wie später noch darzulegen sein wird, stellen auch die Friedberger Fresken ein Beispiel für den großen Einfluss, den Maximilian auf die ihm nacheifernde Adelsschicht ausgeübt hat, dar. Die Tiroler Auftraggeber charakterisiert Egg als solche, die sich stets darum bemühten, in ihrer Kunstproduktion die aktuellsten Strömungen zu verwirklichen.³⁰

Der Adel war um 1500 als Auftraggeber profaner Wandmalereien noch eine recht neue Erscheinung. Durch den um die Mitte des 15. Jahrhunderts voll einsetzenden Abbau von Silber und Kupfer konnten Tiroler Bürger große Gewinne erzielen und durch die Anerkennung ihrer wirtschaftlichen Leistungen sowie die Gewährung von Darlehen an Fürsten und die Regierung in den Adelsstand aufsteigen.³¹ Eine andere Möglichkeit, im sozialen Gefüge der Zeit aufzusteigen und in den Adelsstand erhoben zu werden, bestand in der Nobilitierung durch eine Beamtentätigkeit bei Hof, wie sie beispielsweise der kaiserliche Hofkanzler Florian Waldauf von Waldenstein, welcher aus einer einfachen Bauernfamilie stammte, erfuhr.³² Als ein weiterer Vergeber von Aufträgen im profanen Bereich muss die aufstrebende Bürgerschaft genannt werden, welche in der Spätgotik neben dem Bergbau als die wirtschaftlich erfolgreichste Gruppe galt.³³

Den neu erworbenen Reichtum wollte man in den prunkvoll ausgestatteten Wohnsitzen zur Schau stellen und ließ sich weniger aus religiösen Gründen als zu Zwecken der

27 Egg 1969 (Maximilian und die Kunst), S. 94.

28 Renner 2001, S. 57.

29 Egg 1969 (Maximilian und die Kunst), S. 93 - 94.

30 Egg 1972, S. 7.

31 Egg 1985, S. 15.

32 Egg 1973, S. 18 - 19.

33 Egg 1985, S. 15.

Demonstration der gesellschaftlichen Position die eigenen Wohnräume unter anderem mit Wandmalereien aus dem profanen Bereich ausschmücken. Dieser relativ kurze Blütezeit von 1470 bis 1530 verdankt das Land viele Kunstwerke.³⁴

Interessant ist auch die Beachtung des technischen Aspekts in der Wandmalerei. Unter diesem Begriff versteht man die Bemalung verputzter Mauerflächen. Hier unterscheidet man weiter zwischen dem Fresko und der Seccomalerei.³⁵ Ersteres entsteht durch das Malen auf frischem, nassen und kalkreichem Mörtel. Während des Auftrocknens werden die Farben kalziumkarbonatgebunden und mattglänzend versiegelt.³⁶ Bei einer reinen Freskomalerei trägt man die Farbstoffe ohne Bindemittel auf, wobei die Vorzeichnung und die eigentliche Malschicht in zwei getrennten Arbeitsschritten ausgeführt werden.³⁷ Bei der zweiten Technik werden die Farben mit organischen Bindemitteln wie Ei, Leim, Kasein oder Pflanzengummi und kalkverträglichen Farben auf einen völlig durchgetrockneten Putz aufgetragen.³⁸ Werden diese Farben auf den feuchten Putz gemalt, handelt es sich um eine Kalkfreskomalerei, verwendet man diese auf abgetrocknetem Intonacco, spricht man von einer Kalkseccomalerei. Allgemein ist sie weniger transparent als das reine Fresko und rauer in der Oberfläche.³⁹ Die reine Freskomalerei erfordert hingegen ein rasches und sicheres Arbeiten auf dem täglich neu aufgetragenem Mörtelgrund. In ihrer äußerst guten Haltbarkeit durch die vollständige Verbindund mit dem Untergrund ist sie der Sekkomalerei überlegen. Diese ermöglicht im Gegenzug dazu ein Arbeiten ohne Zeitdruck, welche sich mehr am Detail, an der Schichtmalerei orientieren kann und auch spätere Retuschen erlaubt. Aus der Malerei „al fresco“ und „al secco“ sind viele Mischformen entstanden, wobei sich diese je nach Stilepoche, Aufgabenstellung oder Können des Künstlers stark voneinander unterscheiden können.⁴⁰

Beide Methoden sind schon seit der Antike bekannt, wobei das reine Fresko in der italienischen Renaissance seine Blütezeit erlebte. In der für uns relevanten Zeit um 1500 kann

34 Ibid., S. 15.

35 Koller 1970, S. 32.

36 Stadlober 1996, S. 79.

37 Riedmann 2002, S. 3 - 4.

38 Stadlober 1996, S. 79.

39 Riedmann 2002, S. 5.

40 Koller 1970, S. 32 - 33.

man aber nur von einer Anwendung der Freskotechnik im Rahmen der Vorzeichnung und der Untermalung sprechen. Die darüber aufgetragene Malerei führte man in verschiedenen Mischtechniken aus.⁴¹

Demus erklärt, dass man die gotische Wandmalerei bis um 1500 nicht als reines Fresko bezeichnen könne: *„Al fresco sind meist nur die Untermalungen aufgetragen, über die erst der endgültige Ton oder doch die Detailzeichnung und Modellierung al secco gesetzt werden. Diese Untermalungen sind in wenigen Tönen (Rosa, Grau, Lila) aufgetragen und so gewählt, daß sie dem darüberliegenden Farbkörper des endgültigen Kolorits als wirkungsvoll durchscheinende Folie dienen. Es handelt sich also um Lasurmalerei auf Freskounterlage. Es ist, da diese Technik besonders im 15. Jahrhundert geübt wird, nicht ausgeschlossen, daß es sich hier um Auswirkungen der Technik der Tafelmalerei handelt. Demgegenüber nähern sich die Wandgemälde des 14. und 16. Jahrhunderts mehr dem reinen Fresko.“*⁴²

Auf die Frage nach dem häufigsten Vorkommen profaner Wandmalereien um 1500 lässt sich ganz allgemein antworten, dass Tirol österreichweit über deren größte Anzahl verfügte.⁴³ Im Unterschied zu den vorangehenden Epochen war die Produktion in Nordtirol um die Jahrhundertwende sehr ergiebig. Der Grund dafür lag an der Orientierung des Großteils der Auftraggeber und Künstler an den Vorgaben Kaiser Maximilians I., welcher seinen Hof in Innsbruck hatte und von dort aus viele seiner Kunstprojekte verwirklichte.⁴⁴ Erst Anfang des 15. Jahrhunderts hatte der Nordtiroler Raum aufgrund seiner steigenden wirtschaftlichen und geopolitischen Bedeutung eine Aufwertung gegenüber Südtirol erfahren. Daher kommt es, dass sich hier die künstlerische Produktion der ersten stark von derjenigen der zweiten Jahrhunderthälfte unterscheidet. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Südtirol die führende Stellung im Kunstgeschehen Tirols eingenommen. Dessen Arbeiten zeigten sich im Gegensatz zu denjenigen Nordtirols durch andere, vorwiegend norditalienische, Einflüsse geprägt.⁴⁵

Was die kunstbezogenen Einflüsse auf die Tiroler Wandmalerei betrifft, hatte man schon seit der Regierungszeit Herzog Sigmunds ab 1446 wieder verstärkt Kontakt mit den durch die Fernstraßen vorgegebenen Kunstverbindungen zu den Nachbarländern aufgenommen.

41 Riedmann 2002, S. 5 - 6.

42 Demus 1938, S. 111.

43 Ibid., S. 117.

44 Ibid., S. 116.

45 Riedmann 2002, S. 443 - 444.

Besonders das durch politische und wirtschaftliche Verknüpfungen eng mit Tirol verbundene Schwaben beeinflusste das zeitgenössische Kunstgeschehen maßgeblich. Durch die Arbeiten Michaels und Friedrichs Pacher gelangte auch die italienische Kunst in den Norden. Ersterer öffnete zudem der niederländischen Kunst die Tore in Tirol.⁴⁶ Es konnten sich aber keine kontinuierlichen Kunstzentren in Tirol etablieren, da selbst Bozen als die größte Stadt hinter solchen wie Ulm, Wien oder Verona zurückblieb. Die kleinen tirolischen Kunstzentren orientierten sich an den von außen kommenden Impulsen und konnten daher schnell die aktuellsten Entwicklungen aufgreifen.⁴⁷

Bezüglich der Stellung der Wandmalerei im Vergleich zu Tafelmalerei und Skulptur im Tiroler Raum lässt sich feststellen, dass in der Romanik die Wand- und Freskomalerei in Tirol generell vorherrschte, in der Gotik waren die Tafelmalerei und das Fresko gleich stark vertreten und in der Renaissance nahm die Tafelmalerei schließlich die dominierende Stellung ein.⁴⁸ Demus konkretisiert, dass im Gegensatz zu der sich zwischen 1450 und 1500 abzeichnenden Entwicklung der Wandmalerei in Richtung eines quantitativen und qualitativen Absinkens diese um die Jahrhundertwende wieder mehr in Gebrauch kam. Den Grund dafür sieht er in Ablösung der spätgotischen, am Mikrokosmos orientierten Darstellungsformeln durch leicht überschaubare und flächige Kompositionen.⁴⁹ Baldass hingegen meint, dass die Wandmalerei zur Zeit Kaiser Maximilians gegenüber der Tafelmalerei stark in den Hintergrund rückte, da die wenigen größeren von ihm in Auftrag gegebenen Arbeiten ausschließlich dekorativen Zwecken dienten und von weniger begabten Künstlern ausgeführt wurden.⁵⁰

Ungeachtet ihrer genauen zahlenmäßigen Über- oder Unterlegenheit konnte die Malerei, egal ob Tafel-, Buch-, oder Wandmalerei, im Vergleich zur Plastik durch die relativ kurze Herstellungszeit stilistische Neuerungen schneller aufnehmen und war daher immer fortschrittlicher und mehr an der Integration des Neuen orientiert als erstere.⁵¹

Nachdem die Position der Wandmalerei in Bezug zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen

46 Egg 1972, S. 5 - 6.

47 Egg 1972, S. 6.

48 Egg 1972, S. 13

49 Demus 1938, S. 111.

50 Baldass 1923, S. 14.

51 Egg 1972, S. 12.

geklärt ist, stellt sich noch eine andere Frage, und zwar, ob um 1500 der Schwerpunkt bei der Vergabe von Aufträgen im Bereich der profanen Wandmalerei vermehrt im kirchlichen oder im profanen Bereich anzusiedeln ist. Dieser Fragestellung muss vorausgeschickt werden, dass aufgrund der unmöglichen Einschätzung des ursprünglich existierenden Bestandes nur von den heute bekannten Wandmalereien ausgegangen werden kann und ein Urteil daher immer vorsichtig gefällt werden muss. Ernst Bacher schätzt, dass bestenfalls vier bis fünf Prozent der mittelalterlichen Wandmalereien erhalten sind und daher alle diesbezüglichen Erkenntnisse mit einem großen statistischen Unsicherheitsfaktor belastet sind.⁵²

Dennoch ist feststellbar, dass im Gegensatz zur Anfangszeit der Gotik, in welcher der kirchliche Raum die meisten Wandmalereien für sich beansprucht hatte, in der maximilianischen Epoche die Aufträge im profanen Bereich vorherrschten.⁵³ Laut Demus lässt sich bereits seit dem Ende des 14. Jahrhunderts eine große Auftraggeberschaft von Wandmalereien aus dem volkstümlichen Bereich nachweisen. Ihm zufolge hatte die Wandmalerei durch ihre größere Präsenz im öffentlichen Geschehen mehr Bezug zum Volk als die der aristokratisch-bürgerlichen Schicht zugeordnete Tafelmalerei.⁵⁴ Karl Fink beschreibt das besonders auch die Tiroler Auftraggeberschaft charakterisierende Lebensgefühl, welches sich in einer großen Anzahl der um 1500 entstandenen profanen Wandmalereien spiegelte: *„Hatte man im Mittelalter den tiefen Sinn des Lebens in der Vorbereitung auf das Jenseits gesehen, so begann jetzt der Mensch die Erfüllung seiner Aufgaben im Diesseits zu suchen und sich auch der Schönheiten des Lebens zu erfreuen. Es ist nicht verwunderlich, daß so das Denken vieler Menschen verweltlichte und die weltliche (profane) Kunst stärker hervortrat als im Mittelalter. Dennoch verlor die religiöse Kunst nicht ihren führenden Rang; die Kirche blieb nach wie vor für den Künstler die größte Auftraggeberin.“*⁵⁵ Zudem ist wichtig zu erwähnen, dass die profane im Unterschied zur sakralen Wandmalerei schon von Anfang an, nämlich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts, häufiger im privaten anstatt dem öffentlichen Bereich anzutreffen war.⁵⁶ Im Lauf des 15. Jahrhunderts avancierte diese zu einem wesentlichen Ausstattungsbestandteil der Wohnsitze der gehobenen Bürgerschicht, setzte sich aber erst so richtig im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch, „als die deutsche Druckgrafik profane Bildsujets auf breiter Basis in

⁵² Bacher 2000, S. 397.

⁵³ Demus 1938, S. 124.

⁵⁴ Ibid., S. 115.

⁵⁵ Fink 1978, S. 25.

⁵⁶ Demus 1938, S. 116.

Umlauf brachte“.⁵⁷

Druckgrafische Arbeiten, besonders solche Schongauers, des Meisters E. S. und Israhels van Meckenems lieferten zahlreiche Anregungen für die Wandmalerei um 1500.⁵⁸ Auch die Tafelmalerei, Miniaturen, Entwurfszeichnungen u.a. dienten als „Fundgrube“ für die ausführenden Künstler.

Beliebte Motive waren besonders *„Darstellungen von Turnieren, Jagden und höfischen Festen zur repräsentativen Selbststilisierung und Überhöhung der eigenen sozialen Bedeutung. Auch Aspekte erotisierender Humoristik und moralisierender Belehrung, die Themenkomplexe aus „Minne und Torheit“ oder Allegorien auf Haus-, Ehestand und Recht gehören zum geläufigen Repertoire. Dabei kam es weniger auf die Suggestion von Realität an, sondern vielmehr auf kaleidoskopische Assoziation. Häufig wurden die Szenen und Figuren in dichtes Rankenwerk eingeschlungen, das alle Wände dieser Repräsentationsräume überzieht“*.⁵⁹

Nach der Erarbeitung genereller Charakteristika der profanen Wandmalerei um 1500 möchte ich im Folgenden auf einige konkrete Beispiele eingehen. Dabei werde ich mich zuerst mit Arbeiten auseinandersetzen, die in einem direkten Zusammenhang mit Maximilian I. stehen und im Folgenden mit denjenigen anderer bürgerlicher oder adeliger Auftraggeber. Eine besondere Stellung nimmt hierbei die in der maximilianischen Zeit ihre Blütezeit erlebende und sehr populäre Rankenmalerei ein.

Wir wissen beispielsweise, dass sich der begeisterte Jäger Maximilian die Wände seines Jagdschlösses in Fragenstein bei Zirl mit profanen Szenen schmücken ließ.⁶⁰ Leider sind diese nicht mehr erhalten, wohl aber der im Jahr 1502 erteilte Auftrag an Jörg Kölderer.⁶¹

Eine weitere von Maximilian in Auftrag gegebene und ebenfalls verlorene Arbeit stellt ein Fresko in der Innsbrucker Hofburg dar. Der Hofmaler Jörg Kölderer erhielt die Anweisung, *„die stuben auf dem wappenhaus gruen zu malen mit pamen (Bäumen), voglen und klainen*

⁵⁷ Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 342.

⁵⁸ Demus 1938, S. 122 - 123.

⁵⁹ Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 342 - 343.

⁶⁰ Trapp 1947, S. 133.

⁶¹ Egg 1969 (Spätgotische Rankenmalerei), S. 48.

*jägerlein und in kn. Maj. Capellen zu hof die wandseulen mit hayligen und gruen in gruen und mit pluemen zu malen“.*⁶²

Karl von Radinger schreibt 1909 im Rahmen der Publikation „Der Väter Erbe“ über erhaltene Urkunden zur malerische Ausgestaltung der Hofburg um 1500 durch Jörg Kölderer. Dieser stattete das neue Frauenzimmer sowie die Paradeisstube mit uns heute leider nicht mehr bekannten Wandmalereien aus. Die Decke der Letzteren war mit Tierkreiszeichen und Planeten in Leimfarben bemalt und die Wandflächen mit der Darstellung Adams und Evas inmitten von Tieren, Vögeln und anderen nicht näher beschriebenen Motiven geschmückt. Auch der „gulden Saal“ soll in ähnlicher Weise ausgestattet gewesen sein. Radinger weist auch auf eine Notiz Maximilians in seinem „Memorybuch“ hin: *„die gros stub zu malen mit lauter pamen (Bäumen) und wäldern, auch mit jeger und gefugel (Gefögel)“.*⁶³

Erhalten geblieben ist uns eine mit der Signatur „FS“ versehene und Kölderer oder seinem Umkreis zugeschriebene Wandmalerei des zur Hofburg gehörenden Harnischhauses im Saal des heutigen Stiftskellers in Innsbruck aus dem Jahr 1505 (Abb. 1). Der Künstler unternahm hier den für seine Zeit sehr fortschrittlichen Versuch, eine die Treppe hinauf steigende Figur in Rückenansicht wiederzugeben.⁶⁴ Für Riedmann stellt diese Arbeit, in welcher der Künstler mit Elementen der Scheinillusion spielte, neben dem Goldenen Dachl einen Höhepunkt der maximilianischen Kunst dar. Als neu bewertet er neben traditionsgebundenen Architekturformen und der geringen Tiefenwirkung die sehr steile Perspektive, das Versetzen der Fenster tief in den Bildraum sowie die auf eine größtmögliche Realitätsnähe abzielende Rückenfigur.⁶⁵

Ebenfalls im Kölderer-Umkreis anzusiedeln sind die Fresken am Goldenen Dachl in Innsbruck, welche über dem Unterbau zwei Bannerträger in Rüstung mit den Fahnen des Reiches und Tirols sowie Wandfresken in der offenen Loggia zeigen (Abb. 2 und 3).⁶⁶ Diese tragen einen figuralen Freskenschmuck, dessen genaue Bedeutung bis heute nicht geklärt werden konnte. Insgesamt vermittelt die Szenerie mit dem Mann im gelben Narrenkostüm mit Eselshaube, dem ballspielenden Affen und anderen Details den Eindruck einer für die

62 Egg 1972, S. 122.

63 Radinger 1909, S. 123.

64 Egg 1972, S. 122.

65 Riedmann 2002, S. 40.

66 Egg 1972, S. 122.

maximilianische Zeit typische „Mumerey“, einem höfischen Faschnachtsfest.⁶⁷

Auch der 1499 erbaute und seit 1766 in den Südturm der Hofburg integrierte Innsbrucker Wappenturm war reich mit Fresken geschmückt, welche sich im Original leider nicht erhalten haben (Abb. 4). An der Ostseite enthielt er 54 Wappen der habsburgischen Länder und die Scheinbalustrade zeigte zwei Portraitgruppen, welche Maximilian mit seinen beiden Frauen und den dazugehörigen Wappen darstellten.⁶⁸

Auch die Wandmalereien in Schloss Tratzberg bei Schwaz stehen in einem engen Zusammenhang mit dem Kaiser, obwohl sie nicht von ihm selbst in Auftrag gegeben wurden (Abb. 5). Die Tänzl, welche das Schloss nach dessen Zerstörung durch einen Brand in der Zeit um 1500 wieder aufbauten, ließen in der sogenannten „Maximilianstuben“ einen laut Stenzel um 1508 zu datierenden Stammbaum der Habsburger mit 148 in Ranken eingefasste Portraits an die Wände malen.⁶⁹ Jede dieser Personen, ausgenommen der zum Entstehungszeitpunkt noch lebenden männlichen Habsburger, begleitet eine gemalte Schriftrolle mit biographischen Daten beziehungsweise anderen Informationen.⁷⁰ Da die Tänzl über die besten Gamsreviere im Inntal verfügten, war der jagdbegeisterte Maximilian hier öfters zu Gast.⁷¹

Bevor ich im Folgenden näher auf profane Wandmalereien anderer Auftraggeber eingehe, verdient die schon seit dem 14. Jahrhundert nachweisbare und besonders häufig in Tirol anzutreffende, aber erst in der maximilianischen Zeit zu ihrer vollen Blüte gelangende Rankenmalerei besondere Beachtung.⁷² Die Vorbilder für ihr charakteristisches Erscheinungsbild in der Wandmalerei mit eingeflochtenen Figuren und Ornamentformen finden sich in druckgraphischen Arbeiten der Zeit.⁷³ Ursprünglich diente sie als ornamentale Hintergrundfläche, gewann aber im Lauf des 15. Jahrhunderts immer mehr an Eigenständigkeit und entwickelte sich von einer anfänglich vor weißem Hintergrund gemalten Szenerie zu einer grün in grün gehaltenen und besonders für die Zeit von 1500 – 1520 typischen Grisaillemalerei. Diese fand sowohl in der Tafel-, als auch der Wandmalerei

67 Hye 1997, S. 98.

68 Kohler 1996, S. 61.

69 Stenzel 1973, S. 147 - 148.

70 Hye 2003, S. 15.

71 Stenzel 1989, S. 246.

72 Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 343.

73 Frick 2008, S. 198.

verbreitet Anwendung.⁷⁴ Eine Bestätigung ihrer großen Bedeutung in der Zeit um 1500 finden wir neben den zahlreich erhaltenen Beispielen in den Bestimmungen der Konstanzer Malerordnung von ca. 1495, welche die Beherrschung dieser Technik auch von den Faßmalern und Vergoldern forderte.⁷⁵ Im Gegensatz zur Zeit ihrer Entstehung, in welcher sie als reines Ornament verstanden wurden, interpretierte man Rankenmalereien in der Spätgotik als eine Abbeviatur für Natur.⁷⁶

Besonders die Mitglieder der durch Handel und Bergbau zu Reichtum gelangten neuen Bürger- und Adelsschicht ließen sich um 1500 ihre Wohn- und Repräsentationsräume mit Rankendekorationen schmücken.⁷⁷ Das von Maximilian neu erweckte Naturgefühl fand in dieser Art der Malerei einen adäquaten künstlerischen Ausdruck. Das Hauptthema vieler der erhaltenen Beispiele ist die von Maximilian leidenschaftlich betriebene Jagd.⁷⁸ Egg schreibt, dass die Rankenmalerei besonders durch die Naturverbundenheit Erzherzog Sigmunds und Kaiser Maximilians sowie deren Begeisterung für die Jagd aufblühte. Sie schaffte so den Übergang von einer rein dekorativen und abstrakten Funktion hin zu einer gegenständlichen und mehr an der Wirklichkeit orientierten Darstellungsform.⁷⁹

Die in der neueren Literatur um 1473 datierte Wandmalerei in der Turmstube von Schloss Friendsberg bei Schwaz stellt ein Beispiel für die auf weißem Grund gemalten Ranken dar (Abb. 6).⁸⁰ Diese in Seccotechnik ausgeführten Malereien bedecken die Nord-, Ost-, und Südwand des Raumes. Letztere charakterisieren sehr zart ausgeführte, mehrfarbige Ranken mit darin eingestellten Tieren wie ein Steinbock, ein Einhorn, ein Hund, der auf Hasenjagd geht sowie verschiedene Vögel, darunter Papageien, ein Uhu und ein Fasan, welche in ihrer Farbgebung den Ranken angepasst sind (Abb. 7).⁸¹ An den anderen beiden Wände sind die Ranken deutlich fleischiger, bilden an ihren Enden oft buntfarbige Blüten aus und nehmen mehr Rücksicht auf die eingestellten Figuren. Die Nordwand schmückt neben einer Stadtarchitektur und einer Burg, aus deren Tor zwei Damen herausreiten und sich mit einem Falken zur Reiherbeize an einem unterhalb dieser gemalten See, in welchem Reiher nach

74 Egg, Erich 1969 (Spätgotische Rankenmalerei), S. 47.

75 Ibid., S. 47 - 48.

76 Neumair 1993, S. 40.

77 Egg 1969 (Spätgotische Rankenmalerei), S. 44.

78 Ibid., S. 44.

79 Ibid., S. 44.

80 Trapp hingegen datiert sie in die Zeit um 1510. Siehe dazu: Trapp 1947, S. 137.

81 Neumair 1993, S.4.

Nahrung suchen, aufmachen (Abb. 8). Ebenfalls dargestellt finden wir einen Jäger sowie einen geflügelten Drachen. Auf den Ranken sitzen zudem verschiedene Vögel.⁸² Die Ostwand enthält unter anderem einen Jäger, einen Hirsch, der gerade von einem Hund zu Boden gerissen wird, sowie einen weiteren Jäger mit einem angeleinten Hund (Abb. 9).⁸³ Die Ranken, welche den gesamten Raum ab der Brüstung überziehen, sind laut Radinger von einer ungeübten Hand hergestellt.⁸⁴

Zu den Fresken, die nicht im unmittelbaren Wirkkreis des Kaisers entstanden sind, gehört auch eine Reihe von Malereien in Bürgerhäusern der damals vor allem durch den Salzabbau zu großem Reichtum gelangten Stadt Hall in Tirol. Die in zahlreichen Häusern ihrer Innenstadt, welche zu den besterhaltenen in ganz Österreich zählt, vorgenommenen Umbauten und Sanierungen beförderten einen reichen Schatz an bis dahin verborgenen Freskenfunden ans Tageslicht.

Eines dieser Haller Beispiel aus der Zeit um 1490 findet sich in einem Altstadthaus in der Schlossergasse 13. Die 2003 entdeckten und aus konservatorischen Gründen nicht zur Gänze aufgedeckten spätgotischen Rankenmalereien enthalten einerseits Figuren wie einen Spielmann mit Dudelsack, eine auf einem Korb sitzende Narrenfigur und einen Jongleur, und andererseits verschiedene Blüten- und Ornamentformen sowie einen Holztrog, aus dem Rankentriebe herauswachsen (Abb. 10 – 13). In der unteren Zone des Raumes findet sich ein gemalter Wandbehang, welcher auf einer Höhe von 93 cm von der darüber liegenden Malerei durch eine Holzstange mit schwarzen Ringen getrennt ist.⁸⁵ Solche Wandbehänge fanden häufig Verwendung, um einerseits den Realitätscharakter zu steigern und andererseits, um in der Sockelzone Sitzgelegenheiten anzubringen, ohne die darüber liegenden Malereien zu beeinflussen.⁸⁶

Unter den vor weißem Hintergrund gemalten Arbeiten befindet sich auch eine um 1480 – 1490 zu datierende Freskenfolge im Haus Rosengasse 54, die im Jahr 1909 abgelöst und ins Ferdinandeum Innsbruck übertragen wurde. Der im zweiten Obergeschoß gelegene Raum beherbergte Seccomalereien an allen vier Wänden, welche ursprünglich vom Fußboden bis zur Decke reichten. Die in Ranken, von denen einige zusätzlich mit kleinen Figuren

82 Ibid., S. 5 - 7.

83 Ibid., S. 8 - 10.

84 Radinger 1909, S. 121.

85 Frick 2008, S. 191 - 192.

86 Ibid., S. 194.

versehenen sind, eingebetteten und gerahmten Bildfelder enthalten ein Männer- und Frauenpaar mit spielenden Kindern, das Urteil Salomos sowie eine auf einem Stuhl sitzende nackte Frau (Abb. 14 – 16).⁸⁷ Die erste Szene spielt sich vor einer Ziegelmauer ab: Zwei nackte Kinder reiten auf ihren Steckenpferden, während die beiden Frauen mit den Männern mittels Spruchbändern kommunizieren. Daraus kann entnommen werden, dass es sich hier um einen Lobspruch auf legitime Nachkommen handelt. Das zweite Bildfeld präsentiert dem Betrachter den thronenden König Salomon unter einem perspektivisch gemalten Baldachin. Links sieht man drei Männer und eine stehende sowie eine kniende Frau, alle in zeitgenössischer moderner Kleidung. Die rechte Personengruppe besteht aus zwei Männern und zwei Frauen, von denen ein Mann ein nacktes Kind im Arm hält und es dem König hinstreckt. Die dritte, recht rätselhafte Darstellung zeigt eine nur mit einem Kopftuch und Hausschuhen bekleidete Frau, welche ihren Blick direkt auf den Betrachter richtet. Es ist möglich, dass es sich hier um die Darstellung der sinnlichen Freuden des Ehelebens handelt.⁸⁸ Die Vorbilder für die recht graphisch wirkenden Malereien finden sich in spätgotischen Kupferstichen, Holzschnitten und Buchillustrationen.⁸⁹ Sittenbilder und häusliche Szenen waren laut Bacher ein häufig vorkommendes Motiv in der zeitgenössischen Graphik.⁹⁰ Zusätzlich zu den drei großen Bildfeldern wurden auch noch andere Bildfragmente, wie ein von Rankenwerk umgebenes Einhorn und eine ebenfalls rankenbesetzte Türeinfassung, abgenommen und auf Leinwand übertragen (Abb. 17 und 18).

Um 1500 begann die grün in grün gehaltene Rankenmalerei diejenigen auf weißem Grund abzulösen. Diese stellte laut Madersbacher einen weltlichen Kontrast zur sakralen Kunstausrüstung dar: *„Die „grünen Zimmer“ bildeten in der Zeit gleichsam das profane Gegenstück zu den vegetativen Ausmalungen der Kirchengewölbe – sie versetzten den Betrachter in eine imaginäre Natur, die keine metaphysische Paradieses –, sondern eine irdische Gegenwelt evozieren sollte.“*⁹¹

Ebenfalls in Hall stoßen wir auf Beispiele für monochrome Rankendekorationen, wie diejenigen aus einem Haller Bürgerhaus in der Wallpachgasse, welche ins Ende des 15. Jahrhunderts oder um 1500 datiert, abgelöst wurden und seither im Ferdinandeum Innsbruck

87 Bacher 1970, S. 51 - 52.

88 Neumair 1993, S. 59 - 61.

89 Hammer 1928, S. 135.

90 Bacher 1970, S. S. 51 - 52.

91 Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 343.

aufbewahrt werden (Abb. 19). Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist klar zu erkennen, dass das Ornamentale hier nicht vom Figürlichen zu trennen ist.⁹² An der stark zerstörten Wand lassen sich zwei Schwertkämpfer sowie eine Jagdszene vor dichtem, schwarz konturiertem grünen Rankenwerk ausfindig machen. Ein anderes Bildfragment enthält zwei mit Speeren bewaffnete Figuren, von denen eine einen Hund an der Leine hält, eine Person mit Armbrust, eine andere, die reitet und noch eine mit gegrätschten Beinen und erhobenem Arm.⁹³

Ein weiteres Vergleichsbeispiel aus Hall befindet sich in der Wallpachgasse 6. Es handelt sich hier um eine Seccomalerei mit einer Turnierszene vor grünem, weiß gehöhtem Rankenwerk, welches um 1500 von der Hand eines unbekanntes Meisters entstand (Abb. 20). Caramelle bezeichnet das monumentale Wandgemälde als in seiner Thematik, den Ausmaßen und der hohen künstlerischen Qualität zu den herausragendsten Werken der maximilianischen Zeit in Tirol gehörig.⁹⁴ Die in zwei Zonen gegliederte Wand zeigt oben eine Turnierszene, in welcher zwei Ritter mit Lanzen aufeinander zu reiten (Abb. 21). In ihrem Gefolge befinden sich zwei Hofnarren und ein Paukenschläger. Der in einem einheitlichen Grün gemalte Hintergrund ist mit Rankenwerk geschmückt. Den unteren Teil bedeckt ein ca. 120 cm hoher, gemalter Wandbehang, welcher mit Ringen an einer Holzstange befestigt ist.⁹⁵ Diese Malerei wird im Rahmen der Suche nach konkreten Vorbildern für den Friedberger Freskenzyklus weiter unten noch einmal Erwähnung finden.

Egg nennt die um 1500 – 1510 entstandenen, monochromen grünen Rankenmalereien im „Grünen Saal“ der Burg Reifenstein bei Sterzing als deren bedeutendste Vertreter (Abb. 22).⁹⁶ Sowohl die Wände, die Decke als auch der hölzerne Windfang sind mit monochromem grünem Rankenwerk geschmückt, welches schwarze Konturen trägt und mit weißen Lichtern gehöht ist (Abb. 23). Dessen Vorbilder lassen sich in den von Israhel van Meckenem nachgestochenen Ornamentstichen Martin Schongauers vermuten.⁹⁷ Die Grisaillemalerei zeigt große, in sich verdrehte und plastisch wirkende Rankengebilde. Aus einigen wachsen Phantasieblüten und beerenartige Früchte, zwischen anderen machen sich Knaben auf die

92 Hammer 1928, S. 136 - 7.

93 Neumair 1993, S. 87.

94 Caramelle 1987, S. 335.

95 Ibid., S. 338.

96 Egg 1969 (Spätgotische Rankenmalerei), S. 51.

97 Öttl, Herta 1974, S. 163 - 164.

Vogeljagd. Auch ein eigentümlich gekleideter Wildmann sowie verschiedene Heilige sind in das dichte Rankenwerk eingebunden.⁹⁸

Den grünen Saal verbindet die sogenannte „Niemandstür“ mit dem Grafenzimmer (Abb. 24). Auf dieser findet man „Niemand“ als alten Mann zwischen in Scherben liegenden Töpfen, einem zerbrochenen Schwert und zerrissenen Kleidungsstücken (Abb. 25). Daneben steht der Vers „*Niemand heis ich, was man tut das ziet man mich.*“. Öttl schreibt hierzu, dass diese Figur eine der zur Zeit Maximilians häufig anzutreffenden Personifikationen des „spiritus adversus“ sei und ihren Ursprung in älteren Vorlagen aus der Druckgraphik habe.⁹⁹

Im zweiten Stock des Ansitzes Jöchlsturn bei Sterzing befinden sich ebenfalls Freskenreste mit monochromer Rankenmalerei, welche um 1490 datiert werden (Abb. 26).¹⁰⁰ Sie sind teilweise mit exotischen Blüten und kleinen Vögeln sowie nackten Figürchen versehen (Abb. 27 und 28). Die Sockelzone zeigt einen roten Behang mit verschiedenen Mustern (Abb. 29). Dieser ist mit einer gleichfarbigen Schnur an einer Holzstange befestigt und schließt nach unten hin mit Fransen ab.¹⁰¹

Auch die Churburg bei Mals beherbergt spätgotische Wandmalereien, welche für die Öffentlichkeit leider nicht zugänglich sind. Von dem heute abgeteilten Raum ist der erste angeblich nur mehr an der Südwand mit Rankenwerk, welches teilweise phantasievolle Blüten ausbildet, bedeckt. Im zweiten Raum findet sich zwischen den Ranken ein Reiherr, eine Trinkszene, eine Hirschjagd sowie zahlreiche Vögel, von denen manche an den gemalten Früchten picken.¹⁰² Egg datiert die Malereien vor 1500, Neumair in den Zeitraum von 1504 bis 1518.¹⁰³

Andere wichtige Wandmalereien, in welchen Ranken allerdings keine dominierende Stellung einnehmen, stellen diejenigen in zwei Stockwerken des Schlosses Trautson bei Matrei am Brenner dar. Die bereits 1920 entdeckten, von Bauarbeitern aber wieder übermalten und daraufhin in Vergessenheit geratenen Malereien traten nach starken Beschädigungen der Anlage durch Bombenangriffe im Jahr 1945 zutage.¹⁰⁴ An der Süd- und Ostwand des

98 Neumair 1993, S. 89 - 90.

99 Öttl 1974, S. 168.

100 Messerschmitt Stiftung 1992, S. 118.

101 Neumair 1993, S. 93.

102 Ibid., S. 84 - 85.

103 Ibid., S. 86.

104 Bitschnau/ Trapp 1974, S. 35.

Untergeschosses befanden sich mittlerweile abgenommene Fresken mit Szenen aus der Neidhart-Sage (Abb. 30). Neidhart von Reuental war ein in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebender Minnesänger, welcher sich in seinen Schwankdichtungen über das bäuerliche Leben lustig machte.¹⁰⁵ Diese erfreuten sich damals in den Alpenländern großer Beliebtheit.¹⁰⁶ Das erhaltene Fragment zeigt links einen Streich, den Bauern dem Ritter Neidhart beim Veilchensuchen im Rahmen eines Frühlingfestes spielen. Dieser will das Veilchen, welches er als erster gefunden hat, der Herzogin präsentieren; leider bemerken auch die Bauern seinen Fund und produzieren anstatt der Blume ein Exkrement, das sie unter dem Hut verstecken. Neidhart erlebt so eine peinliche Situation vor dem gesamten Hofstaat. Auf der rechten Seite folgt eine weitere Szene, in der unter anderem Neidhart in einem Fass sitzend zu sehen ist, welches von Bauern angezapft wird. Er hat im Sinn, diese betrunken zu machen, um ihre tölpelhaften Gespräche zu belauschen.¹⁰⁷ Wieder begegnet uns in der Sockelzone ein gemalter Wandbehang, der an einer Leiste befestigt ist. An der ebenfalls stark in Mitleidenschaft gezogenen Südmauer beschreibt Trapp die Darstellung einer Bärenhatz, welche er gleich der Neidhartszene in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts datiert.¹⁰⁸ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes konnte das Jagdbild nicht mehr abgenommen werden. Es zeigte ihm zufolge einen aufgerichteten Bären, welcher sich gegen die ihn angreifenden Hunde sowie drei mit Speißen bewaffneten Jäger zur Wehr setzt. Wie auch im Neidhart-Bild wird die Szene von Schriftbändern mit Minuskelschrift begleitet.¹⁰⁹ Leider habe ich keine Abbildung dieser Szene gefunden.

Auch im Obergeschoß des Schlosses, dem sogenannten Grafenzimmer, haben sich um 1500 entstandene Fresken mit mehreren eingefügten Figuren, einer Turnierszene und einer Gemenjagd erhalten.¹¹⁰ Das in der Zeit so beliebte Rankenwerk kommt auch hier vor, spielt allerdings keine dominierende Rolle. Man findet es in der Laibung der vermauerten Türöffnung, in der Fensterlaibung, an den beiden Seitenflächen der Türnische und oberhalb der linken Lichtnische, wo es das Wappen der Trautson umschließt (Abb. 31). Die grünen Ranken sind mit schwarzen Konturen versehen und mit weißen Lichtern gehöhlt.¹¹¹ Von den in

105 Trapp 1947, S. 134.

106 Bitschnau/ Trapp 1974, S. 36.

107 Neumair 1993, S. 79 - 80.

108 Trapp 1947, S. 135 - 136.

109 Bitschnau/ Trapp 1974, S. 37.

110 Egg 1969 (Spätgotische Rankenmalerei), S. 51.

111 Trapp 1947, S. 136.

Seccotechnik ausgeführten Arbeiten findet die Gemsenjagd in einer felsigen Landschaft statt, in die ein Netz gespannt ist, auf welches sich eine Gruppe von Gemsen zubewegt (32). Auch einige Jäger sowie einen Hund, der gerade eine Gemse zu Boden reißt, kann man erkennen. Es handelt sich bei dieser Arbeit um eines der ältesten erhaltenen Beispiele für eine Treibjagd auf Gemsen. Von der 1947 noch vor Ort fotografierten Turnierszene existiert nur mehr ein Fragment, welches einen der beiden mit Lanzen aufeinander zureitenden Ritter im Rennzeug beim sogenannten „Rennen“ zeigt (33). Dieses wurde mittlerweile abgenommen und befindet sich heute im Ferdinandeum Innsbruck (34).¹¹² Die Pferde tragen lange Turnierdecken mit Initialen und einer umlaufenden Bordüre.¹¹³ Trapp beschreibt zudem ein turmartiges Haus, von welchem aus zwei Damen das Geschehen beobachten sowie einen weiteren Reiter in Begleitung eines Knappen. Vorlagen für diese Turnierszene sieht er in zeitgenössischen Turnierbüchern wie demjenigen Herzog Wilhelms IV. von Bayern oder im Freydal.¹¹⁴ Ihm zufolge war das Bild nicht zu retten.¹¹⁵

Abschließend zu meinen Ausführungen über die besonders in Tirol so bedeutende Rankenmalerei ist wichtig anzumerken, dass diese nach 1510 als ein Kind der Spätgotik ihr Ende fand. Egg beschreibt diese als ein wichtiges Element für das bessere Verständnis der Zeit, *„da sie vom neuen Naturgefühl am Ende der Gotik berichtet und vom Zeitgenössischen in Form der Jagd und der dargestellten Menschen erzählt. Sie bringt die Ausweitung von Kunst und Kultur über den kirchlichen und höfischen Bereich hinaus in den niederen Adel und das Bürgertum und ist ein wichtiger Beitrag zur gesteigerten Wohnkultur in der Spätgotik, eine Vorbereitung auf die Blüte und Betonung weltlicher Kunstübung in der kommenden Renaissance.“*¹¹⁶

Außerdem weist er ihr die bedeutende Funktion einer Vermittlerin oder Brücke hin zu einer reinen Landschaftsmalerei zu, welche sich in den 1520er Jahren herauszukristallisieren begann. Er beschreibt eine bereits weiter oben erwähnte, von Ranken umgebene Gemsenjagd sowie eine Turnierszene im Schloss Matrei und eine Falkenbeize im Turmzimmer von Schloss Friendsberg als Arbeiten, in welchen zum ersten Mal das Naturbild in der profanen Malerei des Inntales auftritt. Ihm zufolge führte von der stark dekorativen und naturnahen

112 Diese Angabe wurde mir aber bei einer Nachfrage in genannter Institution nicht bestätigt.

113 Neumair 1993, S. 88 - 89.

114 Trapp 1947, S. 136.

115 Bitschnau/ Trapp 1974, S. 38.

116 Egg 1969 (Spätgotische Rankenmalerei), S. 51.

Rankenmalerei mit eingesprengten Figuren und Landschaften ein gerader Weg zur reinen Landschaftsmalerei.¹¹⁷ Die Künstler im Umkreis Maximilians I. orientierten sich hierin nicht an niederländischen und italienischen Vorbildern, sondern an den von diesem in Auftrag gegebenen Inventarbüchern für Jagd, Fischerei und das Zeugwesen mit den von Jörg Kölderer angefertigten Darstellungen. Daher komme es auch, dass sich in der Wandmalerei um 1500 so häufig einzelne Motive und ganze Bildprogramme entsprechend der Naturauffassung Maximilians finden.¹¹⁸

Diese Behauptung finde ich etwas gewagt, da die angeführten Beispiele jeweils nur sehr kleine Landschaftsausschnitte zeigen und meiner Meinung nach kaum als direkte Vorbilder für große, bildfüllende Raumordnungen dienen konnten. Abgesehen davon ist es sehr bedenklich, einer einzigen Künstlerpersönlichkeit, in diesem Fall Kölderer, als den alleinigen „Erfinder“ der reinen Landschaftsdarstellung in Tirol zu bezeichnen.

Wichtig bleibt abschließend zu diesem Kapitel noch zu betonen, dass die hier genannten Bildbeispiele keinen vollständigen Überblick über den um 1500 in Tirol vorhandenen Bestand darstellen. Das Hauptaugenmerk besteht darin, dem Leser in Hinblick auf die folgenden Erörterungen zu den Friedberger Fresken einen besseren Einblick in die zeitgenössische Bestand profaner Wandmalerei zu geben.

Aus der Fülle des vorgestellten Materials läßt sich feststellen, dass sich die Wandmalerei um 1500 stark an Maximilian I. und dem Innsbrucker Hof orientierte. Dennoch gibt es auch Arbeiten, die außerhalb seines direkten Wirkkreises entstanden sind.

4 Burg Friedberg: Baugeschichte und Auftraggeber

Die südlich von Volders auf einer Felskuppe gelegene Burg Friedberg, welche die maximilianischen Wandmalereien beherbergt, blickt bereits auf eine lange Geschichte zurück (Abb. 35). An deren Ost- und Südseite fällt das Gelände steil gegen die Schlucht des Volderbaches ab. Die Wohnräume baute man aus Sicherheitsgründen daher an den von Natur aus geschützten süd- und ostseitigen Steilhang. Die Nord- und Westseite hingegen erlauben durch das weniger starke Gefälle den Zugang zur Burg. Diese wurde durch den Turm

117 Egg 1972, S. 122.

118 Egg 1972, S. 124.

geschützt.¹¹⁹ Der Bau mit einem heute bewaldeten Burgberg wurde erstmals im Jahr 1268 urkundlich erwähnt, existierte aber wahrscheinlich schon Anfang des 13. Jahrhunderts.¹²⁰ Ihn bewohnten als Dienstsitz verschiedene den Rittern von Friendsberg, die damaligen Besitzer der Burg, untergebene Beamte. Weil jeweils mehrere landesfürstliche Beamte mit eigenen Wohntürmen, die durch eine Ringmauer verbunden waren, die Burg bewohnten¹²¹, kommt es, dass der Bau auch heute noch, trotz der um 1500 erfolgten Umbauten, welche die vielen Einzelbauten mittels Zwischenbauten, Verbindungstrakten und Bogengalerien zusammenschließen versuchten, vielgliedrig wirkt und nicht als eine einheitlich geschlossene Architektur auftritt.

Trapp nennt als die wichtigsten drei Bauphasen in der Geschichte Friedbergs einen Bau aus dem 13. Jahrhundert, den großen Umbau durch die Fieger in der maximilianischen Zeit und die in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten Bauarbeiten.¹²² Auf diese möchte ich im Folgenden etwas näher eingehen.

Im Jahr 1374 erhielten Heinrich von Spieß und seine Frau Friedberg vom Herzog Leopold als Lehen, welches die Burghut, den Turm und das Burggesäß umfasste. Aber auch Heinrich von Rottenburg, welcher die Probstei verwaltete, lebte auf Friedberg.¹²³ Dieser stellte sich, unterstützt von einem Großteil des Tiroler Adels – darunter auch Heinrich von Spieß –, dem Herzog Friedrich IV. „mit der leeren Tasche“ entgegen, da dieser den Versuch unternommen hatte, die landesfürstliche Macht gegenüber dem Adel zu stärken.¹²⁴ In der Folge begann ein Krieg, in dessen Verlauf Friedberg belagert wurde. Nach einem Hilferuf Heinrichs von Rottenburgs an die bayerischen Herzöge kamen ihm diese im Jahr 1410 zu Hilfe und schafften es, den Belagerungsring zu durchbrechen und die Besatzung der Burg mit neuer Versorgung auszustatten. Der inzwischen mit einem Heer angerückte Herzog Friedrich vertrieb diese aber wieder und so mussten sich Heinrich von Rottenburg und Heinrich von Spieß unterwerfen. Es ist ungeklärt, ob die Burg bei diesem Ereignis beschädigt wurde. Allerdings weiß man, dass die Herren von Spieß über hundert Jahre lang die alleinigen Lehensträger der Burg blieben. Nach deren Aussterben 1485 wurde Antony von Roß, ein reicher Financier, im Jahr 1489 mit Friedberg belehnt. Bereits 1491 verkaufte dieser die Burg

119 Trapp 1932, S. 235 - 136.

120 Stenzel 1989, S. 248.

121 Hammer/ Frey 1960, S. 36.

122 Trapp 1932, S. 236.

123 Trapp 1982, S. 250.

124 Trapp 1932, S. 239.

wieder, und zwar an die durch das in Schwaz abgebaute Silber zu großem Reichtum gelangten Fieger von Melans.¹²⁵ Hans Fieger dem Jüngeren, der älteste der drei Brüder, wurde Friedberg überlassen. Er erneuerte die Burg und nahm zahlreiche Umgestaltungen vor.¹²⁶

So wurde ab diesem Zeitpunkt der Bergfried um zwei Geschosse erhöht, mit vier Eckerkern ausgestattet, sowie der Versuch unternommen, die vormals von verschiedenen Parteien bewohnte Burg durch weitere bauliche Maßnahmen mehr einander anzugleichen.¹²⁷ Der Westtrakt, welcher in der Folge die drei großen nebeneinander liegenden Räume des Rittersaales, des Knappensaales und die Sommerküche enthielt,¹²⁸ und die Vorwerke wurden ebenfalls gebaut.¹²⁹ Auch durch den Bau des aufwendigen befestigten Burgweges mit der Bastei, dem Zwinger, zwei Zwischentoren sowie dem Rondell mit dem Burgtor wurde die Burg auf den neuesten Stand gebracht.¹³⁰ Der große Fiegerische Umbau umfasste neben den bereits genannten Neuerungen unter anderem zudem die Errichtung eines Turmganges oberhalb des Burgtores an der Südseite des Burghofes sowie zwischen diesem und dem Bergfried eine Schneckenstiege. Die hofseitige Front der Südseite des Burghofes wurde um 3 – 4m nach vorn gerückt und mit einem neuen Stiegenhaus in der Mitte versehen. Dieses beherbergt ebenfalls eine Schneckenstiege, welche bis ins zweite Stockwerk führt. Sie stellt für Trapp den eindrucksvollsten Bau der Spätgotik in der Burg dar (Abb. 36).¹³¹ Über sie erreicht man im ersten Obergeschoß rechterhand eine Vorhalle, linkerhand einen Gang, welcher zu den Wohnräumen führt. Im Mittelgeschoß gelangt man über sie zur großen Küche, an welche sich der Knappensaal, heute Fiegersaal genannt (Abb. 37), sowie der Rittersaal anschließen (Abb. 38). Die zwischen dem westlichen Wohnturm und dem ehemaligen Spießbau vorhandene Baulücke schloss man ebenfalls in dieser Zeit. Der hier ebenerdig vorhandene Raum, von dem aus man über eine neue Stiege ebenfalls zum Rittersaal gelangt, wurde im 19. Jahrhundert als Waschküche verwendet.¹³² Dieses Detail wird weiter unten im Rahmen der Erörterungen zu den Wandmalereien noch eine bedeutende Rolle spielen.

