



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

Der Garel-Zyklus auf Schloss Runkelstein

Verfasserin:

Verena Hilber

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis:

| | |
|---|--------|
| Vorwort | S. 5 |
| Einleitung | S. 7 |
| I. Schloss Runkelstein: Geschichte und Freskenausstattung | |
| 1. Geschichte des Schlosses | S. 11 |
| 2. Die Fresken auf Schloss Runkelstein im Überblick | S. 16 |
| 2.1 Das Sommerhaus | S. 16 |
| 2.2 Das Westpalas | S. 18 |
| 2.3 Die Schlosskapelle | S. 19 |
| II. Historischer Kontext: Zur geschichtlichen Einordnung der Auftraggeber | |
| 1. Abriss der Geschichte des Landes Tirol | S. 20 |
| 2. Die Stellung des Bürgers und die Bedeutung des Handels | S. 24 |
| 3. Die Vintler | S. 26 |
| III. Darstellungen von Ritterepen im alpinen Raum und Oberitalien | |
| 1. Freskenzyklen mit Themen aus der Artussage | S. 29 |
| 2. Minne-, Kampf- und Monatsbilder: Freskenzyklen mit nicht-arturischen Sujets | S. 34 |
| IV. Zum künstlerischen Stellenwert des Garel-Zyklus | |
| 1. Der literarische Kontext: Kurze Übersicht zur Entwicklung des klassischen Artus-Romans und die literarische Einordnung des „Garel vom blühenden Tal“ | S. 42 |
| 2. Überlegungen zur Bilderzählung: Der Roman „Garel vom blühenden Tal“ und die dargestellten Szenen auf Runkelstein | S. 46 |
| 3. Die Meisterfrage | S. 73 |
| 4. Die Raumgestaltung und Bildkomposition der Szenenkulisse im Garel-Zyklus | S. 78 |
| 5. Motivtradition des Artusromans im Garelzyklus | S. 83 |
| 5.1 Bilderfelder mit zeremoniellem Inhalt | S. 86 |
| 5.2 Kampf und Schlachtenszenen | S. 88 |
| Zusammenfassung | S. 91 |
| Bibliographie | S. 93 |
| Abbildungsnachweis | S. 100 |
| Lebenslauf | S. 106 |

Vorwort

Nachdem mir bereits vor mehreren Jahren vorgeschlagen worden war, ein Diplomarbeitsthema zu wählen, das mit Schloss Runkelstein in Verbindung steht, entschloss ich im März 2006 – nach mehreren Arbeitstitel-Vorschlägen von Seiten des Kurators Mag. Armin Torggler – mich mit dem Garelzyklus im Sommerhaus des Schlosses zu befassen. Über diesen Freskenzyklus, der die im 13. Jahrhundert entstandene Geschichte des "Garel vom blühenden Tal" illustriert, ist noch keine kunsthistorische Publikation erschienen, was die Literatursuche zum Thema deutlich erschwerte. Umso mehr war ich auf Hilfe angewiesen, ohne die meine Arbeit wahrscheinlich nicht in der vorliegenden Form zustande gekommen wäre.

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Prof. Monika Dachs-Nickel, die mich bei der Beschäftigung mit dem Thema stets in eine wissenschaftliche Richtung gelenkt und davor bewahrt hat, mich in unhaltbare Argumentationsstränge zu verstricken. Durch ihr Engagement wurde das Vorankommen der Diplomarbeit stark beschleunigt und verbessert.

Bedanken möchte ich mich auch bei Mag. Christian Nikolaus Opitz, der mir sehr wertvolle Hinweise zur Ausführung der Arbeit gegeben hat.

Nicht zuletzt möchte ich meinen Eltern für die ständige Unterstützung danken, im Speziellen meinem Vater für die Korrekturarbeiten und meiner Mutter für den seelischen Beistand.

Einleitung

Die Wandmalereien von Schloss Runkelstein bei Bozen gehört zu best erhaltenen Beispielen profaner Freskenausstattungen aus dem Mittelalter. Die Malereien, die man heute noch im Schloss bestaunen kann, geben uns einen Einblick in die Ausstattung mittelalterlicher Profangebäude, von denen es sicher sehr viel mehr Exemplare gab, als uns heute bekannt sind. Immer wieder werden neue Fragmente von profanen Wandmalereien entdeckt, deren Hintergründe noch gar nicht erforscht sind, beziehungsweise deren Nachforschungen erst vertieft werden müssten.¹

Mit Schloss Runkelstein haben sich Forscher bereits eingehender auseinandergesetzt: Der neueste Sammelband dazu mit dem Titel „Schloss Runkelstein: Die Bilderburg“ ist 2000 in Bozen erschienen² und enthält Arbeiten von verschiedenen Experten, die sich unter anderem mit dem Schloss selbst, den darin enthaltenen Malereien, deren Auftraggebern und den geschichtlichen Hintergründen befassen.

Thema dieser Arbeit wird der Garel-Zyklus sein, welchem im oben erwähnten Sammelband ein Unterkapitel des Aufsatzes „Wandmalereien des Sommerhauses“ gewidmet ist.³

Der Garel-Zyklus befindet sich, wie schon der Titel des Aufsatzes verrät, im Sommerhaus von Schloss Runkelstein, zusammen mit drei anderen Fresken-Zyklen: den Tristan-Malereien, den Triaden und dem Wigalois-Zyklus.⁴ Die Malereien des Sommerhauses wurden von einer reichen Bozner Bürgerfamilie, den Vintlern, in Auftrag gegeben und stammen höchstwahrscheinlich aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts.⁵

Möchte man nun eine Analyse speziell der Garel-Bilder vornehmen, kommt erschwerend hinzu, dass der Erhaltungszustand der Bilder heute ziemlich schlecht ist, sodass die dargestellten Figuren und deren Identifizierungsmerkmale teilweise nicht mehr klar erkennbar sind. Ein großes Problem stellt noch zusätzlich die von Kaiser Maximilian in Auftrag gegebene Renovierung ca. 100 Jahre nach der ursprünglichen Entstehung des Zyklus dar. Hauptsächlich war der Maler Max Reichlich für diese Veränderungen zuständig.⁶ Die Schwierigkeit besteht neben dem schlechten Erhaltungszustand auch noch darin, die originalen Bestandteile des

¹ Aus den vielen Beispielen, die hier zu erwähnen wären, ist das französische Schloss von Verdon-Dessous zu nennen, wo über die Auftraggeber noch keine Nachforschungen angestellt wurden. (Castronovo/Quazza 1999, S.108).

²Runkelstein 2000.

³ Die Kunsthistorikerinnen Margit Krenn und Kristina Domanski konzentrieren sich darin hauptsächlich auf die Bildbeschreibung des Zyklus (Domanski/Krenn, 2000a, S. 99-154).

⁴ Siehe Kapitel 2.1: Das Sommerhaus, S. 16.

⁵ Salvoni 2000, S. 606.

⁶ Ebenda, S. 608.

Zyklus herauszufiltern.⁷ Der zuständige Restaurator Andrea Salvoni konnte inzwischen allgemein festhalten, dass die Bildfelder nachträglich wohl etwas vergrößert und Beschriftungen der Figuren vorgenommen wurden - besonders gut sichtbar in den ersten Szenen des Zyklus (**Abb. 72 bis Abb. 74**). Ebenso wurden Mode und Rüstungen sowie die Schlösser im Hintergrund der Szenen an die maximilianische Zeit angepasst. Ansonsten kann man im Großen und Ganzen davon ausgehen, dass Anordnung und Darstellung der Szenen so belassen wurden wie sie waren.⁸

Des Weiteren ist, laut Restaurierungsbericht, bei der Betrachtung der Bilder zu berücksichtigen, dass einige, vornehmlich weiße Farbflächen – beispielsweise beim Mantel des Artus (**Abb. 72**) – in den Bildfeldern durch Oxidation heute stark verdunkelt sind und somit den farblichen Gesamteindruck verändern.