125 Trapp 1982, S. 251-152.

126 Der bisher nicht beweisbare Umstand eines umfassenden spätgotischen Ausbaus konnte jüngst durch die Freilegung der Jahreszahl 1494 unterhalb des Fiegerwappens am Bergfried beim Nordwesterker im Rahmen einer von 2007 - 2009 auf Schloss Friedberg erfolgten Restaurierung bestätigt werden. (siehe: Hauser, Walter,

Schloss Friedberg, in: Juen, Thomas (Hg.), Kulturberichte aus Tirol 2009, 61, Februar 2009, S. 87.)

127 Stenzel, Gerhard, Österreichs Burgen, Wien 1989, S. 248.

128 Messerschmitt Stiftung 1987, S. 9.

129 Weingartner 1971, S. 55.

130 Trapp 1982, S. 265.

131 Ibid., S. 284.

132 Ibid., S. 287 - 288.

Aber auch Hans Fieger behielt die Burg nicht lange. Schon 1509 übergab er sie seinem Bruder Christoph. Unklar bleibt aufgrund fehlender Unterlagen, welche baulichen Maßnahmen den jeweiligen Brüdern zugeordnet werden können. Dieser Umstand ist deshalb schade, da die bedeutendsten in dieser Zeit entstandenen Arbeiten, darunter auch der Freskenzyklus im Rittersaal, in diesen Zeitabschnitt fallen. In den 1520er Jahren ging die Bautätigkeit aufgrund der sinkenden Einnahmen aus dem Silberabbau zurück.¹³³

Erst im Barock folgte erneut eine Umgestaltungsphase. Diese umfasste den Aufbau eines Aussichtspavillons auf dem Bergfried, den Bau eines kleinen Glockenturmes, Fassadenmalereien an den Wänden des Burghofes sowie die Umgestaltung des Saales im zweiten Obergeschoß des Südtraktes.¹³⁴

Nach dem Aussterben des Geschlechts der Fieger 1802 ging die Burg an Viktor Freiherr von Lochau über, um 1844 an die Grafen Trapp verkauft zu werden. In deren Besitz, in welchem sich die Anlage bis heute befindet, erfuhr sie wiederum einige Umgestaltungen.¹³⁵ Diese orientierten sich weniger an der zu dieser Zeit noch nicht als vorrangig erachteten Bewahrung des erhaltenen Baubestandes, sondern vor allem an Kriterien, welche zur Steigerung der Wohnlichkeit dienten. Zwischen 1847 und 1854 ließ Ludwig Graf Trapp unter anderem Teile der Ostfront aufstocken und Grabendächer durch Satteldächer ersetzen. Für die Ausstattung der meisten Zimmer wurden Einrichtungsgegenstände im Biedermeierstil angefertigt sowie insgesamt 160 neu erworbenen Bilder für deren Ausschmückung erworben.¹³⁶ In diesen Zeitabschnitt, nämlich in das Jahr 1854, fällt auch die Übertünchung der maximilianischen Malereien und erneute, dem Zeitgeschmack entsprechende malerische Ausschmückung der Wände des Rittersaales durch den Innsbrucker Maler Josef Bartinger. Sie zeigten der Gotik nachempfundenes Rankenwerk, verschiedene Ritterfiguren und Phantasiewappen in Leimfarben. Erst seit dieser Zeit wird der Raum als „Rittersaal“ bezeichnet.¹³⁷

Im Folgenden möchte ich dem Leser die einzelnen architektonischen Elemente der Anlage näher bringen, nicht zuletzt, um eine gute Verortung des Rittersaales im Raumgefüge zu ermöglichen (Abb. 39). Man betritt das Anwesen über den westseitigen Burgweg, welcher bis zum Erreichen des Burgtores den Basteiturm und zwei Torbögen entlang einer 3 – 5m hohen

133 Ibid., S. 254 - 256.

134 Ibid., S. 290 - 291.

135 Ibid., S. 257.

136 Ibid., S. 292 - 294.

137 Ibid., S. 273 - 274.

Mauer passiert (Abb. 40 und 41).¹³⁸ Im Innenhof angekommen gelangt man in den an dessen Südseite gelegenen Bergfried, einen Turm mit der beachtlichen Höhe von 36.5 m (Abb. 42 und 43). Dieser beherbergte unter anderem das Verlies und eine Türmerwohnung. Die ursprünglich spätgotische Turmbekrönung wurde im Barock durch einen achteckigen Holzpavillon mit Laterne ersetzt.¹³⁹ Der westliche Wohnturm mit einem quadratischen Grundriss von 7.5m Seitenlänge beinhaltet den für uns in der Folge so interessanten Rittersaal.¹⁴⁰ Der mittlere Wohnturm stand ursprünglich isoliert, mit einem großen Keller und einem Saal im ersten Obergeschoß, dessen gehobene Funktion in der Mitte des 15. Jahrhunderts, als die Spieß hier ansässig waren, ein kunstvoll gearbeiteter Pfeiler sowie ein darin entdecktes Wandgemälde mit einer Turnierdarstellung beweist. Auch im zweiten Geschoß befanden sich Wohnräume. Der südöstliche Wohnturm, welcher sich heute nicht mehr deutlich als solcher abzeichnet, enthält ein Kellergeschoß, darüber das „Gotische Zimmer“ mit einer spätgotischen Felderdecke (Abb. 44) sowie das „Römische Kaiserzimmer“, welches 24 Brustbilder von römischen Kaisern und ihren Frauen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt. Ein weiteres Wohngebäude, welches die Südwestecke der Wohnanlage bildet, stellt laut Trapp das einzige in Friedberg zu lokalisierende Wohngebäude, nämlich das der Spieß, dar.¹⁴¹ Als weitere Architekturelemente anzuführen sind die urkundlich erstmals im Jahr 1469 erwähnte Burgkapelle und die an die Ostwand des Bergfrieds angebaute alte Küche.¹⁴² Unter ersterer findet man einen Raum, welcher als Pferdestall diente sowie eine Zisterne am nördlichen Fuß des Bergfrieds. Die gesamte Anlage verfügt zudem über eine große Anzahl an Erkern.¹⁴³

Die Anfänge des Geschlechts der Fieger lassen sich bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Ein im 16. Jahrhundert entstandenes Stammbuch der Familie sowie ein 1492 von Franz Getzner aus Hall in Tirol begonnenes Geschlechterbuch teilen uns mit, dass der Stammvater der Fieger aufgrund fehlender Papiere nicht mehr konkret fassbar ist. Der Hinweis auf dessen Sohn, welcher 1298 als selbstständig Handelnder bezeichnet wird, lässt

138 Ibid., S. 258.

139 Ibid., S. 267 - 272.

140 Ibid., S. 273 - 274.

141 Ibid., S. 277 - 280.

142 Ibid., S. 281 - 283.

143 Ibid., S. 288.

den Schluss zu, dass die Lebenszeit des Ersteren in die Jahre um 1250 – 1280 zu datieren ist. Diese fällt zusammen mit der Gründung des Marktes Hall in Tirol und dessen rasch einsetzendem Aufstieg zu einer der bedeutendsten Städte Tirols, angetrieben durch den stetig wachsenden Salzabbau im Halltal und den Kupfer- und Silberabbau in Schwaz.¹⁴⁴ Als ein Mitglied der unter der expansiven Wirtschaftspolitik des Landesfürsten Graf Meinhards II. aufstrebenden Bürgerschaft schaffte es der Fieger-Stammvater rasch, seinen Besitz zu vermehren. Dieser muss relativ stattlich gewesen sein, da wir wissen, dass seine drei Söhne in den Adel des Inntales einheirateten, eine wichtige Rolle im Geschehen Halls spielten und sich einer der drei bereits einen adeligen Wohnsitz finanzierte.¹⁴⁵ Die große Bedeutung, welche die Fieger zu diesem Zeitpunkt schon hatten, verdeutlicht die 1342 erfolgte Ernennung eines Familienmitglieds zum Salzmaier. Als Leiter eines Salzwerks verfügte ein solcher über einen beachtlichen Einfluss auf die Regierung, da man viele öffentliche Ausgaben über die Saline abgewickelte.¹⁴⁶ Dieses Amt bekamen die Fieger später noch öfter verliehen. Von den drei Nachkommen des Stammvaters, Heinrich I, Michael und Christian I führte nur letzterer durch seine drei Söhne die Familie weiter, da der einzige Enkel des Ersteren kinderlos verstarb sowie auch der einzige Sohn des Zweiteren.¹⁴⁷ Einer dieser drei Söhne, Georg, zählte zu den ersten Stadtrichtern in Hall. Über die anderen beiden Brüder sind keine Aufzeichnungen erhalten. Von den drei Söhnen Georgs setzte wiederum nur einer, Jakob Fieger, mit seinem einzigen Sohn Hans Fieger dem Alten und drei Töchtern, die Familie fort. Jakob hatte als landesfürstlicher Pfleger bei der weiter oben erwähnten Verteidigung Friedbergs vor dem Ansturm der Bayern im Jahr 1410 mitgeholfen. Dieser nicht von Erfolg gekrönte Angriff wurde von Adligen geleitet, welche sich gegen die Politik Friedrichs IV. mit der leeren Tasche, der die Macht dieser zugunsten der Bauern und Bürger einzuschränken versuchte, auflehnten. Innerhalb dieses neuen, für ihn vorteilhaften politischen Gefüges, begann nun Hans Fieger der Alte, sich an dem um 1420 einsetzenden Bergbau in Schwaz zu beteiligen und so rasch großen Reichtum anzuhäufen.¹⁴⁸ Von seiner einzigen Tochter und den sechs Söhnen, welche zum Teil wichtige Ämter wie die eines kaiserlichen und herzoglichen Rates, Kanzlers und Bürgermeisters bekleideten, um nur einige zu nennen, ist Hans Fieger der

144 Messerschmitt Stiftung 1987, S. 13.

145 Ibid., S. 14 - 17.

146 Ibid., S. 18.

147 Ibid., S. 18 - 19.

148 Ibid., S. 19 - 21.

Mittlere als dessen wichtigster Nachfolger zu nennen.¹⁴⁹ Mit seinem im Silber- und Kupferbergbau erworbenen großen Vermögen schaffte er es, zu einer der wirtschaftlich bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit aufzusteigen. Die Haller Chronik des Franz Schweyger berichtet im Jahr 1556, dass seine Tochter 10.000 Gulden als Mitgift und jeder Sohn 30.000 Gulden in bar, die Bergwerke und der Grundbesitz noch nicht einberechnet, erhielt. Nicht das Ausfüllen politischer Ämter, sondern der große materielle Reichtum und seine Rolle als wichtiger Geldgeber machten ihn zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit. Diesen Umstand unterstreicht die Teilnahme König Maximilians I. an dessen Begräbnis.¹⁵⁰ Der mit Christina Tänzl, einer reichen Gewerkentochter, verheiratete Hans Fieger der Mittlere verlieh zudem zahlreiche Darlehen an Maximilian I. und unterstützte diesen wie auch eine Reihe anderer Geldgeber bei dessen Plänen zum Aufbau des habsburgischen Weltreiches. Das reiche Tirol fungierte hierbei mit seinem in großen Mengen abgebauten Kupfer und Silber als zentraler Ausgangspunkt. So kam es, dass in der Regierungszeit Maximilians auch bürgerliche Aufsteiger durch ihre Verdienste in den Adelsstand erhoben werden konnten, darunter 1489 auch Hans Fieger der Mittlere.¹⁵¹ Dieser trat aber auch als ein großer Förderer im sakralen Bereich auf und investierte viel von seinem Geld in Grundbesitz. So kaufte er 1491 auch Schloss Friedberg als Lehen, mit dem Hintergrund, seiner erst kürzlich erfolgten Nobilitierung einen Rückhalt zu geben. Er erwarb es allerdings nicht für sich selbst. Neben sieben Töchtern hatte er drei Söhne, nämlich Hans den Jungen, Christof und Sigmund, von denen ersterer Friedberg gleich nach dem Kauf übernahm. Dieser erneuerte in der Folge das in der Zwischenzeit recht heruntergekommene Schloss. Die Autoren nehmen an, dass mit großer Wahrscheinlichkeit die Wandmalereien im Rittersaal als die einzigen von den Fiegern in Friedberg durchgeführten Arbeiten nicht unter Hans, sondern Christof entstanden. Dieser hatte die Burg im Jahr 1509, als der Umbau wahrscheinlich schon weitgehend abgeschlossen war, von seinem Bruder übernommen.¹⁵² Die Umbauten umfassten vor allem den Nordtrakt, die Errichtung einer gotische Schneckenstiege, eines Arkadenganges mit fünf Bögen, die Umgestaltung des Eingangsbereiches zur Burg und zum Bergfried sowie die Erhöhung des letzteren. In Hinblick auf die Verbesserung der Wehrhaftigkeit der Burg ließ Hans der Junge eine der Burg vorgelagerte runde Bastei errichten. Auch in die Ausstattung der Wohnräume investierte man viel Geld. Ein wichtiges

149 Ibid., S. 24 - 37.

150 Ibid., S. 37.

151 Ibid., S. 37 - 40.

152 Ibid., S. 42 - 47.

erhaltenes Beispiel stellt die spätgotische geschnitzte Maßwerkdecke dar.¹⁵³ Neben Friedberg erwarben die drei Brüder nach dem Tod ihres Vaters im Jahr 1503 drei weitere Burgen und setzten wie dieser zu Lebzeiten weiterhin viel Geld für den Erwerb von Grundbesitz ein. 1509 wurde der gemeinschaftliche Besitz getrennt, wobei Friedberg, wie oben bereits erwähnt, an Christof ging. Zwei Jahre darauf gab es einen weiteren Vertrag, der die Besitzverhältnisse noch einmal neu regelte.¹⁵⁴ Die drei Brüder werden folgendermaßen charakterisiert: „*Jeder von ihnen repräsentierte einen besonderen Typ des Adels. Hans war Landedelmann und Rat des Kaisers, Christof hatte unter den Landsknechten des Kaisers tapfer gefochten, war zum Ritter geschlagen worden und vertrat die neue militärische Aufgabe des Adels seit Kaiser Maximilian, und Sigmund war Edelmann und Gewerke.*“¹⁵⁵ Der weitere Verlauf der Familiengeschichte lässt sich einteilen in den Stamm nach Hans Fieger dem Jungen und den Fiegern von Melans und Taufers, in den Sigmund Fiegern und den Fiegern von Kronburg sowie denjenigen Christof Fiegern und den Fiegern von Friedberg. Ersterer endete im Verlauf des 17. Jahrhunderts¹⁵⁶, zweiterer bereits um 1600¹⁵⁷. Als die wichtigste Linie gilt diejenige der Fieger in Friedberg mit ihrem Begründer Christof, welche 1802 ebenfalls ausstarb.¹⁵⁸ Daneben gab es noch eine Linie der Fieger von Hirschberg, welche von Nikolaus, einem der fünf Brüder Hans Fiegern des Mittleren abstammte und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts existierte.¹⁵⁹

5 Zu den Fresken:

Das folgende Kapitel befasst sich nach deren Einbettung in den historischen Hintergrund nun konkret mit den Friedberger Wandmalereien. Dem Leser soll hier einerseits durch die Bildbeschreibung und andererseits durch eine Rekonstruktion des bis heute andauernden Restaurierungs- und Konservierungsprozesses eine möglichst genaue Vorstellung von dem Zyklus vermittelt werden.

153 Ibid., S. 48.

154 Ibid., S. 53 - 54.

155 Ibid., S. 62.

156 Ibid., S. 76.

157 Ibid., S. 90.

158 Ibid., S. 131.

159 Ibid., S. 132.

Dieser befindet sich in einem Raum im Hochparterre eines an der Nordwestecke der Burg gelegenen Wohnturmes. Der sogenannte Rittersaal ist von quadratischer Form mit einer Seitenlänge von 7,60 m und 3,30 m Höhe und mit einer hölzernen Felderdecke, welche von einem zentralen Holzpfeiler gestützt wird, versehen (Abb. 45). An allen vier Wänden sind Reste der ursprünglich den gesamten Saal ausfüllenden Malereien erhalten (Abb. 46 – 49). Die Nord- und Westwand sind jeweils durch ein kleines Fenster unterbrochen. Diese heben sich durch ihre Einbettung in zurückspringende Wandnischen von den bemalten Flächen ab. Die Wandfläche der Nordwand unterbrechen zudem zwei Wandnischen mit Bretterborden jeweils rechts und links des Fensters. Ursprünglich waren alle vier Wände mit Malereien geschmückt. Zwei Drittel davon haben sich erhalten.¹⁶⁰ Im besten Zustand sind heute die Malereien an der Nord- und Ostwand, während diejenigen der Südwand in der schlechtesten Verfassung sind. Der Raum ist von zwei Zugängen aus erreichbar. Ein Eingang befindet sich an der Ostwand.¹⁶¹ Er verbindet den Rittersaal mit dem gleich daran angrenzenden Fiegersaal. Die zweite Tür befindet sich an der Südseite des Raumes und führt in ein Zimmer, welches zu einem nicht näher kommentierten Zeitpunkt nach der künstlerischen Ausstattung des Rittersaales als Waschküche verwendet wurde. Die entstehende hohe Feuchtigkeit zeigte sich verantwortlich für den schlechten Erhaltungszustand der Malereien an der Südwand.¹⁶² Die Wandgemälde sind in der um 1500 in Tirol verbreiteten Fresko-Secco Mischtechnik ausgeführt.¹⁶³ Sie sind von hoher künstlerischer Qualität und bedeckten ursprünglich alle vier Wände mit einer fortlaufenden Landschaft, in welche sich verschiedene Szenen aus dem höfischen Leben der maximilianischen Zeit einfügen. Im Sockelbereich findet man sowohl einen gemalten Flechtzaun als auch eine hölzerne Planke mit der Höhe von 1,20m (Abb. 50 und 51).¹⁶⁴ Wahrscheinlich waren in der unteren Zone verschiedene Sitzgelegenheiten angestellt. Der Zyklus wird von Trapp in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert,¹⁶⁵ von Egg um 1510.¹⁶⁶ Seine herausragende Stellung begründet sich auch durch dessen Vorreiterrolle im Hinblick auf die Entwicklung der reinen Landschaftsdarstellung in der Malerei Tirols. Für Madersbacher stellen die Malereien im Rittersaal das erste Beispiel eines

160 Trapp 1970, S. 9 - 12.

161 Ibid., S. 10.

162 Ibid., S. 14.

163 Gritsch 1969, S. 13.

164 Trapp 1970, S. 9.

165 Ibid., S. 25.

166 Egg 1972, S. 124.

illusionistischen Landschaftsraumes dar.¹⁶⁷

5.1 Bildbeschreibung

Bevor ich mich den einzelnen Wänden widme, möchte ich mich noch kurz mit dem Gesamteindruck des Rittersaales beschäftigen. Betritt man den Raum und stellt sich in seine Mitte, entfaltet sich vor den Augen des Betrachters eine weite, mit vielen verschiedenen Szenen aus dem höfischen Leben der maximilianischen Zeit belebte Landschaft. Manche davon sind großfigurig und in markanten Farben ausgeführt, andere Details hingegen scheinen sich in der Landschaft zu verstecken und auf einen besonders findigen Gast zu warten. Eine klare Unterteilung in Vorder-, Mittel-, und Hintergrund soll diesem das Eintauchen in den vor ihm ausgebreiteten Naturraum erleichtern und ihn einladen, alle Bildebenen aufmerksam zu betrachten. Der Charakter der Malereien ist erzählend und auf Abwechslung bedacht. Auch den Gebrauch der Farben versuchte der ausführende Künstler vielschichtig zu gestalten. So begegnet uns in der Darstellung der zahlreichen Hügel und grasbewachsenen Flächen eine Fülle von Grün- und Erdtönen, welche die Landschaft lebendig wirken lassen. Die Farben sind meist flächig aufgetragen und gehen kaum ineinander über. Oft sind Figuren, Tiere, Häuser und andere Gegenstände mit schwarzen Linien konturiert. Versuche eines perspektivischen Gestaltens lassen sich teilweise an der Darstellung der Architekturen und besonders an der Ausführung des Bretterzaunes erkennen. An manchen Stellen, beispielsweise bei einigen Felsen, erkennt man den Versuch eines plastischen Herausarbeitens. Der Großteil der Einzelformen jedoch wirkt durch fehlende Modellierung recht flach. Das Panorama, dessen eingeflochtene Szenen keiner festgelegten Erzählrichtung folgen, ist in den Bildraum hinein in die Höhe geklappt, um dem Betrachter einen möglichst flächendeckenden Einblick in den gemalten Landschaftsraum zu ermöglichen.

Die Nordwand, welche durch das Fenster und die auf beiden Seiten davon platzierten Wandnischen eine stärkere Strukturierung erfährt als die anderen Wände, zeigt auf der linken Seite eine Turnierszene, welche in eine weite Landschaft eingebettet ist (Abb. 52). Zwei Reiter sitzen in Rüstung auf ihren galoppierenden Pferden, welche Renndecken tragen. Deren Galopp entspricht aber nicht der natürlichen Fußfolge eines Pferdes. Bis auf ein Bein ist der rechte Reiter leider nicht erhalten, ebenso wie der vordere Teil seines Pferdes. Die Renndecke des linken Pferdes, welche mit ihrem kräftigen Rot den dominantesten Farbakzent der gesamten Wand setzt, ist mit mehreren „W“- förmigen Initialen geschmückt (Abb. 53). Die

¹⁶⁷ Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 343.

rechte Decke enthält ein Schriftband mit einer leider nicht mehr entzifferbaren Schrift (Abb. 54). Rechts oberhalb des linken Reiters ist eine Gruppe von Zuschauern versammelt (Abb. 55). Zwei der schwarz konturierten Figuren, eine Frau mit einer Kopfbedeckung und faltig ausladendem Kleid und ein Mann in engen, gestreiften Hosen sowie Barett mit Feder, sitzen auf einer Bank und scheinen mehr aneinander als am Turniergeschehen interessiert zu sein. Zwei männliche Personen stehen hinter dem Paar und eine seitlich vor der Bank positionierte Dame wendet sich nach rechts, vermutlich hin zu einer anderen Person, welche aber nicht mehr erhalten ist. Die Gesichter aller Figuren sind nur mehr sehr undeutlich erkennbar und waren wohl schon im Originalzustand auf die wesentlichsten Züge reduziert. Rechts oberhalb des zweiten Ritters befindet sich eine zweite Menschengruppe (Abb. 56). Es handelt sich hier um Musikanten, welche das Spektakel mit Trompeten begleiten. Eine der Figuren, ausgestattet mit einem federreichen Hut, spielt auf einer Trommel. Auch die Gesichter dieser Figuren sind sehr reduziert wiedergegeben. Die Gruppe wird rechts von einem massigen, abgerundeten braunen Felsen gerahmt, welcher durch die nicht erhaltene Malerei oberhalb des Fensters keine Fortsetzung mehr findet. Auch der linke obere Teil der Nordwand enthält eine Felsformation, welche jedoch weiter in die Ferne gerückt, grün bewachsen und bebaut ist (Abb. 57). Man erkennt neben einem großen Gebäude am höchsten Punkt des Felsens zwei Türme, eine Befestigungsmauer, ein Tor mit Zugbrücke sowie ein Holzgerüst, welches dicht an den Felsen gebaut ist. In die hügelige Landschaft sind zahlreiche Bäume eingestellt, welche die Begrenzung zu dem nach oben hin sich immer mehr zu einem dunklen Blau verdichtenden Himmel darstellen. Die Sockelzone füllt an der links des Fensters gelegenen Malerei ein heller Plankenzaun aus, dessen Umrisslinien in Hinblick auf eine räumliche Wirkung mit großer Präzision gezogen wurden (Abb. 58). Rechts vom Fenster malte der ausführende Künstler einen gleichfarbigen Flechtzaun, welcher in regelmäßigen Abständen durch Pfosten gestützt wird und die sich hinter ihm ausbreitende, weite und hügelige Landschaft zum Betrachter hin abgrenzt (Abb. 59). Oberhalb der rechten Wandnische finden sich ebenfalls Reste eine Turnierszene (Abb. 60). Erhalten geblieben ist auf der linken Seite der Unterkörper eines Mannes, welcher sich nach einer auf dem Boden liegenden Lanze bückt sowie der Vorderteil eines recht ungeschickt gezeichneten Pferdes mit roter Turnierdecke. Links neben der Szene befindet sich ein undefinierbares kleines Tier, welches sich mit seinem schmalen, langen Schwanz, einer spitz zulaufenden Nase und massigen Vorderbeinen dem Geschehen zuwendet. Die Wandnische, welche sich direkt unterhalb dieser Szene befindet, ist ebenso wie diejenige links vom Fenster in einem freundlichen Gelb-Beige gemalt. Die

Laibung des Fensters zeigt noch Reste der ursprünglichen Bemalung (Abb. 61). Hier stoßen wir im oberen Bereich auf monochrome grüne Rankenmalerei. Diese ist schwarz konturiert und hell gehöht. Im Sockelbereich findet man auf derselben Höhe wie der links an die Wandnische angrenzende Bretter- und rechts davon der Flechtzaun eine rot gemalte Fläche mit einer sehr schlecht erhaltenen Verzierung, welche Trapp als einen Behang mit Granatapfelmuster identifizierte.¹⁶⁸ Im Bereich der Laibung kann man noch gut die zahlreichen Löcher in der Malschicht erkennen, welche vor der um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten Übermalung der maximilianischen Wandgemälde aufgeschlagen wurden, um dem neuen Verputz eine bessere Haftung zu geben.

Die Ostwand teilt sich auf in zwei große erhaltene Bildfelder rechts und links der Eingangstür (Abb. 62 und 63). Links sticht dem Betrachter ein markanter rotbrauner Felsen mit abgerundeten Kuppen ins Auge, welcher mit einer Burganlage samt Befestigungsmauer, Burgtor, Turm und anderen Gebäuden bebaut ist (Abb. 64). Unterhalb des Felsens stehen mehrere Bäume in Gruppen. Vor diesen schlängelt sich ein durch seine Unregelmäßigkeit lebendig wirkender dunkelbrauner Holzzaun mit einem Gatter durch die hügelige und in vielen Grüntönen variierende Landschaft. Den Vordergrund bildet ein in erdigen, hellen Farben gemalter Weg, auf welchem ein paar schwarz konturierte Steine liegen. Innerhalb der Fläche eines Hügels finden sich zwei nicht stark vom Hintergrund abgehobene krautartige Gewächse. Rechts vom Felsen windet sich ein Pfad, welchen eine Gruppe von Menschen mit beladenen Packtieren entlangzieht. Der Weg wird rechter Hand von einem wenig strukturierten Felsen begrenzt und ihn flankieren im Hintergrund auf dessen linker Seite drei Häuser. In Richtung auf den Horizont zu nehmen die Hügel hier verstärkt eine blaue Färbung an. Die Strahlen der tief stehenden und mit einem Gesicht versehenen Sonne sind mit geraden, präzisen Strichen gemalt. Sie wirft keine Schatten. Zarte rote Schleier am Horizont unterstreichen die Abendstimmung. Die Farbe des Himmels wechselt nach oben hin von einem neutralen Hintergrund bis zu einem Streifen dunkleren Blaus, welcher den oberen Bildrand bildet. In der Sockelzone wird hier der Flechtzaun der Nordwand in gleicher Höhe weitergeführt (Abb. 65). Das große Bildfeld rechts der Tür enthält eine Fülle von Themen. Auffallend ist eine den Mittelgrund dominierende, von links sich auf die Bildmitte zu bewegende Gruppe von Reitern und eine Figur zu Fuß (Abb. 66). Vier freilaufende Jagdhunde begleiten die Gesellschaft, zwei davon mit Halsbändern. Das linke Pferd mit dunkler Fellfarbe

¹⁶⁸ Trapp 1970, S. 17.

trägt einen verzierten Zaum, ein gleichfarbiges Vorderzeug und Sattel (Abb. 67). Sein Auge ist sehr weit unten am Kopf platziert und wirkt recht in seiner Malart recht menschlich. Der Reiter ist mit einem dunklen Gewand und einem Hut mit zwei Federn bekleidet. Auffallend sind die langen Sporen sowie ein rotes Tuch, welches neben dem Hals auch Mund und Nase bedeckt. Hinter ihm sitzt eine Frau mit blauem Kleid und ebenfalls einer Feder als Teil des Kopfschmucks im Damensitz. Ihr Rücken ist dem Betrachter zugewandt und sie hält sich mit einem Arm an der vor ihr sitzenden Person fest. Die Hinterhand des Pferdes ist von einem grün bewachsenen Felsen verdeckt. Oberhalb, bereits in einiger Distanz zu ihm, bemerkt man eine sich nicht mehr sehr deutlich vom Hintergrund abhebende Figur, welche mehrere Hunde an der Leine führt und mit diesen im Schlepptau bergauf marschiert (Abb. 68). Dahinter sieht der Betrachter in filigraner Malweise mehrere eingezäunte Pferdekoppeln sowie zwei einfache Gebäude auf einer sanften Hügelkuppe. Diese ist von einem dunklen Wald gesäumt und hebt sich so in ihrer Umrisslinie und der hellen Farbgebung besonders stark ab. Ein kleiner, filigran gemalter Fuchs streift über die Wiese. Das zweite Pferd der berittenen Gruppe im Bildvordergrund ist braun, seine Zäumung türkis und es trägt eine lange, rote Satteldecke über dem Rücken (Abb. 69). Seine Reiterin sitzt im Damensattel und trägt ein farblich auf den Zaum ihres Reittieres abgestimmtes Kleid. Auch sie sitzt mit dem Rücken zum Betrachter. Die männliche Begleitperson zu Fuß trägt eng anliegende rote Beinlinge und ein gleichfarbiges Untergewand, eine oilivgrüne Jacke, klobige Schuhe und ein ebenfalls rotes Kopftuch, welches an einer Seite zusammengebunden ist (Abb. 70). Sie wendet sich einem von ihr an der Leine geführten Hund zu, welcher gerade im Begriff ist, auf den Weg zu urinieren, und versucht ihn zum Weitergehen zu bewegen. Vor und hinter dieser Reitergruppe öffnet sich eine abwechslungsreiche Landschaft (Abb. 71). Ein hell gemalter Weg schlängelt sich innerhalb dieser nach hinten, bis er an den Ausläufer eines markanten graubraunen Felsens stößt. Auf diesem findet der Betrachter sehr kleinfigurig eine Gemsenjagd dargestellt (Abb. 72). Auf dem höchsten Punkt des Felsens steht eine filigrane Figur mit einem Stock. Deren Aufgabe besteht darin, die Gemen aufzuscheuchen und zur Flucht die Felsen hinab und talwärts zu veranlassen. Eine der beiden abgebildeten Gemen steht in einer steilen Wand und wird wohl im nächsten Moment von einem etwas weiter unten platzierten Jäger, welchen ein weißer Hund begleitet, mit einem langen Jagdspieß aus der Wand gestochen. Rechter Hand der Reitergruppe dominiert eine Ansammlung von in dunklen Farben gehaltenen Bäumen den Mittelgrund. Man kann hier verschiedene Arten von Laub- und Nadelbäumen unterscheiden. Die weiter in den Hintergrund gerückten Bäume verzüngen sich zusehends. Vor

der Baumgruppe befindet sich ein an mehreren Stellen offener, unregelmäßiger Holzzaun sowie weiße Jagdnetze (Abb. 73 und 74). Links daneben sind auf dem Weg einige Steine in verschiedenen Größen platziert (Abb. 75). Der Flechtzaun im Sockelbereich ist in der linken Bildpartie am besten erhalten. Auf ihm sitzt hier eine nach links schauende Elster (auch Abb. 75). Den rechten Teil der Wandfläche bestimmt ebenfalls das Thema der Jagd. Im Mittelgrund wird gerade ein Hirsch, welcher schon von einem Pfeil getroffen wurde und blutend zu Boden gegangen ist, von vier Hunden erlegt (Abb. 76). Ein weiterer Hund, gefolgt von zwei rot gekleideten Reitern auf ihren galoppierenden Pferden, nähert sich von links dem Geschehen (Abb. 77). Rechts von dieser Szene verfolgt ein anderer Hund einen Hirsch, welcher sich wie eine Gruppe seiner Artgenossen auf einem schmalen Weg zwischen zwei hochragenden hellbraunen Felsen seinem Verfolger zu entziehen versucht (Abb. 78). Der rechte das Bild begrenzende Felsen, welcher in einem warmen Beige gemalt wurde, ragt mit seinem überhängenden Felsvorsprung markant in das Bild hinein. Dadurch, dass er farblich und kompositorisch nicht geerdet ist, wirkt er trotz seiner Größe schwerelos. Den linken Felsen, der an seinem unteren Ende mit Bäumen und grünen Hügelflächen gesäumt ist, hat der ausführende Künstler plastisch etwas mehr durchgearbeitet. Links davon ist ein See in die weite Landschaft eingebettet (Abb. 79). Zwei Reiter mit ihren beiden Hunden stehen an dessen Ufer, wobei einer davon mit seiner Armbrust auf einen im Wasser schwimmenden Hirsch zielt. Zwei Hunde rennen am Ufer entlang auf diesen zu. Ein Hirsch konnte noch lebend das Wasser hinter sich lassen und versucht nun, bergauf seinen Verfolgern zu entkommen. Auf einem Hügel vor dem See steht ein einzelner, schlanker Baum, der im Vergleich zur restlichen Vegetation weit in den Himmel ragt. Mehrere perspektivisch wiedergegebene Zäune begleiten in diesem Bildabschnitt die Konturen der sanften Hügel (Abb. 80). In Richtung Bildhintergrund werden letztere zunehmend flacher. Weit in die Ferne gerückt erkennt man die Silhouette einer Stadt mit einfarbig hellen Fassaden und roten Dächern (Abb. 81). Den Abschluss des Hintergrundes bildet ein mit blauer Farbe konturiertes Bergmassiv. Nicht nur die weitläufige Landschaft, sondern auch der Himmel ist belebt, unter anderem durch eine Falkenbeize (Abb. 82). Ein Reiher stürzt, von einem ihm nachfolgenden Falken verletzt, zu Boden. Ein anderer flüchtet mit ausgebreiteten Flügeln vor seinem Jäger.

War an den bisher besprochenen Wänden eine große Fülle an Details zu erkennen, sind uns an der Südwand nur zwei größere Fragmente mit spärlichen Resten ihrer Bemalung erhalten

geblieben. Die Malerei rechts neben der Tür zeigt eine Belagerungsszene (Abb. 83). Aufgrund der Übereinstimmungen kann man feststellen, dass es sich hier um die weiter oben besprochene Darstellung der historisch belegten Belagerung Friedbergs aus dem Jahr 1410 handelt.¹⁶⁹ Unmittelbar nach der Freilegung war dieser Wandabschnitt noch recht gut erhalten, sein Zustand verschlechterte sich im Lauf der Jahre aber merklich und Teile der Malschicht gingen verloren. Auf diesen Umstand werde ich im nächsten Kapitel näher eingehen.

Gut erkennbar ist heute noch der den restlichen Burgbau überragende Bergfried mit seinen um 1500 angebauten Eckerkern und einem spitz zulaufenden roten Dach (Abb. 84). Ihn schmücken zudem mehrere nur mehr schlecht lesbare Wappen. Rechts und links des Bergfrieds befinden sich zwei Türme, von denen der linke eine spitz zulaufende österreichische Fahne trägt. Die Eckerker des Bergfrieds und der rechte Turm sind mit mehreren Fenstern versehen. An der Fassade des Letzteren findet sich ein länglicher türkisfarbener Fleck, welcher ebenfalls nicht mehr entzifferbar ist. Die untere Begrenzung der Burg bildet eine in ihren Konturen erhaltene zinnenbekrönte Mauer. Darunter ist keine konkrete Malerei mehr feststellbar. Links neben der Burg breitet sich die Schar der Belagerer Friedbergs aus (Abb. 85). Vor den zahlreichen grauen Zelten mit ihren spitzen, fahnenbekrönten und mit Seilen befestigten Dächern befinden sich noch wenige Reste der Belagerungsmaschinerie, darunter ein Holzwagen mit großen Rädern und einem darauf gemalten, schlecht erhaltenen Wappen. Rechts davon befindet sich eine weitere massive Konstruktion aus Holz, welche ebenfalls Kriegszwecken gedient haben muss. Auch hinter dieser Szene breitet sich eine Landschaft mit weichen Hügeln und darin eingestreuten Bäumen aus. Insgesamt sind die Farben sehr verwaschen und lassen im Gegensatz zu den bisher behandelten Wänden keine Schlüsse auf die ursprüngliche Wirkung mehr zu. In der gesamten Sockelzone der Wand ist leider keine Malerei mehr erhalten, sodass nicht mehr festgestellt werden kann, ob sich hier ein Bretter- oder Flechtzaun befand.

Auf der Suche nach dokumentierten, besseren Erhaltungszuständen der Belagerungsszene an der Südwand möchte ich mit einer 1828 publizierten Schrift, welche die früheste bekannte Erwähnung des Zyklusses enthält, beginnen. Darin schreibt der Autor von einer großteils erhaltenen Wandmalerei. In dieser unterscheidet man deutlich *„an den blauen und weißen Fähnlein und den Wämsern von derselben Farbe die stürmenden Ausländer. Sie scheinen im Begriffe zu sein, sich eines Vorwerkes zu bemächtigen, doch der Vertheidiger tapferer*

¹⁶⁹ Ibid., S. 14 - 15.

*Widerstand zwingt sie schon hie und da zum Rückzuge.*¹⁷⁰ Will man also das aktuelle Aussehen der Belagerungsszene im Geist in Hinblick auf den Originalzustand ergänzen, muss man sich diese durch eine Reihe von heute nicht mehr erhaltenen Figuren belebt vorstellen.

Bereits zwei Jahre nach der Entdeckung des Zyklusses bezog sich Gritsch in einem 1969 veröffentlichten Artikel auch auf die Malerei an der Südwand. An der von ihrer Nord- und Westseite gezeigten Burg erkenne man deutlich die Fenster des Rittersaales, die Lichtschlitze im Kellergeschoß sowie den mit Erkern versehenen Bergfried. An dessen Nordwand finde man die Wappen des römischen Königs und Kaisers abgebildet. Sie nennt die außerhalb der Burgmauern dargestellten Belagerungsmaschinen und eine dahinter positionierten Ansammlung von Zelten, auf welchen schwarze Wimpel wehen. Zuletzt betont sie, dass es sich um eine in die maximilianische Zeit versetzte Belagerung Friedbergs handelt.¹⁷¹

Im Gegensatz zu dieser nicht sehr ins Detail gehenden Beschreibung findet sich bei Trapp eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Erscheinungsbild der Burg samt Belagerungsszene. So führte er beispielsweise aus, dass der Künstler die vier Eckerker des Bergfrieds mit mehr als im heutigen Zustand vorhandenen Fenstern versah und dass die zwei vor diesem stehenden Türme durch einen niedrigeren Trakt miteinander verbunden sind. Der rechte Turm enthält unterhalb der vier Fenster eines mit einem rundbogigen oberen Abschluss, welches dem heute noch vorhandenen Nordfenster des Rittersaales entspricht, sowie Lichtschlitze im darunter liegenden Kellergeschoß. An der Wandfläche des zweiten Erkers von links erkannte er „eine 7 cm hohe Wappengruppe mit zwei schräg gegeneinander geneigten Wappentartschen unter der kaiserlichen Krone. Im heraldisch rechten Schild erscheint der nimbierte Doppeladler, im linken Schild der einköpfige Adler des Römischen Königs. Die Bügel der Krone sind steil gebildet. Etwas unter dem kaiserlichen Wappen befinden sich im Gemälde beiderseits der Turmkante noch zwei weitere Wappenschilder. Fragmente ihrer Innenzeichnung genügen, um festzustellen, daß an den beiden dem Burghof zugewandten Wänden des Bergfrieds je ein Fiegerisches Wappen dargestellt war“.¹⁷² Weiters beschreibt er im oberen Teil der östlichen Burgwand „eine undeutliche Stelle, die das Holzpodest darstellen dürfte, das seinerzeit vor dem alten, romanischen Hocheingang angebracht war.“¹⁷³ Die bisher aufgezählten Bilddetails sind, mit Ausnahme des einköpfigen Adlers im linken Wappenschild, des rechten Fiegerwappens sowie nur einer der in der

170 Moosburg 1828, S. 196 - 197.

171 Gritsch 1969, S. 214.

172 Trapp 1970, S. 15.

173 Ibid., S. 15.

Mehrzahl angeführten Lichtschlitze am rechten Turm, auch heute noch erkennbar. Heute leider zerstört ist die Darstellung der dem Schloss vorgelagerten Bastei, welche sich schräg unterhalb des rechten Turmes befand. Ihre Existenz beweisen eine unmittelbar nach der Freilegung der Wand aufgenommene Fotografie aus dem Jahr 1968 sowie die Beschreibung durch Trapp (Abb. 86). Dieser kann man entnehmen, dass an der mit einem Kegeldach gemalten und in ihren Umrissen dem heutigen Bestand entsprechenden Bastei auch der rundumlaufende Maschikulikranz erkennbar war. Doch berichtet der Autor noch von einer Reihe zusätzlicher Details: *„An Stelle der Kragsteine und der dazwischengespannten Mauerbögen des Maschikulikranzes findet sich aber im Bild eine gelb gemalte Zone, die erkennen läßt, daß die Bastei in ihrem oberen Teil einst aus Holzbohlen gezimmert war. Ähnliche Konstruktionen aus der nämlichen Zeit finden sich häufig. Links über der Bastei erkennt man noch die Spuren der parallel vor der Burg verlaufenden gezinnten Zwingermauer. Rechts kann man einige Mauern des befestigten Burgwegs hinauf verfolgen. Man erkennt auch noch die Spuren einer nach rechts gerichteten Büchse auf einer Radlafette, hinter der ein rot gekleideter Knecht mit weißen Beinlingen kniet.“*¹⁷⁴ Auch das links der Burg aufgeschlagene Heerlager war noch Ende der 1960er Jahre in einem etwas besseren Zustand (Abb. 87). Rechts neben dem in etwa gleich gut erhalten gebliebenen, links vor den Zelten positionierten Streitwagen beschreibt der Autor ein weiteres Gefährt, in welchem er „eine „Sturmbrücke“ oder eine bewegliche „Schiebebühne“ vermutet. Daneben erkennt er zwei Schanzkörbe.

Das Bildfragment nahe der rechten Wandecke zeigt im oberen Teil eine Landschaft und den nach oben hin immer mehr sich blau verdichtenden Himmel (Abb. 88). Die Malerei greift hier über die Saalecke zur Nordwand. Ansonsten kann man dem Gewirr von undeutlichen Farbresten heute leider keine konkreten Details mehr entnehmen. Trapp schrieb hierzu: „Das Belagerungsbild hat einst die ganze Südwand eingenommen. Man erkennt rechts noch Fragmente weiterer Stoffzelte, die mit Kugeln abschließen, und gegen die Burg hin schreitende Männer, die einen schweren Balken, vielleicht einen Rennbock, geschultert haben. Einer der Bewaffneten trägt am Helm eine rot-weiße Feder, ein anderer ein geschiftetes gotisches Bruststück, das in einem Dreipaß endet. Zwei Figuren decken sich mit großen ovalen Schilden, deren einer mit den geflammten Strahlen einer Sonne verziert ist.“¹⁷⁵ Eine ebenfalls 1968 gemachte Fotografie zeigt dem Betrachter den damaligen

174 Ibid., S. 16.

175 Ibid., S. 16.

Erhaltungszustand des Fragmentes (Abb. 89). Vergleicht man die hier aufgezählten Details mit der heutigen Ausgangssituation, stellt man fest, dass sich nur mehr eine Gruppe von Zelten und die beiden Kriegswägen erhalten haben.

Die Türnische an der linken Seite der Südwand schmückt ebenso wie die Laibung des Fensters an der Ostwand eine nur mehr fragmenthafte Bemalung mit monochromen grünen Ranken (Abb. 90).

Das Bildfragment der rechten Ecke findet seine nahtlose Fortsetzung an der Westwand (Abb. 91). An dieser finden sich im Sockelbereich wieder Reste des Plankenzaunes, dessen obere Begrenzungslinie hier besonders stark konturiert ist (Abb. 92). Links vom Fenster haben sich mehrere Bildfragmente erhalten, welche zusammen eine Seelandschaft mit einer Hafenstadt zeigen (Abb. 93). Den dunkelsten Farbakzent setzt ein sattgrauer, massiver Felsen in der linken oberen Bildecke. Auf der in einem einheitlichen Türkiston gemalte Wasserfläche schwimmt gleich neben dem Felsen ein Schiff im Wasser (Abb. 94). Es ist dem Betrachter fast frontal zugewandt und hat die Segel nicht gehisst. Das linke Ufer wird von dunkelfarbenen Nadelbäumen gesäumt. Auch ein Weg in einem freundlichen Beige schlängelt sich durch die hügelige Landschaft. Das andere größere Bildfragment zeigt eine Hafenstadt mit zwei ihr vorgelagerten Schiffen, einem großen Segelschiff und einem einfachen Kahn (Abb. 95). Markant ist die hellfarbige Brückenkonstruktion mit dem geöffneten Stadttor. Dieses wird flankiert von zwei zinnenbekrönten und mit blauen Spitzdächern versehenen Rundtürmen, von welchen einer noch zwei Fenster und Schießscharten erkennen lässt. Innerhalb der Stadtmauern befinden sich mehrere Gebäude. Auf der rechten Seite des Fensters malte der ausführende Künstler einen weiteren Landschaftsausschnitt, hier allerdings ohne Wasserfläche (Abb. 96). Wieder sticht ein vielfach abgerundeter, durch Schattierungen recht plastisch wirkender hellgrauer Felsen ins Auge. Mehrere Zäune strukturieren die mit Bäumen gesäumten Wiesenflächen.