Die erste Farbschicht, die in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts im ersten Stock in den Innen- und Außenräumen des Sommerhauses aufgetragen wurde, ist vorwiegend als Seccomalerei zu bezeichnen. Da das Bindemittel, auf das man die Farben aufmalte, wahrscheinlich nicht gleichmäßig verteilt wurde, konnte darauf die Farbe nicht überall gleich gut haften, was den heutigen teilweise schlechten Erhaltungszustand erklärt.⁹ Der gute Zustand einiger der ursprünglich an der – später abgestürzten – Nordwand befindlichen Abbildungen erklärt sich aus dem Umstand, dass diese frühzeitig abgenommen und in Sicherheit gebracht wurden. Die restlichen Szenen waren im teilweise unbedachten Sommerhaus in den Jahren zwischen 1868 und 1885 Wind und Wetter ausgesetzt.¹⁰ Die Beschreibung der einzelnen Bilder des Garel-Zyklus kann sich also nur auf den heutigen, großteils mangelhaften Erhaltungszustand beziehen, der die Fresken flächiger erscheinen lässt als sie vermutlich ursprünglich waren. Es wird deswegen wenig Sinn haben, sich mit stilistischen Details aufzuhalten, da es nicht möglich ist, wirklich präzise Aussagen zu machen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich deswegen zunächst mit dem geschichtlichen Hintergrund des Garel-Zyklus, wobei versucht wird, das Ganze historisch einzubetten. Neben der Geschichte des Schlosses und einer kurzen Beschreibung der dargestellten Fresken auf Runkelstein, werden vor allem die Stellung des Bürgers im Spätmittelalter und die Person des

⁷ Da dies höchstwahrscheinlich nur in Zusammenarbeit mit einem Restaurator möglich ist, hätte es an dieser Stelle wenig Sinn, Vermutungen anzustellen.

⁸ Salvoni 2000, S. 607.

⁹ Ebenda, S. 606f.

¹⁰ Ebenda, S. 609.

Auftraggebers hervorgehoben, um auf diese Weise ein tieferes Verständnis über die Umstände der Entstehung der Malereien zu erreichen.

Auf diesen allgemeinen historischen Teil folgt ein Überblick über profane Wandmalereien in Oberitalien und im alpinen Raum; danach versuche ich gezielt auf den Garel-Zyklus einzugehen, indem ich die Romanvorlage für den Zyklus kurz bespreche und eine ausführliche Bildbeschreibung vornehme. Die spezifisch kunsthistorischen Analysen des Garel-Zyklus schließen die Arbeit ab und befassen sich mit den Aspekten der Raumgestaltung der Bildfelder und der Motivtradition der dargestellten Szenen.

I. Schloss Runkelstein: Geschichte und Freskenausstattung

1. Geschichte des Schlosses

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Schloss Runkelstein (**Abb. 1**) noch als die von Fremden meistbesuchte Burg Tirols, teilweise sogar als die meist besuchte Burg Österreichs bezeichnet.¹¹ Das wegen seiner profanen Wandmalereien so berühmt gewordene Schloss erhebt sich bei Bozen, am Eingang zum Sarntal auf einem hohen Felsrücken, inmitten einer reichen Burgenlandschaft. In unmittelbarer Nähe befinden sich weitere Befestigungsanlagen, die ebenfalls, so wie Runkelstein, noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut wurden. Dazu zählen die Burgen Ravenstein, Walbenstein, Afind, Johanniskofel, das Schloss Wangen-Bellermont sowie die ehemaligen Türme Klebenstein und Rendelstein (**Abb. 2**).¹²

Ein steiler Fußweg führt von der Straße zum Eingangsbereich von Schloss Runkelstein: Nachdem man den Burggraben über eine unbewegliche Brücke überquert hat, erreicht man das Eingangstor (**Abb. 3**), auf dem eine Inschrift an die Renovierung des Tores im Jahre 1531 erinnert. Über dem Portal befindet sich das Wappen der Grafen von Liechtenstein, die ab 1538 mehrere Jahrhunderte lang Besitzer des Schlosses waren.¹³ Steht man nun heute im Innenhof mit Blickrichtung nach Norden, sieht man links den Westpalas des Schlosses (**Abb. 4**) mit dem Aufgang zum Sommerhaus, das sich geradeaus im nördlichen Teil der Burganlage befindet (**Abb. 5**), rechts vom gleichen Standpunkt aus, befindet sich der östliche Wohnbau mit dem Eingang zur Kapelle.

Es gehört zu den selteneren Fällen, dass genauere Nachrichten über die Anfänge einer Burg überliefert werden. In Bezug auf Schloss Runkelstein jedoch gibt es eine verlässliche Urkunde, die über die Initiative bei der Errichtung der neuen Befestigung Auskunft gibt:

Am 10. Februar 1237 wurde vom Pfalznotar Concius, der von Kaiser Friedrich eingesetzt worden war, schriftlich festgehalten, dass den Brüdern Friedrich und Beral von Wangen vom Trienter Bischof die Erlaubnis erteilt worden sei, auf einem bei Bozen gelegenen Bergrücken, den man Runchenstayn nannte, Häuser, Befestigungen und Burgen nach ihrem Willen zu errichten.¹⁴ Damit waren die Brüder dazu ermächtigt, in dieser Zone Befestigungen zu ihrer Verteidigung zu erbauen, allerdings sollten dabei der Bergrücken und die sich darauf

¹¹ Piper 1910, S. 127.

¹² Grebe 2005, S. 4.

¹³ Ebenda, S. 23.

¹⁴ Riedmann 2000, S. 15.

befindlichen Bauten dem Trienter Bischof und seinen Nachfolgern jederzeit zur Verfügung stehen.¹⁵

Die Herren von Wangen bzw. Wanga waren damals ein überaus bedeutendes Geschlecht. Sie besaßen mehrere Burgen im Raum Bozen, dazu gehören die Burgen Wangen, Ried und Rafenstein, konnten mehrere Besitzungen in Graubünden und zahlreiche Höfe mit Streubesitz bis in den Trentiner Raum ihr Eigen nennen.¹⁶

Der Standort der neuen Befestigung war ohne Zweifel sehr gut gewählt: Sie erhob sich über einem alten Verkehrsweg und fungierte als Verbindungsglied zwischen dem Bozner Talkessel und der etwas höher gelegenen Wangener Stammburg Wangen-Bellermont. Die Anlage von Runkelstein kann im 13. Jahrhundert sicher als neues Herrschaftszentrum der Herren von Wangen gelten.¹⁷ Wie die alte Anlage ursprünglich ausgesehen hat, wird durch ein Fresko, das sich heute noch auf der Burg befindet (**Abb.6**), wiedergegeben. Zu den ältesten Bauteilen gehören die Ringmauer [**Abb.7** (1)], die sich heute vorwiegend noch an der Westseite der Burg original erhalten hat, der Torbau [**Abb.7** (2)], der Bergfried¹⁸ – der jetzt nicht mehr erhalten ist –, der Westpalas [**Abb.7** (3)], der Ostpalas [**Abb.7** (4)], der Küchentrakt [**Abb.7** (5)] und die Burgkapelle [**Abb.7** (6)].¹⁹ Diese älteren Bauteile sind noch an der regelmäßigen Mauer mit den Mörtelfugen leicht zu erkennen.²⁰

Offensichtlich ist man sich noch nicht ganz darüber einig, welche tatsächliche Funktion dem Schloss zukam: Zum einen – vor allem in der älteren Literatur – wird behauptet, dass ihm ganz gewiss eine militärisch-kontrollierende Rolle zuzusprechen sei²¹, zum anderen werden hauptsächlich die repräsentativen Eigenschaften des Gebäudekomplexes unterstrichen, welche bedeutende militärische Funktionen der Anlage in Frage stellen.²² Man dürfe nach Riedmann die damalige Rolle des darunter liegenden Verbindungsweges ins Sarntal nicht überschätzen, da er zu jener Zeit nicht die heutige Bedeutung hatte. Außerdem sei die Zone bereits durch weitere Burgen im Besitz derselben Herren von Wangen ausreichend befestigt gewesen, sodass Runkelstein nicht mehr unbedingt diese Aufgabe übernehmen musste.

¹⁵ Ebenda, S. 16.

¹⁶ Zeune 2000, S. 31.

¹⁷ Ebenda, S. 32.

¹⁸ Weingartner bezweifelt, dass es neben dem Tor jemals einen richtigen Bergfried gegeben haben könnte. Auch in alten Abbildungen habe dieser Turm am Eingang immer nur bescheidene Ausmaße und muss nicht unbedingt die Funktion eines Bergfrieds übernommen haben (Weingartner 1981, S. 362).

¹⁹ Rasmø 1981, S. 133f.

²⁰ Weingartner 1981, S. 362.

²¹ Rasmø 1964, S. 2.

²² Riedmann 2000, S. 21.

Durch die immer größer werdende Machtposition Meinhards II. verloren die Herren von Wangen nach und nach ihre Bedeutung: Schloss Runkelstein ging 1277 an Meinhard II. von Tirol.²³

Der nächste Besitzerwechsel vollzog sich 1385:²⁴ Das Schloss wurde von einer reichen Bozner Bürgerfamilie, den Vintlern, gekauft, auf die ich in einem eigenen Kapitel noch zurückkommen werde, da sie als Auftraggeber der Freskenzyklen gilt. Drei Jahre nach dem Kauf des Schlosses, 1388, ließ diese Familie das Schloss ausbauen und ausmalen. Heute noch erinnert eine Inschrift im Schlosshof an diese Renovierungsphase. Daraus erfährt man das Anfangsdatum und in etwa den Umfang der Renovierungsarbeiten, das Datum der Vollendung wird jedoch nicht erwähnt. Man nimmt an, dass die Arbeiten bereits vor 1407 abgeschlossen waren.²⁵ Unter Nikolaus Vintler (um 1350–1413) dem bis dahin herausragendsten Mitglied, waren innerhalb dieses Zeitraumes bedeutende Veränderungen vorgenommen worden: Der letzte offene Stock des Westpalas wurde überdacht und der erweiterte Ostpalas mit der Kapelle und einem Zwischentrakt zu einem zusammengehörigen Baukörper verschmolzen.²⁶ Überdies wurde am Nordende der Anlage als zusätzlicher Wohnbau das so genannte Sommerhaus [Abb.7 (7)] errichtet, das mit der offenen Halle im Erdgeschoß und dem Holzsöller darüber den Burghof ausschmückte.²⁷

Ab 1407 gab es Spannungen und Auseinandersetzungen zwischen Herzog Friedrich und dem Tiroler Adel; Nikolaus Vintler verlor deutlich an Einfluss; Runkelstein ging nach dessen Tod an seinen Bruder Franz sowie an seine Schwiegersöhne Heinrich von Schrofenstein und Jörg Metzner. Kurz nach Mitte des 15. Jahrhunderts wird dann schließlich Herzog Sigmund Besitzer des Schlosses; währenddessen suchte der Trienter Bischof Georg Hack in den Jahren 1463–1465 in Runkelstein Zuflucht. Der Herzog kaufte Stück für Stück den beiden Vorbesitzern die Burg ab und betrachtete sie als sein Eigentum und nicht mehr als eine Belehnung durch die Bischöfe.²⁸ Ab diesem Zeitpunkt wurde das Schloss hauptsächlich von Verwaltern bewohnt; auch unter dem Nachfolger Sigmunds, Kaiser Maximilian, änderte sich dieser Zustand nicht. Kaiser Maximilian ließ einiges auf der Burg restaurieren, doch schon kurze Zeit danach, 1520, gab es eine Explosion im Bergfried, die durch einen Brand ausgelöst worden war und den Torbereich zerstörte.²⁹ Im Jahre 1531 kam Schloss Runkelstein unter Bernhard von Cles wieder in den Besitz der Trienter Bischöfe: Ab 1538 wurden die Grafen

²³ Ebenda, S. 112.

²⁴ Fiscal 1970, S. 2.

²⁵ Rasmø 1981, S. 115.

²⁶ Weingartner 1981, S. 363.

²⁷ Weingartner 1985, S. 100.

²⁸ Ebenda, S. 120.

²⁹ Rasmø 1981, S. 126.

von Liechtenstein mit der Burg belehnt, auf deren Konto einige Veränderungen im Schloss gehen, die sich nicht immer positiv auf die Malereien auswirkten. Es wurden zum Beispiel neue Fenster ausgebrochen, die die Fresken an manchen Stellen zerstörten. Ein weiterer Brand im Jahre 1672 verwüstete den Ostteil der Burg, der bis ins 19. Jahrhundert nie wieder vollständig renoviert wurde. Die Grafen von Liechtenstein wohnten meist nicht selbst auf der Burg und überließen sie 1754 Kaiserin Maria Theresia und wiederum den Bischöfen von Trient. Doch der Zustand des Schlosses blieb weiterhin besorgniserregend: Wasser drang in die Mauern ein und zerstörte große Teile der Wandmalereien.³⁰

Erst das 19. Jahrhundert brachte der Burg wieder bessere Zeiten: König Ludwig I. von Bayern besuchte Runkelstein und betrachtete mit Begeisterung die mittelalterlichen Bilderzyklen, die er später von seinem Hofmaler Heinrich Hess abmalen ließ. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte der damalige Pächter Franz von Kofler bereits verstanden, wie man den nun neu sich entwickelnden Romantik-Tourismus auf der Burg richtig vermarkten konnte: Teile der Burg wurden saniert, darunter auch das Sommerhaus; weiters wurde eine Gaststätte innerhalb der Anlage eröffnet, die sich besonders bei den Weinkennern großer Beliebtheit erfreute.³¹ Auf Schloss Runkelstein fanden sich nun nicht nur Weinkenner ein, sondern Persönlichkeiten verschiedenster Prägung: Künstler, Schriftsteller, Maler...³²

Beim Ausbau der Sarntaler Straße im Jahre 1853 wurde der Porphyrfelsen unter der Nordseite der Burg unterhöhlt, was im Jahr 1868 den Absturz der Nordmauer des Sommerhauses zur Folge hatte. Drei Szenen des Garel-Zyklus und ein Teil des Tristan-Zyklus wurden mit in die Tiefe gerissen. Franz von Kofler, der für die Bauarbeiten zuständig war, ließ daraufhin die gefährdeten Wandmalereien abnehmen, da man weitere Abstürze befürchtete.³³ Im Zuge von Restaurierungsarbeiten wurde die Nordmauer des Schlosses weiter nach innen versetzt; dadurch aber das Garel-Zimmer verkleinert wurde, konnten einige Szenen nicht mehr an der neuen Nordwand befestigt werden.³⁴ Glücklicherweise waren bereits im Jahre 1857 von Ignaz Seelos Nachzeichnungen angefertigt worden, die es erlauben, sich ein Bild von den verlorenen Fresken zu machen.³⁵ Nach dem Absturz der Mauer rückte Runkelstein wieder aus dem Zentrum des Interesses und eine erneute Zeit des Verfalls begann. Dies änderte sich mit dem Kauf der Burg durch Erzherzog Johann Salvator, der sie 1882 dem österreichischen

³⁰ Rasmø 1964, S. 11.

³¹ Zeune 2000, S. 45.

³² Rasmø 1981, S. 128f.

³³ Salvoni 2000, S.609.

³⁴ Grebe 2005, S. 12.

³⁵ Domanski/Krenn 2000a, S. 128ff.

Kaiser Franz Joseph schenkte.³⁶ Der Kaiser nahm sich Runkelsteins an und schickte seinen Architekten Friedrich von Schmidt zu umfassenden Instandsetzungsarbeiten nach Bozen, der unter anderem einsturzgefährdete Bauteile einfach abriß und durch neue, sich am Stil der Romantik orientierende Bauteile ersetzte.³⁷ Zur Verteidigung dieses Architekten muss allerdings hinzugefügt werden, dass ohne diese Instandsetzungsarbeiten wohl bis heute noch viel mehr von der Burg verloren gegangen wäre, als ohnehin schon geschehen ist.³⁸ Im Jahre 1893 schenkte der Kaiser Runkelstein der Stadt Bozen, die sich kaum um die Reparaturmaßnahmen kümmerte und stattdessen eine Degradierung Runkelsteins zu einer Gastwirtschaft zuließ.³⁹

Vor Beginn des Ersten Weltkrieges gelang es noch, den Ostpalas zu renovieren, doch genau hier quartierte sich das Erste Armeekorps ein und die Fresken wurden übertüncht. Aber damit nicht genug: Eine noch größere Belastung der Malereien hielt der Zweite Weltkrieg für die Burg bereit: 1943 wurden im zweiten Stock des Ostpalas Notschlafräume und Gemeindeämter eingerichtet.

Seit 1959 bemühte man sich schließlich, die Burg zu renovieren.⁴⁰ Die letzten Renovierungsarbeiten fanden vor nicht allzu langer Zeit statt: 1986–1995 wurden die Dächer und Fenster saniert, die großen Restaurierungsarbeiten der Fresken begannen erst 1999. Am 19. April 2000 wurde das Schloss mit einer Sonderausstellung feierlich wiedereröffnet und dem Publikum zugänglich gemacht.⁴¹ Ab diesem Zeitpunkt sollte nun wieder mehr Leben in die Burg einkehren: Unter anderem machen die so genannten Runkelsteiner Klangfeste, die im Zeitraum vom 30. April bis 15. September stattfinden, die Bevölkerung auf das Schloss aufmerksam.⁴²

³⁶ Rasmø 1964, S. 11.

³⁷ Zeune 2000, S. 47.

³⁸ Rasmø 1964, S. 12.

³⁹ Ebenda, S. 12.

⁴⁰ Zeune 2000, S. 47.

⁴¹ Dolomiten 2000b, S. 33.

⁴² Dolomiten 2000a, S. 9.