Abschließend zu diesem Textabschnitt möchte ich noch bemerken, dass bewusst nur die Malerei der Südwand für einen Vergleich mit älterem Fotomaterial herangezogen wurde. Der Grund hierfür liegt darin, dass besonders diese Wand von der Zerstörung durch an der Oberfläche auskristallisierende Salze, bedingt durch Mauerfeuchtigkeit, betroffen war und daher die Unterschiede zum jetzigen Erhaltungszustand besonders deutlich herausgestrichen werden können. Im Rahmen des folgenden Kapitels gehe ich auch auf Substanzverluste in der

Malereischicht der anderen Wände des Rittersaales ein.

5.2 Restaurierbericht und Zustandsvergleich

Im Rahmen dieses Kapitels beschäftige ich mich mit der Rekonstruktion des Restaurierungs- und Instandhaltungsprozesses der Wandmalereien im Rittersaal seit dem Zeitpunkt ihrer Entdeckung bis in die Gegenwart. In einem chronologischen Ablauf versuche ich, dem Leser ein möglichst zusammenhängendes Bild dieses Vorganges zu vermitteln. Ich möchte ihn aber darauf hinweisen, dass zwar das Erstellen eines großen Gesamtbildes möglich ist, nicht jedoch eine in allen Details lückenlose Rekonstruktion des Restaurierungs- und Konservierungsprozesses. Abschließend werde ich mich dem Vergleich verschiedener Erhaltungszustände ausgewählter Wandabschnitte widmen.

Die bis heute erfolgten Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten an den maximilianischen Wandmalereien lassen sich grob in drei Hauptphasen einteilen. Die erste Phase wurde unmittelbar nach der Entdeckung der Fresken im Jahr 1967 eingeleitet und umfasste deren Aufdeckung unter der darüber liegenden Malschicht sowie erste konservierende und restauratorische Maßnahmen. Die zweite Phase wurde als Reaktion auf den sich rapide verschlechternden Zustand des Zyklusses ab 1975 eingeleitet. Auf eine Reihe von vorbereitenden Maßnahmen folgte ab 1980, besonders im Jahr 1981, ein Abschnitt der Umsetzung vieler der geplanten Vorhaben zur Rettung der Wandmalereien. In den folgenden Jahren wurden, verteilt auf einen größeren Zeitraum, ebenfalls zahlreiche Konservierungs- und Restauriermaßnahmen durchgeführt. Die dritte Phase markiert besonders die um das Jahr 1993 umgesetzten Sanierungen an den Wänden des Rittersaales. Die von 2007 – 2009 durchgeführten Arbeiten am Schloss Friedberg tangierten den Rittersaal nicht.

Insgesamt beteiligte sich eine Vielzahl von Restauratoren des österreichischen Bundesdenkmalamtes sowie auch andere hinzugezogene Fachkräfte an diesem Projekt. Darunter der mittlerweile verstorbene Restaurator und Bildhauer Frambert Wall-Beyerfels, Dr. Franz Walliser, Dr. Franz Caramelle, Landeskonservator für Tirol von 1988 bis 2009, dessen Nachfolger DI Werner Jud, die Restauratoren Egidio Ita und DI Walter Hauser, der Restaurator und langjährige Leiter der Restaurierwerkstätten des österreichischen Bundesdenkmalamtes, Dr. Manfred Koller, der 2011 verstorbene Hofrat Dr. Hubert Paschinger, Restaurator Dr. Ivo Hammer, um nur einige der wichtigsten Beteiligten zu nennen.

Ich möchte nun mit dem Aussehen und Zustand der Wände unmittelbar vor der Freilegung des Landschaftspanoramas beginnen. Schon im 19. Jahrhundert zeigten sich die Wände des Rittersaales durch aufsteigendes und herab rinnendes Wasser stark beschädigt. Die Reste der maximilianischen Wandmalerei waren 1854 mit einer lehmig grauen Masse überzogen, geweißelt und vom Innsbrucker Maler Josef Bartinger mit Malereien in Leimfarbe ausgestattet worden (Abb. 97 – 99).¹⁷⁶ Die dem damaligen Zeitgeschmack entsprechende Arbeit zeigte *„in der Sockelzone gotisierendes Maßwerk, darüber eine Reihe von Rittern mit Pokalen in den Händen auf Maßwerkkonsolen und dazwischen grau in grau gemalte Phantasiewappen. Den Abschluß unter der Decke bildete ein graugrüner Fries von Ranken mit bunten Genreszenen, die Jäger, Turniere und pokulierende Ritter darstellten.“*¹⁷⁷ Vor der 1864 mit Eichenholztapeten überklebten Sockelzone stand eine einfache Holzbank.¹⁷⁸

Im Jahr 1967 entdeckte der Besitzer des Schlosses, Graf Oswald Trapp, dass sich unter der inzwischen teilweise von der Wand abblättrenden Malerei eine ältere Malschicht befand. In der Folge begannen der Restaurator Frambert Wall-Beyerfels und ab 1968 auch Franz Walliser durch die ausschließliche Anwendung mechanischer Techniken mit der Freilegung aller vier Wände.¹⁷⁹ Die ans Tageslicht tretende Malerei wurde vorsichtig fixiert, lockere Farbteile gefestigt und Fehlstellen mit Kalkmörtel ausgebessert. *„Die Retuschierung wurde in angepassten Neutraltönen durchgeführt, lediglich im Bereich der fast gänzlich zerstörten Burg wurden gerade noch erkennbare Originalrestchen farblich zusammengezogen und eine bei oberflächlicher Betrachtung überzeugend wirkende Rekonstruktion erstellt.“*¹⁸⁰ Der Freilegungsvorgang sowie das Aussehen der Malereien sofort nach deren Aufdeckung wurde fotografisch dokumentiert. Dieser Umstand ermöglicht einen im Anschluss an den Restaurierbericht durchgeführten Vergleich der Wände aus den Jahren 1968, um 1980 und dem aktuellen Zustand.

Auch statische Untersuchungen und in der Folge bauliche Maßnahmen wurden im Rittersaal durchgeführt. So entfernte man eine vor der Westwand angebrachte ermüdete Schließe und brachte eine neue an. Auch die Decke sowie die Fenster, welche man mit Rundscheiben

176 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Restaurierbericht von Frambert Wall-Beyerfels, Jänner 1980, S. 1.

177 Gritsch 1969, S. 212.

178 Ibid., S. 212.

179 Ibid., S. 213 - 214.

180 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Restaurierbericht von Frambert Wall-Beyerfels, Jänner 1980, S. 1.

versah, wurden wieder instand gesetzt.¹⁸¹ Man entfernte die sehr harte Kalktünche, „wobei notgedrungen an manchen Stellen Teile der originalen Seccomalerei mitgingen. Die Freilegung wurde jedoch mit äußerster Vorsicht durchgeführt, und zur Verhütung von Verlusten hat man stellenweise kleine Reste der Übermalung belassen. Die ziemlich großen Fehlstellen wurden mit Kalkmörtel fein verputzt. Hier gehen die Auffassungen des Restaurators und des Landeskonservators insofern auseinander, als Prof. Walliser den Putz an der Ostwand flächengleich mit der Malschicht ausführen ließ, um die Festigkeit des Altputzes an den Rändern zu erhöhen, während der Landeskonservator den Neuperputz an den übrigen Wandflächen um 1mm zurückspringen ließ, um die Grenze der Malerei klarer hervorzuheben und den Eindruck, daß an ihr eine Ergänzung – sei sie auch noch so geringfügig – vorgenommen worden sei, zu vermeiden. So sind nun beide Arten der Putzergänzungen vorhanden, ohne daß dem Betrachter der Unterschied auffiele. Die Malschicht wurde mit Polyvenilacetat und Kalkkristallwasser gefestigt; es wurden dann nur sehr sparsame Ausflekkungen vorgenommen, da und dort eine Linie zusammengezogen und die Neuputzstellen gelblichgrau eingetönt.“¹⁸² Abschließend legte man den Boden mit quadratischen Ziegelplatten aus, brachte über dem Fußboden Steckdosen an und setzte auch den an der Südseite des Rittersaales angrenzenden und ehemals als Waschküche genutzten Raum instand.¹⁸³

Die nächsten Unterlagen datieren aus dem Jahr 1975. Eine im Juli des Jahres entnommene Probe lieferte das Ergebnis, dass die Wände stark mit Nitratsalzen durchsetzt waren. Der Grund für die schweren Schäden an allen Wänden des Rittersaales, besonders aber an der Südwand, war vor allem aufsteigendes Wasser, welches die für die Malereien so gefährlichen Salze in den Wänden nach oben transportierte und diese an der Wandoberfläche auskristallisieren ließ.¹⁸⁴ Eine weitere Untersuchung der Salzausblühungen¹⁸⁵ im November

181 Gritsch 1969, S. 215.

182 Ibid., S. 216 - 217.

183 Ibid., S. 217.

184 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Untersuchungsbericht vom 23. 11. 1975, Zl.: 10695/ 75.

185 „Salzausblühungen sind Bauschäden, die sich vorwiegend bei Naturstein und Mauerziegel bilden. Sie entstehen dadurch, dass sich die Salze in Wasser lösen und mit der Feuchtigkeit ins Bauwerk wandern. Beim Verdunsten des Wassers kristallisieren die Salze aus. Durch die Volumenvergrößerung führen die Ausblühungen zu Absprengungen oder Risse der Mauersteine oder des Putzes. Es handelt sich um Salzablagerungen auf der Baustoffoberfläche. Bei porösen mineralischen Baustoffen wie Ziegel, Mörtel, Beton und Natursteine treten sie zumeist als weiße Abscheidung auf, aber auch farbliche Veränderungen sind möglich“. (siehe: http://www.mautner-lacke.at/home/ar/know_how/KH-Mappe_Salzausbluehungen_CD-

1975 stellte als deren Ursache ebenfalls aufsteigende Mauerfeuchtigkeit sowie Farbverluste fest.¹⁸⁶ Dem ausführlichen Bericht einer am 27. 4. 1976 stattfindenden Besprechung im Rittersaal, im Rahmen derer man sich über weitere zu setzende Maßnahmen beriet, ist eine Zustandsbeschreibung, die Dokumentation der vorgenommenen Messungen, die Erläuterung der Schadensursachen und Maßnahmen zu deren Bekämpfung sowie eine Auflistung von Durchführungsvorschläge zu entnehmen. Erstere bezog sich vor allem auf die stark von einer völligen Zerstörung bedrohte Südwand. Besonders die Burg, welche unmittelbar nach der Freilegung noch gut erkennbar gewesen war, wird im Gegensatz zu der etwas besser erhaltenen Belagerungsmaschine links davon als bis auf geringe Reste zerstört beschrieben. Auch für die Malereien der Ostwand befürchtete man eine beschleunigte Verschlechterung des Zustands bei anhaltender Wirkung der zerstörerischen Salzkristalle. Die im Rahmen einer Oberflächenfeuchtigkeitsmessung in einem den Bericht begleitenden Beiblatt eingezeichneten Feuchtigkeitszonen deckten sich mit den Schäden an den Mauerflächen. Messungen der Oberflächenfeuchtigkeit an der Nordwand des Vorraumes zum Rittersaal, in dessen Nebenraum, im Keller unterhalb sowie an den Außenwänden des Hofes ergaben ebenfalls hohe Feuchtigkeitswerte. Als Ursachen für die Schäden an den Wandmalereien wird auch hier aufsteigende Grundfeuchtigkeit angeführt, welche sich vor allem für den Transport der löslichen Salze verantwortlich zeigte. Um diesen Schadensphänomenen bestmöglich entgegenzuwirken, plante man die Mauertrockenlegung durch eine Sperre des aufsteigenden Grundwassers, eine Belüftung oder andersartige Reduzierung der Mauerfeuchtigkeit der drei oben genannten, mit dem Rittersaal in Verbindung stehenden Räume, sowie im Zusammenhang damit eine Fixierung der Malereien. Diese würde aber nur nach einer Unterbindung des Salztransportes und eines Rückganges der Feuchtigkeit von Erfolg gekrönt sein. Die Notlösung einer Abnahme oder Übertragung zumindest von Teilen des Zyklusses wollte man soweit als möglich vermeiden.¹⁸⁷ Dennoch findet man aus Sorge um die in ihrem Bestand gefährdeten Friedberger Wandmalereien schon im Jahr 1976 die schriftliche Äußerung der Idee, diese aufgrund ihrer hohen Qualität „zumindest in ihren wichtigsten Teilen zu kopieren“.¹⁸⁸

Einem weiteren Bericht entnehmen wir, dass als Ergebnis einer Diskussion von Restauratoren des Bundesdenkmalamtes unter Einbeziehung der Meinung international anerkannter

Neu_Endversion.pdf , S.2. Besucht am 22. 6. 2012.)

186 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Untersuchungsbericht vom 23.11.1975, Zl.: 10695/ 75.

187 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 20. 5. 1976, Zl.: 4268/ 76, S. 1 - 2.

188 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Schreiben an Oswald Graf Trapp, 18. 2. 1976, Zl.: 423/ KI/ 76.

Fachleute als einzige Möglichkeit, die Malereien zu retten, eine Festigung der Wände mit Kieselsäureester¹⁸⁹ angesehen wurde.¹⁹⁰

Im Rahmen einer im November des Jahres stattfindenden Besichtigung vor Ort stellte man eine Verstärkung der Abblätterungen von Teilen der Malschicht fest. Wiederum war die Südwand in besonderem Ausmaß von der Zerstörung betroffen. Als Arbeitsschritt vor den geplanten Trockenlegungsarbeiten der Mauer wird eine Festigung der lockeren Farbschichten angeführt.¹⁹¹

Im Mai 1977 erfolgte eine weitere dokumentierte Untersuchung der Wände des Rittersaales. Man führte unter anderem eine der im Lauf der Zeit zahlreich erfolgten Protimetermessungen¹⁹² an der Süd- und Westwand durch und überprüfte erneut das Raumklima. Das Ergebnis war demjenigen des vorhergehenden Jahres relativ ähnlich, außer, dass die Schadensphänomene an den gefährdeten Wänden, vor allem an der Westwand, zugenommen hatten. Schuld an den „Abblätterungen, Farbblockierungen und Auflösungsformen von Putz wie Farbe“ war Salztreiben. Man plante zur Unterstützung der Maueraustrocknung neben der bereits im Vorjahr angedachten Entfernung des Putzes im Sockelbereich an der am stärksten bedrohten Südwand nun auch an der Westwand das Abschlagen des Originalputzes bis in eine Höhe von ca. 40 – 50 cm, da in diesem Bereich die Originalmalerei ohnehin schon zerstört war.¹⁹³

Etwas mehr als ein Jahr später stellte man wieder ein Ansteigen der Protimeterwerte an der Süd- und Westwand fest. Besonders in bisher noch gut erhaltenen Partien in der rechten Hälfte der Letzteren zeichnete sich eine Verschlechterung des Zustandes ab. Eine mehr als ein Jahr zuvor aufgebrachte Fixierprobe mit Kieselsäureester hatte keinen Erfolg gezeigt. Da das Bundesdenkmalamt zeitgleich erfolgreich an der Restaurierung von Wandmalereien in Lambach¹⁹⁴ arbeitete, hoffte man, die positiven Erfahrungswerte, welche man hier sammeln

189 Kieselsäureester verwendet man im Bautenschutz zur Festigung und Konservierung von Naturstein und Putz. (siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kiesels%C3%A4ureester>. Besucht am 22. 6. 2012.)

190 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Restaurierbericht von Frambert Wall-Beyerfels, Jänner 1980, S. 2.

191 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 22. 11. 1976, Zl.: 516/75§76/ Me.

192 „Zur Überprüfung der relativen Oberflächenleitfähigkeit werden mit Hilfe eines Messgerätes (Protimeter) Werte ermittelt, die anschließend zur besseren Übersicht graphisch dargestellt werden.“ (siehe:

<http://www.restaurator-schwarz.at/index.php?id=182>. Besucht am 22. 6. 2012.)

193 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 9. 5. 1977, Zl.: 4244/77.

194 Lambach ist eine Marktgemeinde in Oberösterreich, welche das Stift Lambach, ein Benediktinerkloster

konnte, auch auf den Friedberger Zyklus erfolgreich anwenden zu können. So beschloss man, dem Lambacher Vorbild folgend, die Kieselsäureestertränkungen in mehrwöchigen Abständen über einen längeren Zeitraum zu wiederholen.¹⁹⁵

Im Jahr 1979 folgenden Maßnahmen werden als wichtige Vorarbeiten für die ab 1980 durchgeführten Sanierungsmaßnahmen bezeichnet.¹⁹⁶ So fand die Festigung der Malereien mit Kieselsäureester nach vorbereitenden Arbeiten im August des Jahres statt.¹⁹⁷ Bis zum November hatte sich der Zustand der Malereien aber wieder so sehr verschlechtert, dass äußerst dringender Handlungsbedarf bestand. Neben einem Ansteigen der Feuchtigkeitsgrenze an allen vier Wänden war wiederum die Südwand besonders vom Verfall betroffen. Diese bedeckte „ein dicker Belag auskristallisierender Salze, die 1967 aufgebrauchten Retuschen und Kittungen waren teilweise locker, abfallend oder bereits abgefallen, der Originalbestand jedoch fest und mit Wisch-ab-Gummi radierbar.“¹⁹⁸ Nach dem Vorbild Lambachs plante man zur Konservierung folgende Schritte: Vorfestigung, daraufhin Trockenlegung der feuchten Mauern sowie in der Folge deren Entsalzung und danach eine eventuelle Nachfixierung sowie Schlussrestaurierung.¹⁹⁹ Über den Winter wurde, ebenfalls den positiven Lambacher Erfahrungen folgend, im Rittersaal zwei Ölradiatoren und zwei Luftbefeuchter aufgestellt, um eine optimale Klimatisierung des Raumes zu erreichen. Ziel war hier eine Erwärmung des Raumes auf 18° und eine relative Luftfeuchtigkeit von 65 – 70%.²⁰⁰ Auch einen Thermohygrographen²⁰¹ stellte man im Dezember 1979 „zur Überprüfung des durch Befeuchtung und Heizung künstlich erzeugten Raumklimas“ im Rittersaal auf.²⁰² Man erhoffte sich von der Klimatisierung des Raumes über den Winter ein Aufhalten der Salzausblühungen und ein Abstoppen der damit verbundenen Zerstörung. Man war sich bewusst, dass es sich bei

beherbergt. Dieses beinhaltet die ältesten romanischen Fresken im süddeutschen Raum.

195 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 15. 6. 1978, Zl.: 5382/ 78.

196 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Brief an Oswald Graf Trapp vom 8. 12. 1979, Nummer 516.

197 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, nicht datierter Restaurierbericht von Frambert Wall-Beyerfels, Nummer 516/ 121.

198 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Restaurierbericht von Frambert Wall-Beyerfels, Jänner 1980, S. 2.

199 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 23. 11. 1979, Zl.: 11.543/ 79.

200 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 30. 11. 1979, Zl.: 516/ 118/ 79/ Me.

201 „Ein Thermohygrograph ist ein kombiniertes Registriergerät zum gleichzeitigen Messen und Aufzeichnen der Lufttemperatur und der relativen Luftfeuchtigkeit während einer bestimmten Zeit. Die Einzelgeräte sind der Thermograph und der Hygrograph.“ (siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Thermohygrograph>. Besucht am 22. 6. 2012.)

202 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 17. 12. 1979, Zl.: 11. 966/ 79.

dieser Maßnahme um eine reine Übergangslösung handelte, da für eine dauerhafte Konservierung der Malerei kein Weg an der Entsalzung der Mauern vorbeiführen konnte.²⁰³ Zudem plante man als Maßnahmen für den Winter die Abdichtung der Fenster und Türen des Saales, das Einstellen der Vorfestigung und das Entfernen der Salzausblühungen. Auch dachte man über eine Wiederaufnahme der Arbeiten an einer Kopie nach.²⁰⁴

1980 begann man mit der Umsetzung einiger der notwendigen und zahlreichen Sicherungs- und Konservierungsmaßnahmen:

Bereits im Jänner des Jahres war schnelles Handeln gefragt, um einem beginnenden Ablösen von Originalteilen entgegenzuwirken.²⁰⁵ Es fand unter anderem eine vorsichtige Reinigung der Oberfläche, gefolgt von einer Festigung der vom Abfallen bedrohten Farbpartikel statt. Wiederum wird die Notwendigkeit des bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht durchgeführten Abschlagens der gesamten Neuverputzung an der Ost- und Südwand betont. „Diese Maßnahme ist noch vor der geplanten Isolierung und Trockenlegung sinnvoll, da in der bis dahin verstreichenden Zeit die Zerstörung ein noch größeres Ausmaß erreichen kann.“²⁰⁶

Im Februar fand erneut eine Besichtigung der Malereien statt, welche unter anderem ergab, dass im Bereich der seit Jänner 1980 fixierten Partien, darunter die Belagerungsmaschine, bereits wieder starke Schollenbildungen durch Salzausblühungen feststellbar waren.²⁰⁷ Man gelangte zu dem Beschluss, die Trockenlegung der Mauern auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben, den Rittersaal aber weiterhin mit einer Luftfeuchtigkeit von 80% und einer Temperatur von 18° zu klimatisieren, solange, bis alle Salze zerfließen seien. Ab diesem Zeitpunkt sei bei gleichbleibender Temperatur die Luftfeuchtigkeit auf 70 – 75% abzusenken. Für Ende Februar sowie den Sommer desselben Jahres plante man eine Festigung und Verklebung der bis dahin auftretenden Schollen mit Kieselsäureester.²⁰⁸

Ein anderer Bericht, ebenfalls vom Februar 1980, geht etwas genauer auf den Zustand des Zyklusses ein. Ihm kann man entnehmen, dass nun auch im unteren Bereich der Nordwand

203 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 23. 11. 1979, ohne Nummer.

204 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 30. 11. 1979, Zl.: 516/ 118/ 79/ Me.

205 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Restaurierbericht von Frambert Wall-Beyerfels, Jänner 1980, S. 2.

206 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Dokument vom 22. 1. 1980, ohne Nummer.

207 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Arbeitsbericht vom 25. 2. 1980, ohne Nummer.

208 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Aktenvermerk einer Besichtigung des Rittersaales vom 20. 2. 80, Zl.: 516/ 126/ 80/ Me.

und der Ostwand Schäden an der Malschicht zutage traten. Als mögliche Ursache dafür nennt der Autor die während der im Rittersaal von den Restauratoren durchgeführten Arbeiten auftretenden Temperaturschwankungen. Er spricht sogar die Befürchtung einer völligen Zerstörung der Malereien an der Süd- und Westwand aus, da eine optimale Klimatisierung so schnell nicht erreicht werden könne. Auch von den im Jänner des Jahres gemachten Klebungen erhoffte man sich lediglich eine Verzögerung des Verfalls, da man die Salzausblühungen zwischen Tünche und Mauer aufgrund des schlechten Oberflächenzustandes nicht entfernen konnte. Neben dem bereits durchgeführten Abschlagen eines schmalen Putzstreifens in der Sockelzone der Südwand forderte man das Abnehmen des sehr festen und im Rahmen der vorhergehenden Restaurierung aufgetragenen Putzes, da dieser die Salzabsprengungen begünstigte.²⁰⁹

Ein Bericht vom 3. 3. 1980 informiert den Leser über die momentane Situation sowie geplante Maßnahmen. Neben einer neuerlichen Aufarbeitung der Schadensursachen werden neue Messergebnisse vorgestellt. Die Protimetermessungen und Messungen mit der Carbidmethode an der Süd- und Westwand ergaben, dass der Putz dort praktisch trocken war. Was die Behandlung der Wände mit Kieselsäureester betraf, war dessen vollständige Durchreaktion noch nicht abgeschlossen. Die vorgeschlagene Vorgangsweise zur Sanierung der Wandmalereien bestand in der Beibehaltung der Klimatisierung, dem Fixieren und Festigen der entstandenen Schollen sowie einer beginnenden Entsalzung der Wände mittels Zellstoffkompressen, für welche aber eine ausreichende Festigkeit der Malerei als Voraussetzung galt. Man plante hierbei einen dreimaligen Auftrag mit anschließender Nachfestigung ein.²¹⁰ Dieses Vorhaben wurde vom Sommer bis zum Winter des Jahres 1980 und auch während der Wintermonate der folgenden Jahre durchgeführt und war von Erfolg gekrönt.²¹¹ Anstatt der ursprünglich geplanten drei Kompressen brachte man 1980 jedoch fünf auf, da die vierte nicht den erhofften Erfolg gezeigt hatte und die extrahierten Salzmengen unvermindert hoch geblieben waren. Auf die kosten- und arbeitsintensive Klimatisierung des Raumes wurde in dieser Zeit verzichtet.²¹² Eingepackt waren die gesamte Südwand sowie die bedrohten Teile an der Ost-, Nord- und Westwand bis in die Höhe des gemalten Zaunes.²¹³

209 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 4. 3. 1980, Beilage zu Ze.: 776/ 80.

210 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Bericht vom 3. 3. 1980, Ze.: 776/ 80, S. 1 - 5.

211 Undatierter Bericht mit dem Titel: „Pro memoria über 20 Jahre Restaurierung der Wandgemälde im

Friedberger Rittersaal“, S. 1.

212 BDA Innsbruck, 28. 10. 80

213 BDA Wien, 27. 4. 81.

Einem Dokument zu den ab Juni 1980 vorgenommenen Außenarbeiten am Schloss Friedberg, welche noch vor dem Auftragen der Kompressen durchgeführt wurden, ist zu entnehmen, dass man zum Schutz der Malereien im Rittersaal zuerst eine Verklebung und Festigung allfälliger größerer Schollen mit Kieselsäureester und Wasserglas einplante.²¹⁴

Auch die seit einiger Zeit an der Südwand geplanten Kopierarbeiten wurden 1977 durch Dina Kerciku durchgeführt.²¹⁵ Die zweite, im Juni oder Juli 1981 und ebenfalls in Originalgröße erstellte Kopie, zeigt einen Ausschnitt des Jagdbildes an der Ostwand.²¹⁶ Die Größe des Zweiteren betrug 160 x 90cm.²¹⁷

Ein Bericht über im Mai 1981 geplante Konservierungsarbeiten dokumentiert eine verlustfreie Abnahme der fünften Kompressen sowie eine Protimetermessung mit relativ hohen Werten als Ergebnis. Dennoch war eine deutliche Verbesserung der Feuchtigkeitswerte der oberen Teile feststellbar, außer an der östlichen Südwand. Als mögliche Ursachen hierfür werden aufsteigende Feuchtigkeit oder Hygroskopizität der in der Kompressen vorhandenen löslichen Salze genannt. An derselben Stelle wurde eine weitere angebracht. Zusätzlich plante man die Durchführung einer Horizontalisierung²¹⁸ im Mai 1981 sowie Isolierungsarbeiten und in der Folge die Abnahme der noch verbleibenden Kompressen mit anschließender Reinigung der Wandmalereien.²¹⁹ Als man Ende des Monats mit den ersten Testbohrungen in Hinblick auf die Unterstützung des Trockenlegungsprozesses der Wände des Rittersaales begann, wurden Proben des Bohrgutes auf ihren Feuchtigkeits- und Salzgehalt hin untersucht. Da diese keine hohen Feuchtigkeitswerte ergaben und durch die vielen Mauerhohlräume das gewählte Trockenlegungsverfahren nicht durchführbar war, brach man diese Maßnahme ab. Man beschloss, die Winterkompressen in den folgenden Jahren so oft auf die betroffenen Stellen aufzutragen, bis sich der erhoffte Entsalzungsgrad einstellen würde. Einzelne kleine Flächen der Wände konnten zu diesem Zeitpunkt jedoch schon als praktisch entsalzt gelten.²²⁰ Man verzichtete also auf eine Mauertrockenlegung und legte das Hauptaugenmerk auf eine

214 Programm der Außenarbeit, 23. 5. 80.

215 Trapp 1982, S. 299, Fußnote 82.

216 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Dokument vom 29. 10. 1980, ohne Nummer.

217 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 14. 7. 1981, ohne Nummer.

218 Durch eine Horizontalisierung oder Horizontalsperre wird Bodenfeuchtigkeit daran gehindert, im Mauerwerk kapillar aufzusteigen. Man unterscheidet in mechanische, chemische und elektrophysikalische Verfahren. (siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Horizontalisierun...> Besucht am 22. 6. 2012.)

219 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Arbeitsbericht vom 27.4.81, Zl.: 5556/ 81, S. 1-2.

220 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Arbeitsbericht vom 25. 5. 1981, Zl.: 5776/ 81.

langsame weitere Entsalzung und Beobachtung der Wandmalereien.²²¹

In den folgenden Jahren ist eine Reduktion von Dokumenten zum Restaurierungs- und Konservierungsprozess des Friedberger Zyklusses feststellbar.

Ein Arbeitsbericht vom 11. 5. 1982 benachrichtigt den Leser über das teilweise und erfolgreiche Entfernen der Winterkomprexe 1981/ 82 ohne Festigkeitsverlust der Malerei sowie ein durch Protimetermessung festgestelltes leichtes Absinken der Versalzungswerte. Es wird auch darauf hingewiesen, dass die gesetzte Maßnahme der Winterkompressen aufgrund ihrer zusätzlichen Schutzfunktion für die Wandmalereien während der salzkritischen kalten Jahreszeit zwar der richtige Weg, aber noch einige Jahre lang zu wiederholen sei.²²² Ein Dokument vom 19. 11. 1982 bestätigt die Aufbringung der Entsalzungskompressen für den Winter 1982/ 83.²²³

Die nächste Nachricht über Maßnahmen im Rittersaal stammt von einer am 2. 7. 1984 stattfindenden Ortsbesprechung. Man legte unter anderem das weitere Beobachten der noch durchsalzten Wandpartien und deren neuerliches Einpacken über den kommenden Winter sowie Retuschierarbeiten an Bildteilen oberhalb der Eingangstüre und der Darstellung der Burg mit Belagerungsmaschine fest. Letztere Maßnahme sollte in zwei Arbeitsschritten erfolgen, wobei ersterer die Kittung größerer Vertiefungen mit anschließendem Aufbringen einer gebrochenen Kalklasur beziehungsweise Tünche *„zur Herstellung des einheitlichen Grundierungstones der Fehlstellen zu Originalflächen“* und zweitere eine *„lasierende farbige Beruhigung/ Angleichung zerrissener Darstellungsbereiche ohne echte Formretusche“* vorsah.²²⁴

Einem Laborbericht vom Oktober 1985 ist im Rahmen einer Anmerkung zu entnehmen, dass die extrahierten Salzmengen zwar immer noch beachtlich seien, die Entsalzung aber allmählich asymptotisch verlaufe. Die kritischen Wandpartien sollten aber dennoch wieder eingepackt werden.²²⁵ In einem weiteren Dokument erfährt der Leser, dass im Winter 1985/ 6 die letzte Verpackung der Wandmalereien vorgenommen wurde.²²⁶

Aus einer nicht näher erläuterten Textstelle eines Berichtes geht hervor, dass im Jahr 1985 das

221 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Dokument vom 2. 6. 1981, Zl.: 5556/ 81.

222 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Arbeitsbericht vom 11. 5. 1982, Zl.: 5191/ 82.

223 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 19. 11. 1982, Zl.: 516/ 160/ 82/ Me.

224 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Bericht vom 2. 7. 1984, Zl.: 7067/ 84.

225 Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, Laborbericht vom 30. 10. 1985, Zl.:

226 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 3. 10. 1985, Zl.: 516/ 203.

beschädigte Belagerungsbild von Egidio Ita restauriert wurde.²²⁷ Dieser führte auch im November 1988 Restaurierungsarbeiten am Freskenzyklus durch.²²⁸

In einer im September 1987 stattfindenden Besprechung im Rittersaal diskutierte man über die Fortsetzung der Sanierungsarbeiten an den Wandmalereien. Der Restaurator Egidio Ita, welcher an eine Vielzahl von Sanierungsarbeiten in Friedberg beteiligt war, führte hierzu aus: *„Es ist keine Frage, daß die Schäden, die durch den raschen Verfall der Malereien nun den Gesamtzusammenhang und die Lesbarkeit der Fresken beeinträchtigen, eine restauratorische Behandlung zur Verbesserung des Gesamteindrucks erfordern. Man wird dabei in mehreren Etappen vorzugehen haben. In einem ersten Schritt soll versucht werden, die großen Fehlstellen, die den Gesamtzusammenhang besonders stören, zu behandeln und in das Gesamtbild besser einzubinden. Als nächster Schritt ist ein Schließen der vielen kleineren Beschädigungen vorgesehen, die sich durch eine farbige „Ton in Ton Retusche“ dem Formzusammenhang integrieren lassen und damit als optischer Störfaktor ausgeschaltet werden können. Diese beiden Maßnahmen werden zu einer wesentlichen Verbesserung des Gesamteindrucks beitragen und die Voraussetzung für eine weitere Diskussion allfälliger Ergänzungen verlorener Teile bilden. Auch wenn man sich nicht auf eine Rekonstruktion verlorengegangener Teile einläßt, was in Friedberg die Bedeutung der Malereien verbietet, wird man – in einer abschließenden dritten Phase – die Lesbarkeit der Wandbilder sicherlich da und dort noch etwas verbessern können. Eine Entscheidung darüber ist aber erst möglich, wenn die erstgenannten Schritte, die die Grundlage dafür darstellen, getan sind.“*²²⁹

1989 führte derselbe Restaurator an der Ostwand eine Freilegung von Grauschleiern auf mechanischem Weg, eine Nachfreilegung der Übermalungsreste sowie Retuschierarbeiten durch.²³⁰

Dem Protokoll einer am 14. 2. 1992 stattfindenden Ortsbesprechung ist zu entnehmen, dass die Salzbelastung an der Südmauer zu diesem Zeitpunkt noch sehr hoch war. Es wurde empfohlen, noch im Winter die Steinmauer der alten Waschküche, welche hinter der Südwand liegt, zu reinigen und die Salzausblühungen zu entfernen. Auch riet man dringend dazu, den durch Salz beschädigten Ansatz des Gewölbeputzes ca. 1 m hoch abzuschlagen und im

227 Undatierter Bericht mit dem Titel: „Pro memoria über 20 Jahre Restaurierung der Wandgemälde im Friedberger Rittersaal“, S. 1.

228 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 8. 11. 1988, Zl.: 516/ 232.

229 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 1. 9. 1987, ohne Nummer.

230 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 28. 12. 1989, ohne Nummer.

Frühjahr einen reinen Kalkverputz aufzutragen, der für einige Jahre als Entsalzungskompressen dienen könne.²³¹

Im Frühjahr 1992 begann man mit Renovierungsarbeiten in Friedberg, im Zuge derer Absicherungsarbeiten an der Nord- und Ostseite des Schlosses, eine Aktivierung des alten gotischen Saales im Parterre, die Renovierung und Ergänzung der alten Wehrmauer mit Absicherung der Nord- und Ostecke sowie weitere kleinere Sanierungen und Entfeuchtungen im Südwesttrakt durchgeführt wurden.²³² Auch die Wandmalereien des Rittersaales restaurierte man in diesem Zeitraum.²³³

Aus einem ausführlichen Restaurierbericht geht hervor, dass von 2007 bis 2008 die Außen-, Hof- und Turmfassade von Schloss Friedberg nach umfangreichen Untersuchungen und Vorarbeiten renoviert wurden.²³⁴ Diese Arbeiten bildeten 2007 sogar den Schwerpunkt der Burgdenkmalpflege in Tirol. Doch auch im Inneren des Schlosses wurden im Kellergeschoß sowie den beiden obersten Stockwerken Sanierungsmaßnahmen durchgeführt.²³⁵ Im Bericht des darauffolgenden Jahres finden sich ausführliche Informationen dazu: *„Innen betrafen die Maßnahmen vor allem die zumeist sehr schlichten Räume in den Obergeschossen, die als Wohnräume adaptiert wurden, wobei die neu ausgestatteten Teile kein historisches Konzept verfolgten. Räume mit historischer Ausstattung blieben von den Maßnahmen, abgesehen von gelegentlichen Tünchungen in Kalk unberührt. Mit viel Sorgfalt wurden die Kellerräume minimalistisch renoviert, nachdem über neue Verbindungstüren eine zusätzliche Erschließungsachse angelegt wurde, unter der auch die gesamte technische Infrastruktur (im Boden verborgen) geführt werden konnte. Die vor einigen Jahrzehnten eingebauten Ankersysteme zur statischen Sicherung der Ostfront wurden durch optisch adäquate Mauerschließen ersetzt und die statischen Risse in den Kellergewölben des Osttraktes verpresst. Im Äußeren wurde die Vorburganlage instand gesetzt, wobei möglichst auf die Erhaltung des Status quo geachtet und die Umfassungsmauern in ihrem ausgewitterten Zustand belassen wurden. Weiters konnten die Gartenanlagen kultiviert werden.“*²³⁶

Mit diesem Bericht endet die mir bekannte Dokumentation zum Restaurierungs- und

231 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 14. 2. 1992, GZ: 16. 716/ 1/ 92.

232 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 17. 1. 1992, Zl.: 516/ 267.

233 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dokument vom 3. 4. 1992, Zl.: 516/ 276.

234 Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Restaurierbericht von Thomas Öfner, Zl.: 2.897/ 7/ 08.

235 Hauser 2009, S. 86 - 87.

236 Hauser 2010, S. 96.

Konservierungsprozess an den Friedberger Wandmalereien.

In der Folge möchte ich in knapper Ausführung den bereits angekündigten Vergleich der Wandmalereien aus den Jahren 1968, im Zustand unmittelbar nach der Freilegung und Restaurierung, um 1980 und dem aktuellen Stand anhand einzelner ausgewählter Beispiele vornehmen. Hierbei werde ich an der Ostwand die große Fläche rechts der Tür als Gesamtes vergleichen, an der Nordwand den linken Wandteil betrachten und an der Süd- und Westwand jeweils auf zwei Fragmente näher eingehen.

Die Ostwand bietet mit ihrer als Einheit erhaltenen Bildfläche eine gute Möglichkeit, deren Gesamtwirkung zu studieren. Im ersten fotografisch dokumentierten Zustand von 1968 fällt auf, dass einige Partien der Malerei, besonders diejenigen im rechten Bildabschnitt, noch wesentlich besser erhalten waren als in den frühen 1990er Jahren (Abb. 100). Alle Pfosten des Flechtzaunes konnte man zu diesem Zeitpunkt noch deutlich erkennen, ebenso wie die rechte, dunkelfarbige Baumgruppe mit dem vor ihr in den Landschaftsraum hineingezogenen, weißen Jagdnetz. Auch der massive Felsen am rechten Bildrand war ohne auffallende Fehlstellen. Die Aufnahme von 1993 zeigt, dass mittlerweile ein Großteil des Zaunes sowie beachtliche Abschnitte der Ostwand, besonders an der rechten Wandhälfte, zerstört waren (Abb. 101). Im heutigen Zustand präsentiert sich diese durch erfolgte Restaurierungsmaßnahmen zur Verbesserung des Gesamteindrucks und der Lesbarkeit in ihrem Erscheinungsbild deutlich einheitlicher (Abb. 102). Besonders im Bereich des massiven, den rechten Bildrand begrenzenden Felsens und der ihn umgebenden Landschaft, wird dieses Vorgehen sehr deutlich.

Auch mit dem linken Wandabschnitt der Nordwand ist uns eine durchgehend bemalte Fläche erhalten geblieben, welche ich ebenfalls für einen kurzen Vergleich heranziehen möchte. Besonders im Sockelbereich fallen die im Lauf der Jahrzehnte geschehenen Veränderungen auf. Die aus dem Jahr 1968 stammende Fotografie zeigt bis auf eine längliche, bauchige Fehlstelle rechts oberhalb der Wandnische eine klar lesbare Turnierszene (Abb. 103). Im unteren Bereich sind alle Bretter des Zaunes deutlich in ihren Konturen erkennbar und bis auf eine weitere, etwa gleich große Fehlstelle, gut erhalten. Die Malerei vermittelt in dieser Aufnahme noch den Eindruck, welcher auf den Betrachter des komplett erhaltenen Zyklusses gewirkt haben muss, nur durch einen Zaun getrennt in eine weite, ihn umgebende Panoramalandschaft zu blicken. Diesesr verliert sich etwas in den folgenden Jahren, bedingt

durch Verluste in der Malschicht in diesem Bereich (Abb. 104 – 105). Der Erhaltungszustand der Malerei im oberen Bereich scheint hingegen recht stabil geblieben zu sein.

Wie aus den bisherigen Berichten hervorgeht, war besonders die Malerei der Südwand durch aufsteigende Mauerfeuchtigkeit sowie Salzkristallisation an der Wandoberfläche bedroht. Eine kurz vor deren Freilegung im Jahr 1967 gemachte Fotografie dokumentiert den zu diesem Zeitpunkt schon sehr problematischen Erhaltungszustand dieser Wand (Abb. 106). Die Belagerungsszene im linken Wandabschnitt zeigte 1968 die Burg und das Heerlager mit größtenteils recht klar umrissenen Konturen und auch noch mit mehr Details, wie beispielsweise dem Basteiturm (Abb. 107). Die Zustände der Jahre 1979 und 1993 bieten dem Betrachter hingegen ein deutlich anderes Bild (Abb. 108 und 109). Zumindest auf den Fotografien sind im Bereich der Burg kaum mehr eindeutige Umrisse erkennbar: Diese scheint sich in ein Gewirr verwaschener Farbflächen aufzulösen. Im heutigen Zustand ist vor allem die Burg wieder viel besser lesbar (Abb. 110). Besonders die rotbraune Fläche des gotischen Spitzdaches sticht als farblicher Akzent aus der in dezenteren Farben gehaltenen Szene hervor. Auch hier wurden restauratorische Maßnahmen im Hinblick auf eine bessere Lesbarkeit einer sowie einheitlicheren Farbwirkung umgesetzt.

An der rechten Seite der Südwand hat sich ebenfalls ein Fragment erhalten, welches heute in blassen Farben nur mehr durch den markanten Felsen und einige verstreut darum angeordnete Bäume als Landschaftsausschnitt erkennbar ist (Abb. 111). 1968 konnte man in diesem Bereich noch Teile eines Heerlagers sowie mehrere bewaffnete und mit Verteidigungsarbeiten beschäftigte Figuren sehen (Abb. 112).²³⁷ Im Jahr 1979 befand sich dieses Wandsegment, wie das Zustandsfoto beweist, in einem sehr schlechten Zustand (Abb. 113).

Auch die Malerei der Westwand bietet sich für einen Vergleich an. Das den linken Rand der Wand begrenzende Fragment mit einem gräulichen Felsen und einem vor diesem im Wasser treibenden Schiff befindet sich in der ersten Aufnahme von 1968 und der zweiten von 1979 in einem annähernd vergleichbaren Zustand (Abb. 114 und 115). Ein Vergleich der Aufnahmen von 1980 und heute zeigt jedoch, dass innerhalb dieses Zeitraumes in diesem Bereich ebenfalls eine Restaurierung in Hinblick auf ein einheitliches und klarer lesbares Erscheinungsbild durchgeführt wurde (Abb. 116). Besonders an den Details des Schiffes, des Felsens und der markant vom helleren Weg konturierten Baumstämme im unteren Bildteil ist dieses Bestreben klar ersichtlich. Auffallend an diesem Bildausschnitt finde ich, dass die

237 Trapp 1970, S. 16.

Restauratoren viel Wert auf eine Schärfung der Konturen gelegt haben.

Das letzte für einen Vergleich herangezogene Fragment ist ebenfalls der Westwand entnommen und zeigt eine Stadt mit zwei vorgelagerten Schiffen. 1969 war die Malerei besonders im Bereich des Burgtores noch deutlich lesbar (Abb. 117). Der gesamte Ausschnitt macht trotz vieler kleiner Unregelmäßigkeiten im Oberflächenbild einen recht einheitlichen Gesamteindruck. In einer Aufnahme von 1979 sind bereits deutliche Verluste der Malsubstanz zu erkennen (Abb. 118). Dieser Zustand blieb bis mindestens 1993 annähernd gleich, wie eine Fotografie aus demselben Jahr beweist (Abb. 119). In der letzten Abbildung, welche dem heutigen Erhaltungszustand entspricht, zeigt sich wiederum deutlich das Resultat der Restaurierung (Abb. 120). Das türkisblaue Wasser tritt nun als geschlossene Fläche auf, die einzelnen architektonischen Elemente der Stadt sind klar konturiert und auch farblich nachgebessert. Lediglich im Bereich des Bretterzaunes scheint ein Teil der Substanz verloren gegangen zu sein.

Der vorgenommene Bildvergleich hat gezeigt, dass durch die im Lauf der Jahre an den Wandmalereien des Rittersaales erfolgten Restaurierungsarbeiten ein harmonisches Gesamtbild bewirkt haben und der weitere Verfall der Fresken durch konservatorische Maßnahmen verhindert wurde.

6 Zwischen Krieg und Frieden

Im vorliegenden Kapitel beschäftige ich mich mit den beiden großen Themenbereichen der Wandmalereien im Rittersaal, dem Krieg an der Südwand und den Aktivitäten des Adels in Friedenszeiten an der Nord-, Ost- und Westwand. Der Leser soll einen Einblick in das Leben und die Gepflogenheiten dieser recht jungen Gesellschaftsschicht in der Zeit um 1500 erhalten.

6.1 Krieg

Ursprünglich war die gesamte Südwand mit einer heute nur mehr in wenigen Fragmenten erhaltenen Belagerungsszene bemalt. Wie aus dem letzten Kapitel hervorgeht, war diese zum Zeitpunkt der Freilegung im Jahr 1968 noch deutlich besser erhalten. Eine kurze Textpassage aus Moosburgs „Alpenblumen aus Tirol“ von 1828 gibt Auskunft darüber, dass ursprünglich viele, ebenfalls nicht mehr erhaltene Figuren, die Malerei belebten. Zu sehen ist heute eine

recht naturgetreu ausgeführte Darstellung der Burg von ihrer Nord- und Westseite. Links von dieser finden sich Reste des Zeltlagers der Belagerer und einige Kriegsmaschinen. Ein Fragment an der rechten Wandseite bildet eine sehr verwaschene und nicht mehr klar lesbare Szene ab, welche dank der Aufzeichnungen Trapps ebenfalls als ehemaliger Teil der Belagerung identifiziert werden kann. In den späten 1960er Jahren zeigte dieser Wandabschnitt noch Stoffzelte sowie bewaffnete Männer.²³⁸

Im Folgenden möchte ich kurz der Frage nachgehen, wie das Thema des Krieges und damit auch der Belagerung im Kunstgeschehen der Zeit um 1500 verankert war und ob der Friedberger Meister bereits auf eine Bildtradition zurückgreifen konnte.

In einer der spärlich gesäten Publikationen zum Thema Krieg in der bildenden Kunst findet man den Verweis, dass die Auseinandersetzung mit dem Krieges oder kriegerischer Handlung schon seit frühester Zeit im bildenden Schaffen des Menschen zu finden ist. Darstellungen mit einem solchen Inhalt reichen von den Höhlenmalereien der Steinzeit bis in die Gegenwart. Überhaupt gibt es keine historische oder kunstgeschichtliche Epoche, in welcher Krieg nicht eine Rolle gespielt hätte.²³⁹ Die Autoren weisen auch darauf hin, dass die Darstellungen des Krieges im Vergleich mit denen des Friedens zu allen Zeiten bei Weitem überwogen. Interessant ist auch, dass – von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen – erst ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts dem Krieg kritisch gegenüberstehende Bilder gemalt wurden.²⁴⁰

Mit dem Hintergrund, eine eventuell bereits vor dem Einsetzen einer von Maximilian I. dominierten Kunstproduktion vorhandene Bildtradition bezüglich Belagerungsdarstellungen ausfindig zu machen, führe ich in der Folge einige wenige Bildbeispiele an:

Das erste Beispiel stammt aus Siena und zeigt den Feldherrn Guidoriccio da Fogliano bei der Belagerung der sienesischen Ortschaft Montemassi (Abb. 121 und 122). Das Fresko entstand um 1330 von der Hand Simone Martinis und befindet sich in der Sala del Mappamondo im Palazzo Pubblico in Siena. Es stellt eine der frühesten Arbeiten zu diesem Thema dar. Im Gegensatz zu den beiden folgenden Beispielen beansprucht die Szene hier wesentlich mehr Raum. Feldges vergleicht die Schilderung der Eroberung von Montemassi durch den Chronisten Agnolo di Tura del Grasso mit der Wandmalerei und merkt an, dass der Künstler alle wichtigen historischen Charakteristika der Belagerung, wie den die gesamte Szenerie

238 Ibid., S. 16.

239 Gerster/ Helbling 1996, S. 1.

240 Ibid., S. 1.

umschließenden Staketenzaun, das Dorf Battifolle mit seiner Burg und den siegreichen Feldherrn, mit einbezog.²⁴¹ Die belagerte Burg nimmt das gesamte linke Bilddrittel ein. Rechts hinter dem im Vordergrund reitenden Feldherrn befindet sich Battifolle sowie daran anschließend das Lager der Belagerer. Es finden sich zahlreiche einfache, strohbedeckte und mit verschiedenen Wappen versehene Hütten sowie zwei große weiße Zelte, welche mit Seilen im Boden verankert sind. Auch die beiden, als Zeichen für die lange Dauer der Belagerung stehende Weingärten sind zu erkennen.²⁴² Auffallend ist der weite Landschaftsraum und die Untersicht auf die sich vor dem Betrachter ausbreitende Szene.

Beim zweiten Beispiel handelt es sich um eine ins Jahr 1468 datierte belgische Miniatur (Abb. 123). Den Bildvordergrund bilden zwei rechts und links der Mitte positionierte Gruppen bewaffneter Kämpfer sowie vier frei stehende Figuren, von denen zwei im Begriff sind, die beinahe den gesamten Hintergrund einnehmende Festung mit Kanonenkugeln zu befeuern. Den rechten unteren Bildrand nehmen einige Zelte mit reich verzierten Spitzdächern ein. Die angegriffene Stadt, welcher ein Wassergraben vorgelagert ist, wird von Kriegeren verteidigt. Rechts erkennt man zahlreiche Menschen, darunter einige Frauen und Kinder, welche die Festung verlassen. Die meisten dieser Figuren wenden sich dem Betrachter frontal zu. Die gesamte Szene überblickt man von einem etwas erhöhten Standpunkt aus und sie wirkt trotz des Bemühens um Bewegtheit recht statisch.

Eine dritte, auch in die 1460er Jahre datierte Buchmalerei italienischer Herkunft zeigt ebenfalls eine den Bildvordergrund einnehmende Schar von Belagerern und eine dahinter positionierte Burganlage, hier jedoch eingebettet in einen großzügigeren Landschaftsausschnitt (Abb. 124). Links der Festung sind einige Gebäude dargestellt, welche sich außerhalb der schützenden Mauern befindenden. Der recht hoch angesetzte Betrachterstandpunkt ermöglicht ein weitläufiges Überblicken der Szene. Auch Elemente wie die als markante Farbakzente in den Vordergrund eingefügten, spitz zulaufenden und mit straff gezogenen Seilen am Boden befestigten Zelte sowie die als eine einheitliche Gruppe zusammengefasste und mit zahlreichen, parallel in den Himmel gereckten Speeren versehene Angreiferschaft sind wie im vorhergehenden Beispiel vorhanden.

Aufgrund einiger Ähnlichkeiten der drei gewählten Bildbeispiele – wie die sich im Bildhintergrund ausbreitende Burganlage, das stets den Vordergrund besetzende Zeltlager der

241 Feldges 1980, S. 27.

242 Ibid., S. 27.

Belagerer sowie die Wahrung einer räumlichen Distanz zwischen diesem und der Burg – kann vorsichtig auf das Vorhandensein einer Bildtradition für Belagerungsszenen zur Entstehungszeit des Friedberger Zyklusses geschlossen werden.

Die Zeit um 1500 erwies sich in Bezug auf die Darstellung kriegerischer Handlungen in der Kunst als recht fruchtbar. Zahlreich finden sich solche in Druckwerken, welche während der Regierungszeit Kaiser Maximilians I. realisiert wurden. Er war einer der ersten Herrscher, welche das neue Medium des Buchdrucks für Propagandazwecke im eigenen Interesse zu nutzen verstanden. Werke wie der Theuerdank oder der Weisskunig dienten vor allem der Selbstverherrlichung und dazu, von seinen zahlreichen ruhmreichen Taten zu berichten. Darin werden besonders seine kriegerischen Erfolge hervorgehoben und häufig im Rahmen der den Text begleitenden Illustrationen auch in Bildform wiedergegeben. Vor allem der Weißkunig, ein von Maximilian in Auftrag gegebenes, unvollendet gebliebenes und mit Holzschnitten reich illustriertes Druckwerk, enthält eine Fülle solcher Abbildungen (Abb. 125 und 126).²⁴³ Beide Drucke zeigen eine große Anzahl an Figuren, teils beritten oder als geschlossene Gruppe marschierend. Die auf die Festung gerichteten Kanonen weisen dem Betrachter in ihrer Verlängerung den Weg in den Bildraum hinein, in Richtung der zentral im Hintergrund positionierten Festung. Diese ist, wie sich ebenfalls in Friedberg noch erahnen lässt, in eine weite, sie umgebende Landschaft eingestellt. Wie wir aus einer weiter oben bereits angeführten Schilderung eines früheren und besser erhaltenen Zustandes der Malerei an der Südwand des Rittersaales in Friedberg wissen, war auch diese mit einer Vielzahl von Figuren belebt. Zwar lässt sich nicht die gesamte Bildkomposition, wohl aber einige Grundsätzlichkeiten im Aufbau der Drucke und der Wandmalerei vergleichen. In allen Arbeiten wird, gekennzeichnet durch eine markante optische Grenze, der Wechsel von einem gleichzeitig als Mittelgrund aufgefassten Vordergrund zum Bildhintergrund sprunghaft vollzogen. Der zu belagernde Bau ist von mindestens zwei Seiten umstellt. Mit den Druckten teilt die Wandmalerei an der Südwand vor allem die spitz zulaufenden Zelte, welche mit einer Kugel und darüber angebrachten, im Wind wehenden Fähnlein, bekrönt sind. Die Dächer stützen zahlreiche, straff gespannte Seile.

Die Reihe der zur Zeit Maximilians entstandenen Belagerungsdarstellungen abschließend, führe ich eine von Dürer ausgeführte Szene aus dem Jahr 1519 an, welche die Erstürmung der Festung Hohenasperg zeigt (Abb. 127). Der Künstler realisierte einen weitläufigen Überblick über die Szene, wobei der Betrachter einen recht hoch angesetzten Standpunkt einnimmt und

243 Renner 2001, S. 94 - 95.

sich in einer vom Bildgeschehen weitgehend isolierten Position befindet. Die Figuren sind einem realistischen Größenverhältnis entsprechend in den Bildraum eingebaut und agieren in und nicht vor ihm.

Beim Durchsehen des Bildmaterials zu diesem Thema fällt auf, dass Belagerungen oder Kriegsszenen generell meist von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus und aus dem Blickwinkel der Angreifer dargestellt wurden. Meist bevölkern in Trauben zusammengefasste, bewaffnete Figuren den Bildvordergrund. Im Hintergrund breitet sich die zu belagernde Festung mit einem mehr oder weniger großen, sie umschließenden Landschaftsausschnitt aus. Einer korrekten perspektivischen Wirkung wird noch kein großer Wert beigemessen. Oft ist auch ein Teil des Heerlagers der Belagerer im Vorder- oder Mittelgrund mit abgebildet. Man hat den Eindruck, das Hauptaugenmerk des jeweiligen Künstlers lag darin, einem Geschichtenerzähler gleich ein möglichst authentisches, nicht aber ein in heutigem Sinn möglichst realistisches Bild des Geschehens zu geben.

6.2 Frieden

Das übergeordnete Thema der anderen drei Wände ist die Darstellung von in Friedenszeiten ausgeübten Aktivitäten der höfischen Gesellschaft in der maximilianischen Zeit. Die Nordwand ist dem Turnierwesen gewidmet, an der Ostwand steht man einer Fülle von verschiedenen Jagdarten gegenüber und die Westwand hat – einer Vermutung Trapps zufolge – die Fischerei zum Hauptinhalt. Beim Betrachten der drei Friedenswände fällt auf, dass die einzelnen Szenen keiner eindeutigen Erzählrichtung oder einem fortlaufenden Handlungsablauf folgen. Vielmehr erwecken die Malereien den Eindruck einer Aneinanderreihung von Einzelszenen, welche durch den sie umgebenden Naturraum miteinander in Verbindung stehen. Sie wirken wie Momentaufnahmen aus einer Fülle von möglichen Aktivitäten, welche den damaligen Burgherren zur Auswahl standen und deren standesgemäße und zu diesem Zeitpunkt auch äußerst moderne Beschäftigungen darstellten. Auch lässt sich kein zentraler Standpunkt ausmachen, von dem aus der Zyklus am besten zu betrachten wäre.

Die Nordwand dominiert das Thema des Turniers. An der rechten und linken Wandseite findet sich jeweils eine Turnierdarstellung. Alexander von Reitzenstein liefert in seiner Arbeit „Rittertum und Ritterschaft“ eine Definition dieses Begriffes: „*Das Turnier (das Wort im*

*weiteren, nicht nur eine der Spielarten treffenden Sinne des Spätmittelalters gebraucht) war stets großes, weithin sichtbares Ereignis, eine der hochgezeiten der adligen Gesellschaft, als ein öffentliches Kampfspiel zugleich Schauspiel, höfisches Fest, meist auch von den Höfen und für die Höfe veranstaltet, die große Gelegenheit des sich Bewährens, des sich Zeigens. Und das nicht nur für die aktiven, die handelnden, sondern auch für die passiven, schauenden Teilnehmer“.*²⁴⁴ Er führt weiter aus, dass sich das Turnier nach seiner letzten Blütezeit in den 1480er Jahren von seinen Wurzeln zu lösen begann und dessen Profanisierung sowie Entritualisierung eintrat. Kennzeichnend dafür sei der Umstand, dass Turniere nun „*nicht mehr im pfingstlichen Maien*“, sondern mit Vorliebe in Fasnachtszeiten ausgetragen wurden.²⁴⁵

Der Frage, ob sich der Friedberger Meister in der Ausführung der beiden Turnierdarstellungen an der Nordwand des Rittersaales auf eine in der maximilianischen Zeit bereits etablierte Bildtradition von Turnierdarstellungen stützen konnte, möchte ich im Folgenden nachgehen. Woods-Marsden schreibt, dass sich schon im späten Trecento Italiens eine Standardkomposition von Turnierszenen herausgebildet hatte, welche bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts nur wenige Änderungen erfuhr. Diese sah ein zentralisiertes Format mit im Profil dargestellten Pferden und Reitern vor. Großen Wert legte man auf eine möglichst klare Lesbarkeit sowie eine zentral im Bildfeld positionierte Darstellung des Geschehens. Die gegnerischen Reiter oder Gruppen wurden im selben Größenmaßstab wiedergegeben, um einen objektiven Blick auf das Geschehen zu ermöglichen und um keine Seite zu bevorzugen. Auf der Tribüne, welche hinter der Turnierszene ins Bild eingefügt ist, trifft man stets die dem Schauspiel beiwohnenden Damen oder andere Zuschauer an. Lediglich in Wandmalereien wie beispielsweise Runkelstein versetzte man die Zuschauertribüne an eine Bildseite.²⁴⁶ Wie ich weiter unten noch ausführen werde, folgen auch die beiden Friedberger Turnierszenen in den genannten Aspekten der traditionellen Darstellungsweise. Als frühe Bildbeispiele nennt die Autorin unter anderem die Abbildung eines Turniers mit Lanzen aus dem Manuskript des *Guiron le Courtois* aus der Zeit um 1400, eine Federzeichnung Bonifacio Bembo aus dem Jahr 1446 sowie eine Zeichnung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts von Jacopo Bellini (Abb. 128 – 130). Bekannte frühe Arbeiten aus dem Bereich der Wandmalerei sind die Fresken an der Südwand des Turniersaales im Schloss Runkelstein aus der Zeit um 1390 sowie die

244 Reitzenstein 1972, S. 31.

245 Ibid., S. 119 - 120.

246 Woods-Marsden 1988, S. 98.

Abbildung des Monats Februar im Adlerturm in Trient von ca. 1400 (Abb. 131 und 132). Auch diese entsprechen dem beschriebenen Darstellungsschema. Ersteres Beispiel zeigt eine Turnierszene vor einem grünen, mit Ranken bedeckten Hintergrund. In drei Reihen reiten sich die Teilnehmer in der Disziplin des Stechens entgegen. Mehrere Knappen und Diener, welche ihren Herren helfend zur Seite stehen, sind im Bildvordergrund mit abgebildet.²⁴⁷ Rechts der Szene befinden sich die dem Ereignis beiwohnenden Damen in balkonartigen Architekturen sowie der das Geschehen überwachende Kampfrichter.²⁴⁸ Der Farbauftrag ist flächig und wenig differenziert. Im zweiten Beispiel sieht der Betrachter ebenfalls ein figurenreiches Turnier abgebildet, wobei sich die Zuschauertribüne hier im Gegensatz zu Runkelstein horizontal auf die gesamte Bildbreite ausdehnt und sich direkt über dem Geschehen befindet. Von dieser aus beobachten einige Damen das Turnier. In der buntfarbigen Malerei stürmen die gegnerischen Reiter mit spitzen Lanzen aufeinander zu und auch hier knien im Vordergrund zwei Diener.

Während der Regierungszeit Maximilians I. erlebte das Turnier eine neue Blütezeit. Es bot dem Kaiser sowohl die Möglichkeit, sich auf sportlicher Ebene mit den anderen Teilnehmern zu messen, als auch seinem Volk im Rahmen dieser aufwändig inszenierten Ereignisse zu imponieren.²⁴⁹ Ein Turnier war zugleich höfisches Fest und sportlicher Wettkampf. In der Publikation „Kaiser Maximilian I. und Tirol“ findet sich die Beschreibung eines solchen Ereignisses. Darin erfährt man, dass auf dem mit Planken umzäunten und mit Tüchern geschmückte Turnierplatz Gruppen- und Einzelkämpfe, zu Fuß oder beritten, ausgetragen wurden. Auf den Tribünen saßen vor allem die Damen, wobei das Volk an den Schranken dem Spektakel beiwohnte. Mehrere Kampfrichter standen mit ihren Stäben am Platz verteilt und Musikanten begleiteten das Geschehen mit ihren Instrumenten.²⁵⁰ Aus einer Vielzahl an verschiedenen Kampfformen unterschied man in den berittenen Zweikämpfen vor allem zwischen dem Stechen und dem Rennen. Bei Ersterem, wovon es fünf Arten gab, ritt man mit stumpfen Lanzen aufeinander zu und versuchte, den Gegner aus dem Sattel zu werfen. Das sogenannte Stechzeug, bestehend aus einem Topfhelm, versehen mit einem Federbusch oder einem persönlichen Symbol, einem Brustpanzer, schweren Achselstücken und einem

247 Bechtold 2000, S. 88.

248 Rasmussen 1975, S. 30 - 31.

249 Egg/ Pfaundler 1992, S. 76.

250 Ibid., S. 76.

Lederschild, schützte den Reiter. Das Pferd versah man zum Schutz mit einem Kopfharnisch sowie mit einem um die Brust gehängten Strohsack. Interessant anzumerken ist, dass die vom jeweiligen Turnierteilnehmer gewählten Farben und Abzeichen, mit welchen man die Decke des Pferdes und die Rüstung schmückte, in der Regel nicht mit dessen Wappen identisch waren. Beim gefährlicheren Rennen, welches man in 12 verschiedene Arten praktizierte, bestand das Ziel darin, den Gegner mit einer spitzen Lanze an einem angeschraubten Schild, der sogenannten Tartsche, zu treffen. Die im Vergleich mit dem Stechzeug elegantere und leichtere Rennrüstung beinhaltete einen Rennhut mit Kinnschutz und einen Halbharnisch mit angeschraubter Renntartsche.²⁵¹

Diese Periode erwies sich auch in Hinblick auf die Produktion von Turnierdarstellungen als äußerst ergiebig. So ließ der turnierbegeisterte und auf diesem Gebiet als Autorität geachtete Kaiser Maximilian I. im Turnierbuch „Freydal“ die von ihm bestrittenen Turniere dokumentieren (Abb. 133).²⁵² Elke Maria Renner beschreibt das wie so viele andere Projekte des Kaisers nicht vollendete Werk als ein Handbuch des höfischen Lebens. Der Text, welcher von der Brautwerbung um Maria von Burgund handelt, sollte von einer Vielzahl an Holzschnitten, die Turniere und Mummereien zum Thema hatten, bereichert werden. Von diesen hat sich eine große Anzahl an Bildentwürfen erhalten.²⁵³ Die Abbildungen gliederten sich in 64 Szenen, von welchen jede einem festen Schema folgend drei Turniere, davon ein Rennen, ein Stechen und einen Fußkampf sowie eine Mummerei, zeigte.²⁵⁴ Auch in anderen von Maximilian beauftragten Arbeiten spielen Turnierdarstellungen eine Rolle, wie beispielsweise in einem bei Hans Burgkmaier in Auftrag gegebenen Turnierbuch, dem „Triumphzug“, dem „Weisskunig“ und dem „Theuerdank“.²⁵⁵ Sie alle folgen dem weiter oben beschriebenen Bildschema für Turnierdarstellungen. Weitere Bildbeispiele, welche nicht direkt auf den Wunsch Maximilians hin geschaffen wurden, sind beispielsweise ein um 1510 entstandenes Turnierbild von Hans Schäufelein sowie eine der 87 doppelseitigen Miniaturen aus dem Turnierbuch des Kaspar von Lamberg (Abb. 134 und 135). In allen Abbildungen des Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Buches ist dieser im Zweikampf mit einem Gegner zu sehen. Alle dokumentierten Turniere fanden wirklich statt.²⁵⁶ Das Werk Hans Schäufeleins

251 Ibid., S. 78.

252 Ibid., S. 76.

253 Renner 2001, S. 92 - 94.

254 Hof 2011, S. 71 - 72.

255 Ibid., S. 78.

256 Kos 1997, S. VII.

bezeichnet Madersbacher als das früheste Beispiel eines profanen Kabinettbildes. Anstatt der Tradition folgend die Repräsentationsräume mit Wandmalereien auszustatten, entschied man sich hier dem neuzeitlichen Bilddenken entsprechend für ein autonomes Gemälde.²⁵⁷ Der Betrachter steht einer dicht besetzten Bildfläche gegenüber, welche ihm anschaulich den Ablauf eines maximilianischen Turnieres vermittelt. Die Haupthandlung wird dabei von vielen kleinen Nebenszenen begleitet.

Wenn wir uns wieder den Turnierdarstellungen an der Nordwand des Rittersaales zuwenden, gilt es herauszufinden, um welche Turnierart es sich in beiden Fällen handelt. Das rechte Fragment stellt ein Stechen dar. Es zeigt neben dem vorderen Teil eines Pferdes eine auf dem Boden liegende Stechlanze samt eiserner Spitze sowie eine sich bückende Figur.²⁵⁸ Trapp führt aus, dass das mit einer Roßstirn ausgestattete Pferd im Begriff sei, zusammenzubrechen. Dieser Beobachtung kann ich nicht zustimmen, da sich das Pferd mitten in der Galoppbewegung befindet und seinen Hals ausbalanciert und erhoben trägt. Würde es fallen, könnte es seinen Kopf nicht hoch aufgerichtet tragen. Der bauchige Wulst an der Brust des Pferdes stellt wahrscheinlich den zum Schutz des Reittieres unter der Decke befestigten Strohsack dar.²⁵⁹ Das die linke Wandhälfte der Nordwand dominierende Turniergehehen stellt ein sogenanntes Anzogen- oder Scharfrennen dar. Dass es sich um diese Unterart des Rennens handelt, wird am eisernen Rennhut, dem Brechschild, der Rennstange sowie dem den Oberschenkel schützenden metallenen Schutz ersichtlich.²⁶⁰

Wie weiter oben erwähnt, war es üblich, Teile der Ausrüstung wie den Helm oder die Turnierdecke des Pferdes mit einem persönlichen Symbol zu versehen. Dieses entsprach in der Regel nicht dem Wappen des jeweiligen Turniers.²⁶¹ Die Decken beider Pferde tragen solche persönliche Zeichen. Die linke Turnierdecke schmückt eine Reihe von „W“-förmigen Buchstaben, welche man auch als ein „W“ mit einem eingeschriebenen „V“ lesen kann. Da Trapp auf der Kruppe des Pferdes, der Roßstirn und der Renntartsche ein Andreaskreuz abgebildet findet, vermutet er in der Verbindung des „W“ mit dem Andreaskreuz einen Bezug zu Veit Wolkenstein, welcher ein enger Vertrauter Maximilians und auch Mitglied des Ordens

257 Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007, S. 352.

258 Trapp 1970, S. 13.

259 Egg/ Pfaundler 1992, S. 78.

260 Trapp 1970, S. 13.

261 Egg/ Pfaundler 1992, S. 78.

vom Goldenen Vlies war. Dieser führte das Andreaskreuz als Symbol.²⁶² Eine andere Möglichkeit der Deutung des „W“ bestünde in dessen Bezug zu Ritter Florian Waldauf von Waldenstein, welcher ein treuer Gefolgsmann Maximilians war und wegen seiner Verdienste von diesem in den Ritterstand erhoben worden war.²⁶³ Er bewohnte ab 1492 das Schloss Rettenberg in der Gemeinde Kolsassberg, welche sich in geringer Distanz zu Volders und Schloss Friedberg befand. Auf der Turnierdecke des rechten Reiters findet sich ein Spruchband mit einer heute nicht mehr entzifferbaren Schrift. Auch sie hat sich wohl auf eine konkrete zeitgenössische Persönlichkeit bezogen.

Beide Turnierszenen der Nordwand entsprechen in ihrem Aufbau dem traditionellen Darstellungsschema von Turnieren der Zeit um 1500. Charakteristisch ist das Bemühen um bestmögliche Lesbarkeit, der daraus resultierende sparsame Einsatz von Detailformen sowie die flächige Farbgebung.

Das dominierende Thema der Ostwand ist die Jagd. Der ausführende Künstler stellte hier Szenen aus der in der maximilianischen Zeit zum festen Bestandteil des höfischen Lebens zu zählenden Hirsch-, Gamsen- und Beizjagd dar. Diese sind nicht immer klar voneinander getrennt, sondern sind teilweise nebeneinander oder ineinander greifend in den Landschaftsraum eingefügt. So zieht die links positionierte Reitergruppe zur Reiherbeize aus, die hinter dem das linke Bildfeld beherrschenden Felsen hervor galoppierenden Reiter sind mit ihren Hunden auf der Hirschjagd, ebenso wie zwei weitere Reiter im Bildhintergrund. Derselbe Felsen ist Schauplatz einer kleinfigurig wiedergegebenen Gamsenjagd.

Seit jeher stellte die Jagd eines der charakteristischsten Privilegien der obersten Gesellschaftsschichten dar.²⁶⁴ Man schätzte sie nicht nur wegen ihres sportlichen Nutzens, der Vorbereitung für den Krieg, sondern vor allem wegen ihrer erzieherischen und charakterbildenden Funktion. Das Geschlecht der Habsburger und allen voran Maximilian I. begeisterte sich besonders für diesen Zeitvertreib.²⁶⁵ Bereits im Kindesalter übte dieser die Jagd mit großer Begeisterung aus. Sie war Teil seiner Erziehung und sollte dazu beitragen, das „*königlich freie Gemüt*“ zu bilden.²⁶⁶ Als Erwachsener galt er als einer der größten Jäger aller

262 Trapp 1970, S. 13, Fußnote 12.

263 Moser 2000, S. 6.

264 Ortega y Gasset 1957, S. 14.

265 Mayr 1901, S. 11.

266 Schack 1963, S. 23.

Zeiten und nutzte diese Beschäftigung neben den oben genannten Gründen auch dazu, dem Volk die Möglichkeit zu bieten, in direkten Kontakt mit ihm zu treten.²⁶⁷ Zu Jagdveranstaltungen nahm er aus diesem Grund stets seinen Sekretär und die Räte mit. Nicht selten kam es vor, dass kaiserliche Verordnungen im Rahmen von Jagden auf Tiroler Schlössern erlassen wurden.²⁶⁸ Auch das ihm nacheifernde höfische Umfeld veranstaltete viele Jagden und ebenfalls in den um 1500 zu Friedberg gehörenden Ländereien wurde Jagd betrieben. Zu dieser Zeit gehörten zur Burg „*Federspiel und Fischwaid, die Gemsenjagd und viele Lehensstücke*.“²⁶⁹

Zu Lebzeiten Kaiser Maximilians I. war die Jagd auch eine in höfischen Kreisen sehr verbreitete Aktivität. Sie stellte einen wichtigen Aspekt der höfischen Kultur dar.²⁷⁰ Schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts hatte man die Jagd und die Fischerei zu einem landesfürstlichen Hoheitsrecht ernannt.²⁷¹ Auch im Spätmittelalter und der beginnenden Renaissance verblieben beinahe die gesamten Jagdrechte bei den obersten Gesellschaftsschichten.²⁷²

José Ortega y Gasset beschreibt verschiedene Arten der Jagd, welche sich in höhere und niedere Formen unterteilen lassen. Zur ersteren zählen die Hohe Jagd,²⁷³ die Jagd mit dem Falken sowie die Treibjagd auf große Raubtiere.²⁷⁴ Unter der Niederen Jagd verstand man das Erlegen von Niederwild.²⁷⁵ Als die beiden vornehmsten in der Vergangenheit ausgeübten Jagdarten bezeichnet er die Beiz- und die Parforcejagd. Die Bedeutung des Ersteren lässt sich auch daran erkennen, dass das Amt des Oberfalkenmeisters eines der wichtigsten Ämter am Hof war.²⁷⁶ Das von Kaiser Friedrich II. verfasste Lehrbuch „*De arte venandi cum avibus*“

267 Mayr 1901, S. 11.

268 Seipel 2004, S. 22.

269 Messerschmitt Stiftung 1987, S. 92.

270 Seipel 2004, S. 83.

271 Auer/ Seipel 2004, S. 15.

272 Seipel 2004, S. 83.

273 Unter der Hohen Jagd verstand man die Jagd auf edles Wild, welche dem Fürsten oder Landesherrn vorbehalten war. Hierzu zählte das Schalenwild mit Ausnahme des Rehwilds, des Bären, Luchses und Wolfs sowie das Auerhuhn, Stein- und Seeadler als Vertreter des Federwilds. (siehe: http://www.kreis-euskirchen.de/service/sicherheit_und_ordnung/jagdinfo.php. Besucht am 27. 6. 2012.)

274 Ortega y Gasset 1957, S. 16.

275 Unter Niederwild verstand man Tiere wie Rehwild, Marder, Fuchs, Hase, Dachs, Schnepfe und Wildente, welche auch vom niederen Adel gejagt werden durften. (siehe: http://www.kreis-euskirchen.de/service/sicherheit_und_ordnung/jagdinfo.php. Besucht am 27. 6. 2012.)

276 Ortega y Gasset 1957, S. 115.

trug wesentlich zum hohen Stellenwert dieser Jagdform bei.²⁷⁷ Die Hohe Jagd unterscheidet sich von der reinen Hetzjagd dadurch, dass man hier nur ein im Vorfeld schon ausgesuchtes Wildtier jagte.²⁷⁸ Bei einer als sehr edel angesehenen Reiherbeize, wie wir sie auch an der Ostwand des Rittersaales abgebildet finden, ritt dem Festzug ein Oberfalkenmeister voraus, gefolgt von Musikanten, den Herrschaften samt Gästen und den Falknern mit ihren Tieren, sowie von Knaben getragenen Käfigen und hölzernen Rahmen mit den darauf sitzenden Jagdvögeln. Auch zahlreiche Beizhunde begleiteten die Jagdgesellschaft.²⁷⁹

Maximilian liebte vor allem die Hirsch- und Gemsenjagd. Besonders im Tiroler Inntal pflegte er oft dieser Beschäftigung nachzugehen.²⁸⁰ In den Jagdbüchern des Kaisers ist vermerkt, dass dieser im Inntal über 154 Hirsch- und 172 Gemsenreviere verfügte.²⁸¹

Es ist denkbar, dass er im Rahmen seiner zahlreichen Jagdausflüge auch in Friedberg zu Gast war. Auch in einer Reihe von Auftragsarbeiten des Kaisers machte sich dessen Jagdleidenschaft bemerkbar. Zu diesen zählen das „Tiroler Jagdbuch“, das „Fischereibuch“, das „Geheime Jagdbuch“ und die „Historia Friderici et Maximiliani“, welche die Lebensgeschichte Kaiser Maximilians I. und Friedrichs III. erzählt.²⁸² Schack führt aus, dass sich Maximilians Jagdbücher mit zwei verschiedenen Aspekten der Jagd beschäftigen: mit der Jagd als einer geist- und charakterstärkenden Beschäftigung sowie der Jagdtopographie. Das Tiroler Jagdbuch stammt aus dem Jahr 1500 und enthält neben einer Beschreibung der Nordtiroler Jagdgebiete zwei Miniaturen mit Jagddarstellungen sowie eine Wappenseite. Die Abbildungen geben in ihrem Detailreichtum ein recht genaues Bild von einer typischen, in maximilianischer Zeit stattfindenden Jagd. Das Tiroler Fischereibuch, in welchem sich ebenfalls eine Auflistung der Tiroler und Görzer Fischgewässer findet, datiert in das Jahr 1504 und ist mit zwei Wappenseiten und sechs Miniaturen desselben Meisters wie im Jagdbuch – sie werden allgemein Jörg Kölderer zugeschrieben – ausgestattet.²⁸³ Beide Schriften werden uns im folgenden Kapitel im Rahmen meiner Ausführungen zu konkreten Vorbildern der Friedberger Wandmalereien erneut begegnen. Das geheime Jagdbuch war eine vom Kaiser

277 Seipel 2004, S. 135.

278 Ibid., S. 119.

279 Ortega y Gasset 1957, S. 116.

280 Seipel 2004, S. 22.

281 Auer/ Seipel 2004, S. 25.

282 Schack 1993, S. 19.

283 Ibid., S. 19.

selbst verfasste und unvollendet gebliebene Arbeit.²⁸⁴ Auch in den autobiographischen Werken des Theuerdank und des Weisskunig wird von verschiedenen Jagderlebnissen Maximilians berichtet.²⁸⁵

Wie auch die Darstellung des Turniers konnte das Thema der Jagd zur Entstehungszeit der Wandmalereien in Friedberg bereits auf eine Bildtradition zurückblicken.²⁸⁶ Ein frühes Beispiel stellt das im Jahr 1370 von Gaston Phoebus herausgegebene Jagdbuch „Le livre de chasse“ dar (Abb. 136). Die reich bebilderte Handschrift bezeichnet Erich Hobusch als eines der ersten Werke, welches die zu dieser Zeit üblichen Jagdmethoden beschrieb. Er charakterisiert sie zudem als die wichtigste Darstellung der französischen Jagdverhältnisse im 14. Jahrhundert.²⁸⁷ Ein Exemplar gelangte als Geschenk seiner Frau Maria von Burgund anlässlich der 1477 stattfindenden Hochzeit auch in den Besitz Maximilians.²⁸⁸ Die ausgewählte Miniatur zeigt zwei berittene Jäger, welche in Begleitung mehrerer Hunde einem Hirsch nachsetzen sowie zwei mit Speißen ausgestattete Figuren zu Fuß. Die Szene ist mit einer rot gemusterten Fläche hinterfangen und wirkt aufgrund der nicht abgestuften Größen- und Lichtverhältnisse recht flach.

Ein frühes Beispiel aus dem Bereich der Wandmalerei befindet sich im chambre du cerf des Papstpalastes in Avignon (Abb. 137). Die um 1343 zu datierenden Fresken zeigen verschiedene Formen der Jagd wie die Hirsch- und Kaninchenjagd, Falkenbeize sowie Vogel- und Fischfang.²⁸⁹ Das ausgewählte Beispiel der Falkenjagd zeigt zwei Personen mit ihren Jagdfalken, eingebettet in eine reiche Vegetation. Einer sitzt noch auf der Hand seines Besitzers, der andere hat sich auf einem Baum niedergelassen. Zwei Jagdhunde vervollständigen die Szene.

Aus dem Tiroler Raum ist uns an der Außenwand der Burgkapelle in Hocheppan aus dem Jahr 1131 eine Jagdszene erhalten geblieben (Abb. 138). Sie illustriert die Legende Dietrichs von Bern und zeigt diesen als wilden Jäger, wie er mit einem Bogen bewaffnet und auf einem weißen Pferd reitend mit seinen Hunden einen Hirsch verfolgt.²⁹⁰ Auch hier legte der ausführende Künstler durch das eindeutige Festlegen der Erzählrichtung und das Beibehalten

284 Renner 2001, S. 101.

285 Seipel 2004, S. 22.

286 Lutterotti 1951, S. 21.

287 Hobusch 1978, S. 97.

288 Schack 1963, S. 7.

289 Feldges 1980, S. 44.

290 Lutterotti 1951, S. 21.

des selben Größenmaßstabes aller beteiligten Figuren großen Wert auf eine bestmögliche Lesbarkeit des Geschehens.

Aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren weitere Wandmalereien aus dem Turniersaal des Schlosses Runkelstein. Die in maximilianischer Zeit restaurierten und nur mehr bruchstückhaft erhaltenen Fresken der Westwand zeigen eine Hirsch-, Eber- und Bärenjagd. An der Nordwand findet sich eine Gamsen- und Steinbockjagd in steilem Gelände (Abb. 139).²⁹¹ Die Malerei wirkt durch den durchscheinenden Farbaufrag und die rein flächig gehaltene Malerei etwas grob und unfertig. Besonders in den Jagddarstellungen heben sich die in die Landschaft eingestellten Menschen und Tiere durch fehlende Konturierung nur recht undeutlich von ihrer Umgebung ab.

Als letztes Beispiel in diesem Zusammenhang führe ich eine Darstellung der Falkenjagd vom Monat September aus dem Adlerturm in Trient an (Abb. 140). Die Detailverliebtheit der Malerei weist darauf hin, dass der ausführende Künstler in der Miniaturmalerei ausgebildet worden war.²⁹² Zwei Damen zu Pferd ziehen in Begleitung dreier ebenfalls reitender Männer mit ihren Falken zur Jagd aus. Eine Reihe von Hunden, welche den Boden nach der erlegten Beute absuchen, begleitet die Gruppe. In der dicht gedrängten Szene ist aufgrund der unrealistischen Größenverhältnisse und der fehlenden plastischen Durcharbeitung noch keine überzeugende Räumlichkeit verwirklicht.

Die in maximilianischer Zeit arbeitenden Künstler konnten demnach auf eine bereits etablierte Bildtradition zum Thema Jagd zurückgreifen. Wieder ist eines der angestrebten Hauptziele die bestmögliche Lesbarkeit der Szene. Erreicht wird diese zumeist durch eine bildparallele Anordnung der Hauptakteure. Die in mehrere Lagen gestaffelte Landschaft übernimmt bei solchen Bildkonzepten auch die Funktion, Raumtiefe zu schaffen. Oft ist eine Architektur mit abgebildet, von welcher aus sich die Jagdgesellschaft auf den Weg macht. Die berittenen Personen werden oft von Jagdhunden und zu Fuß mitgehenden Figuren begleitet. Je nach Jagdart ist das Gelände flach, waldig oder alpin. Wie die folgenden Bildbeispiele zeigen, beginnt sich in maximilianischer Zeit das streng bildparallele Schema etwas aufzulockern und die im Landschaftsraum agierenden Personen werden mehr in den Bildraum hineingezogen.

Im Weißkunig finden sich Illustrationen aller Jagdarten, die auch an der Ostwand in Friedberg

291 Rasmø 1975, S. 31.

292 Rasmø 1962, S. 11.

dargestellt sind. Sie zeigen den jungen Maximilian bei der Hirsch- und Gemenjagd sowie der Falkenbeize. (Abb. 141 – 143). Die erste Szene zeigt eine sich von links auf die Bildmitte hin zubewegende Gruppe von Männern mit ihren Jagdhunden, welche soeben von der Leine gelassen werden und einem fliehenden Hirsch nachsetzen. Eine der Personen zu Fuß bläst das Jagdhorn. Der die Gruppe umfangende und weit in die Tiefe reichende Naturraum weist differenzierte Detailformen auf.

Ein anderes Abenteuer Maximilians beschreibt eine Gemenjagd in felsigem Gelände, bei der gerade ein in einer steilen Wand stehendes Tier mit einem langen Spieß aus der Wand gestochen wird. Eine Schar von Dienern und Zuschauern bevölkert den Bildvordergrund.

Die Darstellung der Falkenbeize, welche ebenfalls dem Weißkunig entstammt, bemüht sich wie auch die beiden vorhergehenden Beispiele, möglichst viel Handlung in eine kleine Bildfläche zu integrieren. Maximilian nimmt mit seinem Falken auf dem Arm die zentrale Bildposition innerhalb der den Vordergrund beherrschenden Reitergruppe ein. Mehrere Vögel in wildem Flug bevölkern den Himmel und auch der Hintergrund ist mit einer Vogeljagdszene vor einer weiten Wasserfläche und mit einem den hinteren Bildraum abschließenden Bergmassiv belebt.

Neben dem Geheimen Jagdbuch stellt auch das Tiroler Jagdbuch eine von Maximilian in Auftrag gegebene Arbeiten dar, welche sich ausschließlich diesem Thema widmen. Es enthält zwei Miniaturen, auf welche ich im Rahmen des nächsten Kapitels noch einmal zurückkommen werde.

Eine außerhalb des direkten Wirkkreises Maximilians entstandene zeitgenössische Arbeit ist der Babenberger Stammbaum (Abb. 144). Der mehr als 3 x 4 m messende Mittelteil des in der Zeit um 1490 entstandenen Tryptichons enthält 27 Medaillons mit der Darstellung aller männlichen Babenberger in Szenen ihres Lebens. Diese spielen sich stets vor einem weiten Landschaftshintergrund ab. Das gewählte kleinteilige und detailverliebte Rundbild zeigt drei Reiter mit ihren Hunden auf der Jagd nach Hirsch und Hase. Die Abbildung wirkt belebter als die drei vorangehenden Beispiele aus dem Weißkunig, wobei das Erzeugen von Raumtiefe hier jedoch ungeschickter als bei den Druckgraphiken wirkt.

Um auch ein Beispiel aus dem Bereich der Wandmalerei zu nennen, führe ich eine zwischen Ranken vor weißem Grund eingefügte Szene einer Falkenjagd im Turmzimmer von Schloss Friendsberg bei Schwaz an (Abb. 145). Diese zeigt zwei berittene Damen mit jeweils einem Falken am Arm, welche sich auf eine mit Schilf begrenzte Wasserfläche zubewegen. In dieser

tummeln sich zahlreiche Fische und Vögel. Die Figuren sind klar konturiert und heben sich in ihrer Ausführung kaum von dem sie umgebenden Rankenwerk ab.

Nach den bisherigen Ausführungen zum Thema Jagd möchte ich noch einmal auf die Darstellung an der Ostwand des Rittersaales zurückkommen. Durch den Vergleich der Friedberger Wandmalereien mit den Charakteristika der um 1500 bereits etablierten Bildtradition wird klar, dass die einzelnen Jagdszenen dieser folgen. Als neues Element zu bewerten ist allerdings die Ausbreitung der einzelnen Szenen auf die große zur Verfügung stehende Wandfläche. Der Künstler löste die für ihn neue Problematik, indem er mehrere kleinteilige Szenen nebeneinander stellte oder ineinander übergehen ließ und daraus ein großes Bild formte. Etwas näher auf die einzelnen Abbildungen eingehend beginne ich mit der Darstellung der Beizjagd: Diese erstreckt sich inhaltlich vom linken bis zum oberen rechten Bildrand. Gezeigt wird hier die edelste aller Beizarten, und zwar diejenige mit einem Falken. Als neues Element kann die große Distanz zwischen der Reitergruppe und dem Geschehen am Himmel bewertet werden, welche der Künstler durch andere Szenen überbrückte. Auch die kleinfigurige Gamsjagd folgt besonders durch ihre in Untersicht wiedergegebene Einbettung in ein sehr felsiges Gelände und der Betonung vertikaler Linien der besprochenen Bildtradition. Sie entspricht in der Verwendung der Waffen ganz dem Sinn Maximilians, welcher nur den bis zu sechs Meter langen Gamsspieß zum Ausstechen des Tieres aus der Wand verwendete. Nur wenn das Tier wirklich nicht auf anderem Weg zu erreichen war, verwendete er die neomodische Armbrust. Die in mehrere Szenen gegliederte Hirschjagd erstreckt sich flächenmäßig über große Teile der Wandmalerei und schafft in der rechten Bildhälfte eine Verbindung von Mittel- und Hintergrund. Es wird sowohl das Hetzen, das Schießen sowie das Erlegen des Hirsches gezeigt. Auch hier sind die meisten Szenen bildparallel angelegt, wobei schon stellenweise der Versuch unternommen wurde, Raumtiefe zu erzeugen, was besonders gut bei den zwischen zwei Felsen in den Bildraum flüchtenden Hirschen gelang.

Die Betrachtung der wenigen an der Westwand erhaltenen Fragmente legt die Vermutung nahe, dass hier die Fischerei, zumindest ein anderes Thema begleitend, dargestellt war. Diese zählte ebenso wie das Turnier und die Jagd zu beliebten Aktivitäten der höfischen Gesellschaft. Die Fischerei war öfters Teil von Bildprogrammen, welche die Beschäftigungen

der höfischen Gesellschaft dokumentierten. Solche finden sich beispielsweise in Runkelstein und im Papstpalast in Avignon. Sie enthalten wie die Friedberger Wandmalereien unter anderem Darstellungen des Turniers, der verschiedenen Jagdformen und auch des Fischfangs.

Bereits ab dem 12. Jahrhundert begann die Fischerei wie auch die Jagd zum Vorrecht der Landesfürsten, einer zahlenmäßigen Minderheit, zu werden.²⁹³ Erstere unterlag im Lauf der Jahrhunderte aber nicht dermaßen strengen Regeln wie die Jagd. Die höfische Gesellschaft schätzte das Angeln als angemessene Freizeitbeschäftigung, wobei die Jagd stets als bedeutend prestigeträchtiger angesehen wurde.²⁹⁴

Auf der Suche nach frühen Bildbeispielen wird man wieder in Runkelstein fündig. An der Ostwand des Turniersaales befindet sich ein Fragment zum Thema Fischerei (Abb. 146). Mehrere am Rand eines Teiches oder Beckens stehende Edelleute angeln mit verschiedenen Geräten nach den vielen sich im Wasser tummelnden Fischen. Die Szene ist mit einer einfarbig dunkelroten Fläche, in welche florale Muster, Bäume und Vögel eingefügt sind, hinterfangen. Christoph Gasser erwähnt, dass mittelalterliche Szenen des Fischfangs, an denen der höfischen Welt zugehörige Frauen und Männer beteiligt sind, vor allem als Liebesallegorien zu verstehen sind.²⁹⁵

Ein anderes Beispiel stammt aus dem ebenfalls bereits erwähnten *chambre du cerf* im Papstpalast in Avignon aus dem Jahr 1343 (Abb. 147). Die markant eingerahmte rechteckige Wasserfläche, welche von einer reichen Vegetation umgeben ist, enthält verschiedene Süßwasserfische. Vier Figuren in bunten Kleidern umstehen das Becken und versuchen mithilfe je eines anderen Hilfsmittels, diese aus dem Wasser zu holen.²⁹⁶ Der Betrachter beobachtet die Szene von einem erhöhten Standpunkt aus.

Zum Thema Fischerei in der bildenden Kunst zur Zeit Maximilians möchte ich vor allem das von diesem in Auftrag gegebene Tiroler Fischereibuch anführen. Darin sind, begleitet von sechs Kölderer zugeschriebenen Miniaturen, Tirols Fischereigewässer aufgelistet. Im gezeigten Beispiel wie auch in allen anderen Abbildungen sind die sich darin abspielenden Szenen stets von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus wiedergegeben (Abb. 148). Zumeist begleiten zusätzliche Szenen wie Gamsen- oder Hirschjagden das Hauptthema der

293 Gasser 2000, S. 411.

294 Ibid., S. 412.

295 Ibid., S. 425.

296 Gagniere 1965, S. 53.

Fischerei. Der Farbauftrag ist recht flächig und trotz ihrer Kleinteiligkeit wirkt die Malerei stellenweise etwas grob.

Auch im Weißkunig wird die Fischerei im Rahmen der zahlreichen von Maximilian in Jugendjahren erlernten Sportarten erwähnt (Abb. 149). Der Kaiser und einer seiner Begleiter halten ihre Angelruten ins Wasser, während einige Männer im Bildvordergrund mit verschiedenen anderwertigen Arbeiten beschäftigt sind. Einer von ihnen steckt gerade einen Fisch in ein Holzfässchen. Diesen sogenannten „Panzen“ hatte Maximilian selbst erfunden und dank diesem konnte man die Fische lebend zum Ambraser See bei Innsbruck transportieren, wo man sie bei Bedarf schnell zur Hand hatte.²⁹⁷ Im Hintergrund schwimmen bemannte Boote auf dem Wasser, den linken Bildrand begrenzt ein massiver Felsen mit einer sich an ihn anschmiegenden Architektur.

Es ist interessant anzumerken, dass die Jagddarstellungen zahlenmäßig gesehen solchen, die sich mit der Fischerei beschäftigen, weit überlegen sind.²⁹⁸ Daraus kann man auf die etwas verminderte Bedeutung der Fischerei im Gegensatz zu der in höfischen Kreisen überaus beliebten Jagd schließen. Die Abbildung der Fischerei konnte sowohl stark symbolisch besetzt sein als auch rein erzählenden Charakter haben. Aufgrund der unterschiedlichen Darstellungsweisen und der wenig aussagekräftigen Übereinstimmungen lässt sich für das Bildthema Fischerei im Rahmen dieser Arbeit keine eindeutige Bildtradition ausmachen.

Um abschließend noch einmal auf das Thema der Fischerei in Friedberg zurückzukommen, kann man auch hier aufgrund des nicht eindeutigen Bildmaterials keine konkreten Aussagen mehr treffen. Trapp schreibt, dass ein an einer Stange ausgehängtes Netz neben dem im linken Bildfragment der Westwand abgebildeten Schiff die Vermutung nahelegt, dass diese Wand die Fischerei zum Thema hatte.²⁹⁹ Obwohl sich diese Annahme nicht bestätigen lässt, gibt es dennoch andere Anhaltspunkte, welche eine derartige Interpretation plausibel erscheinen lassen. Es haben sich wie bereits erwähnt Bildprogramme erhalten, welche in der Darstellung von Szenen aus dem höfischen Leben neben den verschiedenen Jagdarten und dem Turnier auch die Fischerei zeigen. Es ist daher denkbar, dass man in Friedberg dasselbe Konzept verfolgte.