2. Die Fresken auf Schloss Runkelstein im Überblick

2.1 Das Sommerhaus

Das Sommerhaus ist der jüngste, noch im Mittelalter errichtete Bauteil der Burganlage. Es entstand als völliger Neubau unter den Brüdern Vintler in den Jahren um 1395/1400 und schließt die Burganlage nach Norden ab. Interessant an diesem Neubau ist ein Arkadensaal im Erdgeschoß, für den man italienische Vorbilder als Vorlage annimmt, da es sich hierbei um eine besonders neuartige Konstruktion für diese Region handelt (**Abb. 8**)⁴³ Das Sommerhaus ist in zwei voneinander unabhängig betretbare Geschoße geteilt: in die zum Hof hin offene Arkadenhalle und in das Obergeschoß, in dem sich zwei Wohnräume befinden. Das Gebäude war einst innen und außen beinahe vollständig mit Wandmalereien ausgeschmückt, jedoch sind diese im Laufe der Zeit durch Witterungseinflüsse, Übermalungen und durch den Absturz der Nordwand 1868 stark beschädigt oder gänzlich zerstört worden.⁴⁴

Die Triaden

Auch vom Hof aus noch gut erkennbar ist die Reihe der so genannten Triaden (**Abb.9**). Es handelt sich hierbei um lebensgroße Figuren in Dreiergruppen, die die Wand über dem Balkon ausfüllen. Deren Auswahl stützt sich höchstwahrscheinlich auf zeitgenössische literarische Vorlagen.⁴⁵ Von links erscheinen die drei größten Helden des Altertums (Hektor, Julius Cäsar, Alexander), die drei größten Helden des alten Testaments (Josua, David, Judas Makkabäus), die besten christlichen Herrscher (Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon), die edelsten Ritter (Parzival, Gawein und Iwein), die berühmtesten Liebespaare (Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei). Es folgen die drei besten Schwerter (Dietrich von Bern mit Sachs, Siegfried mit Balmung, Dietleib mit Welsung), die drei stärksten Riesen (Asprian, Ornit, Struthan) und die drei berühmtesten Riesinnen (Hilde, Vodelgard, Rachim).⁴⁶ Über der Pforte des Küchentraktes sind noch die drei berühmtesten Zwerge zu sehen (Goldemar, Bibunch und Alberich).⁴⁷

⁴³ Grebe 2005, S. 27.

⁴⁴ Ebenda 2005, S. 39.

⁴⁵ Rasmø 1981, S. 167.

⁴⁶ Domanski/Krenn 2000a, S. 99.

⁴⁷ Rasmø 1981, S. 167.

Das Tristanzimmer

Von der Galerie aus betritt man zunächst das Tristan-Zimmer, dessen Wandmalereien die Rittersage Tristan und Isolde nach Gottfried von Straßburg wiedergibt (**Abb.10**). Es handelt sich hierbei um Terraverde-Fresken, die genau genommen nicht die ganze Geschichte des Romans, sondern eigentlich nur einen ausgewählten Bereich darstellen. Einige figürliche Darstellungen wurden während der Restaurierungsphase unter Kaiser Maximilian im Jahre 1508 modernisiert und auch während des 19. Jahrhunderts starken Veränderungen unterzogen.⁴⁸

Das Garelzimmer

Im benachbarten Garelzimmer fällt zunächst der einzige erhaltene Kamin der Burg auf, an dessen rechter Seite die Szenen des Garel-Zyklus beginnen (**Abb.11**). Der Aufbau der Wand ist dreizonig (**Abb.12**): Die Sockelzone war ursprünglich mit einem roten Wandbehang mit Schablonenmalerei bemalt; im 16. Jahrhundert wurde dieser unter Maximilian mit Rautenmustern übermalt;⁴⁹ Über der Sockelzone sieht man eine Reihe halbfiguriger Männer und Frauen in Arkaden und darüber schließlich sind dann die einzelnen Szenen des Garel-Zyklus zu sehen, die im Kapitel „Überlegungen zur Bilderzählung“⁵⁰ genau analysiert werden.

Der Wigalois-Zyklus im Erdgeschoß

Im Erdgeschoß des Sommerhauses finden sich weitere Reste eines profanen Freskenzyklus: Die offene, ebenerdig liegende Halle war flächendeckend mit dem so genannten Wigalois-Zyklus dekoriert (**Abb. 13**). Auch diese Fresken waren in Terraverde ausgeführt und sind jetzt nur mehr durch Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts bekannt. Besser erhalten sind Fresken auf den Bogenfeldern, die sich zum Hof hin öffnen und die Personifikationen der Freien Künste auf den unteren Teilen der Bogenpfeiler zeigen; die auf der Fassade in Richtung Hofseite befindlichen Medaillons enthalten Porträts von verschiedenen Kaisern (**Abb. 14**). Ursprünglich waren 100 Kaiser dargestellt, die höchstwahrscheinlich auf zeitgenössische Kaiserchroniken Bezug nehmen.⁵¹

⁴⁸ Grebe 2005, S. 40.

⁴⁹ Ebenda, S. 42.

⁵⁰ Siehe S. 46.

⁵¹ Wetzels 2000a, S. 175-184.

2.2 Der Westpalas

Hier werden nur die für uns interessanten Räume erwähnt. Im ersten Stock war wahrscheinlich der Rittersaal untergebracht. Eine mit Fresken geschmückte Fensternische ist noch aus dem 14. Jahrhundert erhalten; die Wappen, die oberhalb des Fensters zwischen den Figuren zu sehen sind, konnte man bis jetzt noch nicht identifizieren (**Abb.15**).⁵²

Kammer der Spiele

Die Kammer der Spiele befindet sich im zweiten Stock des Westpalas. In deren Nordostecke befindet sich ein großes Fresko, das wahrscheinlich noch aus dem Jahre 1390 stammt und die Burg zum damaligen Zeitpunkt zeigt. Weiters sind Damen und Ritter in eleganter Kleidung dargestellt, denen man beim Tanzen, Diskutieren und Spielen zuschauen kann (**Abb.16**).⁵³

Wappenzimmer

Der Wappenzimmer befindet sich ebenfalls im zweiten Stock des Westpalas: Zu sehen sind dort verschiedenste Tierdarstellungen und unter der Decke Wappen von berühmten Bozner bzw. Südtiroler Familien, wie den Botsch oder den Thurn. Dazwischen befindet sich auch das Wappen der Vintler (**Abb.17**).⁵⁴

Die sogenannte Badestube

Die Badestube wurde irrtümlich nach den nackt aussehenden, weil nur skizzierten Figuren an der Westwand des Raumes benannt (**Abb.18**). Wie wohl für jedermann ersichtlich, handelt es sich bei den „nackten Figuren“ um unfertige Darstellungen, da nicht nur die menschlichen Figuren nackt erscheinen, sondern auch die Tiere (**Abb.19**). Man nimmt stattdessen an, dass der Raum als Schlafsaal genutzt wurde. Auch hier finden wir das Wappen der Vintler. Es sind sehr modisch gekleidete Männer und Frauen zu sehen, die – in Arkaden stehend – als Beobachter dargestellt sein könnten (**Abb.20**). An die Decke wurde ein Sternenhimmel gemalt (**Abb.21**).⁵⁵

⁵² Domanski/Krenn 2000b, S.53.

⁵³ Grebe 2005, S. 31.

⁵⁴ Ebenda, S. 31.

⁵⁵ Grebe 2005, S.32.

Der Turniersaal

Der Wappensaal ist mit dem so genannten Turniersaal durch eine neu errichtete Treppe verbunden, die in das dritte Obergeschoß führt. Ebenso passend für den Saal wäre die Bezeichnung Jagdsaal gewesen, da außer der Südwand die Wände mit Jagdszenen ausgefüllt sind. Die Szenen an der Ostwand sind teilweise verloren gegangen, ebenso große Fehlstellen sind an der Westwand auszumachen. Die größten Verluste sind allerdings an der Nordwand festzustellen, wo das komplette Giebelfeld nicht mehr erhalten ist.

Das Jagdgeschehen ist sehr detailliert und realistisch geschildert. Die Malereien befinden sich über einer Sockelzone, deren Muster einen kostbaren Hermelinbehang simuliert.⁵⁶ An der Südwand des Saales ist eine große Turnierszene zu sehen, darunter die Szene eines Ballspiels (**Abb.22**) und eine Tanzszene.

Der Saal der Liebespaare

Neben dem Turniersaal befindet sich der Saal der Liebespaare. An der nördlichen Stirnwand befindet sich ebenfalls eine Turnierdarstellung; darunter und auf den übrigen Wänden der Kammer sind diskutierende Liebespaare zu sehen (**Abb.23**).⁵⁷

2.3 Die Schlosskapelle

Die Schlosskapelle ist den Heiligen Christophorus, Antonius und Katharina geweiht. Da die Kapelle nach einem Brand 1672 längere Zeit ohne Dach war, wurden die Fresken im Inneren der Witterung ausgesetzt. Die Burgrestaurierung im letzten Jahrhundert konnte dann noch die letzten Überreste der Malereien sichern,⁵⁸ welche Szenen aus dem Leben der Titelheiligen (**Abb. 24**) zeigen.⁵⁹ In der Apsis der Kapelle befindet sich eine heute nur mehr schwer erkennbare Kreuzigungsdarstellung.⁶⁰

⁵⁶ Rasmø 1981, S.160.

⁵⁷ Domanski/Krenn 2000b, S. 91ff.

⁵⁸ Ebenda, S. 172.

⁵⁹ Grebe 2005, S. 45.

⁶⁰ Wille 2000, S. 185.

II. Historischer Kontext: Zur geschichtlichen Einordnung der Auftraggeber

1. Abriss der Geschichte des Landes Tirol

Im Jahre 1140 werden zwei Grafen von Tirol erstmals namentlich erwähnt, die beiden Brüder Albert und Berchtold. Sie sind wahrscheinlich auch die Bauherren von Schloss Tirol bei Meran. Die damalige Herrschaft der Grafen beschränkte sich zu diesem Zeitpunkt auf Grafschaftsrechte und Eigengüter im Vinschgau, welche aber nach und nach erweitert wurde. Bis zum Tod Alberts IV. im Jahr 1253 erstreckte sich die Grafschaft Tirol auf beiden Seiten des Alpenhauptkammes: über den Vinschgau, das Burggrafenamt, das Becken von Bozen, Teile des Eisacktales und das Tiroler Inntal zwischen Zirl und Ziller. Graf Albert betrieb zwar eine geschickte Territorialpolitik, jedoch kann man zu diesem Zeitpunkt noch nicht von einem Land Tirol sprechen; die Herrschaftsrechte in der Tiroler Region waren noch zu wenig geschlossen und zu verschiedenartig.⁶¹

Die Entstehung des „Landes Tirol“ gilt als Verdienst des politisch wie auch ökonomisch außerordentlich begabten Meinhard II., des Enkels Alberts von Tirol. Erst während der Herrschaftszeit Meinhards II. war die Weiterentwicklung Tirols gewährleistet.⁶² Beide Herrscher, sowohl Meinhard II. als auch sein Großvater Albert verfolgten eine ähnliche Politik, die besonders gegen die Bischöfe gerichtet war. So stand Meinhard II. von Anbeginn seiner Herrschaft in Opposition zu den Bischöfen von Trient und Brixen.⁶³ Er setzte seine Expansionspolitik auf Kosten der Bischöfe fort, die nach und nach seinem Druck nachgaben, bis sich die Grafschaft Tirol bis unmittelbar vor die Tore der Bischofssitze Trient und Brixen erstreckte. Zusätzlich verschaffte sich Meinhard II. entweder mit Geldmitteln, wenn nötig jedoch auch mit Gewalt nach und nach Grund und Rechte des Adels.⁶⁴

Weiterhin charakteristisch für das werdende Land Tirol war die Ausbildung eines eigenen Rechtskreises und damit einhergehend auch der Aufbau eines komplexen

⁶¹ Frauscher 2005, S.25.

⁶² Stolz 1955, S. 450.

⁶³ Riedmann 1990, S.429.

⁶⁴ Ebenda, S. 430.

Verwaltungsapparates im Herrschaftsgebiet Meinhards II. Das Verwaltungszentrum und der Sitz des landesfürstlichen Hofes war Schloss Tirol bei Meran.⁶⁵

Interessant ist weiters, dass Meinhard seine Mitarbeiter ohne Rücksicht auf den Herkunftsstand einsetzte. Er versuchte stets, Gefährdungen seiner Machtstellung durch den hohen Adel des Landes vorzubeugen, indem er hohe Positionen eher selten an Angehörige der alten Führungsschichten vergab.⁶⁶

Der Landesfürst war zudem noch ein großer Förderer der Städte und Märkte, deren Aufstieg ihm sowohl politisch als auch ökonomisch Vorteile brachte.

Meinhard II. verstarb 1295 und hinterließ seinen Söhnen ein gefestigtes, geeintes Territorium. Seine Söhne konnten jedoch diesen Stand nicht halten.⁶⁷

Meinhards Enkelin Margarethe Maultasch hingegen verhalf Tirol wieder zu neuer Stärke. Ihr Vater Heinrich vermählte sie mit dem Luxemburger Johann; die Ehe verlief aber unglücklich und Margarethe setzt ihn vor die Tür. Stattdessen heiratete sie einen Wittelsbacher: Ludwig, Markgraf von Brandenburg; diese Ehe hatte den Kirchenbann und ein Interdikt über Tirol zur Folge. Der Kirchenbann wurde dann allerdings durch die Bemühungen des habsburgischen Herzogs Albrecht II. wieder beseitigt, sodass seine Tochter beruhigt Margarethes und Ludwigs Sohn Meinhard III. heiraten konnte. Ludwig der Brandenburger starb bald danach, ebenso sein Sohn Meinhard III.; es blieb nur mehr Margarethe übrig. Auf Drängen der Habsburger unterschrieb sie 1363 eine Urkunde über die Abtretung Tirols an die Habsburger; sie übertrug damit ihren nächsten Verwandten, den habsburgischen Herzögen Rudolf, Albrecht und Leopold, unwiderruflich ihr väterliches Erbe, behielt sich jedoch zunächst auf Lebenszeit die Regentschaft vor. Noch im selben Jahr überschrieb die Herzogin denselben ihre Grafschaften und forderte ihre Untertanen auf, den neuen Herren zu huldigen. Im selben Jahr noch erzielten die Habsburger einen weiteren politischen Erfolg: das Übereinkommen des Trienter Hochstiftes mit den Habsburgern. Diese hatten Albrecht von Ortenburg zum Bischof verholfen, der sich dazu verpflichtet hatte, dem Willen der habsburgischen Herren nachzukommen. Der Bischof versicherte, dass Burgen und Amtsstellen nur mit Zustimmung der Tiroler Landesherren besetzt würden.⁶⁸ Die Habsburger hatten zudem noch die Möglichkeit, Einfluss auf das Hochstift in Brixen zu nehmen, indem Rudolf seinen Gefolgsmann Johann von Platzheim zum Bischof wählen ließ.⁶⁹

⁶⁵ Frauscher 2005, S.28.

⁶⁶ Ebenda, S. 29.

⁶⁷ Wolfgruber 1986, S. 42.

⁶⁸ Frauscher 2005, S. 36.

⁶⁹ Ebenda, S.37.

Ein weiterer günstiger Umstand brachte die Habsburger in den Tiroler Angelegenheiten weiter: 1364 konnte Rudolf nämlich eine Entspannung des schwierigen Verhältnisses zu seinem kaiserlichen Schwiegervater Karl IV. erreichen. Somit stand nun der Belehnung Tirols an die Habsburger nichts mehr im Wege.⁷⁰

Rudolf IV. starb 1365 und sein Bruder Albrecht übernahm die Leitung der Regierungsgeschäfte. Die Rudolfinische Hausordnung von 1364 gestand dem Ältesten der Brüder bedeutsame Vorrechte in der Regierungsgewalt zu, obwohl dennoch grundsätzliche Gleichberechtigung vorherrschen sollte.⁷¹ Die Brüder waren weiters um ein ausgeglichenes Verhältnis zu Kaiser Karl IV. bemüht, da eine Absicherung ihrer Position in Tirol auf reichspolitischer Ebene bedeutsam war im Hinblick auf einen immer zu erwartenden bayrischen Angriff auf Tirol. Albrecht III. war mit Karls Tochter Elisabeth verheiratet. Nach den vereinbarten Erbverträgen reiste Karl IV. 1366 nach Wien, belehnte Albrecht und Leopold mit den Reichslehen und bestätigte ihre Privilegien.

Es gab jedoch bald Unstimmigkeiten zwischen den Brüdern Albrecht und Leopold; letzterer forderte nämlich weitere Kompetenzen von Albrecht. Die 1373 festgelegte und vorerst auf zwei Jahre befristete Verwaltungsteilung sah eine Übertragung der Hauptmannschaften in Österreich, im Land ob der Enns und in der Steiermark an Albrecht III. vor. Die Führung in den Ländern Krain, Tirol, Schwaben und Elsass wurde Leopold zugesprochen. Der Vertrag wurde nach Ablauf verlängert. 1379 kam es dann zur Realteilung der Länder: Albrecht bekam Österreich unter der Enns mitsamt der Stadt Steyr und das Salzkammergut, Leopold erhielt alle übrigen Länder. Durch diese Aufspaltung des Hauses Habsburg entstand eine Albertinische und eine Leopoldinische Linie.⁷² Leopold starb 1386 in der Schlacht von Sempach (Kanton Luzern) gegen die Schweizer Eidgenossenschaft. Der Älteste seiner vier Söhne Wilhelm (Leopold IV., Ernst und Friedrich IV waren etwas jünger) war bereits 16 Jahre alt – also nach habsburgischen Gesetzen bereits volljährig. Trotzdem einigte man sich darauf, dass der österreichische Onkel Albrecht die Vormundschaft übernehmen solle.⁷³

Nach dem Tode Albrechts im Jahre 1395 kümmerte sich Herzog Wilhelm als Ältester der Söhne Leopolds um die Interessen des Gesamthauses: Er übernahm die Länder Steiermark, Kärnten und Krain sowie die habsburgischen Positionen in Istrien, Triest und Friaul. Der Zweitälteste, Leopold IV., übernahm 1396 die Verwaltung Tirols und in den Vorlanden.⁷⁴ Nach jahrelangen Streitigkeiten und Zwischenregelungen kam es 1406 zu einer Dreiteilung,

⁷⁰ Riedmann 1990, S. 456.