297 Egg/ Pfaundler 1992, S. 68.

298 Gasser 2000, S. 412.

299 Trapp 1970, S. 14.

7 Konkrete Vorbilder und Einordnung in den Zeitstil

In diesem Kapitel widme ich mich zuerst der Frage nach konkreten Vorbildern für die Wandmalereien im Rittersaal, um diese im Folgenden stilistisch in ihre Zeit einzuordnen. Im Rahmen der ersten Problemstellung werde ich mich mit in der Literatur bereits genannten, möglichen Vorbildern auseinandersetzen und auch einige neue Vorschläge einbringen. Da der Friedberger Freskenzyklus im Tiroler Raum eine Vorreiterrolle in Hinblick auf die Erhebung der Landschaft zu einem selbstständigen Bildsujet einnahm, muss betont werden, dass aus diesem Grund das Hauptaugenmerk nicht nur auf traditionsgebundene Elemente gelegt werden darf, sondern besonders auch die möglicherweise in noch keinem anderen zeitgenössischen Bildwerk auffindbaren zukunftsweisenden Aspekte mitbedacht werden müssen.

Beginnen werde ich mit den häufig als direktes Vorbild für die Jagdszenen an der Ostseite des Rittersaales genannten Miniaturen aus dem Tiroler Jagd- und Fischereibuch, welche allgemein Jörg Kölderer, dem Hofmaler und Hofbaumeister Kaiser Maximilians, zugeschrieben werden. Trapp bezeichnet die beiden Werke als die wichtigsten Vergleichsquellen, da der Friedberger Meister aus ihnen mehrere wörtliche Zitate übernahm. Er führt aus, dass der im Wasser schwimmende Hirsch an der Ostwand des Rittersaales dreimal im Fischereibuch und auf einer der beiden Miniaturen des Jagdbuches vorkommt (Abb. 150 und 151). Auch der mit einer Armbrust auf den im Wasser schwimmenden Hirsch zielende Jäger und dessen Pferd stellt eine genaue Übernahme der Vorlage dar. Sogar die Schrittstellung des Pferdes stimmt in beiden Malereien überein. Ebenso den mit einer geschulterten Armbrust auf einem braunen Pferd reitenden Jäger hat der Friedberger Meister sehr genau übernommen (Abb. 152). Nur die Farbe des Reittieres wurde geändert. Der Autor führt weiter aus, dass der Zierbeschlag am Zaum eines Pferdes an der Ostwand derselbe sei wie derjenige des am linken unteren Bildrand positionierten Pferdes in der Jagdbildminiatur.³⁰⁰ Er betont, die Friedberger Jagdszenen haben sich im Vergleich zu ihren Vorbildern bereits weiterentwickelt und Architekturen, Tiere und Menschen fügten sich nun bezüglich der Proportionen viel realistischer in den Landschaftsraum ein.³⁰¹ Er schreibt weiter, dass einer der markantesten Unterschiede zwischen den Jagd- und Fischereibuchminiaturen in dem deutlich erkennbaren

300 Ibid., S. 21.

301 Ibid., S. 22.

niederländischen Einfluss auf die Friedberger Landschaftsgestaltung bestehe.³⁰² Scheichl führt aus, Kölderer wollte möglichst viel Handlung in die einzelnen Blätter integrieren, habe dabei im Vergleich zur Landschaftsgestaltung wenig Augenmerk auf eine perspektivische Ausarbeitung von Figuren und Tieren gelegt. In den Friedberger Malereien erkennt man bereits viel deutlicher den Versuch eines plastischen Gliederns des Naturraumes. Die Figuren sind ähnlich den Miniaturen kaum plastisch durchgestaltet. Als für Kölderer charakteristisch bezeichnet sie weiters die steilen, zerklüfteten und spitzzackigen Felsformationen. In Friedberg finden sich zwar ebenso stark geneigte Gebirgszüge, deren oberer Abschluss unterscheidet sich jedoch in seinen weich abgerundeten Formen maßgeblich von denjenigen des Fischerei- und Jagdbuches. In beiden Arbeiten kontrastiert die in gebrochenen Tönen wiedergegebene Landschaft mit den in kräftigen und bunten Farben gekleideten Figuren. Deren Körperbau ist in den Miniaturen recht gedrunken und sie tragen meist übergroße Kopfbedeckungen. Dasselbe Schema begegnet uns teilweise auch in Friedberg, beispielsweise bei der Musikantengruppe an der Nordwand; andererseits kommen auch normal proportionierte Figuren, wie bei der an der Ostwand zur Falkenbeize ausziehenden Gruppe, vor.³⁰³ Nach dem Vergleich mit den Miniaturen komme ich zu dem Schluss, dass der Friedberger Meister diese selbst oder Nachzeichnungen davon mit großer Wahrscheinlichkeit als Vorlage benutzte und sowohl einige wörtliche Zitate übernahm als auch generellere Elemente in seine Arbeit mit einfließen ließ.

Auffallend finde ich auch die Ähnlichkeit des in der Friedberger Malerei von hinten dargestellten Hirsches, welcher zusammen mit weiteren Artgenossen zwischen zwei hoch aufragenden Felsen seinen Verfolgern zu entkommen versucht, mit einer Miniatur des Gaston Phébus aus dem bereits weiter oben erwähnten Livre de la chasse (Abb. 153 und 154). Beide sind in derselben Schrittstellung wiedergegeben, nur die Kopfhaltung ist etwas unterschiedlich. Die Vorderläufe werden sogar an derselben Stelle von einer sie überschneidenden Linie verdeckt.

Auch in einer ganzseitigen Miniatur, welche der Bestätigung des Privilegium maius des Hauses Österreich beigegeben ist, erkennt man laut Trapp eine große Verwandtschaft mit den Jagddarstellungen an der Ostwand (Abb. 155 und 156). Das 1512 entstandene Blatt, welches die Illustrationen des Jagd- und Fischereibuches zum Vorbild hatte, zeigt links eine Falkenbeize auf Enten, im Vordergrund eine Hirschjagd und rechts den Vorgang des

302 Ibid., S. 23.

303 Scheichl 1992. S. 30 - 33.

Gamsausstechens in felsigem Terrain.³⁰⁴ Der Autor schreibt, dass die Miniatur und die Friedberger Malereien trotz der unterschiedlichen räumlichen Ausdehnung dieselben Einzelheiten zeigen sowie als seitliche Begrenzung in beiden Arbeiten Felsen gewählt wurden.³⁰⁵ Da die Felsen weder dieselben Formen aufweisen und ich deren Existenz als bildbegrenzende Elemente weniger auf den Rückgriff auf eine Bildvorlage als auf deren kompositorische Aufgabe zurückführe, möchte ich die beschriebene Vorbildfunktion der Miniatur zumindest in diesem Aspekt, relativieren. Auch die in der Miniatur gezeigten Jagdszenen entsprechen bei näherer Betrachtung nur bedingt oder nur in ihren Grundzügen denjenigen in Friedberg. So ist der Hirsch in der Miniatur noch stehend, ohne Pfeil und blutender Wunden und bedeutend weniger grazil abgebildet. Bei der Gamsenjagd ist die Position der beiden auf einem Felsvorsprung in halber Höhe stehenden Tiere sowie der Aufbau des Felsens aus zahlreichen knolligen Ausbuchtungen vergleichbar, nicht aber konkrete Einzelformen. Hingegen ist der im Sturzflug gezeigte Friedberger Falke, seitenverkehrt dargestellt, der Miniatur ebenso wie die windhundartigen Jagdhunde in der charakteristischen Laufhaltung mit den gleichzeitig geführten Vorder- und Hinterbeinen und den langen, gerundeten Ruten sehr ähnlich. Auffallend ist auch, dass sich der in der Miniatur zart hellblaue Himmel zum oberen Bildrand hin in ein Dunkelblau zu verdichten beginnt. Auch eine Übernahme des Schemas der an manchen Stellen in Gruppen zusammenstehenden Bäume und Sträucher scheint plausibel. Ich gelange daher zu dem Schluss, dass der Friedberger Meister diese Arbeit mit großer Wahrscheinlichkeit kannte. War das der Fall, bediente er sich ihrer aber vor allem in Hinblick auf die Übernahme genereller Elemente und weniger in Hinblick auf exakte Zitate.

Als eine Vergleichsquelle für die Burgendarstellungen an der Ost- und Nordwand des Rittersaales nennt Trapp eine in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand aufbewahrte Federzeichnung (Abb. 157 und 158). Das 1509 datierte und dem Kölderer-Kreis zugewiesene Blatt zeigt eine felsige Landschaft mit Burg.³⁰⁶ In einem Katalog werden die sich schirmartig wölbende Laubkronen der Bäume, welche sich neben spitz auslaufenden Baumkronen auch in Friedberg finden, beschrieben.³⁰⁷ Auch der steile Felsen, der trotz der scharf umrissenen Konturen in seiner flächigen Malweise auch weich und formbar wirkt und an dessen unterer

304 Auer/ Seipel 2004, S. 26.

305 Trapp 1970, S. 22.

306 Ibid., S. 22 - 23.

307 Kuhrmann 1967, S. 49.

Begrenzung fließend in die umliegenden Wiesenflächen übergeht, zeigt Ähnlichkeiten mit demjenigen im Friedberger Rittersaal. Die Burgendarstellung an der linken Wandhälfte der Nordwand, welche Trapp in Bezugnahme auf den Vergleich gemeint haben muss, weist meiner Meinung nach im Gegensatz zur Gestaltung der Felsformation keine großen Ähnlichkeiten mit der Zeichnung auf. Beide Anlagen besetzen den höchsten Punkt des Felsens sowie eine etwas darunter befindlichen Ebene. Während die meisten Gebäude der Zeichnung in einem ruinenhaften Zustand sind, macht die Friedberger Burg einen intakten Eindruck. Auch die vom Künstler gewählte Perspektive unterscheidet sich in beiden Arbeiten, da der Betrachter in der Zeichnung die Szene in Untersicht sieht und in Friedberg einer Mischung aus Auf- und Untersicht gegenübersteht.

Als nahe verwandt bezeichnet Trapp weiters eine in der Universitätsbibliothek Erlangen verwahrte Rötelseichnung, welche eine Gebirgslandschaft mit Gamsenjagd zeigt (Abb. 159). Er beschreibt die große Ähnlichkeit der Felsformationen in der Mitte des Blattes mit denjenigen in Friedberg. Auf beiden spielt sich eine kleinfigurige Gamsenjagd ab. Auch andere Elemente wie die Anordnung der Wappen auf der Hausfassade, der sitzende Hund sowie weitere am Koppel geführten Hunde weisen ihm zufolge Ähnlichkeiten mit dem Friedberger Zyklus auf.³⁰⁸ Parallelen bestehen eindeutig in der Machart der aufgetürmten und recht plastisch ausgearbeiteten Felsen, den abgerundeten Kronen der zahlreichen Laubbäume sowie deren langen und grazilen Stämmen. Auch der Versuch, möglichst viel Handlung in die gegebene Bildfläche zu integrieren, findet sich in beiden Arbeiten.

Auf einer ebenfalls in der Universitätsbibliothek Erlangen aufbewahrten Federzeichnung ist eine Reiherjagd dargestellt, welche ebenfalls Ähnlichkeiten mit Elementen des Friedberger Zyklusses aufweist (Abb. 160). Die um 1500 entstandene Arbeit zeigt im Vordergrund eine Gruppe von Reitern mit einem Jagdhund sowie zwei Personen zu Fuß. Am Himmel sind zwei Falken im Begriff, einen Reiher zu überwältigen. In die flache, von einem Fluss durchzogene Landschaft sind in Gruppen stehende Bäume eingefügt. Den linken Bildrand begrenzt eine in klaren Konturen wiedergegebene Burganlage. Mit den Friedberger Malereien der Ostwand teilt das Blatt den einzeln stehenden, hochwachsenden Strauch, die oben abgerundeten und kurzstämmigen Bäumchen, die Weite der Landschaft sowie die Ähnlichkeit der Pferde, besonders in der Schrittstellung und dem Geschirr.

Die fragmenthafte Darstellung einer Turnierszene aus der Burg Trautson bei Matrei diente

308 Trapp 1970, S. 23.

zwar kaum als direkte Vorlage für die beiden Friedberger Turnierszenen, zeigt aber, dass das Abbilden von Initialen auf der Turnierdecke des Pferdes, wie es auch in der linken Turnierszene an der Nordwand des Rittersaales der Fall ist, üblich war (Abb. 161). Auch Schriftbänder auf der Pferddecke, wie in der rechten Friedberger Turnierdarstellung, sind in zeitgenössischen Wandmalereien zu finden (Abb. 162). Caramelle schreibt zudem von einer sehr starken Ähnlichkeit des Turnierfreskos in Hall mit der Turnierszene in Friedberg.³⁰⁹ Parallelen bestehen in derselben Schrittstellung des Pferdes, der den ganzen Körper bedeckenden Renndecke mit dem zurückgeworfenen Stoff im Bereich der Brust sowie der Position des sehr reduziert wiedergegebenen Reiters mit der waagrecht gehaltenen Lanze. Die beiden ausführenden Maler bemühten sich um eine klare Formensprache und einen flächigen Farbauftrag.

Der Vergleich mit Abbildungen aus dem um 1480 entstandenen mittelalterlichen Hausbuch, welches von einem unbekanntem Meister stammt, erweist sich bezüglich dem Auffinden von Übereinstimmungen einzelner Bildelemente als lohnend. So ähneln die Zelte eines im Hausbuch dargestellten Feldlagers mit ihren spitzen Dächern, welche eine Kugel tragen und mit Fahnen bekrönt sind, denjenigen im Friedberger Rittersaal (Abb. 163 und 164). Auch der an der Südwand dargestellte Wagen mit den großen hellen Rädern und dem aus einzelnen Holzbrettern zusammengesetzten Baukörper findet sich in mehrfacher Ausführung in einer Hausbuchminiatur wieder. Auffallend ist weiters die Ähnlichkeit der Landschaftsgestaltung einer der Zeichnungen, welche einen Bergwerksbetrieb veranschaulicht, mit der Felsformation an der Ostwand des Rittersaales, auf der sich die Gemsenjagd abspielt (Abb. 165 und 166). In ersterer steht ein zentral positionierter, hoch aufragender und an der Spitze etwas nach rechts verschobener Felsen, bekrönt mit mehreren luftig wirkenden Bäumen. In dessen unterem Drittel ist diesem ein rund geschwungener Hügel vorgelagert, welcher sich von der restlichen Felsenfläche abhebt. Ein ähnlich konturierter und farblich abgesetzter Hügel auf halber Höhe des Felsens sowie die leichte Neigung nach rechts findet sich ebenfalls in Friedberg. Auch die vom Felsen ausgehende Überleitung in die weite und hügelige Hintergrundlandschaft, welche mit Architekturen versehen ist, ist vergleichbar.

Auch Abbildungen aus dem Weißkunig und dem Theuerdank, in welchen der Naturraum und die sich darin abspielenden Ereignisse im Vordergrund stehen, sind in ihrem grundsätzlichen Aufbau des Landschaftsraumes mit demjenigen Friedbergs vergleichbar (siehe Abb. 142 und 143). Die beiden Szenen der Gemsenjagd aus dem Weißkunig und der Friedberger Ostwand

³⁰⁹ Caramelle 1987, S. 340.

zeigen ähnlich blockhaft geformte Felsen, welche teilweise knollige Ausbuchtungen aufweisen, sowie Gemen mit überlängten und stark geschwungenen Hälsen. Auch der Druck mit der Falkenjagd zeigt in der Landschaftsgestaltung generelle Ähnlichkeiten mit derjenigen Friedbergs. Trotz der kleinen Bildfläche vermag der Druck viel Raum zu integrieren und besonders die den Bildhintergrund abgrenzende, nicht plastisch durchgearbeitete Bergkette ähnelt derjenigen an der Friedberger Ostwand. Die genannten Parallelen machen klar, dass der Friedberger Meister zweifelsfrei im Umkreis der Maler um Maximilian I. zu suchen ist.

Auch das zukunftsweisende Tafelbild Rueland Frühaufs, welches die Erlegung eines Ebers zeigt, könnte als Vorlage für den Friedberger Meister gedient haben (Abb. 167 und 168). Die zahlreichen hintereinander gestaffelten, weich abgerundeten Hügelkuppen mit Spuren ihrer Kultivierung und den darin eingestellten einzelnen Büschen oder Sträuchern sind in beiden Arbeiten miteinander vergleichbar. Auch die Konturierung einzelner Hügel durch eine durchgehende Reihe von weich abgerundetem, dunkelfarbigem Buschwerk findet sich in der linken Bildhälfte der Friedberger Ostwand. Ebenfalls die im Tafelbild dominant im Bildfeld positionierten Bäume mit ihren kurzen Stämmen, den grazilen Verästelungen und kleinteilig gearbeiteten Blättern sowie den abgerundeten Kronen scheinen denjenigen in Friedberg verwandt zu sein. Als ein Wegbereiter der Donaueschule könnte Frühauf dem Friedberger Meister wichtige Anregungen für die neuartige Umsetzung des Landschaftsraumes geliefert haben. Eine eventuelle Möglichkeit, wie das Wissen über das 1505 entstandene Tafelbild zum Friedberger Meister gelangt sein könnte, besteht in der Teilnahme Kaiser Maximilians samt Gefolge an der Feier der Translatio des silbernen Schreins mit den Gebeinen des heiligen Leopold im Jahr 1506.³¹⁰ Das besprochene Bild Frühaufs war eine von vier Tafeln, welche die Leopold-Legende in Bildform darstellten.

Ebenfalls im Stift Klosterneuburg befindet sich der bereits erwähnte Babenberger Stammbaum, welcher in Rundbildern über Ereignisse aus dem Leben der einzelnen Familienmitglieder berichtet (siehe Abb. 144). Die Szenen spielen sich in einer detailliert ausgeführten Landschaften oder vor Stadtveduten ab. Der Autor vermutet, dass Frühauf diese Arbeit kannte und sich von ihr Anregungen für die Leopoldsaltartafeln holte.³¹¹ Es besteht die Möglichkeit, dass auch der Friedberger Meister dieses Werk zu Gesicht bekam.

Als eine der wichtigsten Voraussetzungen für die sich um die Jahrhundertwende etablierende

310 Stange 1971, S. 13.

311 Ibid., S. 13.

Kunst der Donauschule nennt Winzinger Arbeiten Michael Pachers, welche für die Suche nach allgemeinen Vorlagen für den Friedberger Meister interessant sind.³¹² Dieser muss Werke des als Maler und Bildschnitzer arbeitenden Tiroler Künstlers mit großer Wahrscheinlichkeit gekannt haben. Rosenauer bezeichnet Pacher neben Martin Schongauer und Nicolaus Gerhaert van Leyden als einen der drei wichtigsten Repräsentanten der deutschen Kunst der Generation vor Dürer. Seine besondere Fähigkeit bestand in der psychologischen Durchdringung der darzustellenden Charaktere sowie vor allem im Schaffen einer engen Verwobenheit von Körper und Raum.³¹³ Denn obwohl Pachers künstlerisches Schaffen noch ganz dem mittelalterlichen Geist entsprach, tauchen in seinen Arbeiten schon einige zukunftsweisende Elemente auf, wobei als besonders wichtig dessen neue Raumauffassung zu nennen ist. Seine Malerei, welche im Gegensatz zu dessen stärker vom Norden geprägten Skulptur mehr unter italienischem Einfluss stand, orientierte sich vor allem an den Errungenschaften der italienischen Renaissance. Als Vermittler der perspektivischen Konstruktion dienten ihm sehr wahrscheinlich Arbeiten Andrea Mantegnas.³¹⁴ In Bezug auf die für uns interessante Landschaftsgestaltung lassen sich in manchen seiner Tafeln, welche meist Teil größerer Programme sind, und solchen aus seinem Umfeld, einige nicht gänzlich mit Architekturen verbaute Hintergründe ausfindig machen. Das erste Beispiel stammt von der Hand des Meisters selbst und zeigt eine zum Altar von St. Wolfgang gehörige Tafel, welche den Kapellenbau des Heiligen veranschaulicht (Abb. 169). Die den Vordergrund einnehmende Figur, welche auf einer vom restlichen Raum abgetrennten Erdscholle zu stehen scheint, wird von einer weiten und belebten Landschaft hinterfangen. Ein breiter Fluss, auf welchem Boote treiben und Enten schwimmen, leitet den Blick des Betrachters in den Bildraum hinein. Im Hintergrund türmen sich spitzzackig auslaufende und mit reicher Vegetation bewachsene Felsen auf. Obwohl der Friedberger Zyklus gewiss keine Arbeit im pacherischen Sinn ist, konnte dessen Schöpfer kaum diese dominante zeitgenössische Persönlichkeit ignorieren. Der Vergleich soll den Leser darauf aufmerksam machen, dass sich gegen die Wende zum 16. Jahrhundert hin an vielen Fronten der Prozess in Richtung einer veränderten Bildauffassung vollzog und Pacher einer der Wegbereiter war. Das zweite in diesem Zusammenhang zu besprechende Bildbeispiel zeigt einen Ausschnitt aus einer nur mehr fragmenthaft erhaltenen, ursprünglich großformatigen Wandmalerei Friedrich Pachers,

312 Winzinger 1965, S. 18.

313 Rosenauer 1998, S. 37.

314 Ibid., S. 40.

welche eine Kreuztragung zum Thema hat (Abb.170). In dieser nimmt die Landschaft den oberen Teil der Darstellung ein. Sie zeigt eine mit lockerem und luftig wirkendem Pinselstrich ausgeführte Flusslandschaft, in welche eine Stadtarchitektur eingebettet ist.³¹⁵ Der von Hügeln durchzogene Naturraum ist unter anderem mit Vögeln, verschiedenen Sträucherarten, Zäunen und Jagdszenen belebt. Der Künstler hatte, Kofler-Engl zufolge, aber keine möglichst naturgetreue Wiedergabe eines Naturraumes im Sinn, sondern wollte eine Weltlandschaft darstellen. Als kennzeichnende Elemente einer solchen nennt die Autorin die bizarren Felsformationen, die Wälder, Hügel und Auen mit Jagdszenen und einem Galgen sowie Stadt- und Burgenarchitekturen. Die Autorin rückt diese Landschaft aufgrund ihres fortschrittlichen Charakters in die Nähe der Donauschule, der venezianischen Malerei um 1500 und der Landschaftsdarstellungen Jörg Kölderers.³¹⁶ Aus dem Vergleich der beiden pacherischen Arbeiten mit den Wandmalereien im Friedberger Rittersaal ergibt sich für mich der Schluss, dass trotz der großen Unterschiede in Hinblick auf die Landschaftsgestaltung sehr wohl eine Orientierung des Friedberger Meisters auch an den thematisch und stilistisch sehr unterschiedlichen Arbeiten Pachers und dessen Umkreis möglich ist.

Auch Werke des Habsburgermeisters sowie Marx Reichlichs, welche bereits den Naturaspekt betonen, seien in diesem Zusammenhang kurz genannt. Beide brachten im Gegensatz zu Michael Pacher, der vor allem aus italienischen Vorbildern schöpfte, vermehrt niederländische Elemente in die Tiroler Kunst ein. Ersterer legte im Gegensatz zu einer vorwiegend plastischen Konzeption bei Pacher mehr Wert auf malerische und atmosphärische Werte.³¹⁷ Im künstlerischen Werk des Zweiteren sind zwei Einflussbereiche nachweisbar, in der Komposition vor allem der italienische und in der Detailbehandlung überwiegend der niederländische.³¹⁸ Auch die oft in dessen Bildern anzutreffende naturgetreue Gestaltung der einzelnen Pflanzen sowie des weiten Landschaftshintergrundes weisen auf einen Rückgriff auf die Niederlande hin.³¹⁹ Auch diese beiden Künstler stellen im Tiroler Raum wichtige Verbindungselemente zwischen der endenden Gotik und der beginnenden Renaissance dar.

Auch der Vergleich mit Drucken des Münchner Monogrammisten MZ, hinter welchem sich wahrscheinlich die Künstlerpersönlichkeit Matthäus Zäsinger verbarg, ist lohnenswert. In den

315 Kofler-Engl 1998, S. 294.

316 Kofler-Engl 1998, S. 294 - 295.

317 Madersbacher 1994, S. 5.

318 Egg 1966, S. 13 - 14.

319 Ibid., S. 29.

Arbeiten des Meisters findet man häufig Landschaftshintergründe, welche ein sehr vielfältiges Spektrum zeigen. Sie enthalten oft hügeliges Terrain, in welches sich häufig Architekturen eingliedern, offene Wiesenabschnitte sowie Wasserflächen im Mittel- oder Hintergrund. Zwei Beispiele möchte ich aufgrund ihrer Parallelen zu den Friedberger Wandmalereien für einen Vergleich heranziehen. Den Vordergrund der ersten, um 1500 entstandenen Abbildung füllt ein nach rechts galoppierendes Pferd, auf dem eine männliche und eine weibliche Person, zweite im Damensitz, reiten (Abb. 171). Vergleichbar ist auch der einzelne, auf einem niedrigen Hügel stehende Baum mit einem langen Stamm und fein ausgeführtem Blattwerk. Der Hintergrund des Druckes ist mit einer vielseitigen Landschaft, in welche sich eine Burg- oder Stadtanlage sowie ein See samt Booten einfügen, belebt. Der am rechten Bildrand in Zickzacklinien dargestellte und auch an der Friedberger Ostwand vorkommende Weg stellt eine Verbindung zwischen Mittel- und Hintergrund her. Die zweite, in denselben Zeitraum zu datierende Arbeit zeigt ein Turnier, welches auf einem großen Stadtplatz ausgetragen wird (Abb. 172 und 173). Im Hinblick auf den Vergleich finde ich die den Bildhintergrund einnehmende Häuseransicht noch interessanter als das Turniergeschehen. Diese weist mit ihren stark betonten und streng gezogenen Begrenzungslinien große Ähnlichkeit mit der am Wasser gebauten Stadt an der Westwand des Rittersaales auf. In beiden Arbeiten begegnet uns der ähnlich realisierte Versuch, eine perspektivische Stadtansicht mit steilen Fluchtlinien zu konstruieren. Insgesamt finde ich den Vergleich des Friedberger Zyklusses mit Arbeiten des Meisters MZ weniger in Bezug auf konkrete Merkmale interessant, als hinsichtlich eines ähnlichen allgemeinen Gestaltungskonzeptes.

Im Folgenden möchte ich mich kurz mit allgemeinen Vorlagen für die nur mehr fragmenthaft erhaltene Wasserlandschaft an der Westwand des Rittersaales befassen. Seit der Renaissance findet man häufig Arbeiten, in welchen Wasser eine dominante Rolle spielt. Michael Brunner setzt den Beginn der Geschichte des Seestücks sowie der wasserreichen Stimmungslandschaft in die Zeit um 1500. Letztere charakterisiert er durch deren Streben nach einem gefühlsbetonten Ausdruck anstatt einer möglichst naturgetreuen Wiedergabe.³²⁰ Bereits zuvor kommt Wasser in der Malerei vor, jedoch nur vereinzelt, wie beispielsweise in einer berühmten Stundenbuchminiatur Jan van Eycks, welche die Taufe Christi, eingebunden in eine weite Flusslandschaft, zeigt. Ein kleiner Flügelaltar von Dirk Bouts, die sogenannte Perle von Brabant, stellt in der Kunstgeschichte eines der frühesten Werke dar, welche dem Wasser eine dominante Rolle zuteilten und dieses nicht nur als wenig bedeutendes Element in den

320 Brunner 2004, S. 4 - 5.

Bildhintergrund rückten. (Abb. 174). Die um 1460 – 1475 entstandene Arbeit zeigt im rechten Flügel den heiligen Christophorus, welcher das Jesuskind durch einen Fluss sicher ans andere Ufer trägt. Die Szene wird durch zwei steil aufragende, dunkelfarbige Felsen begrenzt, welche mit dichter Vegetation bewachsen sind. Auf dem rechten Felsen steht zudem ein großes Haus und vor diesem eine kleine Figur. Hinter den Felsen, welche den Bildhintergrund begrenzen, breitet sich ein in stimmungsvollen Farben gemalter Abendhimmel aus. Zum oberen Bildrand hin verdichtet sich dieser zu einem atmosphärischen Dunkelblau. Auf dem linken Flügel sieht der Betrachter den in einer reichen Landschaft stehenden Johannes den Täufer abgebildet. Wieder sind die vertikal verlaufenden Tafelränder von hoch aufragenden Gesteinsformationen begrenzt. Den Bildhintergrund belebt eine weit entfernte Wasserfläche, welche sich hier aber nur als kleiner Teil eines großen Naturausschnittes präsentiert. Obwohl sich kein direkter Vergleich der beiden Tafeln mit den Wandmalereien im Rittersaal durchführen lässt, wird dennoch klar, vor welchem Hintergrund sich die bereits weitgehend unabhängige Friedberger Landschaft überhaupt erst herausformen konnte. Die Niederländer zählen in Bezug auf das Integrieren der Landschaft in ihre Werke zu den großen Vorreitern. Die Landschaft stand bei diesen jedoch noch in einem größeren, ihr übergeordneten Zusammenhang und kann nicht losgelöst von diesem betrachtet werden. Die aus dem Norden kommenden Impulse wurden in der Folge rasch von den Italienern übernommen und in deren Arbeiten integriert. So findet sich eine Kreuzigungstafel Giovanni Bellinis aus der Zeit um 1460, welche im Hintergrund ebenfalls eine Flusslandschaft, ähnlich derjenigen Bouts', abbildet (Abb. 175).³²¹ Hier tauchen bereits Elemente auf, welche auch für den nach Vorlagen suchenden Friedberger Meister relevant waren. So schlängeln sich im Mittelgrund beider Arbeiten breit angelegte, sandfarbene Wege durch die grüne Wiesenlandschaft, aufgelockert durch Sträucher, Büsche und Gesteinsformationen. Auf der Wasserfläche verkehren Boote oder Schiffe. Vor einem nicht religiös geprägten Hintergrund setzte sich auch Albrecht Dürer in den 1490er Jahren intensiv mit dem Thema Wasser auseinander und schuf eine Reihe von Aquarellen, darunter den berühmten Weiher im Wald (Abb. 176). Die Landschaft ist hier nicht mehr symbolisch besetzt, sondern entstand aufgrund genauer Naturbeobachtung.³²² Auch in Friedberg ist diese losgelöst von jeder sakralen und symbolischen Bedeutung; der Maler versuchte, gleichsam einen Tatsachenbericht zu geben.

Im Gegensatz zu den zahlreich ausgemachten Gemeinsamkeiten mit verschiedenen

³²¹ Brunner 2004, S. 18.

³²² Brunner 2004, S. 17.

Bildvorlagen wich der Friedberger Meister in der Gestaltung der Sockelzone durch Flecht- und Bretterzäune von der bisher etablierten Darstellungstradition ab. Er folgte ihr hier nur im Grundschema. Für die Ausstattung repräsentativer Innenräume hatte sich bereits im 15. Jahrhundert ein verbindliches Schema etabliert. Die in horizontale Register unterteilten Wandflächen sahen in der untersten Zone einen Wandbehang vor, welcher zumeist einen Brokatstoff imitierte, manchmal auch einen Pelzbehang.³²³ In den meisten tirolischen Wandmalereien aus der Zeit um 1500 findet man die Sockelzone als illusionistisch intendierten Wandbehang gestaltet, welcher meist an einer ebenfalls gemalten Stange befestigt ist. Als Beispiele führe ich den Wandbehang in der Sockelzone der bereits besprochenen Turnierszene in der Wallpachgasse in Hall an sowie denjenigen im Ansitz Jöchlsturm in Sterzing (siehe Abb. 21 und 29). Auch in einem Raum des Untergeschosses in Trautson befand sich ein grüner Wandbehang, welcher an einer gemusterten Stange hing.³²⁴ Solche gemalten Wandbehänge verwendete man unter anderem auch zur Steigerung des Realitätscharakters der Malerei.³²⁵ In Friedberg hingegen kommt dieses traditionelle Gestaltungsschema der unteren Wandzone nur mehr an einer sehr exponierten Stelle des Raumes, der Fensternische an der Nordwand, vor. Die mit Granatapfelmustern verzierte, rote Fläche wurde sehr vereinfacht gestaltet, zeigt keinen Faltenwurf und weist auch keine Aufhängevorrichtung auf. An den restlichen Wandflächen des Rittersaales wird die Sockelzone von einem Planken- oder Flechtzaun ausgefüllt. Die Entscheidung des Künstlers für diese neue Gestaltungsform drückt auch dessen Intention aus, den Betrachter einem naturnahen Landschaftsraum gegenüberzustellen, von welchem dieser nur durch einen ebenfalls möglichst realistisch wiedergegebenen Zaun getrennt ist. Aufgrund bislang fehlender Vergleichsbeispiele ist dieses Gestaltungselement für die tirolische Kunst der Zeit um 1500 als absolute Neuheit zu bewerten. Egg vermutet Vorlagen für den in Originalgröße wiedergegebenen Flechtzaun in Arbeiten italienischer Herkunft, geht aber nicht näher auf konkrete Beispiele ein.³²⁶ Die Übernahme eines Gestaltungsschemas, welches durch eine gemalte Abtrennung den Betrachter von einem illusionistischen Bildraum zu trennen versucht, mag in italienischen Vorbildern begründet sein. Im Lauf meiner Recherchen stieß ich jedoch

323 Höhle, Eva-Maria/ Pausch, Oskar/ Perger, Richard, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien.

Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXVI, Wien 1982, S. 123 - 124.

324 Bitschnau/ Trapp 1974, S. 35.

325 Frick 2008, S. 194.

326 Egg 1972, S. 124.

auch auf sakrale Wandmalereien in Osttirol, welche exakt denselben Flechtzaun wie in Friedberg zeigen, nur nicht in einer derart dominanten Position, sondern als Teil der Bildkomposition. Das erste Vergleichsbeispiel befindet sich an der nördlichen Langhauswand der Wallfahrtskirche Maria Schnee in Obermauern, zeigt die Szene mit Christus am Ölberg und wurde von Simon von Taisten in den 1480er Jahren gemalt (Abb. 177). Die zweite Malerei, welche um 1430 entstand, befindet sich in der Wallfahrtskirche St. Korbinian in Thal-Assling und zeigt einen solchen Zaun ebenfalls im Rahmen einer Ölberg-Szene (Abb. 178). Solche Flechtzäune zählen zudem zu den ältesten Zaunformen des Alpenraumes. Sie bestanden aus im Boden verankerten Pfosten, die man mit Weiden- oder Haselruten umflocht. Der Vergleich zeigt, dass die Darstellung eines Flechtzaunes in der Tiroler Kunst kein Novum war, wohl aber dessen neue Aufgabe als Bildelement für eine Überleitung vom Real- zum Bildraum.

Nach der Erörterung von Vorlagen vorwiegend für Einzelformen oder einzelne Szenen möchte ich im Folgenden noch kurz auf allgemeine Vorlagen für das Friedberger Bildprogramm eingehen. In diesem Zusammenhang werden die zeitgenössischen Freskenausstattungen der Burgen Beseno und Trautson von Trapp als inhaltlich verwandte Arbeiten bezeichnet. Erstere entstand im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und zeigte eine Steinbockjagd, eine Falkenbeize, ein Turnier sowie Schlachtenszenen, welche sich heute jedoch in einem sehr schlechten Zustand befinden oder bereits zerstört sind.³²⁷ Sie können daher nicht mehr für einen Vergleich herangezogen werden. Das Trautsoner Grafenzimmer im ersten Stock enthielt eine dem Friedberger Zyklus thematisch ähnliche Freskenausstattung aus der Zeit um 1500, welche wahrscheinlich ebenfalls alle vier Wände des heute nicht mehr erhaltenen Raumes mit einem inhaltlich geschlossenem Konzept bedeckte. Auch in anderen Räumen der Erd- und Obergeschosses befanden sich Wandmalereien.³²⁸ Es wird betont, dass die Friedberger Version, welche auch einige Jahrzehnte später entstanden war, in künstlerischer Hinsicht fortgeschrittener und qualitätvoller gewesen sei.³²⁹

Auch finden sich in den Friedberger Fresken viele der Eigenschaften und Ideale wieder, welche die Zeit um Maximilian I. prägten. So sind Architekturen, Tiere und Menschen in einem realistischen Maßstab in die Landschaft eingefügt. Sie agieren nicht mehr vor einer hinter der Haupthandlung eingeschobenen Raumbühne, gehen aber auch nicht in ihr als

327 Trapp 1970, S. 18 - 19.

328 Bitschnau/ Trapp 1974, S. 35.

329 Ibid., S. 39.

unbedeutende Elemente unter. Der Erzählstil ist sachlich-realistisch. Man findet kaum romantisierende oder „blumig“ ausgestaltete Bildelemente, welche eine klare Aussage stören könnten. Dennoch wirken die Malereien, als wollten sie gleich einer literarischen Schilderung dem Betrachter eine möglichst klare Vorstellung von dem, was in den einzelnen Szenen vor sich geht, bieten. Er wird einerseits eingeladen, sich in den weiten, vor ihm ausgebreiteten und belebten Landschaftsraum zu vertiefen, andererseits wird ihm die Trennung von diesem – auch durch den rein flächenmäßig dominanten Zaun – klar gemacht. Egg erkennt Elemente der maximilianischen Malerei in der höfischen Darstellung der Figuren und Tiere sowie den liebevoll ausgeführten Landschaftsdetails.³³⁰

Die Wandmalereien machen auf mich den Eindruck, als habe der Künstler besonders für die Darstellung von Einzelformen ganz im Sinn der Tradition auf Musterbuchdarstellungen zurückgegriffen, sich aber auch an manchen Stellen bewusst vom Konzept, auch große kompositorische Zusammenhänge aus mehreren Einzelformen zusammenzusetzen, gelöst und den Landschaftsraum sowie die in diesen eingefügten Szenen selbstständig herauszuarbeiten begonnen.

Aus den vorgetragenen möglichen Vorlagen für den Friedberger Zyklus wird in Hinsicht auf die stilistische Zuordnung der Künstlerpersönlichkeit klar, dass diese im Umkreis des Innsbrucker Hofes zu suchen sein muss, da sie sich besonders an Arbeiten orientierte, die im Künstlerkreis um Maximilian I. entstanden sind, sei es an Arbeiten kleineren Ausmaßes wie Druckwerken oder großflächigen Wandmalereien.

Nach der Aufzählung konkreter Vorbilder für die Friedberger Wandmalereien möchte ich diese im Folgenden in den Zeitstil einordnen. Dazu werde ich zuerst eine allgemeine stilbezogene Charakterisierung der österreichischen Malerei und der Tiroler Wandmalerei um 1500 vornehmen, um anschließend den Stil der Friedberger Wandmalereien anhand des Vergleiches sowohl mit traditionsgebundener zeitgenössischer Kunstproduktion als auch zukunftsweisenden, mit der Tradition brechenden Arbeiten herauszuarbeiten.

Swoboda stellt klar, dass man sich die allgemeine stilistische Formenentwicklung nördlich der Alpen nicht als linearen Prozess, sondern ohne jede Einheitlichkeit vorstellen müsse. Deshalb gebe es für diese Epoche, welche den Übergang von der Gotik zur Renaissance darstellt, auch keine allgemein gültige Bezeichnung. Man trifft in der Kunstproduktion dieser Zeit häufig

330 Egg 1972, S. 124.

beide Stilformen nebeneinander an oder findet sie ineinander verflochten. Auch beeinflusste sich das Gedankengut von Gotik und Renaissance gegenseitig und es kam dadurch in der Kunst zu den verschiedensten Mischformen.³³¹ Es ist daher in Bezug auf die stilistische Einordnung des Friedberger Zyklusses von vorn herein nicht sinnvoll, eine klare Trennung seiner Zugehörigkeit zur Gotik oder zur Renaissance vornehmen zu wollen.

Was den stilgeschichtlichen Ablauf der Wandmalerei betrifft, unterteilt Demus diesen in mehrere Epochen. Nach deren Blüte in der höfischen Kunst des 14. Jahrhunderts begann sie an Bedeutung zu verlieren. Um 1500 nahm diese in Österreich allerdings wieder zu: *„Es ist nicht zu bezweifeln, daß die Wiederkehr des Stiles der gleitenden Linien, der großen Zusammenhänge, jene verwandelte Wiederkehr des weichen Stiles, wie sie die alpenländische Renaissance heraufführte, an diesem neuerlichen Umschwung beteiligt war. Das Fresko wird in dem Augenblick wieder „modern“, in dem die mikrokosmische, mit Raum und Körperproblematik erfüllte Form der Spätgotik von der großen Form leicht überschaubarer, flächiger Kompositionen abgelöst wird.“*³³² Der im Rahmen einer Suche nach Bildideen bemerkbare, vermehrte Rückgriff auf die Graphik ab der Zeit um 1490 bewirkte, dass sich in der Folge häufig Wandmalereien mit graphischem Charakter finden.³³³ Da die Friedberger Wandmalereien mit ihrer Datierung um 1510 genau in diese Phase fallen, erklärt sich trotz markanter Größenunterschiede das Vorhandensein einer großen Zahl an allgemeinen Vorlagen und direkten Vorbildern aus dem Bereich der Graphik. Auch Fresken des Donaustils orientierten sich häufig an graphischen Arbeiten und auch an solchen der Tafelmalerei. Als bezeichnend für diese neue Art der Malerei nennt der Autor die Erweiterung der Palette, die gesteigerte Bedeutung der Landschaft sowie eine Art der Modellierung, welche nicht auf eine sorgfältige Verschmelzung der Töne achtete, sondern vor allem auf farbige und formzeichnende Linien Wert legte.³³⁴ Als letzte Stilgruppe in diesem Zusammenhang führt Demus die maximilianische Renaissance an. Er bezeichnet sie als eine romantische Epoche, mit der die mittelalterliche Wandmalerei ausklang. Sie beschränkte sich vor allem auf Nordtirol, hatte überwiegend profane Themen zum Inhalt und bezog sowohl Elemente der endenden Gotik als auch solche der sich langsam durchsetzenden Renaissance mit ein. Erstere manifestieren sich in dem romantischen Versuch, die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts

331 Swoboda 1980, S. 7.

332 Demus 1938, S. 110 - 111.

333 Ibid., S. 122 - 123.

334 Ibid., S. 123.

durch Restaurierungen, beispielsweise in Runkelstein, sowie durch heraldische und literarische Programme wiederzubeleben. Als Merkmale dieses neu entstandenen, stark von Kaiser Maximilian I. geprägten Stiles beschreibt der Autor einen derben Illusionismus.³³⁵

Besonders die nähere Betrachtung der Künstlerpersönlichkeit Jörg Kölderers ist in Hinblick auf die stilistische Einordnung der Malereien im Rittersaal aufschlussreich, da diese immer wieder mit dem langjährigen Hofmaler und Hofbaumeister in Verbindung gebracht worden sind. Unmittelbar nach der Freilegung des Zyklusses hatte man ihm diese zugeschrieben, entfernte sich allerdings recht rasch wieder von dieser Annahme, da man sie aufgrund nicht mehr vorhandenen oder ungenügenden Vergleichsmaterials nicht beweisen konnte. Auch bei einigen anderen Werken herrscht Uneinigkeit in Hinblick auf eine eventuelle Zuschreibung an ihn, da sich nur wenige signierte Arbeiten erhalten haben. Andrea Scheichl befasste sich im Rahmen ihrer Diplomarbeit auch mit der Frage, welche der ihm zugewiesenen Werke tatsächlich mit großer Wahrscheinlichkeit als solche haltbar seien. Sie gelangte in Hinblick auf die im Rahmen meiner Arbeit behandelten Bilder zu dem Schluss, dass die Miniaturen aus dem Tiroler Jagd- und Fischereibuch von seiner Hand stammen,³³⁶ nicht aber die von Winzinger diesem zugeschriebene und weiter oben bereits besprochene Rötelseichnung aus der Universitätsbibliothek Erlangen. Weiters hält Scheichl die Miniatur in der Abschrift der österreichischen Hauptprivilegien, welche verschiedene Jagdarten illustriert, für keine Arbeit Kölderers.³³⁷ Auch in Hinblick auf eine stilistische Einordnung tauchen so manche Schwierigkeiten auf. Egg führt aus, dass die Malerei Kölderers aus den stilistischen Tendenzen der Zeit um 1500 herausfiel. Er beschreibt dessen Kunstproduktion als einen vom gestellten Thema völlig unabhängigen Tatsachenbericht, welcher stets mit einer nüchternen Sachlichkeit wiedergegeben wurde. Seine auf Wirklichkeitstreue bedachte, naive und unproblematische Naturauffassung entsprach sowohl den Vorstellungen seines Auftraggebers Maximilian I. als auch derjenigen der zeitgenössischen humanistischen Gelehrten und ihrem neuem Weltbild.³³⁸ Im Rahmen einer weiteren Publikation konkretisiert Egg in Hinblick auf Kölderers Malstil, dieser sei unter anderem geprägt gewesen von hellen und kräftigen Farben, derben bis hässlichen Gesichtern und einem von gotischen Idealen abgewandtem und möglichst naturnah intendierten Faltenbildung des Gewandes. Der Künstler habe stets

335 Ibid., S. 123 - 124.

336 Scheichl 1992. S. 32.

337 Ibid., S. 35 - 37.

338 Egg 1969 (Maximilian und die Kunst), S. 97-98.

versucht, dem Betrachter einen weiten Raum zu präsentieren, in welchem zwar perspektivisch konstruierte Architekturen vorkamen, diese aber nicht einer gemeinsamen Tiefenrichtung, wie sie die Pacherschule als Ideal hatte, folgten.³³⁹ Scheichl bemerkt, Kölderers Landschaften seien vorwiegend in Aufsicht und ohne Mittelgrund wiedergegeben sowie in einem nur geringen Ausmaß tiefenräumlich gestaffelt. Die Strichführung bei der Ausführung von Landschaften beschreibt sie als dynamisch, die Modellierung von Einzelteilen als flächig und kaum plastisch. Als besonders charakteristisch erwähnt sie die steilen und spitzzackigen Felsformationen, wie sie neben anderen Beispielen auch im Jagd- und Fischereibuch vorkommen. Die figürlichen Darstellungen im Umkreis Kölderers zeichnen sich durch deren gedrungene Gestalt, die oft beinahe direkt auf den Schulter sitzenden Köpfe, derb ausgeführte Gesichter sowie fehlende Plastizität, aus. Auch die dynamische Linienführung der Zeichnung fehlt ihr zufolge im Gegensatz zur Landschaftsgestaltung bei der figürlichen Wiedergabe beinahe gänzlich.³⁴⁰ Auch in Hinblick auf die farbliche Gestaltung sind deutliche Unterschiede zwischen landschaftlicher und figürlicher Ausarbeitung bemerkbar. Bei ersterer arbeitete der Künstler meist mit gedämpfte Farben und mit Licht-Schatteneffekten, wobei diese weniger der plastischen Gestaltung dienten. Bei Personendarstellungen verwendete er vor allem bunte und leuchtende Farben, welche ebenfalls kaum modelliert wurden.³⁴¹ Auf die Kunst bezogen ist Kölderer demnach als ein Einzelgänger zu bezeichnen, welcher zwar ein Kind seiner Zeit war, aber in einem größtmöglichen Maß seiner eigenen Wege ging. Nur so lässt sich das nicht in die stilistischen Tendenzen seiner Zeit passende künstlerische Werk, welches weder in der pacherischen noch in der schwäbischen Kunst verankert zu sein scheint, erklären. Für Egg ist klar, dass Kölderer seine Schulung in Bayern erfahren haben muss. Er zieht Verbindungen zur Kunst des Hans Mair von Landshut und zum Meister MZ, dessen Kupferstiche Kölderer wahrscheinlich kannte.³⁴² Vergleicht man die aufgezählten, stilistischen Merkmale der Arbeiten Kölderers mit denjenigen des Friedberger Zyklusses, fallen rasch einige Parallelen auf. Beide Künstler versuchten, möglichst viel Raum in deren Arbeiten zu integrieren. Auch das in vielen Details verfolgte Bemühen um Wirklichkeitsnähe sowie das Fehlen von emotionsbetonten Elementen teilte der Friedberger Meister mit Kölderer. Ebenfalls die auf relativ wenige Farbnuancen beschränkte, eher flächig gestaltete Malerei mit wenigen Schattierungen und relativ geringer plastischer Durchgestaltung der Einzelformen ist

339 Egg 1972, S. 120.

340 Scheichl 1992, S. 63.

341 Ibid., S. 64.

342 Egg 1972, S. 120.

vergleichbar. Ein weiteres gemeinsames Merkmal sind die räumlich erfassten, jedoch für sich selbst stehenden, in die Landschaft eingebauten Architekturen. Als markante Unterschiede zwischen den beiden Künstlern habe ich vor allem das von Kölderer nicht verfolgte Streben nach Tiefenräumlichkeit und Illusionismus, die unterschiedliche Gestaltung der Felsformationen und die im Friedberger Rittersaal allgemein weiter entwickelte Landschaft, in welcher im Gegensatz zu denjenigen Kölderers auch der Mittelgrund belebt und bewusst betont wird, herausgearbeitet. Auch der Umstand, dass der Friedberger Künstler mehr die Landschaft belebende Details wie die am Zaun sitzende Elster, die am Wegrand liegenden einzelnen Steine oder einzelne Pflanzen anstatt der großflächig zusammengefassten Farbfelder einbaute, um dem Gesamten ein individuelles Erscheinungsbild zu verleihen, ist ein wesentliches Unterscheidungskriterium.

Auch einen kurzen stilistischen Vergleich von Werken der Donauschule mit dem Friedberger Zyklus möchte ich im Folgenden vornehmen. Dem Kreis der Donauschule zugehörig und eventuell zu den Vorbildern des Friedberger Meisters zu zählen waren Lukas Cranach, Wolf Huber und Albrecht Altdorfer, da sich besonders in deren Malereien ein starkes Naturgefühl abzeichnete. Die jungen Maler begannen um die Jahrhundertwende, sich gegen traditionelle künstlerische Überlieferung aufzulehnen und sich mehr mit weltlichen Bildthemen zu befassen.³⁴³ Ein besonderes Charakteristikum ihrer Arbeiten ist das immer stärkere Einbeziehen der Landschaft in den Bildinhalt. Auch bewegte man sich weg von einer flächigen Anordnung der Bildelemente und hin zu einer Betonung der Raumtiefe.³⁴⁴ Einige grundsätzliche Elemente der Malerei der Donauschule erkennt man in einer mehr oder weniger ausgeprägten Form auch in den Friedberger Wandmalereien wieder. So findet man oft anstatt des traditionellen Aufbaus der Malerei in mehrere Schichten eine flächig ausgeführte Primamalerei. Die Künstler der Donauschule legten großen Wert auf eine freie und spontane Maltechnik, oft mit einer starken zeichnerischen Komponente. Die Landschaft begann nun zu einem zentralen Element aufzusteigen. Man bemühte sich, diese raumperspektivisch zu erfassen und die einzelnen Elemente, aus denen sie sich zusammensetzte, als Einheit zu betrachten und darzustellen.³⁴⁵ Ein markanter Unterschied zwischen der Ausführung des Friedberger Meisters und den Naturaspekt betonenden Arbeiten der Donauschule besteht in der sachlichen und nüchternen Wiedergabe des letzteren mit einem Verzicht auf eine

343 Winzinger 1965, S. 19.

344 Rosenauer 1999, S. 119.

345 Winzinger 1965, S. 20.

stimmungsbetonte Malerei, wie sie dem Stil der Donauschule eigen ist. Nur an einer Stelle, nämlich dem linken Bildfragment an der Ostwand, scheint dieser sich nicht gänzlich an sein sonst sehr konsequent umgesetztes Vorhaben gehalten zu haben. Hier erblickt der Betrachter vor einem rötlich verfärbten, stimmungsvollen Abendhimmel eine schon tief am Himmel stehende Sonne.

Abschließend zu diesem Kapitel bleibt zu bemerken, dass die Fülle des in Frage kommenden, direkten und indirekten Vorlagenmaterials vermuten lässt, dass sich der Friedberger Meister von vielen Seiten Anregungen holte und dabei nicht streng einer Überlieferungstradition folgte. Die alle großen Vorreiter kennzeichnende Eigenschaft, aus der Fülle des bereits bestehenden Materials, traditionsgebunden oder zukunftsweisend, zu schöpfen, um als Endprodukt etwas Neues zu schaffen, kann auch dem Friedberger Meister zugeschrieben werden.

8 Zum Typus: das Panorama

In diesem Kapitel möchte ich etwas näher auf den Typus, welchem der Friedberger Zyklus zugeordnet wird, eingehen. Beginnen werde ich mit einer Definition des Panorama-Begriffes und fahre dann mit dessen früher Entwicklung anhand einiger Beispiele aus Italien sowie dem Tiroler Raum in einer chronologischen Abfolge fort. Anschließend befasse ich mich mit dem Panoramagedanken in Bezug auf die Friedberger Wandmalereien sowie deren eventuellem Bezug auf eine konkrete Umgebung.

Als ein Panorama wird heute zumeist eine seit dem Ende des 18. Jahrhunderts anzutreffende, in der Folge sehr populäre und möglichst lebensecht wirkende Malerei mit einem 360° Rundumblick bezeichnet, welche sich an der Innenseite einer eigens dafür gebauten Rotunde befindet. Der Besucher steht in einer gewissen Distanz zum Gemälde auf einer Plattform, von welcher aus er dieses von allen Seiten betrachten kann. Zur Steigerung des Realitätscharakters verdeckte man den oberen und unteren Bildrand, letzteren häufig durch einen Zaun. Man versuchte, alle Elemente so anzuordnen, dass es nichts Störendes zwischen dem Betrachter und dem Panorama gab.³⁴⁶

346 Comment 1999, S. 7 - 8.

Es bestehen aber auch deutlich vor das 18. Jahrhundert zu datierende Entwicklungsformen des Panoramas, welche man ebenfalls diesem Begriff zuordnet. Bernard Comment zählt die Felszeichnungen von Lascaux, die Malereien aus der Villa der Mysterien in Pompeij und den Wandteppich von Bayeux zu den frühesten bekannten Vorlagen für das Panorama. Im Besonderen erwähnt er die für private und öffentliche Räume gedachten Bildzyklen der Renaissance. Allen diesen fehlt ihm zufolge aber noch ein für die Gestaltung eines Panoramas wesentliches Element: den Anschein, einen anderen Raum hervorrufen zu wollen. Auch das für die Schaffung eines möglichst realitätsgetreuen Effekts wichtige Verdecken der Bildränder findet man in den meisten frühen Beispielen noch nicht realisiert. Als eine andere mögliche Entwicklungslinie des Panoramas bezeichnet der Autor Monumentalgemälde wie Ambrogio Lorenzettis Gute Regierung in Siena.³⁴⁷ Mit einigen dieser Vorstufen für das Panorama werde ich mich im Folgenden etwas näher befassen, um anschließend den Friedberger Zyklus innerhalb der nachgezeichneten Entwicklung besser verankern zu können.

Ein sehr frühes Beispiel befindet sich im chambre du cerf des Papstpalastes in Avignon (Abb. 179). Die um 1343 entstandenen Fresken, welche sich in einem schlechten Erhaltungszustand befinden, bedecken über der Sockelzone friesartig alle Wände des Raumes. Die gezeigte Waldlandschaft beinhaltet verschiedene Jagddarstellungen ohne jegliche Rahmung der einzelnen Szenen. Die räumliche Wirkung wird durch das Integrieren der Figuren in den Naturraum gesteigert. Dennoch bleibt die Raumwiedergabe selbst diffus.³⁴⁸ Die Szenen setzen sich ohne Unterbrechung auch über die Raumecken fort.³⁴⁹

Lorenzettis berühmte Arbeit in der Sala della Pace im Palazzo Pubblico in Siena ist das größte erhaltene Landschaftsfresko des Trecento und zeigt an drei Wänden die Allegorien der guten und schlechten Regierung (Abb. 180). Die in den Jahren 1338 – 1340 ausgeführten Malereien schließen sich an eine gemalte Sockelzone an und werden oben und unten von Ornamentborten begrenzt.³⁵⁰ Feldges beschreibt den Eindruck, die dargestellte weitläufige Landschaft würde weder in den Tiefenraum hinein noch über die Bildränder hinaus begrenzt wirken und daher wie ein Ausschnitt aus einem größeren Naturzusammenhang erscheinen. Sie führt das Phänomen landschaftlicher Weite auf die Überschneidungseffekte des Rahmens zurück. Dasselbe Prinzip ist ebenfalls in Simone Martinis Montemassifresko vertreten,

347 Ibid., S. 77.

348 Feldges 1980, S. 44 - 45.

349 Ibid., S. 93.

350 Ibid., S. 53.

welches sich auch im Palazzo Pubblico befindet (siehe Abb. 121).³⁵¹

Die künstlerische Gestaltung des Palazzo Davanzati in Florenz stellt ein weiteres Beispiel für eine frühe Entwicklungsstufe hin zum vollwertigen Panorama dar (Abb. 181). Neben anderen kleineren Flächen sind vier Räume des Palazzos vollständig mit Wandmalereien ausgeschmückt. In allen ist die untere Wandzone, einer Tradition der Zeit folgend, mit illusionistisch gemalten Stoffen ausgestattet.³⁵² Die darüber liegende Zone zeigt zumeist florale Motive, welche sich untereinander sehr ähnlich sind. In der Stanza della Castellana im zweiten Stock befindet sich im oberen Abschnitt ein Erzählzyklus mit figürlichen Szenen profanen Inhalts. Dieser zeigt im Uhrzeigersinn die traurige Liebesgeschichte der burgundischen Châtelaine de Vergy, welche sich im Rahmen eines durchlaufenden Frieses über 22 Episoden erstreckt.³⁵³ Die einzelnen Abschnitte spielen sich unterhalb eines durchlaufenden Arkadenganges und vor einem stets gleichbleibenden Naturhintergrund ab. Dieser besteht pro Szenen aus einem in seiner Kontur gleich ausgeführten, jedoch in der Ausgestaltung immer variierenden hochstämmigen Baumes sowie einer die Szene hinterfangenden Hecke. Alle Figuren sind bis zur Hüfte von einer gemalten Mauer verdeckt. Die Autorin grenzt die Entstehungszeit des Zyklusses in der Stanza della Castellana auf den Zeitraum zwischen 1395 und 1400 ein. Im Vergleich mit den in etwa ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Malereien in Avignon und auch Siena wirken die Malereien des Palazzo Davanzati noch wenig fortschrittlich.

Pisanello stattete in der gleichnamigen Sala des Palazzo Ducale in Mantua einen Raum mit Wandmalereien aus, welche Ereignisse aus einem der Arthusromane, dem Lanzelot, illustrieren (Abb. 182). Der Künstler stellte das im Schloss des Königs Brangoire ausgerichtete Turnier samt den 60 teilnehmenden Rittern dar.³⁵⁴ Die Fresken blieben aber zum größten Teil in der Entwurfsphase stecken. An zwei Wänden sind diese Unterzeichnungen fragmenthaft erhaltenen, wobei man die Sinopia an der Südostwand fast vollständig wieder freigelegt hat.³⁵⁵ Der Autor führt aus, dass die Meinungen in Hinblick auf die konkrete Datierung auseinander gehen. Manche ordnen sie in die Mitte der 1420er Jahre ein, andere um

351 Ibid., S. 59.

352 Königer 1990, S. 246.

353 Ibid., S. 248 - 249.

354 Syson 2001, S. 52 - 53.

355 Ibid., S. 48.

1440. Der Autor setzt den Entstehungszeitraum in die Jahre 1439 – 1442.³⁵⁶ Die mit Handlung voll befüllten und sich über die Raumecken fortsetzenden Szenen scheinen keiner streng geregelten Erzählstruktur zu folgen.³⁵⁷ Im Gegensatz zu der großen Anzahl an zeitgenössischen Arbeiten, welche ihre Gliederung vor allem durch eine perspektivische Konstruktion erfuhren, strukturierte Pisanello die Malerei durch die Anordnung der Figuren und verschiedener anderer Motive.³⁵⁸ Auch finden sich hier im Gegensatz zum traditionellen Darstellungsschema keine rahmenden Elemente. Woods-Marsden betont, dass die Szenen in den meisten Zyklen dieser Periode, egal ob religiösen und profanen Inhalts, für gewöhnlich mit deutlichen Begrenzungselementen umgeben waren. Diese gerahmten Einzelszenen konnten über- oder nebeneinander gereiht werden.³⁵⁹

In den folgenden Zeitraum fallen weitere Beispiele aus dem Bereich der italienischen Wandmalerei, darunter Benozzo Gozzolis Ausgestaltung der Familienkapelle im Palazzo Medici Riccardi aus dem Jahr 1459 (Abb. 183), sowie Andrea Mantegnas „Camera picta“ im Palazzo Ducale in Mantua (Abb. 184) zirka ein Jahrzehnt später. Das erste Beispiel hat trotz der profan wirkenden Erscheinung ein sakrales Thema, nämlich die Reise der Heiligen drei Könige. Der Zug folgt einer klaren Erzählrichtung im Uhrzeigersinn, welche an der Westwand, gleich linkerhand des neuen Einganges, beginnt.³⁶⁰ Der Künstler hatte im Sinn, trotz der vielen Eckflächen ein möglichst durchgehend lesbares Bild zu schaffen. Obwohl die einzelnen Bildfelder mit einem gemalten Rahmen begrenzt sind, gelingt es ihm an manchen Stellen recht gut, zwischen zwei voneinander abgegrenzten Wandflächen eine Verbindung herzustellen und die Landschaft stimmig von einem Bild zum nächsten weiterzuführen. In der etwas später gestalteten „Camera picta“ findet man das Prinzip – trotz der die Wandflächen unterbrechenden gemalten Pilaster – die sich dahinter ausbreitende Landschaft weiterzuführen, schon einen Schritt weiterentwickelt. Die Figuren in Mantegnas Arbeit agieren nicht nur in einer Ebene, welche sich hinter den gemalten architektonischen Elementen im Bildvordergrund befindet, sondern beanspruchen auch die diesen vordersten Bildabschnitt für sich. An manchen Stellen wurden einzelne Personen vom Maler sogar vor den gemalten Architekturelementen positioniert.

356 Ibid., S. 48 - 49.

357 Woods-Marsden 1988, S. 106.

358 Ibid., S. 96.

359 Ibid., S. 88.

360 Roettgen 1996, S. 332.

Auch Christiane Hessler bezeichnet die sienesisische Trecentomalerei, insbesondere den bereits besprochenen „Ager Senensis“ Lorenzettis, welcher als die erste Panoramalandschaft mit topographisch-naturalistischem Portraitcharakter angesehen wird, vor dem Hintergrund eines nun ausgedehnten Panorama-Begriffs, welcher sich nicht mehr nur auf die weiter oben beschriebene, streng eingegrenzte Form beschränkt, sondern auch solche Darstellungen mit einschließt, welche besonders weit ausgedehnte Raumausschnitte zeigen, als Beginn einer Reihe von Vorläufern für das Panorama.³⁶¹ Besonders aber Piero della Francescas Doppelportrait des Federico da Montefeltro und seiner Frau Battista Sforza stellt im Rahmen dieser enger gefassten Panoramatradition ein frühes Beispiel dar. In der weiten, hügeligen Hintergrundlandschaft der beiden um 1473 entstandenen Tafeln erkennt die Autorin eine zusammengehörige und durchgehende Raumansicht. Diese wird durch die Bemalung an der Rückseite der beiden Tafeln zu einem vollständigen Panorama ergänzt.³⁶² Den landschaftlichen Rundumblick, welcher sich durch das Nebeneinanderstellen der vier einzelnen Veduten ergibt, hat Hessler in einer Fotomontage veranschaulicht. Sie betont, die Bilder würden sich stimmig aneinanderreihen und auch die Anfangs- und Endpunkte miteinander verschmelzen (Abb. 185).³⁶³

Trotz der Unterschiede in den bisher aufgezählten Arbeiten italienischer Herkunft gibt es Elemente, welche alle Werke miteinander verbinden. Diese bestehen beispielsweise im vermehrten Einbezug der Landschaft in das geschilderte Geschehen, der Liebe zum Detail, sowie einem weniger stark ausgeprägtem Interesse an einer möglichst realistischen Wiedergabe. Die meisten der gezeigten Arbeiten ordnen sich stark dem Gedankengut der sich etablierenden Renaissance mit ihrem Bezug auf das Diesseitige und ihrem Bestreben, alle Phänomene mit dem Verstand zu erfassen, unter.

Im Folgenden werde ich kurz auf Arbeiten aus dem Tiroler Raum eingehen. Als erstes Beispiel in diesem Zusammenhang sind die Fresken aus dem Adlerturm in Trient zu erwähnen, welche Trapp als Vorläufer für die Friedberger Wandmalereien bezeichnet (Abb. 186).³⁶⁴ Hier finden sich noch durch gemalte, gedrehte Säulchen gerahmte und voneinander abgegrenzte Bildfelder. Der Zyklus mit Szenen profanen Inhalts folgt einer klaren Erzählrichtung und stellen die 12 Monate dar. Es gibt an vielen Stellen verbindende Elemente

361 Hessler 1992, S. 162.

362 Ibid., S. 163.

363 Ibid., S. 165.

364 Trapp 1970, S. 24.

zwischen den einzelnen gerahmten Monatsdarstellungen, an anderen überwiegt der Eindruck von Separiertheit. Der Künstler malte die Landschaft in einer sogenannten Klapp-Perspektive, welche ihm erlaubte, mehrere Erzählebenen in ein Bildfeld zu integrieren.³⁶⁵

Als zweites Beispiel führe ich die im Tristanzimmer des Sommerhauses von Schloss Runkelstein dargestellte Legende von Tristan und Isolde an (Abb. 187). Die in Terraverde-Technik ausgeführte Malerei zeigt eine Aneinanderreihung vieler der berühmten Liebesgeschichte entnommene Szenen, ohne diese in einzelne Bildfelder zu unterteilen. Sie grenzen sich lediglich durch markante landschaftliche Elemente wie Felsen oder Architekturen voneinander ab. Bemerkenswert ist, dass obwohl sich die gesamte Handlung fast ausschließlich im Bildvordergrund abspielt, es der ausführende Künstler schaffte, einen Eindruck von Raumentiefe zu erzeugen.³⁶⁶

Auch in der Sala Baronale des Kastells von Manta nahe Saluzzo begegnet man einer alle vier Wände des Raumes durchgehend bedeckenden Wandmalerei sakralen Inhalts (Abb. 188). Das wahrscheinlich 1411 – 1416, in jedem Fall jedoch vor 1420 entstandene Bildprogramm zeigt oberhalb der gemalten Sockelzone zwei einander gegenüberstehende Bildzyklen, einen Jungbrunnen samt einem Zug vieler Menschen, welche sich darauf zu bewegen und eine Reihe von neun Helden und ebenso vielen Heldinnen.³⁶⁷ Alle Szenen spielen sich auf einer mit reicher Vegetation bewachsener Wiesenfläche ab. Den Hintergrund beließ der Künstler in einem neutralen Weißton. Auf dem Jungbrunnenfries breitet sich im Hintergrund zudem eine Landschaft, welche in einer einheitlichen beige-braunen Farbe gehalten ist, aus. Aus einigen der felsigen Erhöhungen wachsen Sträucher und Bäume mit schlanken Stämmen heraus. Auf der gegenüberliegenden Seite wird jede Heldenfigur durch einen hochwachsenden Baum von der nächsten getrennt.

Interessant ist bei diesen drei Tiroler Beispielen der deutlich erkennbare italienische Einfluss zu beobachten. Alle drei entstanden in etwa derselben Zeit und können als Vorläufer oder Wegbereiter für die Errungenschaften des Friedberger Zyklusses in Hinblick auf die Entwicklung zu einem vollwertigen Panorama bewertet werden.

Bei der Betrachtung aller in diesem Kapitel angeführten Beispiele lässt sich feststellen, dass sich die Entwicklung hin zum Panorama als kein linearer oder einheitlicher Prozess gestaltete.

365 Roettgen 1996, S. 29.

366 Domanski/ Krenn 2000, S. 133.

367 Roettgen 1996, S. 43 - 44.

Ab etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts lässt sich – abgesehen von einzelnen besonders früh aus der Norm herausfallenden Arbeiten – eine Verdichtung panoramaartiger Arbeiten feststellen.

Abschließend werde ich noch kurz auf den Panoramagedanken in Bezug auf die Friedberger Wandmalereien eingehen. Wie in der Mehrzahl der besprochenen Beispiele sind auch hier die einzelnen Szenen nicht durch rahmende Elemente voneinander getrennt. Die Malerei setzt sich über die Ecken fort und alle Wände wirken als gleichberechtigte Raumteile. Es herrscht weder ein wildes und unübersichtliches Durcheinander, noch hat man den Eindruck von Unbewegtheit oder Leblosigkeit. Im Friedberger Rittersaal herrscht allerdings nicht mehr der dominante Eindruck vor, der Künstler wollte dem Betrachter eine ganz im Sinn der Renaissance vom Menschen geordnete Welt präsentieren, sondern es gesellt sich hier ein zusätzliches Element der Freude an der Naturbeobachtung, frei von einem Gestaltungswillen ihr gegenüber, hinzu. Eine Frage, welche in diesem Zusammenhang noch offen steht, ist diejenige, ob der Friedberger Künstler ein konkret fassbares Panorama darstellen wollte oder ob er die Wiedergabe einer Ideallandschaft im Sinn hatte. Im Rahmen meiner beiden Termine im Schloss, während derer ich die Malereien studieren und Fotografien anfertigen durfte, machte ich mir auch Gedanken zu dieser Frage und überprüfte die Möglichkeit, dass hier ein topographisches Landschaftsportrait realisiert wurde. Da die dafür in Frage kommende Stadtansicht an der Ostwand relativ unscheinbar platziert ist und keine charakteristischen Merkmale benachbarter Städte trägt und sich auch sonst keine markanten landschaftlichen Ähnlichkeiten ausfindig machen ließen, schließe ich diese Möglichkeit aus. Aber auch der Version, es handle sich hier um eine reine Ideallandschaft im Sinn der Renaissance, kann nicht zugestimmt werden. Die passende Charakterisierung der Malereien liegt wieder einmal irgendwo zwischen den beiden genannten Idealen. Sie standen an einem Entwicklungspunkt, wo sie sich bereits vom Ideal einer heroischen und idyllischen, an literarischen Ansprüchen orientierten Landschaft entfernt hatten, aber auch noch kein konkretes Landschaftsportrait darstellten.

9 Konklusionen

Abschließend zu meiner Arbeit bleibt zu bemerken, dass ich auf verschiedenen Wegen versucht habe, die Wandmalereien im Friedberger Rittersaal in das Kunstgeschehen ihrer Zeit

einzuordnen und deren herausragende Bedeutung als ein aus der Norm der Zeit hervorstechendes und zukunftsweisendes Werk herauszustreichen.

Auf die Darlegung des seit dem beginnenden 19. Jahrhundert existierenden Quellenmaterials zu den Malereien folgte die Erarbeitung eines Querschnitts wichtiger Beispiele der profanen Wandmalerei Tirols aus der Zeit um 1500. Dieser erste Schritt in Richtung einer Einbettung des Friedberger Zyklusses in seinen historischen Hintergrund zeigte, dass sich das Kunstgeschehen in diesem Zeitraum stark an der Persönlichkeit Kaiser Maximilians I. ausrichtete. Dieser öffnete die Tiroler Kunst den verschiedensten Einflusslinien, wie besonders der schwäbischen, italienischen und der niederländischen. Dennoch konnte sich hier kein konkreter Kunststil etablieren, was bewirkte, dass das Land stets Kontakt zu den aktuellsten Strömungen hatte. Bei den gezeigten Beispielen kam der in verschiedenen Entwicklungsstufen vertretenen Rankenmalerei, welche in diesem Zeitraum ihre Blütezeit erlebte, eine besondere Bedeutung zu. Auch druckgraphische Arbeiten begannen immer mehr, als direkte Vorlagen für Wandmalereien zu dienen. Im Folgenden befasste ich mich mit der Baugeschichte des Schlosses, seinen einzelnen architektonischen Elementen sowie den Auftraggebern des Zyklusses im Rittersaal. Darauf folgte die konkrete Beschäftigung mit den Fresken selbst. Den Anfang machte eine ausführliche Bildbeschreibung, gefolgt von einem Restaurierbericht. Dieser bemüht sich in einer bisher noch nicht realisierten Ausführlichkeit, dem Leser ein möglichst geschlossenes Bild der verschiedenen Zustände der Malereien im Lauf der Jahre und der sich daraus ergebenden konservatorischen Maßnahmen zu präsentieren. Besonders die Südwand zeigte sich fast durchgehend von den gefährlichen Effekten der schwer in den Griff zu bekommenden Feuchtigkeit der Wände sowie den Salzausblühungen betroffen. Als Hauptquelle für das Verfassen dieses Kapitels dienten mir die zahlreichen Unterlagen des österreichischen Bundesdenkmalamtes. Anschließend folgte ein Zustandsvergleich der Wandmalereien aus den Jahren 1968, unmittelbar nach deren Freilegung und Restaurierung, um 1980 und dem aktuellen Stand anhand einzelner ausgewählter Beispiele. Dieser ergab, dass das Erscheinungsbild einzelner Fragmente und Wandabschnitte bis zur heutigen Fassung teils beträchtliche Veränderungsprozesse durchlaufen hatte. Auch zeigten die Fotografien, auf welchen ein teils markanter Unterschied zwischen den frühen Zuständen und dem heute an den meisten Stellen geschlossen Gesamtcharakter der Wandmalereien und ihrer großteils guten Lesbarkeit sichtbar wurden, das Ausmaß der vorgenommenen Restaurierungen. Das folgende Kapitel hatte die beiden in den Malereien des Rittersaales vertretenen, großen Themenbereiche des Krieges und der

verschiedenen Aktivitäten der gehobenen Gesellschaftsschichten in Friedenszeiten zum Thema. Im ersten Abschnitt erfuhr der Leser mehr über eine bereits existierende Bildtradition für Belagerungen sowie die künstlerische Darstellung kriegerischer Handlung in der Entstehungszeit des Friedberger Zyklusses. Auch das Friedenskapitel thematisierte unter anderem die gesellschaftliche Bedeutung des Turniers, der Jagd und der Fischerei sowie die verschiedenen Unterarten der beiden ersteren, gefolgt von der Suche nach einer jeweiligen Bildtradition. Im Anschluss an die einzelnen Abhandlungen wurde immer auch ein Bezug zu den Friedberger Wandmalereien hergestellt. Das nächste Kapitel widmete ich der Auseinandersetzung mit konkreten Vorbildern für den Friedberger Zyklus sowie dessen Einordnung in den Zeitstil. Für die Bearbeitung der ersten Fragestellung ging ich einigen bereits in der Literatur angeführten Erkenntnissen nach und brachte gleichzeitig auch neue Vorschläge ein. Im Lauf der Recherchen kristallisierte sich immer deutlicher heraus, dass es neben einigen Arbeiten mit konkreten Übernahmen eine Vielzahl an Werken gibt, welche als mögliche allgemeine Vorlagen für den Friedberger Meister bewertet werden können. Diese Fülle von infrage kommendem Material, welches dem ausführenden Künstler offensichtlich zur Verfügung stand, lässt vermuten, dass sich dieser von vielen Seiten Anregungen holte und dabei nicht streng einer Überlieferungstradition folgte. So kommt es, dass die sehr konträren Arbeiten eines Michael Pacher gleichzeitig und ohne Widerspruch mit den zukunftsweisenden Bildwerken von Vertretern der Donauschule als wichtige Komponenten für das Zustandekommen eines im Tiroler Raum zu dieser Zeit derart isoliert dastehenden und fortschrittlichen Bildkonzeptes genannt werden können. Die Frage nach der stilistischen Einordnung gliederte ich in eine stilbezogene Charakterisierung der österreichischen Malerei im Allgemeinen und der Tiroler Wandmalerei im Konkreten sowie in einen Vergleich des Friedberger Zyklusses mit dem Stil Jörg Kölderers und mit Werken der jungen Bewegung der Donauschule. Das Ergebnis des ersteren zeigte zahlreiche Parallelen auf, aber auch markante Unterschiede, welche den ausführenden Künstler der Malereien im Rittersaal zwar in Kölderers Umkreis lokalisierbar machen, eine Autorschaft des Meisters selbst aber meiner Meinung nach ausschließen. Auch der zweite Vergleich ergab sowohl deutliche Ähnlichkeiten als auch wesentliche Unterschiede. Dieser Umstand unterstreicht erneut die künstlerische Unabhängigkeit des Friedberger Meisters. Im letzten Kapitel beschäftigte ich mich näher mit dem Typus des Friedberger Zyklusses, dem Panorama, welches mit einer Definition des Begriffs begann und mit einer Skizzierung seiner früher Entwicklung anhand einiger Beispiele aus dem italienischen und tirolischen Raum fortfuhr. Anschließend bezog ich den

nun für diesen Zeitraum konkret fassbaren Panoramagedanken auf die Wandmalereien im Friedberger Rittersaal und ordnete diese als ein für ihre Zeit bereits sehr weit in der Entwicklung des Panoramas fortgeschrittenes Beispiel ein. Weiters stellte sich heraus, dass es sich hier nicht mehr um eine Ideallandschaft handelt, aber auch noch kein topographisches Portrait dargestellt werden sollte. Auch in diesem Aspekt musste abschließend wieder auf die irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Idealformen liegende Bildwahrheit verwiesen werden.

Bibliographie

Aikema/ Brown 1999

Aikema, Bernard/ Brown, Beverly Louise (Hg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian, New York, 1999.

Auer, Alfred/ Seipel, Wilfried 2004

Auer, Alfred/ Seipel, Wilfried (Hg.), Herrlich Wild. Höfische Jagd in Tirol (Kat. Ausst., Schloss Ambras, Innsbruck, 16. Juni – 31. Oktober 2004), Wien 2004.

Bacher 1970

Bacher, Ernst, Katalog, in: Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation (Kat. Ausst., Oberes Belvedere, 26. Mai bis 13. September 1970), Wien 1970, S. 45 – 131.

Bacher 2000

Bacher, Ernst, Monumentalmalerei, in: Brucher, Günter (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, II, Gotik, Wien 2000, S. 397 – 410.

Baldass 1923

Baldass, Ludwig, der Künstlerkreis Kaiser Maximilians, Wien 1923.

Bechtold 2000

Bechtold, André (Red.), Schloss Runkelstein: die Bilderburg, Bozen 2000.

Bitschnau/ Trapp 1974

Bitschnau, Martin/ Trapp, Oswald Graf, Matrei-Trautson, in: Hörmann, Magdalena (Hg.), Tiroler Burgenbuch, 3 (Wipptal), Innsbruck 1974, S. 22 – 50.

Brunner 2004

Brunner, Michael, Wasser in der Kunst. Vom Mittelalter bis heute (Kat. Ausst., Städtische Galerie Überlingen, 22. Mai bis 12. September 2004), Überlingen 2004.

Caramelle 1987

Caramelle, Franz, Das Turnierfresko im Wallpachhaus zu Hall in Tirol, in: Nössing, Josef/ Stampfer, Helmut (Hg.), Kunst und Kirche in Tirol. Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Wolfgruber, Bozen 1987, S. 335 – 341.

Clark 1979

Clark, Kenneth, Landscape into art, New York 1979.

Comment 1999

Comment, Bernard, Das Panorama, London 1999.

Cozzi 2002

Cozzi, Enrica, Il mondo cavalleresco. L' Italia nord-orientale, in: Castelnuovo, Enrico (Hg.), Il Gotico nelle Alpi: 1350 – 1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio/ Museo Diocesano Tridentino, Trento, 20 luglio – 20 ottobre 2002), Trient 2002, S. 239 – 252.

Demus 1938

Demus, Otto, Die gotische Wandmalerei in Österreich, in: Benesch, Otto/ Ginhart, Karl (Hg.), Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1530), Baden bei Wien 1938, S. 108 – 125.

Domanski/ Krenn 2000

Domanski, Kristina/ Krenn, Margit, die profanen Wandmalereien im Sommerhaus, in: Bechtold, André (Red.), Schloss Runkelstein: die Bilderburg, Bozen 2000, S. 99 – 154.

Egg 1956

Egg, Erich, Die Innsbrucker Malerei zwischen Hof und Bürgerschaft, in: Tiroler Heimatblätter, 1/3, 31, 1956, S. 41 – 47.

Egg 1966

Egg, Erich, Zur maximilianischen Kunst in Innsbruck, in: Veröffentlichung des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 46, Innsbruck 1966, S. 11 – 35.

Egg 1969

Egg, Erich, Spätgotische Rankenmalerei in Tirol, in: Tiroler Heimatblätter, 44, 1969, S. 44 – 52.

Egg 1969

Egg, Erich, Maximilian und die Kunst, in: Egg, Erich (Hg.), Maximilian I. (Kat. Ausst., Innsbruck, 1. Juni – 5. Oktober 1969), Innsbruck 1969, S. 93 – 106.

Egg 1972

Egg, Erich, Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck 1972.

Egg 1973

Egg, Erich, Spätgotik in Tirol. Malerei und Plastik von 1450 bis 1530 (Kat. Ausst., Oberes Belvedere in Wien, 13. Juni bis 16. September 1973), Wien 1973.

Egg 1985

Egg, Erich, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.

Egg/ Pfaundler 1992

Egg, Erich/ Pfaundler, Wolfgang, Kaiser Maximilian I. und Tirol, Innsbruck 1992.

Feldges 1980

Feldges, Uta, Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern, 1980.

Fink 1978

Fink, Karl, Kleine Kunstgeschichte Österreichs, Wien 1978.

Frick 2008

Frick, Michaela, Die spätgotische Rankenmalerei im Altstadthaus Schlossergasse 13, Hall in Tirol, in: Zanesco, Alexander/ Schmitz-Esser, Romedio (Hg.), Forum Hall in Tirol. Neues zur Geschichte der Stadt, 2, Hall in Tirol 2008, S. 188 – 201.

Füssel 2003

Füssel, Stephan, Der Theuerdank von 1517. Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Eine kulturhistorische Einführung, Köln 2003.

Gagniere 1965

Gagniere, Sylvain, Le Palais des Papes d' Avignon, Paris 1965.

Gasser 2000

Gasser, Christoph, Imago venationis. Jagd und Fischerei im Spätmittelalter zwischen Anspruch und Wirklichkeit, in: Bechtold, André (Red.), Schloss Runkelstein: die Bilderburg, Bozen 2000, S. 411 – 430.

Gerster/ Helbling 1996

Gerster, Ulrich/ Helbling, Regine, Krieg und Frieden in der bildenden Kunst, Zürich 1996.

Gritsch 1969

Gritsch, Johanna, Die Restaurierung des Rittersaales in Friedberg, Tirol, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXIII. Jahrgang, 1969, Wien, S. 212 – 217.

Hammer 1928

Hammer, Heinrich, Mittelalterliche Wandgemälde in der Umgebung Innsbrucks, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd.V (XIX), Wien 1928, S. 115 – 141.

Hammer/ Frey 1960

Hammer, Heinrich/ Frey, Dagobert (Begr.), Die Kunstdenkmöler Österreichs: Topographisches Denkmälerinventar. Tirol, Wien 1960.

Hauser 2009

Hauser, Walter, Schloss Friedberg, in: Juen, Thomas (Hg.), Kulturberichte aus Tirol 2009, 61, Februar 2009, S. 86 – 87.

Hauser 2010

Hauser, Walter, Schloss Friedberg, in: Juen, Thomas (Hg.), Kulturberichte aus Tirol 2010, 62, April 2010, S. 96.

Hessler 1992

Hessler, Christiane, Piero della Francescas Panorama, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 55, 1992, S. 161 – 179.

Hobusch 1978

Hobusch, Erich, Von der edlen Kunst des Jagens. Eine Kulturgeschichte der Jagd und der Hege der Tierwelt, Frankfurt am Main 1978.

Hof 2011

Hof, Anna-Franziska, Die Ritterideologie Kaiser Maximilians I. im „Theuerdank“, Norderstedt 2011.

Höhle/ Pausch/ Perger 1982

Höhle, Eva-Maria/ Pausch, Oskar/ Perger, Richard, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXXVI, Wien 1982, S. 110-144.

Hye 1997

Hye, Franz-Heinz, Das Goldene Dachl Kaiser Maximilians I. und die Anfänge der Innsbrucker Residenz, Innsbruck 1997.

Hye 2003

Hye, Franz-Heinz von, Der Habsburger-Stammbaum auf Tratzberg/ Tirol von 1505/6, Innsbruck 2003.

Klotz 1997

Klotz, Heinrich, Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance, Stuttgart 1997.

Kofler-Engl 1998

Kofler-Engl, Waltraud, Michael Pacher und die Wandmalerei seines Kreises, in: Rosenauer, Arthur, Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik. 1498 – 1998 (Kat. Ausst. Augustiner-Chorherrenstift Neustift, 25. Juli - 31. Oktober 1998), Bozen 1998, S. 275 – 297.

Kohler 1996

Kohler, Alfred (Hg.), Tiroler Ausstellungsstraßen. Maximilian I., Mailand 1996.

Koller 1970

Koller, Manfred, Zur Technik und zur Erhaltung mittelalterlicher Wandmalerei, in: Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation (Kat. Ausst.,

Oberes Belvedere, 26. Mai bis 13. September 1970), Wien 1970, S. 32 – 43.

Kos 1997

Kos, Dusan (Hg.), The Tournament book of Gasper Lamberger, Ljubljana 1997.

Königer 1990

Königer, Maribel, Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der internationalen Gotik, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz, 34, 1990, S. 245 – 278.

Kuhrmann 1967

Kuhrmann, Dieter (Red.), Dürer und seine Zeit. Zeichnungen und Aquarelle aus den Sammlungen Biblioteca Ambrosiana Mailand, Bayerische Staatsbibliothek, Staatliche Graphische Sammlung München (Kat. Ausst. Staatliche Graphische Sammlung München, 14. November 1967 – 14. Januar 1968), München 1967.

Lutterotti 1951

Lutterotti, Otto von, Große Kunstwerke Tirols, Innsbruck 1951.

Madersbacher 1983

Madersbacher, Lukas, Marx Reichlich, in: Rosenauer, Arthur, Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik. 1498 – 1998 (Kat. Ausst. Augustiner-Chorherrenstift Neustift, 25. Juli – 31. Oktober 1998), Bozen 1998, S. 255 – 261.

Madersbacher 1996

Madersbacher, Lukas, Kunstverständnis und Selbstdarstellung, in: Kohler, Alfred (Hg.), Tiroler Ausstellungsstraßen. Maximilian I., Mailand 1996, S. 33 – 47.

Mayr 1901

Mayr, Michael, das Fischereibuch Kaiser Maximilians I., Innsbruck 1901.

Messerschmitt Stiftung 1987

Messerschmitt Stiftung (Hg.), Schloss Friedberg und die Fieger in Tirol, Innsbruck/ Wien 1987.

Messerschmitt Stiftung 1992

Messerschmitt Stiftung (Hg.), Der Jöchlsturm in Sterzing, Innsbruck/ Wien 1992.

Moosburg 1828

Moosburg, die Burg Friedberg, in: Alpenblumen aus Tirol, Innsbruck 1828, S. 193 – 199.

Moser 2000

Moser, Heinz, Waldaufstiftung Hall in Tirol: Urkunden aus den Jahren 1490 – 1856, Innsbruck 2000.

Naredi-Rainer/ Madersbacher 2007

Naredi-Rainer, Paul/ Madersbacher, Lukas (Hg.), Kunst in Tirol, 1, Innsbruck/ Wien 2007.

Neumair 1993

Neumair, Martina, Die Fresken von Schloss Friendsberg bei Schwaz in ihrem historischen, ikonographischen und stilistischen Kontext, phil. Dipl. (ms), Innsbruck 1993.

Niederwolfsgruber 1980

Niederwolfsgruber, Franz, Kaiser Maximilians I. Jagd- und Fischereibücher. Jagd und Fischerei in den Alpenländern im 16. Jahrhundert, Innsbruck, 1980.

Ortega y Gasset 1957

Ortega y Gasset, José, Über die Jagd, Hamburg 1957.

Öttl 1974

Öttl, Herta, Reifenstein, in: Hörmann, Magdalena (Hg.), Tiroler Burgenbuch, 3 (Wipptal), Innsbruck 1974, S. 141 – 179.

Pochat 1973

Pochat, Götz, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin, 1973.

Radinger 1909

Radinger, Karl von, Wandmalereien in tirolischen Schlössern und Ansitzen, in: Ebhart, Bodo (Hg.), Der Väter Erbe. Beiträge zur Burgenkunde und Denkmalpflege, Berlin 1909, S. 111 – 152.

Rasmo 1962

Rasmo, Nicolò, Die Fresken im Adlerturm zu Trient, Rovereto 1962.

Rasmo 1975

Rasmo, Nicolò, Runkelstein, Bozen 1975.

Reitzenstein 1972

Reitzenstein, Alexander von, Rittertum und Ritterschaft, München 1972.

Renner 2001

Renner, Elke Maria, Kaiser Maximilian I. und das Mittelalter. Untersuchungen zum Kaiserbild in den Werken Maximilians, phil. Dipl. (ms), Salzburg, 2001.

Riedmann 2002

Riedmann, Nadja Sabine, Topographischer Abriss der spätgotischen Wandmalerei in Nordtirol sowie Einzeluntersuchungen am Beispiel der Stadt Hall in Tirol und der Hofmaler Erzherzog Sigmunds, Jos Weninger und Ludwig Konraiter, phil. Diss. (ms), Innsbruck 2002.

Roettgen 1996

Roettgen, Steffi, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Anfänge und Entfaltung 1400 – 1470, I, München 1996.

Rosenauer 1998

Rosenauer, Arthur, Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik. 1498 – 1998 (Kat. Ausst. Augustiner-Chorherrenstift Neustift, 25. Juli – 31. Oktober 1998), Bozen 1998.

Rosenauer 1999

Rosenauer, Arthur, Reader zur Vorlesung „Österreichische Malerei und Skulpturen der Spätgotik“ vom SS 1999, Wien 1999.

Röhrig 1977

Röhrig, Floridus, Der Babenberger Stammbaum im Stift Klosterneuburg, Wien 1977.

Schack 1963

Schack, Gerhard, Der Kreis um Maximilian I., Die Jagd in der Kunst, Hamburg und Berlin 1963.

Scheichl 1992

Scheichl, Andrea, Jörg Kölderer. Innsbrucker Hofmaler und Baumeister in Tirol zur Zeit Maximilians I. und Ferdinands I., phil. Dipl. (ms), Wien 1992.

Schneider 1999

Schneider, Norbert, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt, 1999.

Seipel Kat. Ausst. Innsbruck 2004

Seipel, Wilfried (Hg.), Herrlich Wild. Höfische Jagd in Tirol (Kat. Ausst., Schloss Ambras, Innsbruck 2004, 16. Juni – 31. Oktober 2004), Wien 2004.

Stadlober 1996

Stadlober, Margit, Gotik in Österreich, Graz 1996.

Stange 1971

Stange, Alfred, Rueland Frühauf der Jüngere. Ein Wegbereiter der Donauschule, Salzburg 1971.

Stenzel 1973

Stenzel, Gerhard, Von Burg zu Burg in Österreich, Wien 1973.

Stenzel 1989

Stenzel, Gerhard, Österreichs Burgen, Wien 1989.

Swoboda 1980

Swoboda, Karl M., Das 16. Jahrhundert nördlich der Alpen, Geschichte der bildenden Kunst: in 9 Bänden, VI, Wien 1980.

Syson 2001

Syson, Luke, Pisanello: Painter to the Renaissance court (Kat. Ausst., National Gallery, London, 24. Oktober 2001 – 13. Jänner 2002), London 2001.

Trapp 1932

Trapp, Oswald Graf, Schloß Friedberg, in: Tiroler Heimatblätter, 7/8, Innsbruck 1932, S. 235 - 246.

Trapp 1947

Trapp, Oswald Graf, Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr. Bericht des Landeskonservators über die Geschehnisse in den Jahren 1938 – 1945, Innsbruck 1947.

Trapp 1970

Trapp, Oswald Graf, die maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 23, 1970, S. 7 – 27.

Trapp 1982

Trapp, Oswald Graf, Friedberg, in: Hörmann, Magdalena (Hg.), Tiroler Burgenbuch. 6. Mittleres Inntal, Bozen 1982, S. 247 – 301.

Unterkircher 1984

Unterkircher, Franz, Illuminierte Handschriften aus Tirol in der Österreichischen Nationalbibliothek, Innsbruck 1984.

Waldburg-Wolfegg 1957

Waldburg-Wolfegg, Johannes Graf, Das mittelalterliche Hausbuch. Betrachtungen vor einer Bilderhandschrift, München 1957.

Weingartner 1971

Weingartner, Josef, Tiroler Burgen. Schlösser und Ansitze, Innsbruck 1971.

Winzinger 1965

Winzinger, Franz, zur Malerei der Donauschule, in: Wutzel, Otto (Red.), die Kunst der Donauschule. 1490 – 1540 (Kat. Ausst., Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz, 14. Mai – 17. Oktober 1965) Linz 1965, S. 18 – 22.

Woods-Marsden 1988

Woods-Marsden, Joanna, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian frescoes*, Princeton 1988.

Abbildungsnachweis

Freskenmalerei um 1500

Abb. 1: Kohler, Alfred (Hg.), Tiroler Ausstellungsstraßen. Maximilian I., Mailand 1996, S. 60.

Abb. 2: Kohler, Alfred (Hg.), Tiroler Ausstellungsstraßen. Maximilian I., Mailand 1996, S. 61.

Abb. 3: Hye, Franz-Heinz, Das Goldene Dachl Kaiser Maximilians I. Und die Anfänge der Innsbrucker Residenz, Innsbruck 1997, Abb. 57.

Abb. 4: Hye, Franz-Heinz, Das Goldene Dachl Kaiser Maximilians I. Und die Anfänge der Innsbrucker Residenz, Innsbruck 1997, Abb. 38.

Abb. 5: Kohler, Alfred (Hg.), Tiroler Ausstellungsstraßen. Maximilian I., Mailand 1996, S. 115.

Abb. 6: Schubert, Eva (Red.), Tiroler Ausstellungsstraßen. Die Gotik, Mailand 1994, S. 103.

Abb. 7 – 9: Fotografien der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung der Verwaltung des Schlosses Freundsberg.

Abb. 10: Frick 2008, S. 195, Abb. 7.

Abb. 11: Frick 2008, S. 197, Abb. 9.

Abb. 12: Frick 2008, S. 190, Abb. 2.

Abb. 13: Frick 2008, S. 191, Abb. 3.

Abb. 14: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1955/ d.

Abb. 15: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1955/ f.

Abb. 16: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1955/ b.

Abb. 17: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1955/ a.

Abb. 18: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1955/ e.

Abb. 19: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 3884.

Abb. 20: Caramelle 1987, S. 336.

Abb. 21: Caramelle 1987, S. 337.

Abb. 22: Öttl 1974, Tafel XVI.

Abb. 23: Messerschmitt Stiftung 1992, S. 122.

Abb. 24: Öttl 1974, S. 168.

Abb. 25: Öttl 1974, S. 169.

Abb. 26: Messerschmitt Stiftung 1992, S. 99.

Abb. 27: Messerschmitt Stiftung 1992, S. 119.

Abb. 28: Messerschmitt Stiftung 1992, S. 121.

Abb. 29: Messerschmitt Stiftung 1992, S. 117.

Abb. 30: http://www.kulturraumtirol.at/uploads/pics/07-012_01_t.jpg

Abb. 31: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Fotonummer: K 50.224.

Abb. 32: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Fotonummer: K 50.223.

Abb. 33: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Fotonummer: K 45.858.

Abb. 34: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1954.

Baugeschichte

Abb. 35: Stenzel 1989, S. 248.

Abb. 36: Trapp 1982, S. 287.

Abb. 37: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114507_1.

Abb. 38: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114506_1.