⁷¹ Frauscher 2005 S.37.

⁷² Ebenda, S.40.

⁷³ Riedmann 1990, S. 462.

⁷⁴ Ebenda, S. 464.

in deren Folge Friedrich IV., dem jüngsten Sohn Leopolds, die selbstständige Regierung von Tirol und den Vorlanden – so nannte man die habsburgischen Herrschaften jenseits des Arlbergs – übertragen wurde. Die Söhne Albrechts regierten die damals niederösterreichischen Länder an der Donau mit Regierungssitz in Wien; Graz wurde hierbei zur Residenzstadt „Innerösterreichs“, wozu man die Steiermark, Kärnten, Krain und Istrien zählte.⁷⁵ Als Unterzeichner der Landesordnung von 1406 scheinen die Herzöge Leopold IV. und Friedrich IV. gemeinsam auf.⁷⁶ Im selben Jahr noch verzichtete Leopold auf seine Rechte in Tirol und in den Vorlanden, um sich ganz den inner- und niederösterreichischen Ländern zu widmen. Friedrich IV., der jüngste Sohn Leopolds III., war nun allein für Tirol zuständig⁷⁷ und wurde als erster Tiroler Habsburger bezeichnet, da er als erster Habsburger in Tirol geboren worden war.

⁷⁵ Forcher 2006, S. 24.

⁷⁶ Riedmann 1990, S. 465.

⁷⁷ Ebenda, S.466.

2. Die Stellung des Bürgers und die Bedeutung des Handels

Die Stadt Meran war noch bis ins Spätmittelalter Sitz der Landesfürsten und hatte eine wichtige politische Bedeutung inne; das wirtschaftliche Zentrum hingegen war zu der Zeit Bozen.⁷⁸

Die bischöfliche Stadt Bozen wurde schließlich 1277 vom Tiroler Landesfürsten Meinhard II. unterworfen. 1306 restituierten seine Söhne den von Tiroler Gebiet umgebenen Stadtkern an das Hochstift. Obwohl die Altstadt de jure bis 1462/1531 dem Hochstift Trient unterstand, weitete sich die Tiroler Landesherrschaft auch über diesen Teil Bozens aus, was an verschiedenen Beispielen deutlich wird.⁷⁹

In Bezug auf die Wirtschaft ist zunächst darauf hinzuweisen, dass bis um 1300 noch stark leibrechtliche Abhängigkeiten in der Stadt vorhanden waren. Für die Bozner Bürgerschaft waren die seit Beginn des 13. Jahrhunderts nachweisbaren Bozner Märkte von besonderer Bedeutung. Bozen hatte einen wichtigen Stellenwert als günstig gelegener Austauschplatz und Treffpunkt von Händlern aus Nord und Süd, das wird bereits durch Imbreviaturen von 1237 und 1242 dokumentiert. Um 1300 kann ein Anstieg der Zahl der Wirte als Indiz für die allmähliche Zunahme der verkehrspolitischen und wirtschaftlichen Funktion Bozens gelten.⁸⁰ Interessanterweise waren die Bozner Geschäftsleute anscheinend kaum am Fernhandel aktiv beteiligt, sondern arbeiteten hauptsächlich als Vermittler zwischen Händlern aus Nord und Süd. Sie trieben Handel mit Wein, Tuch, Tierhäuten, Rindern, Pferden, Leder, Handschuhen, Schleiern, Getreide, Baumwolle, Gewürzen, Seide und Wachs mit Einheimischen oder Auswärtigen, schlossen Geldgeschäfte ab und bildeten bereits im 13. Jahrhundert zur Kapitalbeschaffung Gesellschaften untereinander oder mit auswärtigen Kaufleuten.⁸¹ Man kann davon ausgehen, dass im Bozen des Spätmittelalters das Unternehmertum weitgehend fehlte, was zur Folge hatte, dass man mit oberitalienischen oder oberdeutschen Geschäftsleuten nicht konkurrieren konnte. Trotzdem war es einigen Boznern durch ihre Handelsgeschäfte möglich, die notwendige finanzielle Basis zu erlangen, um vom Landesherrn hin und wieder wichtige Ämter pachtweise zu erhalten, so wie es auch bei den Vintlern der Fall gewesen sein dürfte. Charakteristisch für Bozen ist in erster Linie die von Anfang an in starkem Ausmaß

⁷⁸ Riedmann 1990, S. 429.

⁷⁹ 1322 hielt Herzog Heinrich die Richter von Gries und Bozen dazu an, Korn und Lorbeer nur auf dem Kornplatz zu messen, oder eine an den Trienter Bischof gerichtete Beschwerde um 1383 der Bürger gegen Herzog Leopold, der entgegen ihren alten Rechten ihnen Steuern auferlegte, zu verfassen. Der Trienter Bischof war allerdings machtlos und musste die Bürger bitten, die geforderte Summe an den Landesfürsten zu zahlen (Brandstätter 1999, S. 127).

⁸⁰ Brandstätter 1999, S. 129.

⁸¹ Ebenda, S. 130.

gegebene Präsenz von Adeligen in der Stadt, was wiederum auf die starke herrschaftliche Kontrolle verweist. Es ergab sich somit die Möglichkeit für die gehobene Bürgerschaft, aus diesem ständigen, engen Kontakt bei Gelegenheit Vorteile zu ziehen; dem adeligen Lebensstil nachzueifern wurde dadurch sicherlich begünstigt.⁸²

In dieser Zeitperiode genossen die ritterlich-adeligen Tugenden nicht mehr jenen Status des Hochmittelalters; andere Werte rückten nun nach und nach in den Vordergrund. Umso mehr galt es, sich an die traditionellen Werte des Hochmittelalters zu erinnern.

Ein zeitgenössisches Beispiel, das diese Veränderung im Spätmittelalter zeigt, ist das 1414 von Oswald von Wolkenstein verfasste Lied „*Ain burger und ain hofmann*“, das den damaligen Konflikt zwischen den Adeligen und dem Bürgertum sehr treffend wiedergeben dürfte.“⁸³: Es geht darin um einen imaginären Wettstreit zwischen einem Bürger und einem Adeligen. Als Schiedsrichterin wird ein altes Weiblein eingesetzt, welches nun am Ende entscheiden soll, welcher der beiden sie am meisten überzeugt. Der Adelige versucht ihr mit seiner Erziehung, seinen Werten und seiner Kampfkunst zu imponieren, von seinen Reichtümern ist inzwischen nichts oder kaum mehr etwas übrig geblieben. Der Bürger hingegen beeindruckt die Alte mit seinem Geld und kann sie am Ende auch auf seine Seite bringen. Der Adelige verliert daraufhin seine Fassung und wendet sich ziemlich unhöfisch an die Alte, indem er androht, ihr die Zähne auszuschlagen, weil er ihretwegen verloren habe. Er tut es dann anschließend auch, was man indirekt durch die Klagen der Alten erfährt. Nach diesem Zahnausbruch steht der Adelige noch schlechter da als vorher, der Bürger hingegen triumphiert: Sollte der Adelige sein Schwert zücken, würde er dafür seinen Geldbeutel zücken und der Alten jeden Wunsch erfüllen. So scheint der Bürger nun endgültig gesiegt zu haben.⁸⁴ Der Autor, selbst Adelige, relativiert am Ende dieses Urteil, indem er einen groben Schlusssatz zum Besten gibt, nämlich, dass man alte Weiber wie Enten in irgendeinen See werfen solle.⁸⁵ Oswald von Wolkenstein wollte wohl mit diesem Gedicht seine konservativ-adelige Position gegen die aufkommende Macht des Bürgers verteidigen.⁸⁶

⁸² Ebenda, S. 131.