Abb. 39: Trapp 1982, S. 260 – 261.

Abb. 40: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114474_1.

Abb. 41: Fotografie der Verfasserin.

Abb. 42: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114498_1.

Abb. 43: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114511_1.

Abb. 44: Stenzel 1989, S. 50.

Bildbeschreibung

Abb. 45 – 82: Fotografien der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 83: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114500_1.

Abb. 84: Detail aus Abb. 80.

Abb. 85: Detail aus Abb. 80.

Abb. 86: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dr. Walliser, Fotonummer: A 2747.

Abb. 87: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dr. Walliser, ohne Fotonummer.

Abb. 88: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 89: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Dr. Walliser, ohne Fotonummer.

Abb. 90: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114501_1 (Detail).

Abb. 83 – 96: Fotografien der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Restaurierbericht

Abb. 97: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Wall-Beyerfels, Fotonummer: P 3713.

Abb. 98: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Wall-Beyerfels, Fotonummer: P 3711.

Abb. 99: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Wall-Beyerfels, Fotonummer: P 3714.

Abb. 100: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. A 2746.

Abb. 101: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Neg. 17. 084.

Abb. 102: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 103: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. A 2752.

Abb. 104: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. N 77.759.

Abb. 105: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 106: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, ohne Nummer.

Abb. 107: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. A 2747.

Abb. 108: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, ohne Nummer.

Abb. 109: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Neg. 17.085.

Abb. 110: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Digitalbildnummer: 114501_1.

Abb. 111: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 112: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, ohne Nummer.

Abb. 113: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. A 2748.

Abb. 114: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. A 2749.

Abb. 115: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, ohne Nummer.

Abb. 116: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 117: Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, BDA Nr. A 2750.

Abb. 118: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, ohne Nummer.

Abb. 119: Archiv des Bundesdenkmalamtes Innsbruck, Neg. 17. 088.

Abb. 120: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Krieg und Frieden

Abb. 121: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/GuidoriccioDaFogliano.jpg>

Abb. 122: http://farm7.staticflickr.com/6137/5946052693_ab1da48b19_b.jpg

Abb. 123: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 124: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 125: Treitzsaurwein, Marx (Bearb.), der Weißkunig, Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, Leipzig 2006, Abb. 159.

Abb. 126: Treitzsaurwein, Marx (Bearb.), der Weißkunig, Eine Erzählung von den Thaten

Kaiser Maximilian des Ersten, Leipzig 2006, Abb. 151.

Abb. 127: Winkler, Friedrich, die Zeichnungen Albrecht Dürers, III (1510 – 1520), Berlin 1938, Abb. 626.

Abb. 128: Woods-Marsden 1988, Abb. 75.

Abb. 129: Woods-Marsden 1988, Abb. 77.

Abb. 130: Woods-Marsden 1988, Abb. 78.

Abb. 131: Cozzi 2002, Abb. 6.

Abb. 132: Cozzi 2002, Abb. 5.

Abb. 133: www.unidam.univie.ac.at, Folio 192.

Abb. 134: Egg, Erich (Hg.), Maximilian I. (Kat. Ausst., Innsbruck, 1. Juni – 5. Oktober 1969), Innsbruck 1969, Farbtafel VI.

Abb. 135: Egg, Erich (Hg.), Maximilian I. (Kat. Ausst., Innsbruck, 1. Juni – 5. Oktober 1969), Innsbruck 1969, Farbtafel XII.

Abb. 136: unidam.univie.ac.at, fol. 76 r.

Abb. 137: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Chambre_du_cerf_-_le_fr%C3%A8re_du_pape_%C3%A0_la_chasse.jpg

Abb. 138: Moser, Heinz (Red.), Volders. Eine Wanderung durch drei Jahrtausende, Volders 1984, S. 39.

Abb. 139: Bechtold 2000, Abb. 107.

Abb. 140: Cozzi 2002, Abb. 10.

Abb. 141: Schack 1963, S. 43.

Abb. 142: Messerschmitt Stiftung 1987, S. 154.

Abb. 143: Schack 1963, S. 39.

Abb. 144: Röhrig 1977, Nummer 18.

Abb. 145: Fotografien der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung der Verwaltung des Schlosses Friendsberg.

Abb. 146: Bechtold 2000, Abb. 110.

Abb. 147: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 148: Kohler 1996, S. 117.

Abb. 149: Schack 1963, S. 44.

Konkrete Vorbilder und Einordnung in den Zeitstil

Abb. 150: Füssel 2003, S. 15.

Abb. 151: Füssel 2003, S. 15.

Abb. 152: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 153: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 154: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 155: Egg, Erich (Hg.), Maximilian I. (Kat. Ausst., Innsbruck, 1. Juni – 5. Oktober 1969), Innsbruck 1969, Farbtafel XI.

Abb. 156: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 157: Kuhrmann 1967, Tafel 38.

Abb. 158: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 159: Schack 1963, Tafel 6.

Abb. 160: Bock, Elfried, die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt am Main 1929, Abb. 107.

Abb. 161: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inventarnummer Gem/ 1954.

Abb. 162: Caramelle 1987, S. 337.

Abb. 163: Waldburg-Wolfegg 1957, Abb. 40 – 41.

Abb. 164: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 165: Waldburg-Wolfegg 1957, Abb. 43.

Abb. 166: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 167: Stange 1971, Tafel 42.

Abb. 168: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 169: Humanistisches Gymnasium Nikolaus Cusanus, Der St.-Wolfgang-Altar von Michael Pacher in St. Wolfgang am Wolfgangsee. Eine ikonographische Beschreibung, Bruneck 1998, S. 18.

Abb. 170: Rosenauer 1998, S. 289.

Abb. 171: <http://art-links.livejournal.com/1704295.html>

Abb. 172: <http://art-links.livejournal.com/1704295.html>

Abb. 173: Fotografie der Verfasserin, mit freundlicher Genehmigung des Schlossbesitzers, Graf Gauenz Trapp.

Abb. 174: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 175: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 176: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 177: http://www.kulturraumtirol.at/uploads/pics/09-017_01_t.jpg

Abb. 178: <http://www.kulturraumtirol.at/typo3temp/pics/7c6568ed63.jpg>

Das Panorama

Abb. 179: <http://blog.zhdk.ch/landscape/geschichte/>

Abb. 180: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 181: Lessing, Erich, die italienische Renaissance. In Bildern erzählt, München 1983, S. 129.

Abb. 182: <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MN360-01134/>

Abb. 183: Roettgen 1996, Abb. 207.

Abb. 184: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 185: Hessler 1992, S. 165.

Abb. 186: www.unidam.univie.ac.at

Abb. 187: http://www.runkelstein.info/runkelstein_de/tristanzimmer.asp

Abb. 188: www.unidam.univie.ac.at

Profane Freskenmalerei in Tirol um 1500



Abbildung 1: Meister FS, Fresko im Stiftskeller (Detail), 1505, Burggraben 31, Innsbruck.



Abbildung 2: Unbekannter Künstler, Zwei Fahnenträger, Fresko, 1500, Erkerfassade des Goldenen Dachls, Innsbruck.



Abbildung 3: Unbekannter Künstler, Figurales Fresko an der westlichen Partie der Innenwand der Loggia (Ausschnitt), um 1500, Goldenes Dachl, Innsbruck.

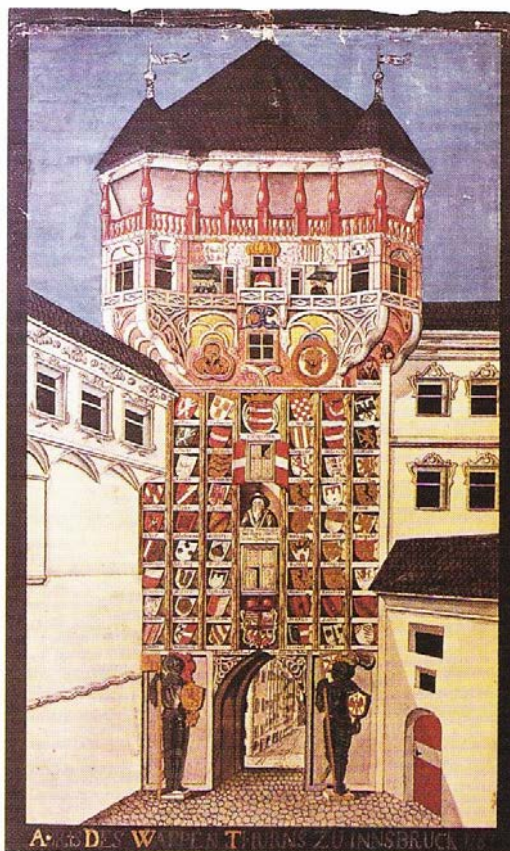


Abbildung 4: Unbekannter Künstler, Wappenturm, Aquarell, 1787, Ferdinandeum Innsbruck.



Abbildung 5: Unbekannter Künstler, Habsburgerstammbaum (Detail), nach 1508, Wandmalerei, Schloss Tratzberg, Stans.



Abbildung 6: Jos Weninger zugeschrieben, Wandgemälde in der Türmerwohnung (Detail), ausgehendes 15. Jahrhundert, Seccomalerei, Burg Friendsberg, Schwaz.



Abbildung 7: Jos Weninger zugeschrieben, Einhorn, Uhu und andere Vögel zwischen Rankenwerk an der Südwand (Detail), Wandmalerei, ausgehendes 15. Jahrhundert, Seccomalerei, Burg Friendsberg, Schwaz.



Abbildung 8: Jos Weninger zugeschrieben, Einhorn, Beizjagd an der Nordwand (Detail), Wandmalerei, ausgehendes 15. Jahrhundert, Seccomalerei, Burg Friendsberg, Schwaz.



Abbildung 9: Jos Weninger zugeschrieben, ein Hund jagt einen Hirsch an der Ostwand (Detail), Wandmalerei, ausgehendes 15. Jahrhundert, Seccomalerei, Burg Freundsberg, Schwaz.



Abbildung 10: Unbekannter Künstler, Ornamente mit Jongleur an der Westwand (Detail), um 1490, Fresko, Altstadthaus in der Schlossergasse 13, Hall in Tirol.



Abbildung 11: Unbekannter Künstler, Narren an der Ost- und Nordwand des Flures, um 1490, Fresko, Altstadthaus in der Schlossergasse 13, Hall in Tirol.



Abbildung 12: Unbekannter Künstler, Spielmann mit Dudelsack, um 1490, Fresko, Altstadthaus in der Schlossergasse 13, Hall in Tirol.



Abbildung 13: Unbekannter Künstler, Holztrog mit Rankentrieben, um 1490, Fresko, Altstadthaus in der Schlossergasse 13, Hall in Tirol.



Abbildung 14: Unbekannter Künstler, Lob der ehelichen Nachkommen, um 1480-1490, Seccomalerei, Ferdinandeum Innsbruck, ehemals in einem Haller Bürgerhaus, Rosengasse 54.



Abbildung 15: Unbekannter Künstler, Urteil Salomos, um 1480-1490, Seccomalerei, Ferdinandeum Innsbruck, ehemals in einem Haller Bürgerhaus, Rosengasse 54.



Abbildung 16: Unbekannter Künstler, nackte Frau, um 1480-1490, Seccomalerei, Ferdinandeum Innsbruck, ehemals in einem Haller Bürgerhaus, Rosengasse 54.



Abbildung 17: Unbekannter Künstler, Einhorn mit Ranken, um 1480-1490, Seccomalerei, Ferdinandeum Innsbruck, ehemals in einem Haller Bürgerhaus, Rosengasse 54.



Abbildung 18: Unbekannter Künstler, Türeinfassung mit Ranken, um 1480-1490, Seccomalerei, Ferdinandeum Innsbruck, ehemals in einem Haller Bürgerhaus, Rosengasse 54.



Abbildung 19: Unbekannter Künstler, Rankenmalerei mit zwei kämpfenden Figuren (Detail), um 1500, Wandmalerei, Ferdinandeum Innsbruck, ehemals in einem Haller Bürgerhaus.

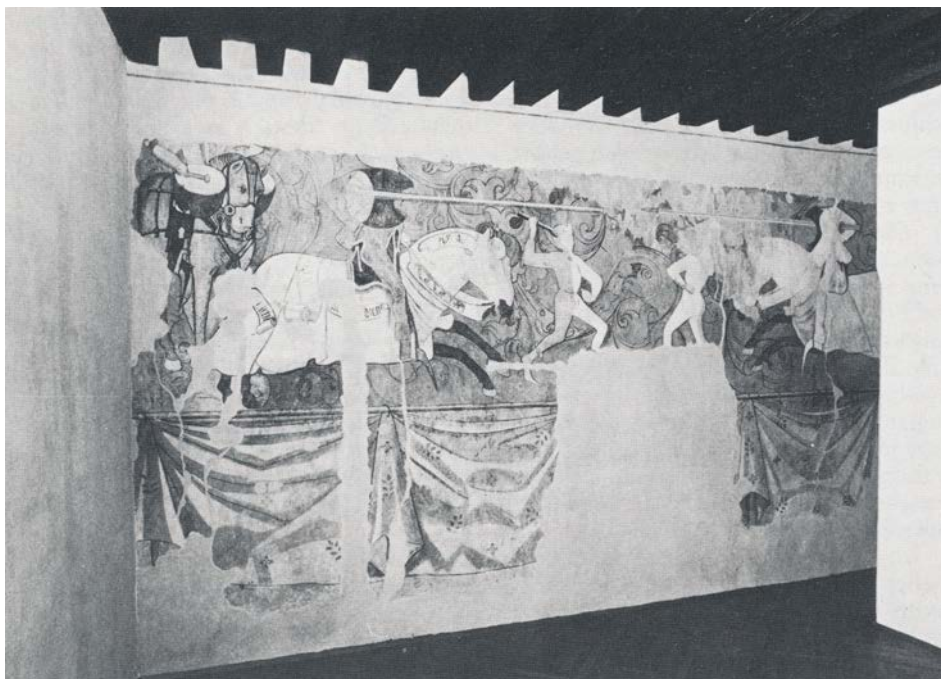


Abbildung 20: Unbekannter Künstler; Turnierdarstellung, um 1500, Wandmalerei in Seccotechnik, zweites Obergeschoß in der Wallpachgasse 6, Hall in Tirol.



Abbildung 21: Unbekannter Künstler; Turnierdarstellung (Detail), um 1500, Wandmalerei in Seccotechnik, zweites Obergeschoß in der Wallpachgasse 6, Hall in Tirol.

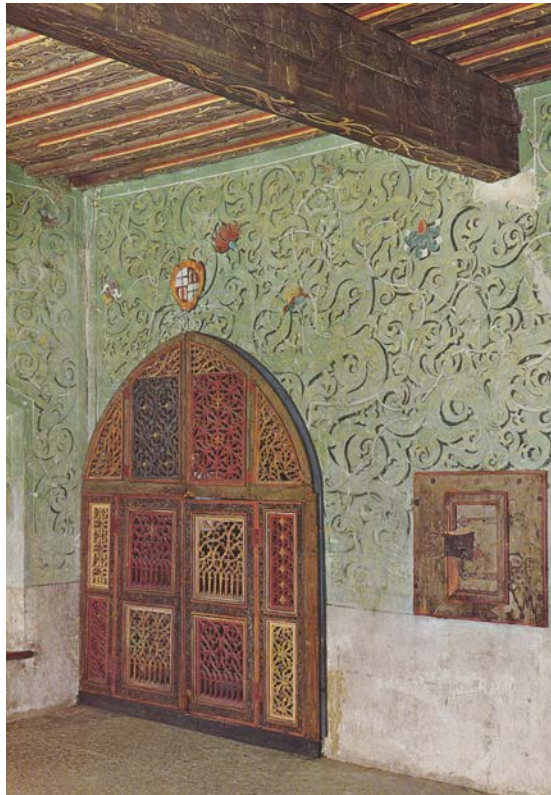


Abbildung 22: Unbekannter Künstler, Rankendekoration des Grünen Saales (Detail), 1500 - 1510, Wandmalerei, Burg Reifenstein bei Sterzing.

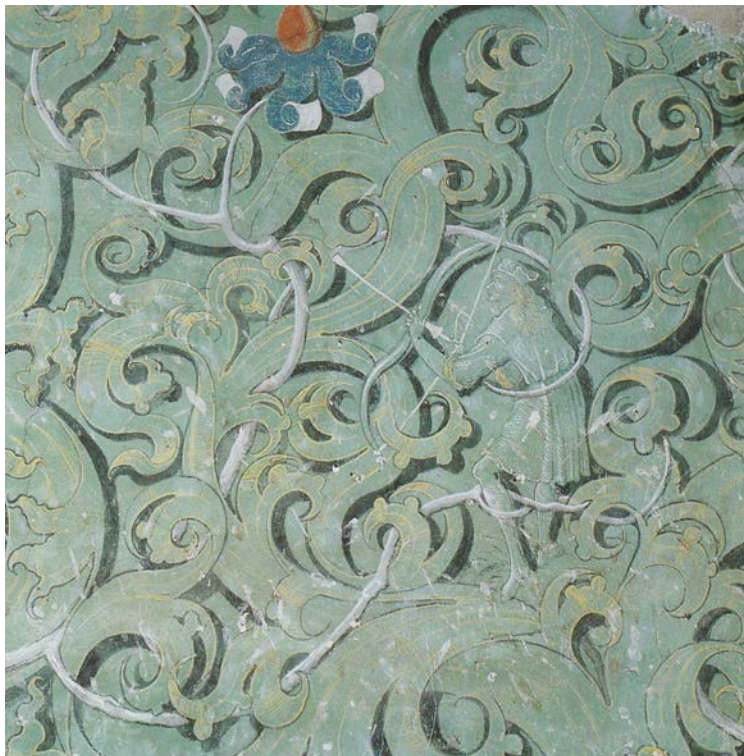


Abbildung 23: Unbekannter Künstler, Rankendekoration des Grünen Saales mit Vogelfänger (Detail), 1500 - 1510, Wandmalerei, Burg Reifenstein bei Sterzing.

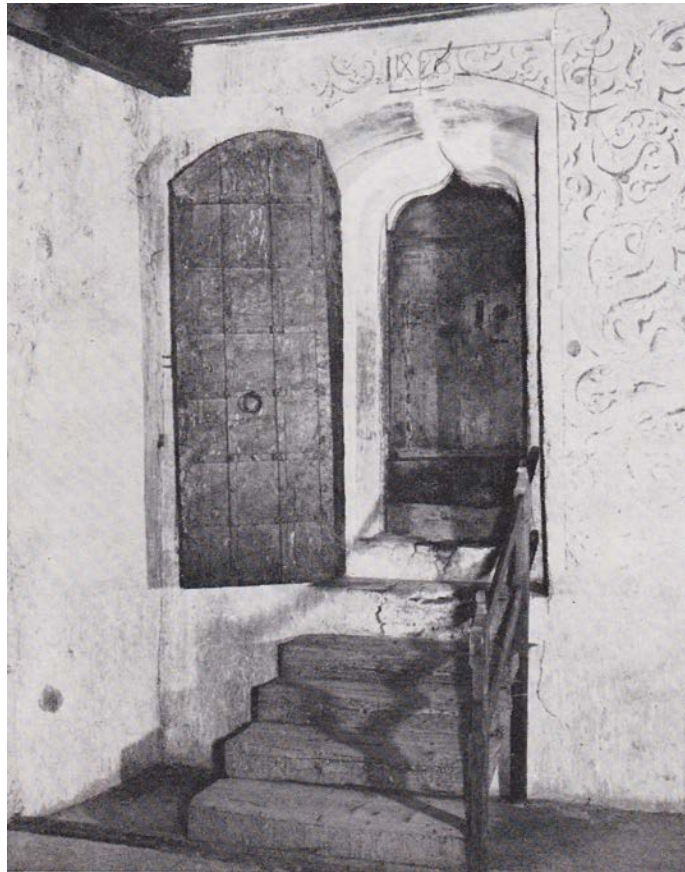


Abbildung 24: Niemandstür, Grüner Saal, Burg Reifenstein bei Sterzing.



Abbildung 25: Niemandstür (Detail), Grüner Saal, Burg Reifenstein bei Sterzing.



Abbildung 26: Unbekannter Künstler, Reste von Rankenmalerei im Westraum des zweiten Stockes, um 1490, Fresko, Ansicht Jöchlsthurn in Sterzing.



Abbildung 27: Unbekannter Künstler, Rankenmalerei mit Blüten, einem Vogel und einer nackten Figur (Detail), um 1490, Fresko, Ansicht Jöchlsthurn in Sterzing.



Abbildung 28: Unbekannter Künstler, Rankenmalerei mit Blüten und einer nackten Figur (Detail), um 1490, Fresko, Ansitz Jöchlsthurn in Sterzing.



Abbildung 29: Unbekannter Künstler, gemalter Wandbehang (Detail), um 1490, Fresko, Ansitz Jöchlsthurn in Sterzing.



Abbildung 30: Unbekannter Künstler, Neidhartschwank (Detail), drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Seccotechnik, Untergeschoß, Schloss Trautson bei Matrei am Brenner.



Abbildung 31: Unbekannter Künstler, Wappen der Trautson vor Rankenhintergrund (Detail), drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Seccotechnik, Grafenzimmer, Schloss Trautson bei Matrei am Brenner.



Abbildung 32: Unbekannter Künstler, Gemsenjagd (Detail), drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Seccotechnik, Grafenzimmer, Schloss Trautson bei Matrei am Brenner.



Abbildung 33: Unbekannter Künstler, Turnierszene (Detail), drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Seccotechnik, Grafenzimmer, Schloss Trautson bei Matrei am Brenner.



Abbildung 34: abgenommenes Fragment der Turnierszene von Schloss Trautson bei Matrei am Brenner.

Burg Friedberg: Baugeschichte und Auftraggeber



Abbildung 35: Schloss Friedberg bei Volders, Ansicht von Südwesten.



Abbildung 36: Gotische Schneckenstiege, Schloss Friedberg bei Volders.



Abbildung 37: Fiegersaal, Schloss Friedberg bei Volders.



Abbildung 38: Rittersaal, Schloss Friedberg bei Volders.

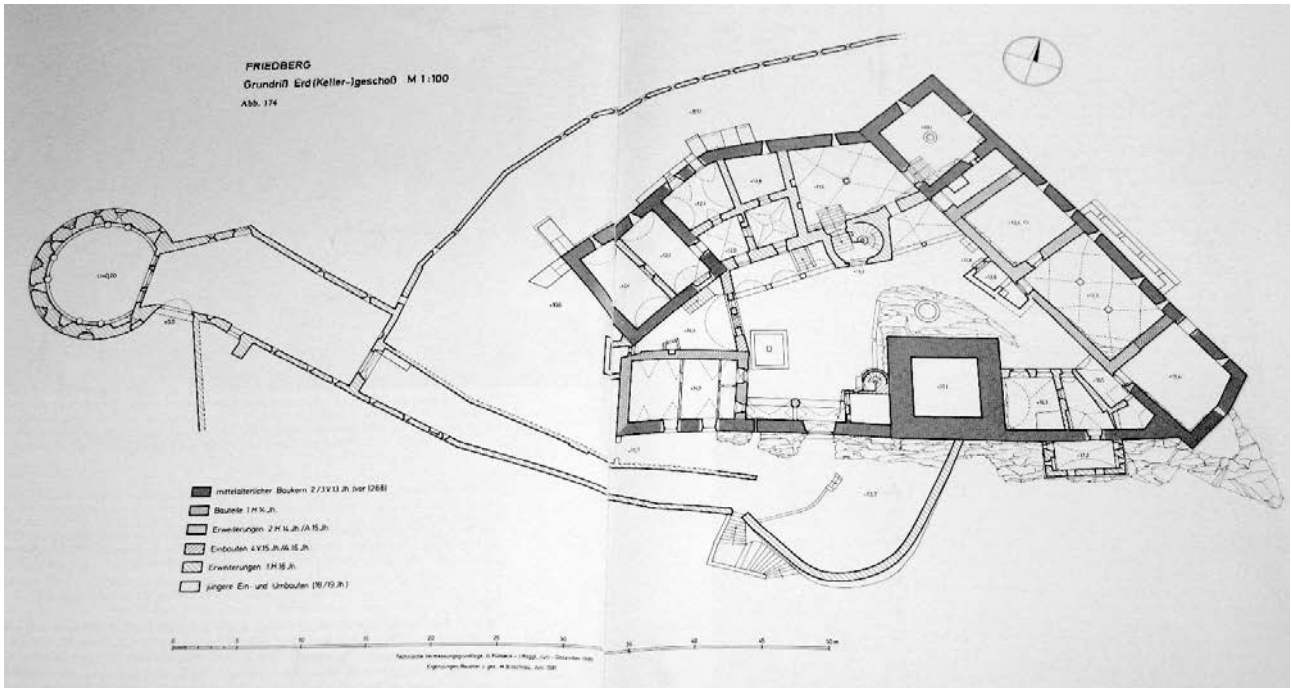


Abbildung 39: Grundriß von Schloss Friedberg.



Abbildung 40: Bastion, Schloss Friedberg bei Volders.



Abbildung 41: Burgtor, Schloss Friedberg bei Volders.



Abbildung 42: Burghof, Schloss Friedberg bei Volders.



Abbildung 43: Bergfried, Schloss Friedberg bei Volders.



Abbildung 44: Gotische Maßwerkdecke im Festsaal, um 1500/ 10, Holz, Schloss Friedberg bei Volders.

Bildbeschreibung



Abbildung 45: Nordwestecke mit zentralem Pfeiler und Holzdecke.



Abbildung 46: Nordwand gesamt.



Abbildung 47: Ostwand gesamt.



Abbildung 48: Südwand gesamt.





Abbildung 49: Westwand gesamt.



Abbildung 50: Plankenzaun in der Nordwestecke.

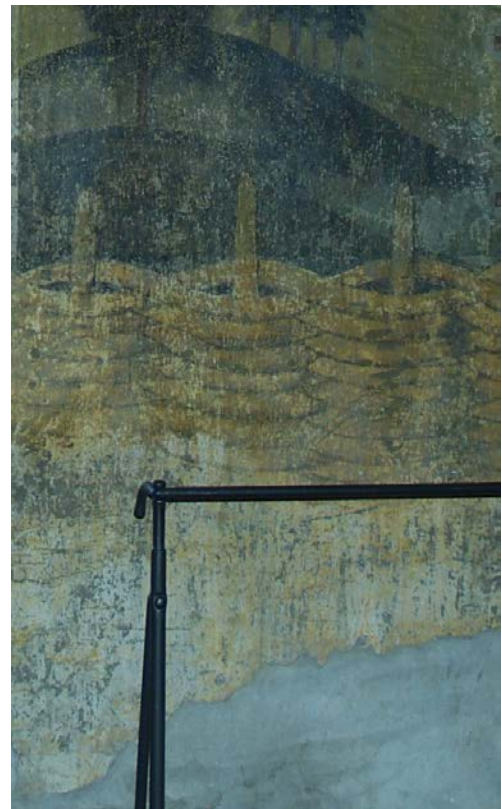


Abbildung 51: Flechtzaun an der Nordwand (Detail).



Abbildung 52: Turnierszene links vom Fenster, Nordwand.



Abbildung 53: Turnierszene (Detail), Nordwand.



Abbildung 54: Turnierszene (Detail), Nordwand.



Abbildung 55: Menschengruppe, Wandmalerei links der Tür (Detail), Nordwand.



Abbildung 56: Musikanten, Wandmalerei links der Tür (Detail), Nordwand.



Abbildung 57: Felsen mit Burganlage, Wandmalerei links der Tür (Detail), Nordwand.



Abbildung 58: Plankenzaun (Detail), Nordwand.



Abbildung 59: Flechtzaun rechts vom Fenster, Nordwand.



Abbildung 60: Turnierszene oberhalb der rechten Wandnische, Nordwand.



Abbildung 61: Laibung des Fensters an der Nordwand (Ausschnitt).



Abbildung 62: Bildfragment links der Tür, Ostwand.



Abbildung 63: Wandmalerei rechts der Tür, Ostwand.



Abbildung 64: Bildfragment links der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 65: Flechtzaun in der Nordostecke.



Abbildung 66: Reitergruppe, Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 67: Reitergruppe (Detail).



Abbildung 68: Bildausschnitt oberhalb des linken Reiters, Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 69: Reitergruppe (Detail).



Abbildung 70: Reitergruppe (Detail).

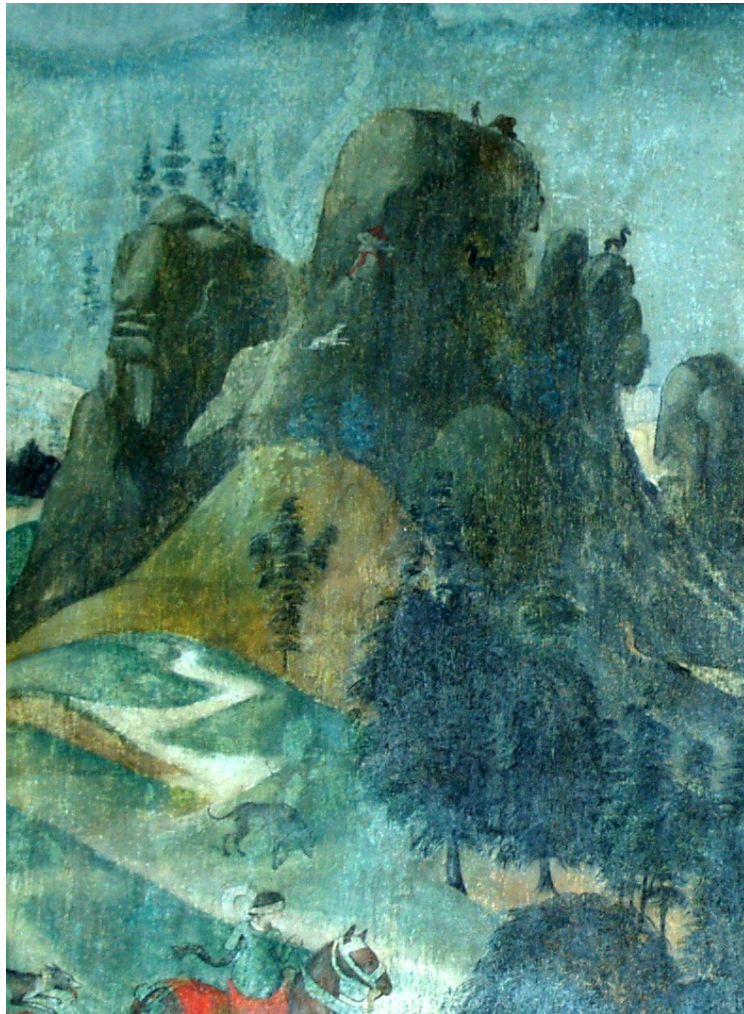


Abbildung 71: Landschaft mit Felsen und Gemsenjagd, Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 72: Gemsenjagd, Bildfragment rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 73: Holzzäune und Jagdnetze, Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 74: Jagdnetz, Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 75: Steine und Elster, Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 76: Hirschjagd (Detail), Wandmalerei rechts der Tür (Detail), Ostwand.



Abbildung 77: Hund mit Reitern, Hirschjagd (Detail).



Abbildung 78: Hirschjagd (Detail).



Abbildung 79: Hirschjagd (Detail).



Abbildung 80: Zäune, Hirschjagd (Detail).



Abbildung 81: Silhouette einer Stadt, Wandmalerei rechts der Tür (Detail).



Abbildung 82: Falkenbeize.



Abbildung 83: Belagerungsszene, Südwand.



Abbildung 84: Belagerungsszene (Detail).



Abbildung 85: Belagerungsszene (Detail).

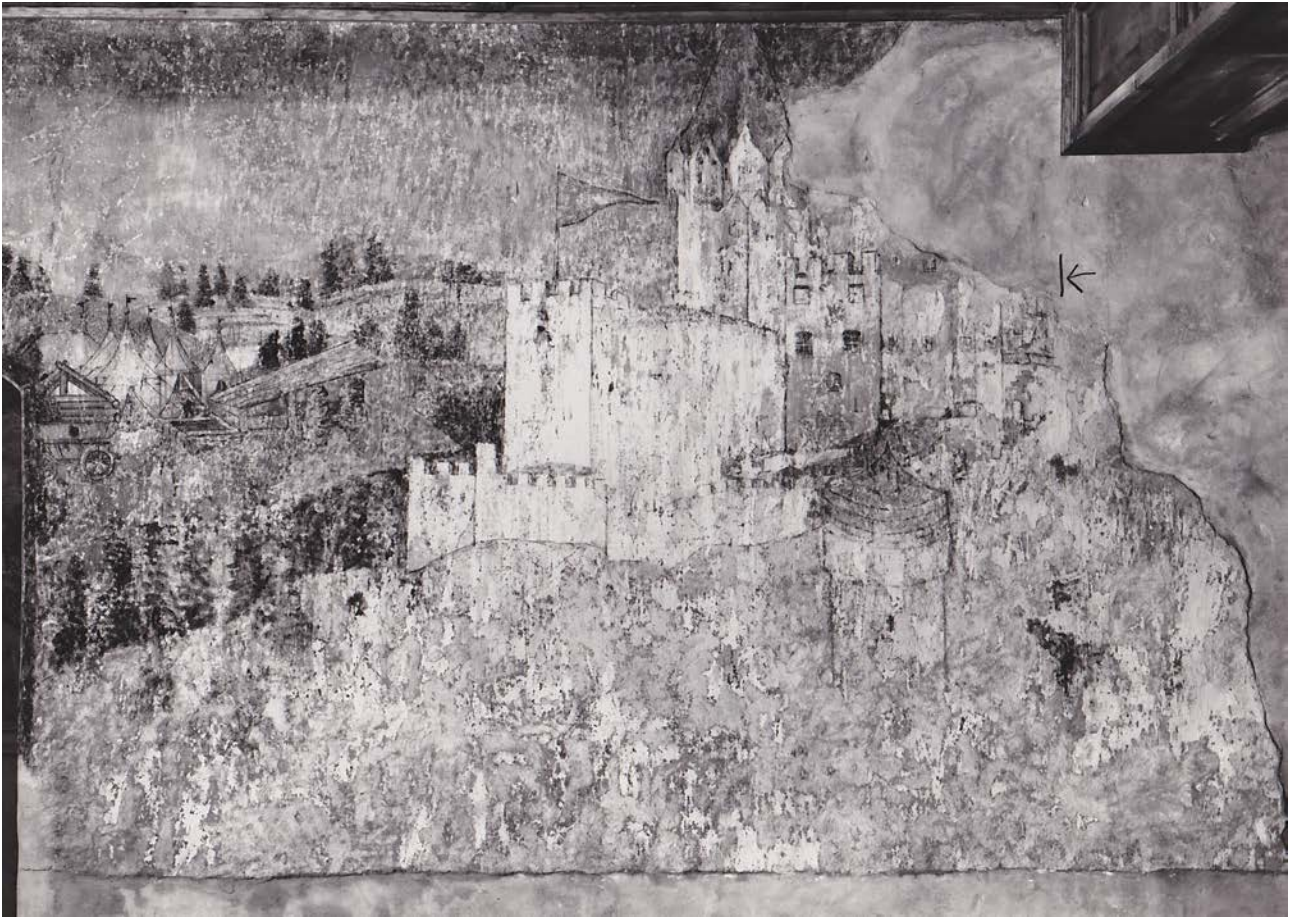


Abbildung 86: Belagerungsszene, Zustand 1968.

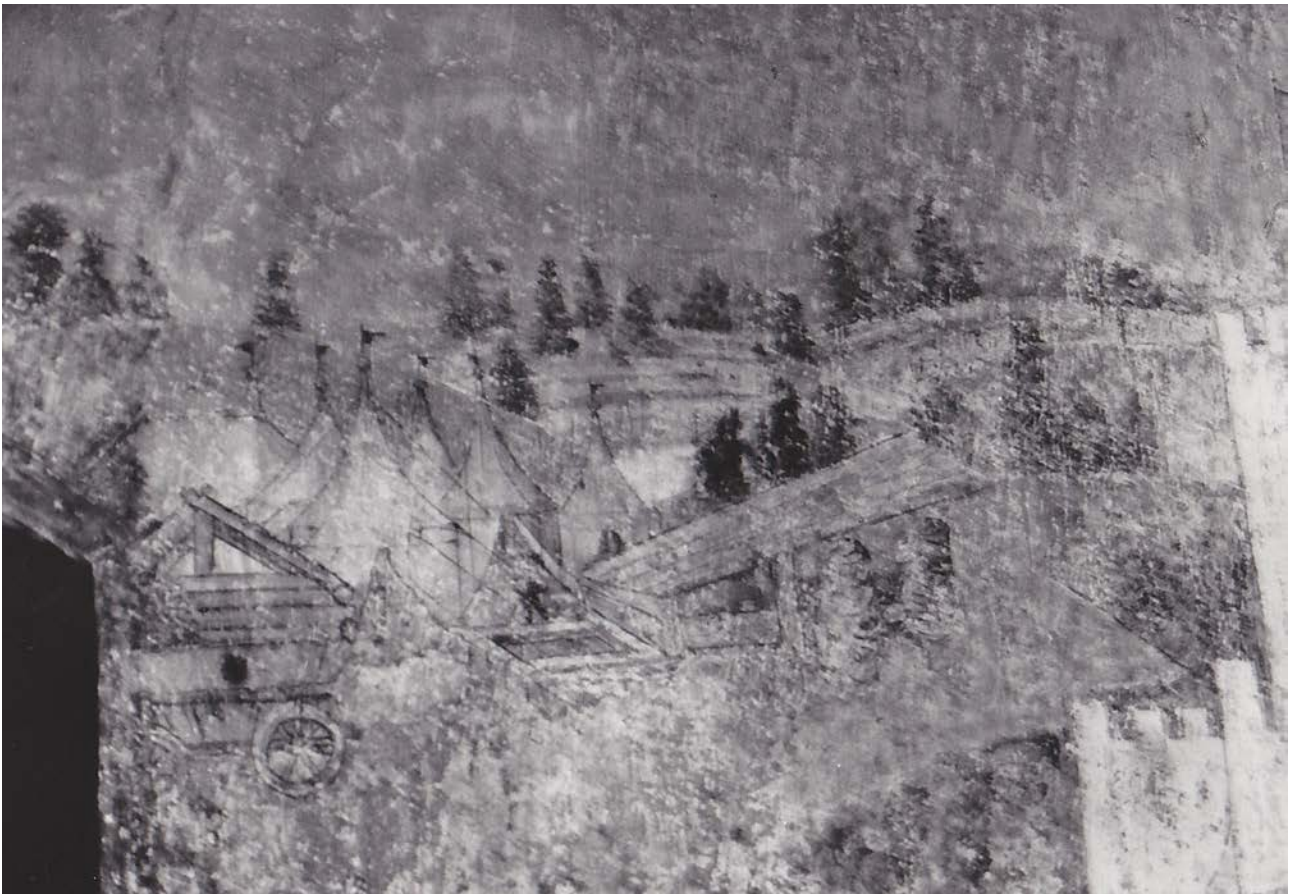


Abbildung 87: Belagerungsszene (Detail), Zustand 1968.



Abbildung 88: Bildfragment, rechte Seite der Südwand.



Abbildung 89: Bildfragment, rechte Seite der Südwand, Zustand 1968.



Abbildung 90: Türnische, Südwand.



Abbildung 91: rechtes Fragment der Südwand und Südwestecke.



Abbildung 92: Plankenzaun (Detail), Westwand.



Abbildung 93: Bildfragmente an der linken Seite des Fensters, Westwand.



Abbildung 94: Seenlandschaft (Detail), Westwand.



Abbildung 95: Seenlandschaft (Detail), Westwand.



Abbildung 96: Bildfragment rechts des Fensters (Detail), Westwand.

Restaurierbericht und Zustandsvergleich



Abbildung 97: Südwestecke des Rittersaales im Jahr 1968 kurz vor der Freilegung der maximilianischen Malereien.



Abbildung 98: Ostwand im Jahr 1968 kurz vor der Freilegung der maximilianischen Malereien.



Abbildung 99: Nordostecke im Jahr 1968 kurz vor der Freilegung der maximilianischen Malereien.



Abbildung 100: Rechter Abschnitt der Ostwand, Zustand 1968.



Abbildung 101: Rechter Abschnitt der Ostwand, Zustand 1993.



Abbildung 102: Rechter Abschnitt der Ostwand, Zustand 2012.

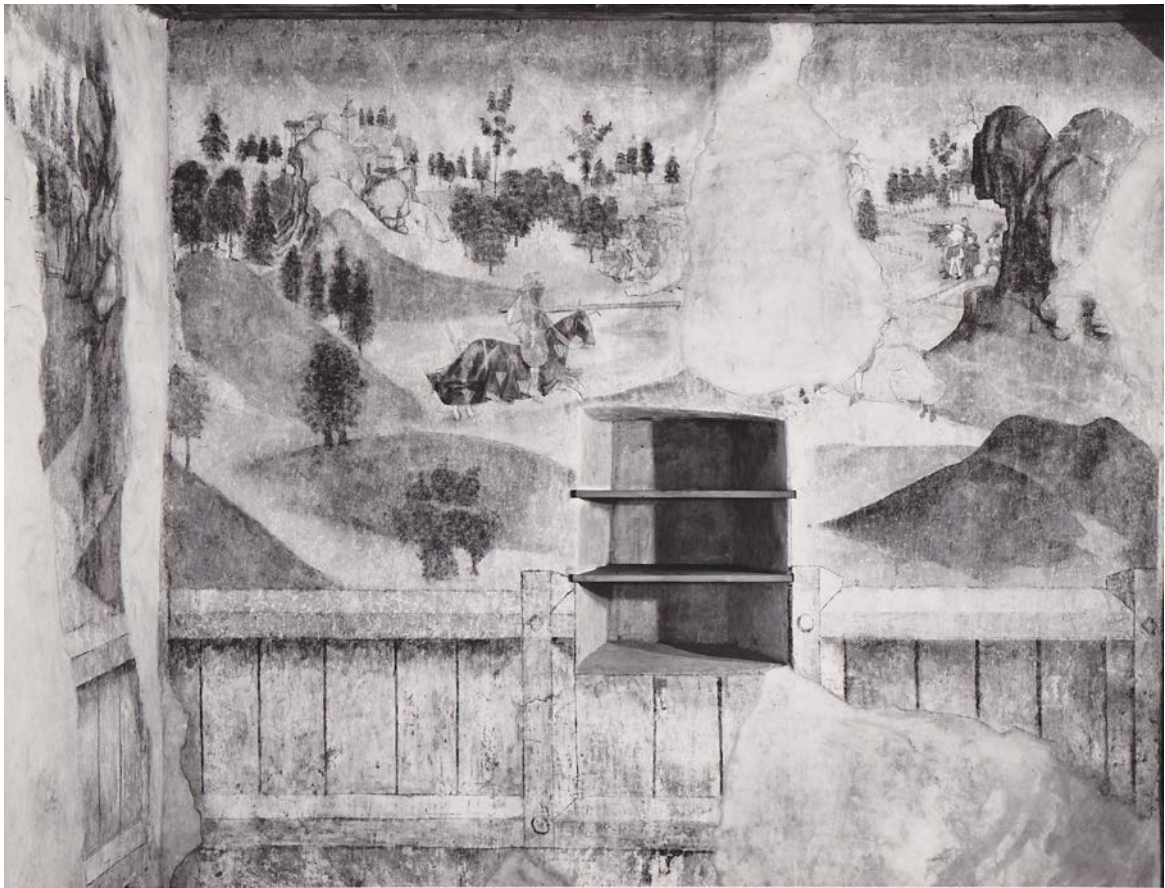


Abbildung 103: Linker Abschnitt der Nordwand, Zustand 1968.



Abbildung 104: Linker Abschnitt der Nordwand, Zustand 1980.



Abbildung 105: Linker Abschnitt der Nordwand, Zustand 2012.



Abbildung 106: Südwand im Jahr 1968 kurz vor der Freilegung der maximilianischen Malereien.



Abbildung 107: Belagerungsszene an der Südwand kurz nach der Freilegung und Restaurierung 1968.



Abbildung 108: Belagerungsszene an der Südwand, Zustand 1979.



Abbildung 109: Belagerungsszene an der Südwand, Zustand 1993.



Abbildung 110: Belagerungsszene an der Südwand, Zustand 2010.



Abbildung 111: Rehtes Fragment an der Südwand, Zustand 2012.



Abbildung 112: Rehtes Fragment an der Südwand, Zustand 1979.

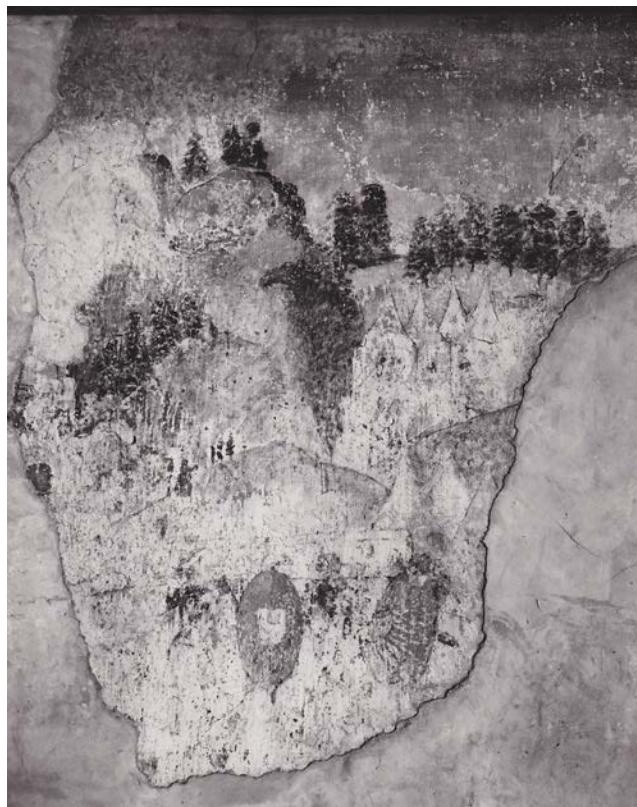


Abbildung 113: Rehtes Fragment an der Südwand, Zustand kurz nach der Freilegung und Restaurierung 1968.



Abbildung 114: Linkes Fragment an der Westwand, Zustand 1968.

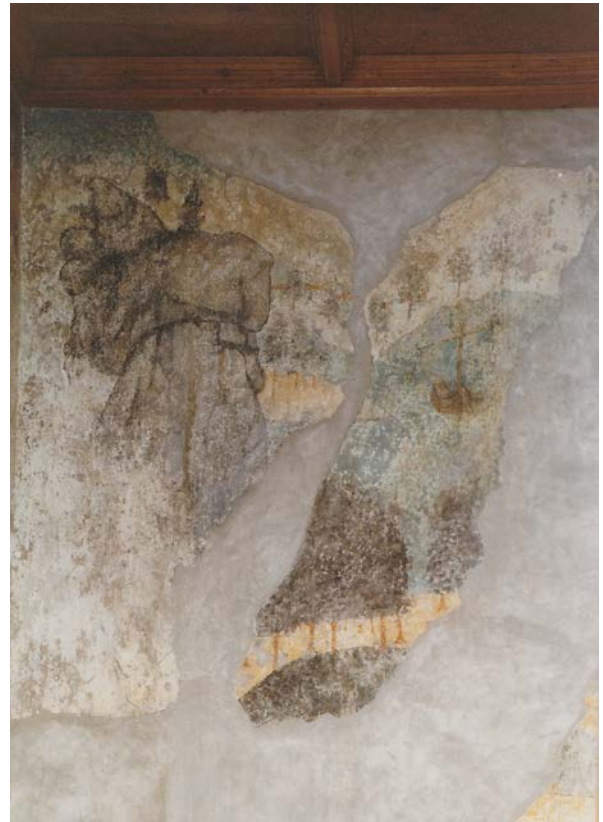


Abbildung 115: Linkes Fragment an der Westwand, Zustand 1979.



Abbildung 116: Linkes Fragment an der Westwand, Zustand 2012.

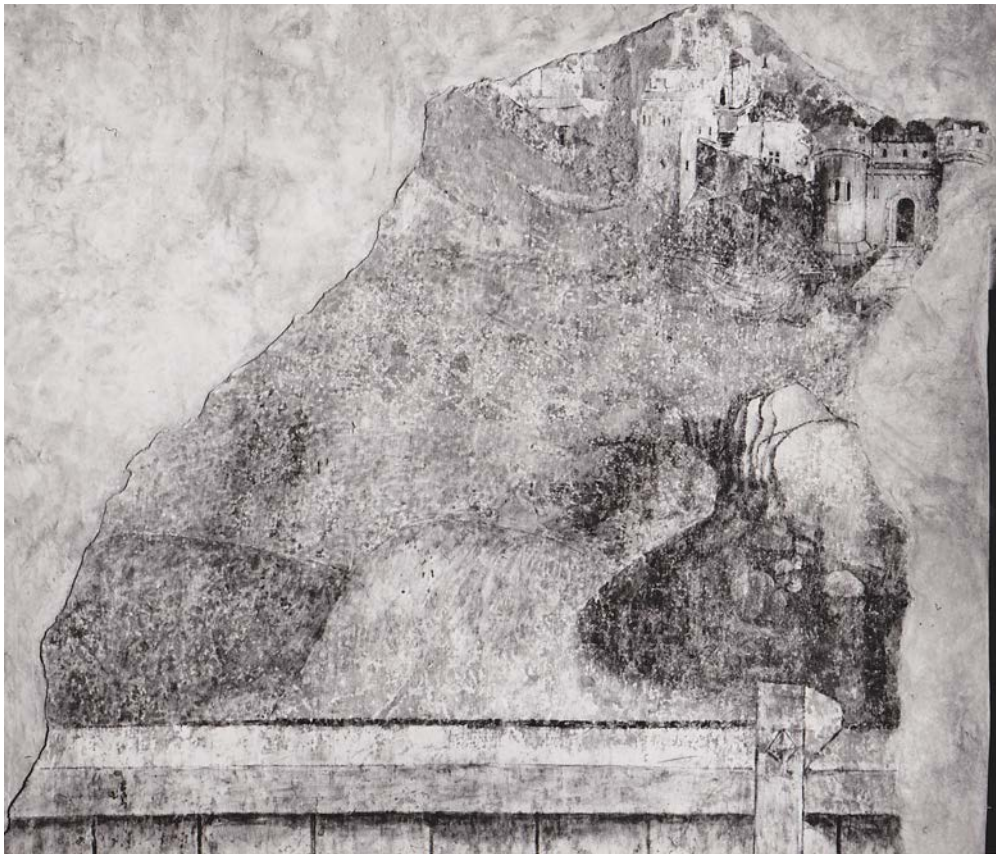


Abbildung 117: Rechtes Fragment an der Westwand, Zustand 1968.



Abbildung 118: Rechtes Fragment an der Westwand, Zustand 1979.



Abbildung 119: Rechtes Fragment an der Westwand, Zustand 1993.



*Abbildung 120: Rechtes Fragment an der Westwand,
Zustand 2012.*

Zwischen Krieg und Frieden



Abbildung 121: Simone Martini, die Belagerung von Montemassi, um 1330, Fresko, 340 x 968 cm, Sala del Mappamondo, Palazzo Ducale in Siena.



Abbildung 122: Detail aus Abbildung 121.



Abbildung 123: Willem Vrelant, *Chroniques de Hainaut*, Belagerung einer Stadt, 1468, Buchmalerei, Bibliothèque Royale Albert I., Brüssel.

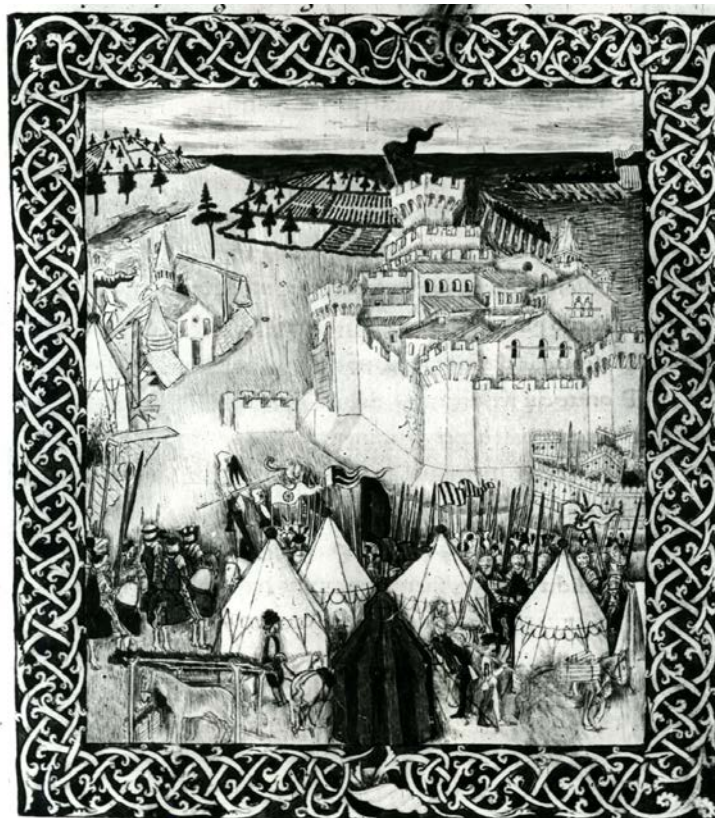


Abbildung 124: Giovanni da Fano, *Vat. Ms lat. 6043* (Basinio da Parma, *Hesperis*), Belagerung einer Stadt, 1462-1464, Buchmalerei, Vatikanische Bibliothek.



Abbildung 125: Hans Burgkmair, Die Erstürmung Merans. Die am Wasser gelegene Stadt wird von den Truppen des Weißkunigs gehalten; die Feinde rücken in verschiedenen Gruppen von Fußvolk und Reiterei an, 1510 - 1515, Holzschnitt aus dem Weißkunig.



Abbildung 126: Hans Burgkmair, Der Sturm auf Vendlo (Venlo). Die Stadt wird von den Gegnern des Weißkunigs verteidigt, deren Fahnen auf den Türmen wehen. An zwei Stellen dringen die Truppen des Weißkunigs in die Stadt ein. Kanonen sind auf die Stadt gerichtet, weiteres Fußvolk wartet auf den Einsatz. Im Vordergrund befindet sich das Feldlager der Truppen des Weißkunigs, 1510 - 1515, Holzschnitt aus dem Weißkunig.

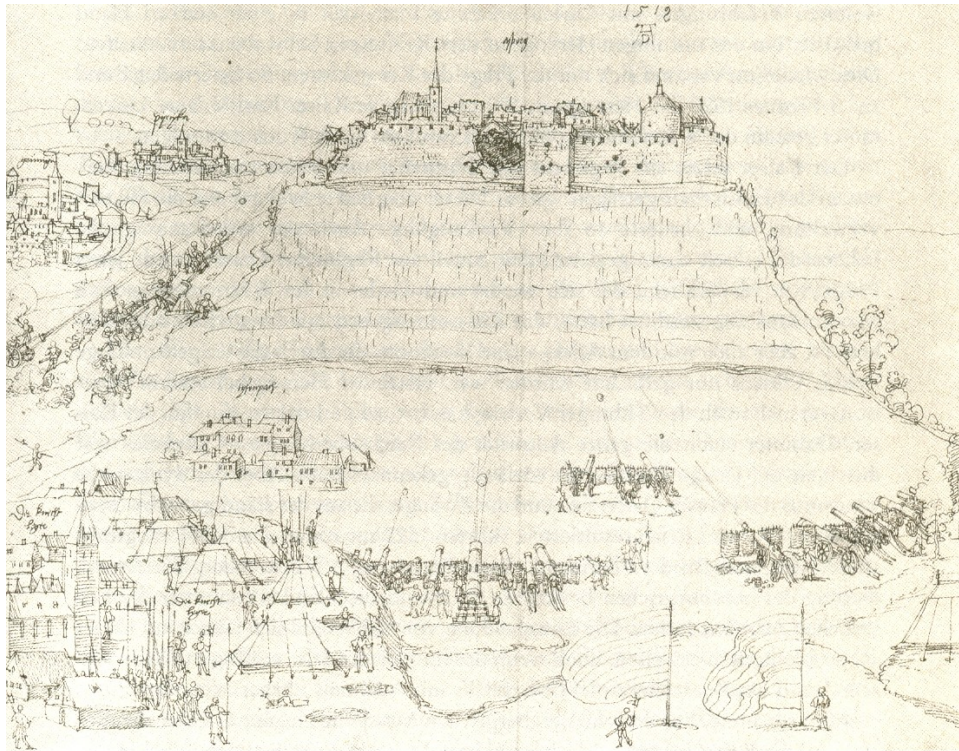


Abbildung 127: Albrecht Dürer, die Belagerung von Hohenasperg, 1519, Feder, 312 x 463 cm, Kupferstichkabinett Berlin.



Abbildung 128: Unbekannter Künstler, Lanzen Turnier aus dem Manuskript des Guiron le Courtois, um 1400, Bibliothèque Nationale, Paris.

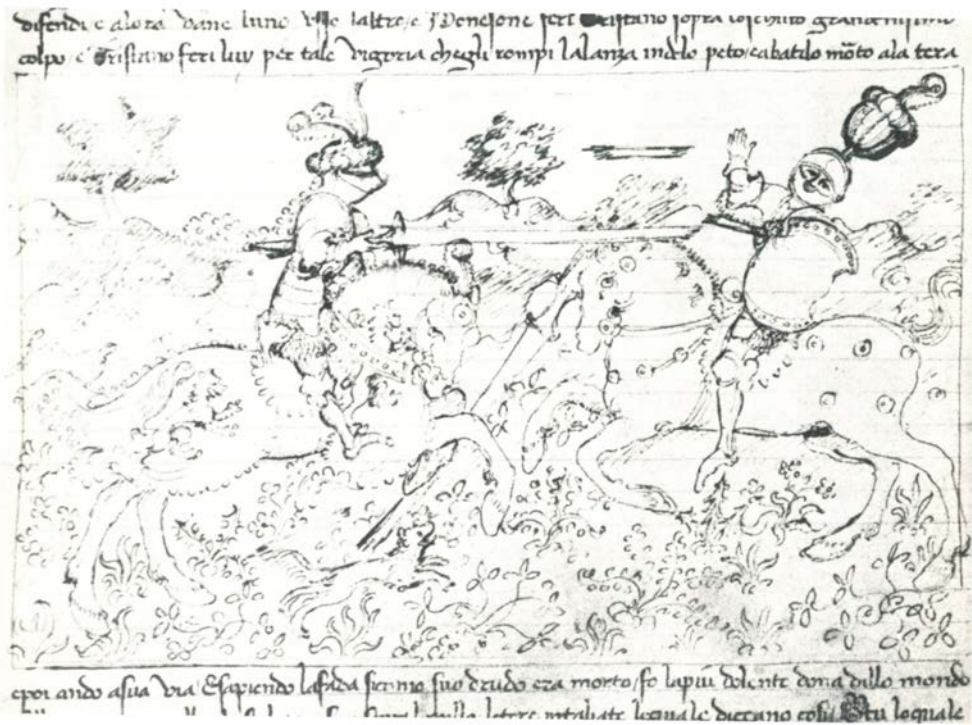


Abbildung 129: Bonifacio Bembo, Turnierdarstellung aus der Handschrift *la Tavola Ritonda*, 1446, Federzeichnung, Biblioteca Nazionale, Florenz.

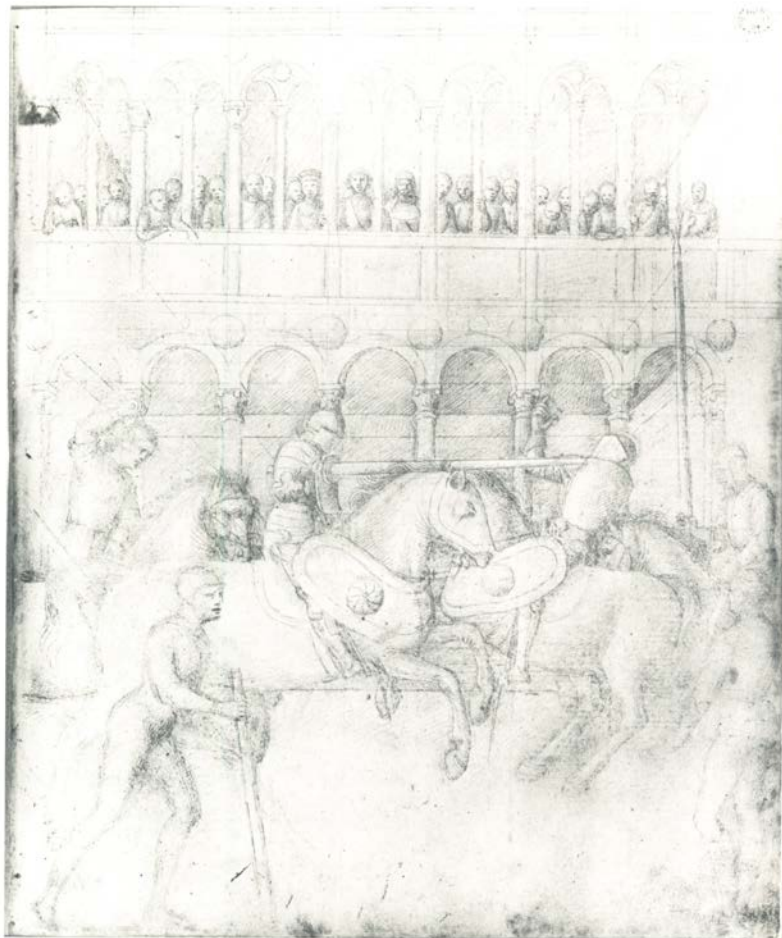


Abbildung 130: Jacopo Bellini, Turnier, Mitte des 15. Jahrhunderts, Zeichnung, British Museum, London.



Abbildung 131: Unbekannter Künstler, Turnierdarstellung im Turniersaal, um 1390, Fresko, Schloss Runkelstein bei Bozen.



Abbildung 132: Unbekannter Künstler, Turnierszene im Monat Februar, um 1400, Fresko, Adlerturm in Trient.



Abbildung 133: Turnierszene aus dem Freydal, 1512 – 1515, Mischtechnik auf Papier, 38,2 x 26,8 cm, Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien.



Abbildung 134: Hans Schüpflein, Turnierbild, um 1510, Tempera auf Leinwand, 119 x 142 cm, Schloss Tratzberg.



Abbildung 135: Turnierszene aus dem Turnierbuch des Freiherrn Caspar von Lamberg, Ende des 15. Jahrhunderts, Deckfarbenmalerei auf Papier, Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien.



Abbildung 136: Gaston Phébus, Jagddarstellung aus dem Livre de la chasse, um 1410, Buchmalerei, Pierpont Morgan Library, New York.



Abbildung 137: Robin de Romans zugeschrieben, Darstellung der Beizjagd an der Nordwand des chambre du cerf, um 1343, Fresko, Tour de la Guarderobe, Papstpalast Avignon.



Abbildung 138: Unbekannter Künstler, Jagd des Dietrich von Bern, 1131, Fresko, Burgkapelle in Hocheppan.



Abbildung 139: Unbekannter Künstler, Gemsen- und Steinbockjagd an der Nordwand des Turniersaales, um 1390, Fresko, Schloss Runkelstein bei Bozen.

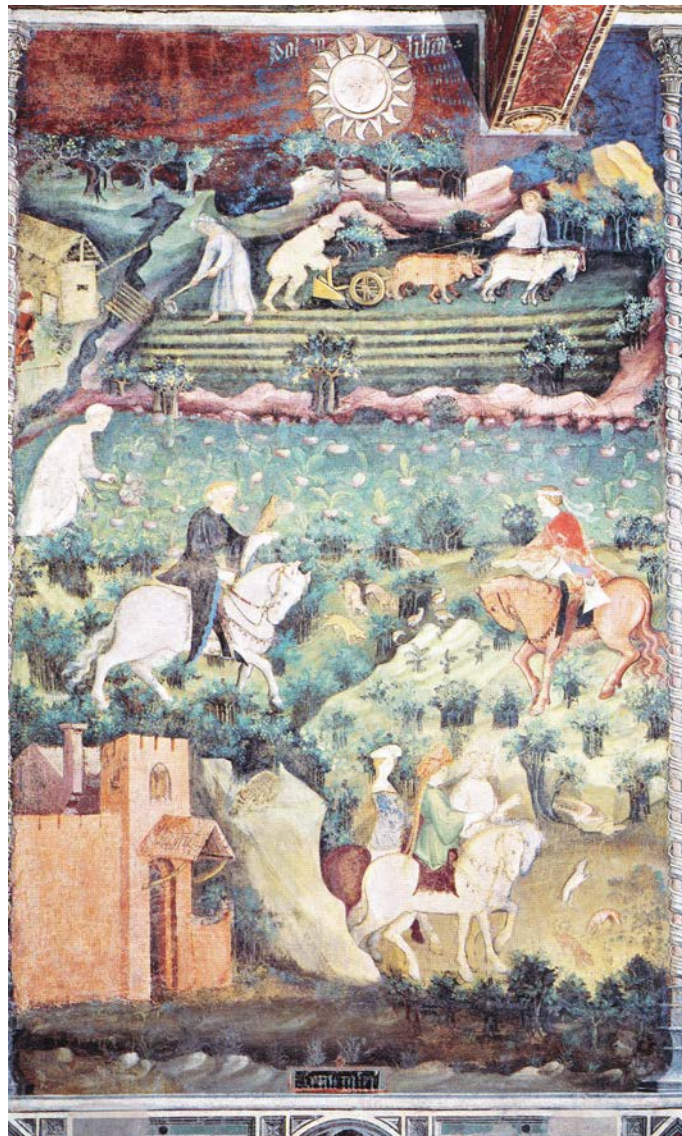


Abbildung 140: Unbekannter Künstler, Falkenjagd im Monat September, 1390er Jahre, Fresko, Adlerturm in Trient.



Abbildung 141: Leonhard Beck, *Der junge Weißkunig zeigt große Geschicklichkeit beim fürstlichen Jagdvergnügen und trägt auch zu dessen Bereicherung bei*, 1510 - 1515, Holzschnitt aus dem *Weißkunig*.



Abbildung 142: Leonhard Beck, *Der junge Weißkunig nimmt an einer Gemsenjagd in felsiger Landschaft teil, bei der mit der Armbrust geschossen wird*, 1510 - 1515, Holzschnitt aus dem *Weißkunig*.



Abbildung 143: Leonhard Beck, *Falkenbeize*, 1510 - 1515, Holzschnitt aus dem *Weißkunig*.



Abbildung 144: Meister des Babenberger Stammbaums, Darstellung Ernst des Jünglings, um 1489 - 1493, Tempera, Stift Klosterneuburg.



Abbildung 145: Jos Weninger zugeschrieben, Einhorn, Beizjagd an der Nordwand (Detail), Wandmalerei, ausgehendes 15. Jahrhundert, Seccomalerei, Schwaz, Burg Freundsberg.

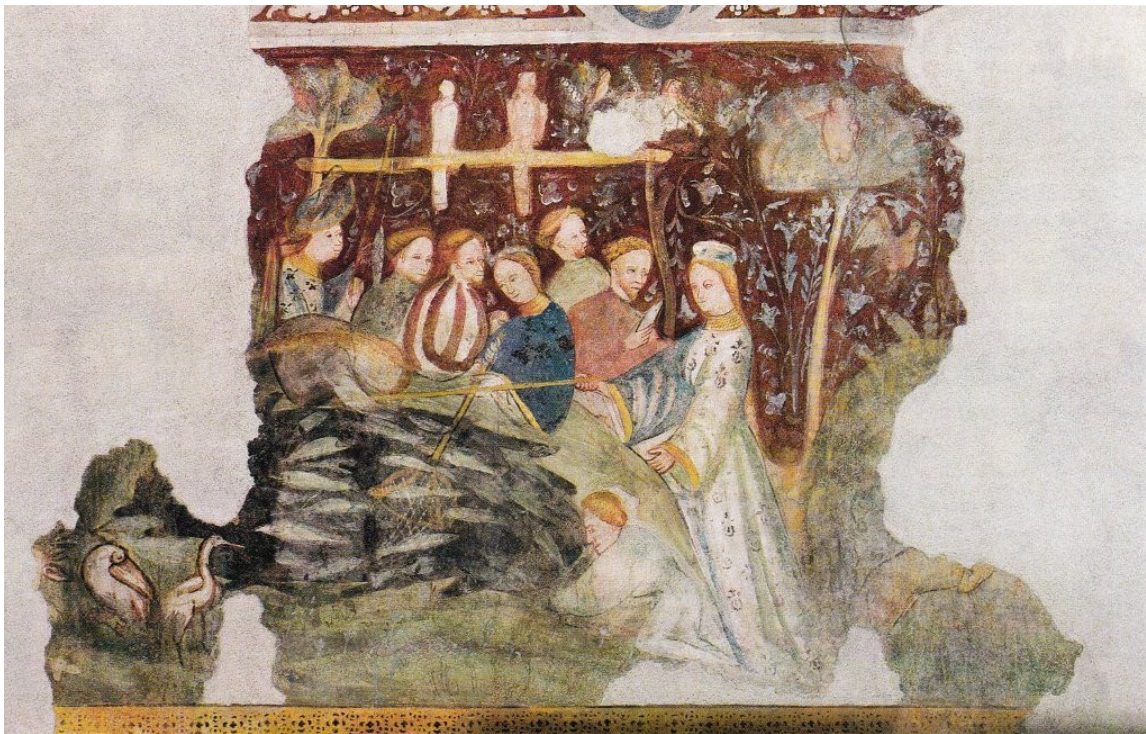


Abbildung 146: Unbekannter Künstler, Fischfang an der Ostwand des Turniersaales, um 1390, Fresko, Schloss Runkelstein bei Bozen.



Abbildung 147: Robin de Romans zugeschrieben, Darstellung des Fischfangs an der Nordwand des chambre du cerf, um 1343, Fresko, Tour de la Guarderobe, Papstpalast Avignon.



Abbildung 148: Jörg Kölderer, Achensee, 1500, Miniatur, Tiroler Fischereibuch, Universitätsbibliothek Innsbruck.



Abbildung 149: Leonhard Beck, Der junge Weißkunig entwickelt die Fertigkeit des Fischerhandwerks, zeigt dabei Geschick und trägt zur Entwicklung der fürstlichen Lust- und Nutzbarkeit der Fischerei bei, 1510 - 1515, Holzschnitt aus dem Weißkunig.

Konkrete Vorbilder und Einordnung in den Zeitstil



Abbildung 150: Jörg Kölderer, *Am Plansee bei Reutte in Tirol*, 1504, Miniatur aus dem *Tiroler Fischereibuch Maximilians I.*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

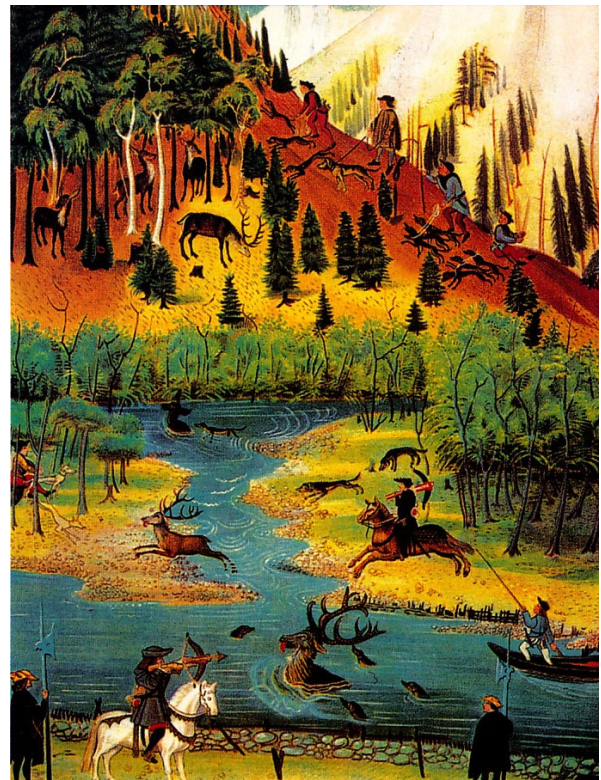


Abbildung 151: Jörg Kölderer, *Hirschjagd auf der Langen Wiese bei Innsbruck*, 1500, Miniatur aus dem *Tiroler Jagdbuch Maximilians I.*, Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel.



Abbildung 152: *Jagddarstellung an der Ostwand des Rittersaales in Schloss Friedberg (Detail).*

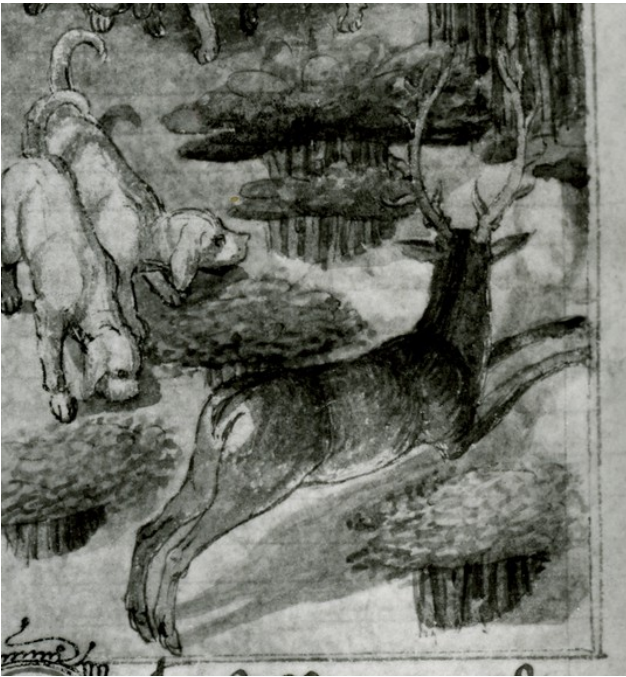


Abbildung 153: Gaston Phébus, *Livre de la chasse*, Anfang des 15. Jahrhunderts, Buchmalerei, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abbildung 154: Jagddarstellung an der Ostwand des Rittersaales in Schloss Friedberg (Detail).



Abbildung 155: Unbekannter Künstler, Bestätigung des Privilegium maius durch Bürgermeister, Richter und Rat der Stadt Wien, mit dem Ratssiegel der Stadt Wien, 1512, Pergament, 315 x 255 mm, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.



Abbildung 156: Jagddarstellungen an der Ostwand des Rittersaales in Schloss Friedberg.



Abbildung 157: Kölderer-Kreis, Felsige Landschaft mit Burg, 1509, Federzeichnung, 17, 9 x 14,1 cm, Biblioteca Ambrosiana, Mailand.



Abbildung 158: Burganlage auf einem Felsen an der Nordwand des Rittersaales.

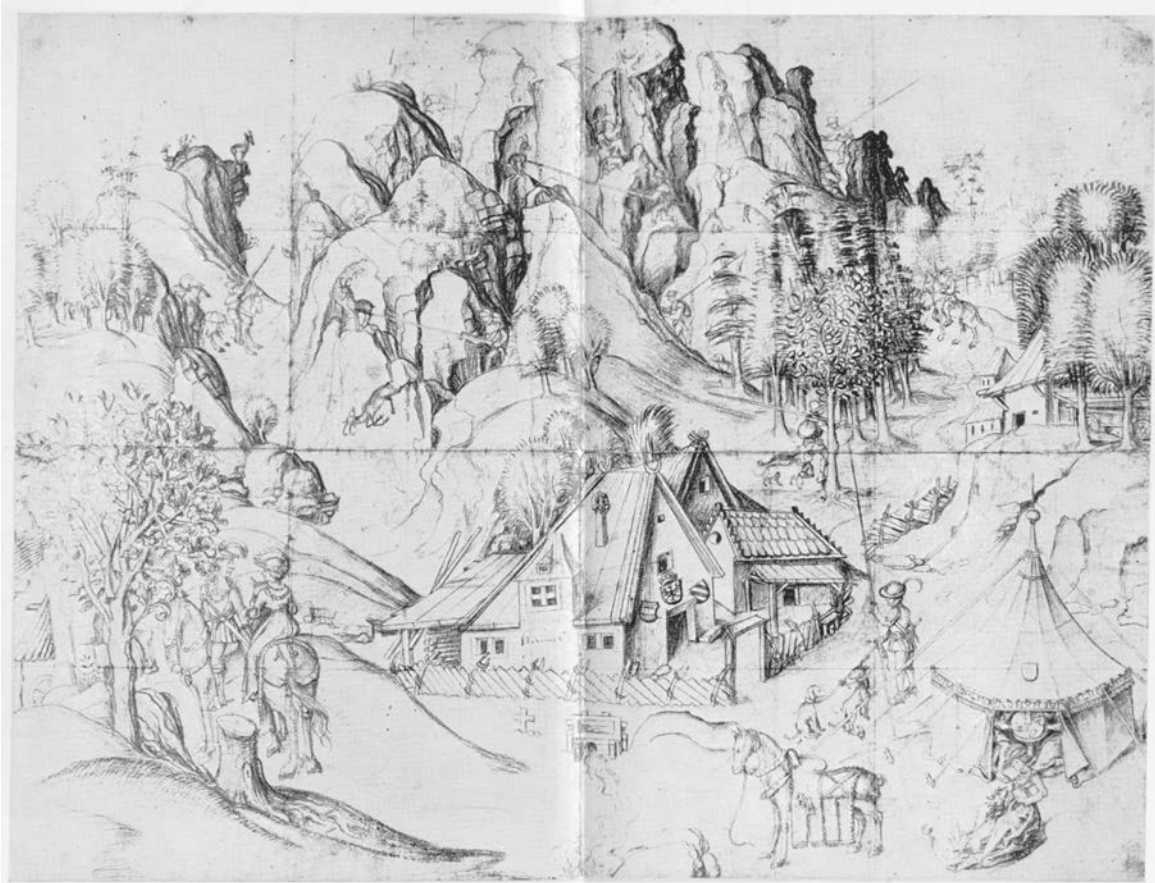


Abbildung 159: Tiroler Meister, Gebirgslandschaft mit Gemsjagd, Ende des 15. Jahrhunderts, Rötzelzeichnung, 321 x 427 mm, Universitätsbibliothek Erlangen.



Abbildung 160: Oberdeutscher Künstler, Reiherjagd, um 1500, Federzeichnung, 304 x 284 mm, Universitätsbibliothek Erlangen.



Abbildung 161: Unbekannter Künstler, Turnierszene (Detail), drittes Viertel des 15. Jahrhunderts, Seccotechnik, Grafenzimmer, Schloss Trautson bei Matrei am Brenner.



Abbildung 162: Unbekannter Künstler, Turnierdarstellung (Detail), um 1500, Wandmalerei in Seccotechnik, zweites Obergeschoß in der Wallpachgasse 6, Hall in Tirol.



Abbildung 163: Hausbuchmeister, Die Wagenburg. Feldlager bei Neuß, um 1480, Zeichnung auf Pergament, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg.



Abbildung 164: Zeltlager an der Südwand des Rittersaales (Ausschnitt).



Abbildung 165: Hausbuchmeister, Die Wagenburg. Feldlager bei Neuß, um 1480, Zeichnung auf Pergament, Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg.

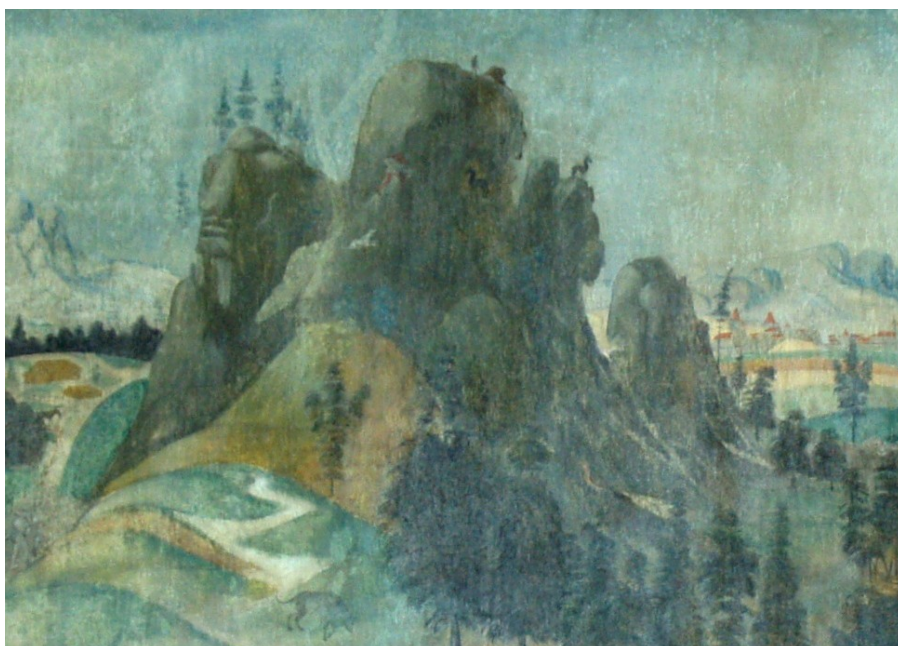


Abbildung 166: Felsformation mit Gamsenjagd an der Ostseite des Rittersaales.

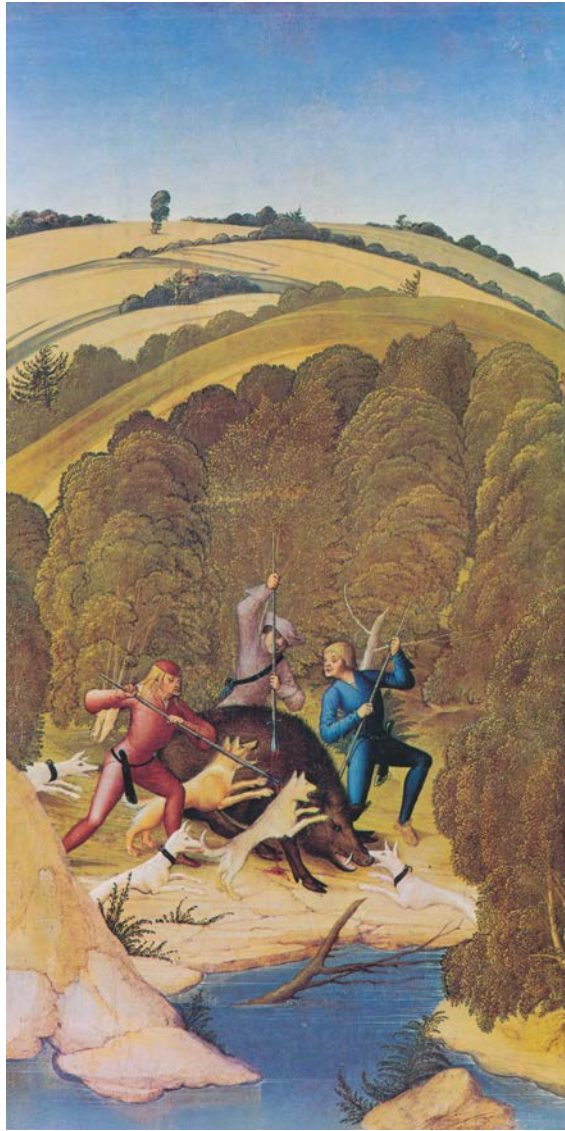


Abbildung 167: Rueland Frühauf der Jüngere, Die Erlegung des Ebers. Flügelbild eines Leopoldaltares mit der Gründungslegende von Klosterneuburg, 1505, Malerei auf Tannenholz, 76 x 39 cm, Stiftsmuseum Klosterneuburg.



Abbildung 168: Hügelige Landschaft an der Ostwand des Rittersaales (Ausschnitt).



Abbildung 169: Michael Pacher, der heilige Wolfgang beim Kirchenbau, Tafel aus dem Altar von St. Wolfgang.



Abbildung 170: Friedrich Pacher, Landschaftsausschnitt aus einer in Resten erhaltenen Kreuztragung, nach 1500, Wandmalerei, Westfassade der Alten Sakristei der Brixner Pfarrkirche.



Abbildung 171: Meister MZ, Ritter und Dame auf einem Pferd reitend, um 1500 - 1503, unbekannter Aufbewahrungsort.



Abbildung 172: Meister MZ, Turnier, 1500, Privatbesitz.



Abbildung 173: Stadtansicht an der Westseite des Rittersaales in Schloss Friedberg.



Abbildung 174: Dirk Bouts, Flügelaltar, die sogenannte „Perle von Brabant“, um 1467 - 68, Ölmalerei auf Eiche, 63 x 28 cm; 63 x 62 cm; 63 x 28 cm, Alte Pinakothek, München.

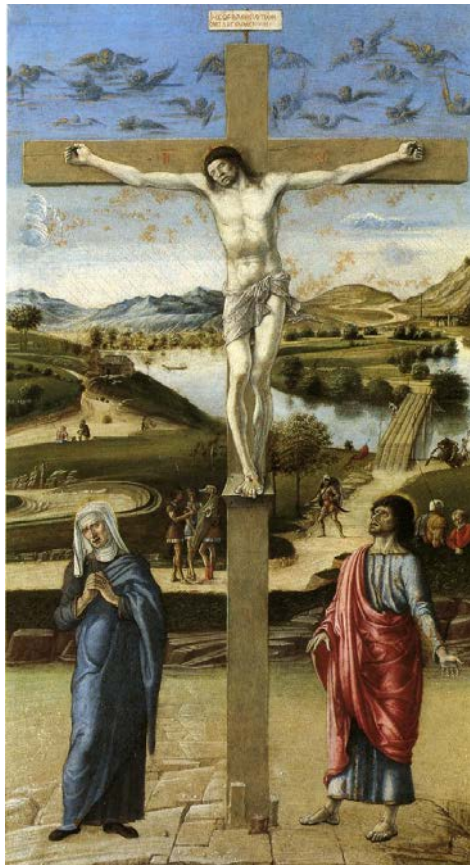


Abbildung 175: Giovanni Bellini, Kreuzigung, um 1460, Tempera auf Holz, 54 x 30 cm, Museo Correr, Venedig.



Abbildung 176: Albrecht Dürer, Weiher im Wald, um 1496, Aquarell, 26,2 x 36,5 cm, Department of Prints and Drawings, The British Museum.



Abbildung 177: Simon von Taisten , Christus am Ölberg, 1484 bis 1488, Wandmalerei, Wallfahrtskirche Maria Schnee in Obermauern.



Abbildung 178: Meister von St. Sigmund, Christus am Ölberg, um 1430, Tafelbild, Wallfahrtskirche hl. Korbinian in Assling.

Das Panorama



Abbildung 179: Einblick in das *Chambre du cerf*, um 1343, Fresko, *Tour de la Guarderobe*, Papstpalast Avignon.



Abbildung 180: Ambrogio Lorenzetti, *Allegorie auf die gute Regierung*, um 1338 - 1340, Wandmalerei, *Sala della Pace*, Palazzo Pubblico, Siena.



Abbildung 181: Unbekannter Künstler; Einblick in die Stanza della Castellana, 1395 - 1400, Wandmalerei, Palazzo Davanzati, Florenz.



Abbildung 182: Antonio Pisanello, Zyklus von Arthusfresken, Sala del Pisanello, 1439 - 1442, Fresko, Palazzo Ducale, Mantua.



Abbildung 183: Benozzo Gozzoli, *Einblick in die Cappella dei Magi*, 1459, Fresko, Palazzo Medici Riccardi, Florenz.



Abbildung 184: Andrea Mantegna, *Einblick in die Camera picta*, 1464 - 1474, Fresko, Palazzo Ducale, Mantua.

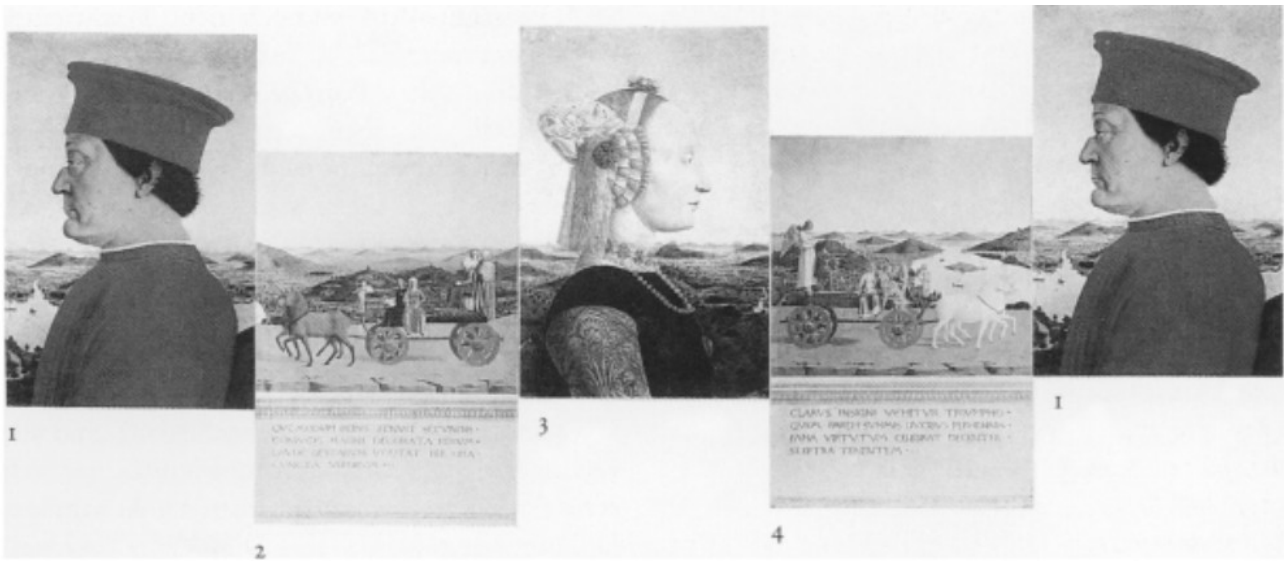


Abbildung 185: Piero della Francesca, Doppelportrait des Federico da Montefeltro und seiner Frau Battista Sforza, um 1473, Tempera auf Holz, 47 x 33 cm, Uffizien, Florenz.



Abbildung 186: Unbekannter Künstler, Monatsbilder April, Mai und Juni, um 1400, Fresko, Adlerturm in Trient.



Abbildung 187: Unbekannter Künstler, Einblick in das Tristanzimmer, um 1390, Fresko, Sommerhaus von Schloss Runkelstein bei Bozen.



Abbildung 188: Giacomo Jacquerio, Jungbrunnenfries, Einblick in die Sala Baronale, 1411 - 1416, Fresko, Kastell zu Manta, nahe Saluzzo.

Abstract

Autorin: Alena Obleitner

Titel: Die Wandmalereien im Rittersaal von Schloss Friedberg bei Volders in Tirol

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den im Jahr 1967 wiederentdeckten maximilianischen Wandmalereien des sogenannten Rittersaales in Schloss Friedberg bei Volders in Tirol. Der um 1510 entstandene und in großen Teilen erhaltene Zyklus zeigt eine weite Landschaft, in welcher zahlreiche Menschen und Tiere agieren, davor ein ebenfalls gemalter, lebensgroßer Zaun. Aufgrund der Fortschrittlichkeit in der Naturdarstellung sowie der Erweiterung des in der bisherigen Tiroler Kunstgeschichte nur partiell realisierten Landschaftsausschnittes zum Panorama nimmt der Zyklus innerhalb dieser eine herausragende Position ein. Der Text erarbeitet nach einer Darlegung des Quellenmaterials die allgemeine Einbettung des Zyklusses in dessen Kontext durch eine Beleuchtung der profanen Wandmalerei Tirols der Zeit um 1500, einer Rekonstruktion der Baugeschichte der Burg Friedberg sowie der Auseinandersetzung mit dem Auftraggeber des Zyklusses im Rittersaal. Anhand der Bildbeschreibung sowie eines Restaurierberichts samt Vergleich mehrerer fotografisch dokumentierter Zustände aus verschiedenen Jahren erhält der Leser in der Folge einen detaillierten Einblick in die Darstellungswelt der Malereien und deren wechselndes äußeres Erscheinungsbild im Lauf der Jahrzehnte. Den verschiedenen gezeigten Themenbereichen, welche sich unter den Schlagwörtern „Krieg“ und „Frieden“ zusammenfassen lassen, ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Es folgt die Auseinandersetzung mit konkreten Vorbildern für den Friedberger Zyklus sowie dessen Einordnung in den Zeitstil. Ersteres betreffend werden neben der Überprüfung von in der Literatur bereits genannten Vorlagen weitere Vorschläge hinzugefügt. Eine wichtige Erkenntnis dieses Kapitels besteht darin, dass der unbekannte Friedberger Meister nicht streng einer Überlieferungstradition folgte, sondern großzügig aus der Fülle zeitgenössischen Materials zu schöpfen schien. Auch die stilistische Einordnung der Malereien ergibt ein selbstständig agierendes Charakterbild des Künstlers. Kurz auf die Zuweisungsfrage an Jörg Kölderer eingehend gelange ich zu dem Schluss, dass der ausführende Künstler in dessen Umkreis zu suchen ist, ihm selbst aufgrund markanter stilistischer Unterschiede aber nicht zugeschrieben werden kann. Abschließend geht der Text näher auf das Panorama als Typus der Friedberger Wandmalereien ein. Nach einer Skizzierung seiner Entwicklungslinie lässt sich der Zyklus in den größeren ihn umgebenden Zusammenhang einordnen und seine Besonderheiten heben sich noch klarer hervor.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name Alena Obleitner
Adresse Meranerstraße 12 / Top 15, 6460 Imst
Mobil 0699 10138862
E-Mail alena.obleitner@gmx.at
Homepage www.alenaobleitner.at
Geburtsdatum 2. September 1985



Ausbildung:

1996 - 2004 Franziskanergymnasium in Hall in Tirol, Maturaabschluss
2004 - 2005 Studium der Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität in Innsbruck
2005 - 2009 Studium der Malerei in der Meisterklasse Prof. C.L. Attersee; Abschluss im Sommersemester 2009, seitdem als freischaffende Künstlerin tätig
Ab Winter 2007 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, voraussichtlicher Abschluss Herbst 2012

Sprachen:

Englisch
Französisch
Spanisch

Aktivitäten:

Mehrere Malaufenthalte in Spanien und Frankreich
Laufend Weiterbildungen im praktischen und theoretischen Kunstbereich
Eröffnung der Galerie „Kunstraum Obleitner“ in Hall in Tirol, August 2009
Illustration des Kinderbuches „Tamtam und Nase“, 2010

Ausstellungen:

16.09. – 30.09.2006 Erste Einzelausstellung in St. Chamond, Frankreich
27.09. – 13.10.2006 Klassenausstellung „Don Giovanni - Einer von uns“ im Ringturm Wien
30.11. – 09.12.2006 „Die vierte Generation und ich“ in der Galerie Schallerhaus, Mils bei Hall, Österreich
02.07. – 31.08.2008 Klassenausstellung „licht gestalten“ im Künstlerhaus Wien
16.06. – 24.06.2009 Diplomasausstellung an der Angewandten Wien
28.07. – 08.08.2009 Einzelausstellung in der Galerie Time, Wien
15.08.2009 Eröffnung der Galerie „Kunstraum Obleitner“, Hall i.T.
17.10. – 18.10.2009 Gastkünstlerin bei den Fürther Kunsttagen
03.06. – 16.06.2011 Frauen Kopf Klinik, Innsbruck
07.09. – 25.09.2011 Andechsgalerie Innsbruck
23.11. – 12.12. 2011 AK Innsbruck