⁸³ Als er die Ständesatire niederschrieb war Oswald von Wolkenstein 38 Jahre alt und schien unzufrieden mit seinem bisherigen Leben zu sein. Er war ritterlicher Abkunft, Lehnsmann und Angestellter des Bischofs von Brixen und Mitglied des Tiroler Adelsbundes, jedoch konnte er mit seinen bisherigen Errungenschaften nicht zufrieden sein. Auf lange Ausbildungsjahre waren glücklose Versuche, Besitz und Ehre zu erlangen, gefolgt. Er residierte nicht wie seine Brüder auf einer Burg, sondern wohnte in einem Neustifter Pfründhäuschen (bei Brixen). Die ganze Enttäuschung über die armselige Rolle, die er, der höfisch gebildete Ritter, nun innehatte, schlägt sich 1414 in der Ständesatire „*Ain burger und ain hofman*“ nieder (Schwob 1989, S. 98).

⁸⁴ Schwob 1989, S. 98-101.

⁸⁵ Schönmetzler 1990, S. 74.

⁸⁶ Schwob 1989, S. 102.

3. Die Vintler

Der Name der Vintler tritt seit Anfang des 13. Jahrhunderts in Bozen auf; sie werden zunächst im Umkreis der Trientner Ministerialen erwähnt, bekannt ist auch ihr damaliger Wohnort.⁸⁷ Ein sicherer Hinweis aus dem Jahre 1309 lässt darauf schließen, dass die Familie zur bürgerlichen Oberschicht zu zählen ist.⁸⁸ Im 19. Jahrhundert war man noch von ihrer Herkunft aus dem Adel überzeugt, sodass man lange Zeit nicht an ihrem Adelsstatus zweifelte.⁸⁹ Erst in den letzten Jahrzehnten konnte man Genaueres über ihre Zugehörigkeit ausfindig machen. Diesen neuesten Erkenntnissen zufolge kann man die Familie als durchaus einflussreich im mittelalterlichen Bozen bezeichnen, jedoch ist eine offizielle Zugehörigkeit zur Adelschicht nun weitgehend auszuschließen.⁹⁰

Durch eine Mischung aus Geschäftstüchtigkeit und geschickter Heiratsstrategie⁹¹ konnten sie ihren Besitz erweitern, bis dann schließlich Niklaus Vintler, nach Erwerbung verschiedenster Häuser, Weingärten, Zinsen, Renten in Bozen und Umland, Schloss Runkelstein kaufte.⁹² Im 13. bzw. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts ist die Familie Vintler auf keinen Fall als adelig zu bezeichnen.⁹³ Gelegentliche Dominus-Nennungen in den Quellen weisen auf keine Zugehörigkeit zum Adelsstand hin, sondern höchstens auf ein beachtliches Ansehen, das die Vintler bereits im 13. Jahrhundert genossen. Von Anfang an hatte die Familie auf den lukrativen Wirtschaftszweig im Land gesetzt: auf den Wein. Bald aber weiteten sie ihre Tätigkeiten auch auf kreditmäßige Finanzierung von Wein-, Handels- und Immobiliengeschäften aus.⁹⁴ Die Vintler überstanden die Machtkämpfe Meinhards II. mit dem bischöflichen Stadtherrn Bozens und dessen Ministerialen im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts sehr gut und emanzipierten sich in der Folge von den bedeutungslos gewordenen Trienter Dienstleuten. Daraufhin profitierten sie von den in der Bozner Oberschicht entstandenen Lücken wie auch von Meinhards Vorliebe für unverbrauchte, nichtadelige Dienstleute und von seiner entscheidenden Förderung der Städte. Zu einem steilen Aufstieg

⁸⁷ Die Quellen geben die östliche Wangergasse in Bozen als Wohnort an, wobei es sich heute um die Binder- und Weintraubengasse handelt (Wetzel 2000b, S. 294).

⁸⁸ Pfeifer 2001, S. 13.

⁸⁹ Der Schriftsteller Ignaz Zingerle beschreibt die Vintler im 19. Jahrhundert noch als uraltes Adelsgeschlecht und gibt Mythen zum Besten (Wetzel 2000b, S. 292).

⁹⁰ Wetzel 2000b, S. 297.

⁹¹ Der Vater von Niklaus Vintler, Konrad d. J. heiratete Agnes Weiss, Tochter eines Weinhändlers und Kaufmanns, der zur Bozner Führungsschicht zählte. Die ökonomische Ausstattung von Agnes dürfte Konrad in der Sozialhierarchie Bozens ein gutes Stück weitergebracht haben (Pfeifer 2001, S. 14).

⁹² Pfeifer 2001, S. 14-16.

⁹³ Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts mischen die Vintler nur in der lokalen Politik mit; sie erlangen nur in Bozen eine bestimmte Stellung, die aber noch nicht als besonders bedeutend gelten kann. (Wetzel 1999, S. 136).

⁹⁴ Wetzel 2000b, S. 294.

der Familie kam es dann um die Mitte des 14. Jahrhunderts.⁹⁵ Niklaus Vintler (um 1350-1413) stand in einer guten Verbindung zu den damaligen Landesherren, den Herzögen Leopold III. und Albrecht III., die ihn auch mit politischen Ämtern belehnten und ihm beim Ankauf neuer Häuser und Grundstücke Rückendeckung gaben.⁹⁶

Im späten Frühjahr 1385 erwarb Niklaus schließlich Schloss Runkelstein und wurde durch den Trienter Bischof Albert von Ortenburg mit der Burg belehnt.⁹⁷ Ab 1388 wurde das Schloss renoviert und ausgemalt, wodurch die Vintler ihr Ansehen in adeligen Kreisen doch noch etwas erhöhen konnten. Allerdings wurde de facto durch den Kauf der Burg der gewünschte Adelsstand nicht erreicht⁹⁸ und es bleibt nun die Frage, welchen Rang die Vintler genau innehatten. Wenn man die in Bozen Wohnenden (*habitantes/commorantes*) mit den anderen Bürgern vergleicht, so könnte man das sozialhierarchische Herkunftsschema des Dominikanermönchs Felix Fabri aus dem Jahre 1488 anwenden, nach dem es sechserlei edle Bürger gibt: jene mit Herkunft aus dem Hochadel, aus dem niederen Adel, aus halbadeliger Herkunft (adeliger und nicht adeliger Elternteil), Einheirat von Reichen von auswärts, Einheirat von verdienten Kriegersleuten oder Graduierten, Briefadelige. Demzufolge wären die Vintler in der vierten Gruppe anzusiedeln und bemühten sich nun darum, in den Stand der Halbadeligen aufzusteigen.⁹⁹

Da Niklaus und Franz, später auch deren Neffe Hans der Jüngere, der Dichter, Ämter in landesfürstlichen Diensten bekleideten, insbesondere aber auch durch die Erwerbung eines ritterlichen Sitzes und die Belehnung mit demselben, also die Lehensfähigkeit besaßen, boten sich ihnen beste Aufstiegsmöglichkeiten.

Gegen 1407 kam eine schwierige Zeit für die Vintler: Aus noch nicht völlig geklärten Gründen, möglicherweise aus Loyalität zu seinem alten Herrn, Leopold IV., weigerte sich Niklaus Vintler, Herzog Friedrich IV. im selben Umfang zu dienen, wie zuvor dessen Vorgänger, und wurde daraufhin seiner Ämter enthoben. Aber das bedeutete für die Familie im Grunde weder den finanziellen Ruin noch das Ausscheiden aus der Politik.¹⁰⁰ Man kann mit Sicherheit sagen, dass die Vintler danach strebten, sich vom Verband der Bürger loszulösen; ihr Aufstieg in die *nobilitas* war voll im Gang. Auf der bürgerlichen Seite wird dieser Vorgang bereits als abgeschlossen betrachtet, beim Adel selbst aber, besonders bei den

⁹⁵ Wetzel 2000b, S. 294.

⁹⁶ Ebenda, S. 15.

⁹⁷ Pfeifer 2001, S. 16.

⁹⁸ Siller 1997, S. 459.

⁹⁹ Konrad Vintler war noch mit einer Nichtadeligen verheiratet, bei Hans und Franz sowie deren und des Niklaus Kindern jedoch werden Heiratsverbindungen in niederadelige Kreise sichtbar. So sind sie in der hier relevanten Zeit im Begriff, durch *Konubium* in den Grad der Halbadeligen aufzusteigen (Siller 1997, S. 462).

¹⁰⁰ 1410 befindet sich Niklaus Vintler wieder unter den Vermittlern zwischen Herzog Friedrich IV. und Heinrich von Rottenburg. (Wetzel 2000b, S. 299).

niedereren Schichten des Adels, zögerte man mit der Anerkennung der Vintler als Gleichgestellte.

Die Familie Vintler hatte trotz allem Zugang zum fürstlichen Hof und zum alten Tiroler Adel, eine alte adelige Abstammung ließ sich dennoch nicht problemlos herleiten. Es konnten aber trotzdem verschiedene Schritte unternommen werden, um von der Adeligenwelt einigermaßen akzeptiert zu werden: Durch Annahme adeliger Lebensweise und adeliger Kultur versuchten die Vintler, sich eine adelige Existenz aufzubauen.¹⁰¹

Obwohl sie das Ziel der Zugehörigkeit zu dieser Schicht wohl nie wirklich erreichten,¹⁰² wurde ihr Ansehen bei der damaligen Adelsbevölkerung durch den Kauf von Runkelstein und die in Auftrag gegebene Fresken-Ausstattung sicher bedeutend erhöht. Solche Raumausschmückungen mit Ritterepen waren sonst hauptsächlich Adeligen vorbehalten, die sich meist auch mit den dargestellten Rittern und Helden identifizierten¹⁰³ und dadurch auf die Legitimation und Tradition ihrer Schicht hinweisen wollten. Die Bürgersfamilie der Vintler wollte durch die Freskenausstattung höchstwahrscheinlich eine Brücke zur alteingesessenen Adelschicht schlagen.

Niklaus Vintler war bis zu seinem Tod (1413) Besitzer des Schlosses, danach ging es an seinen Bruder Franz Vintler und an seine Schwiegersöhne Heinrich von Schrofenstein und Jörg Metzner über. Ab diesem Zeitpunkt steht der Name der Vintler nicht mehr direkt mit dem Besitz des Schlosses in Verbindung. Die Familie scheint es aber noch zu geben; Nachkommen sind im 20. Jahrhundert noch nachweisbar.¹⁰⁴

¹⁰¹ Wetzel 2000b, S. 301.

¹⁰² Wetzel 2000b, S. 297.

¹⁰³ Siehe Kapitel III. Darstellungen von Ritterepen im alpinen Raum und in Oberitalien, S. 29–41.

¹⁰⁴ Ebenda 2000b, S. 300.

III. Darstellungen von Ritterepen im alpinen Raum und in Oberitalien

1. Freskenzyklen mit Themen aus der Artussage

Die Wandmalereien von Schloss Runkelstein gelten als eines der besterhaltenen Beispiele profaner Malereiausstattungen im Alpenraum.¹⁰⁵ Es gibt jedoch in der näheren Umgebung noch weitere Wandmalereien mit Darstellungen von Ritterepen; die ältesten Beispiele, die in Oberitalien und im alpinen Raum übrig geblieben sind, stammen aus dem 13. Jahrhundert.

Zählt man die erhaltenen Wandmalereien mit arturischem Themeninhalt chronologisch auf, so wäre gleich zu Anfang Schloss Rodenegg bei Brixen zu nennen. In den Jahren 1972/73 wurden dort mittelalterliche Wandmalereien freigelegt.¹⁰⁶ Es handelt sich hierbei um die im 2. oder 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen **Iwein-Wandbilder**, die nach der Version des um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert geschriebenen Iwein-Romans von Hartmann von Aue entstanden sind.¹⁰⁷ Als Auftraggeber gilt die Familie derer von Rodanc. Es scheint sich – trotz fehlender exakter Datierung – um das älteste, erhaltene Beispiel einer solchen weltlichen Bildsequenz zu handeln.¹⁰⁸

Die Geschichte des Iwein von Hartmann von Aue besteht aus zwei Teilen, von denen nur der erste Teil in Rodenegg dargestellt ist: Die Handlung beginnt mit einem Pfingstfest am Artushof; dort hört Iwein die Erzählung des Ritters Kalogrenant, der einige Tage zuvor einen Hirten auf einer Lichtung kennengelernt habe, der ihn über die im Wald herrschende Brunnenidylle aufklärte. Ihm gelang es jedoch nicht, dieses Brunnengeheimnis zu lüften: Er begoss einen Stein mit dem Wasser und löste damit ein Unwetter aus. Der Herr des Landes namens Askalon fühlte sich dadurch verpflichtet, sein Land zu verteidigen, und vertrieb den Ritter. Iwein als Verwandter Kalogrenants möchte ihn rächen und reitet in das Brunnenreich. Dieselbe Szene wiederholt sich, nur dass dieses Mal Askalon im Kampf schwer verwundet wird. Iwein verfolgt ihn in seine Burg. Dort entkommt er den Burgrittern nur durch die Hilfe der dort angestellten Hofdame Luneta, die ihm einen Ring schenkt, der ihn unsichtbar macht. Er sieht von einem Schlossturm aus, wie die Frau Askalons namens Laudine über dessen

¹⁰⁵ Cozzi 2002, S. 243; Castronovo/Quazza 1999, S. 113.

¹⁰⁶ Peter 1985, S. 1.

¹⁰⁷ Hartmann von Aue nahm die altfranzösische Quelle Yvain ou Le Chevalier au lion von Chrétien de Troyes als Vorlage, die um 1177 oder 1185–1188 entstanden ist. Hartmann von Aue bleibt hier relativ nahe an der Vorlage (Kindlers Neues Lexikon 1990, S. 343)

¹⁰⁸ Szklenar 1996, S. 23.

inzwischen eingetretenen Tod trauert. Iwein verliebt sich dabei in sie. Durch seine Anwesenheit beginnen jedoch die Wunden des toten Askalon wieder zu bluten. Man sucht nun nach dem unsichtbaren Totschläger. Luneta überzeugt inzwischen Laudine von der Tüchtigkeit Iweins und findet, dass er ein würdiger Nachfolger von Askalon sei. Luneta versucht die beiden zusammenzubringen. Der Artushof kommt inzwischen zum Brunnen. Iwein muss nun seine Rolle als neuer Brunnenhüter beweisen und siegt auch gegen den missgünstigen Artusritter Kei. Nun kann auch am Artushof Hochzeit zwischen Laudine und Iwein gefeiert werden. Damit endet hier der erste Teil des Iwein-Romans.¹⁰⁹

Die Fresken sind in einem Raum des alten Burgteils untergebracht; man betritt ihn direkt vom Hof aus. Die Erzählung beginnt neben dem Eingang an der Ostwand, läuft dann über die Nordwand weiter und kontinuierlich um den ganzen Raum herum. Die elf Szenen gehen ohne künstliche Begrenzung ineinander über; die Handlungen sind jedoch durch natürliche Markierungen (wie beispielsweise Bäume und Architekturen) voneinander getrennt. Die Nordwand zeigt zunächst den Ritter Iwein (**Abb. 26**), der zu einem wilden Hirten kommt; dieser schickt ihn zu einem magischen Brunnen, aus dem der Ritter Wasser schöpft, um es auf einen magischen Stein zu gießen. Die nächste Szene zeigt den Kampf Iweins mit Askalon, der ihn als Herr des Landes zum Kampf herausfordert. Die stark zerstörte Westwand (**Abb. 27**) zeigt Iwein, der den schwer verwundeten Askalon verfolgt; beide laufen dabei durch ein Burgtor, dessen Gitter herunterfällt. In der Mitte der Szene hält die Burgherrin Laudine den sterbenden Askalon im Schoß. Im linken Bildfeld ist wiederum Iwein zu sehen, der von der Hofdame Luneta einen Ring, der ihn unsichtbar machen kann, empfängt. Auf der Südwand beobachtet der Ritter (**Abb. 28**) aus einem Turmfenster die Trauerfeierlichkeiten und die Schönheit Laudines. Ebenfalls dargestellt ist die Hand Lunetas, die Iwein zurückhält. Darauf folgt die Suche nach dem unsichtbaren Mörder, die erfolglos bleibt. Der Zyklus schließt mit einer Trauerszene: Iwein kniet vor der trauernden Witwe und Luneta steht ihm bei (**Abb. 29**). Das eigentliche Ende der Geschichte ist die Vereinigung zwischen Iwein und Laudine; diese Szene wird jedoch hier nicht dargestellt. Der Zyklus endet also eigentlich nur mit einer Zwischenstation der literarischen Vorlage des Iwein von Hartmann von Aue.¹¹⁰

In Frankreich entstand im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts ein weiterer Zyklus mit profanen Wandmalereien, nämlich jener von Schloss Theys.¹¹¹ Die Malereien von **Theys** sind in einem Raum des ersten Stocks des Schlosses untergebracht und zeigen Szenen aus Chrétien

¹⁰⁹ Die Geschichte des Iwein geht eigentlich noch weiter, wird aber in Rodenegg nicht dargestellt.

¹¹⁰ Es besteht die Möglichkeit, dass die Szene früher einmal dargestellt war und inzwischen zerstört worden ist, jedoch steht Curschmann beispielsweise dieser Hypothese skeptisch gegenüber: Hätte es eine solche Szene gegeben, wäre diese im Zyklus mehr im Zentrum gestanden (Curschmann 1997, S. 14 f.).

¹¹¹ Castronovo 2002, S. 225; Das Schloss befindet sich im Tal der Isère neben Grenoble.

de Troyes` Parzival-Roman, der 1182–1190 entstanden ist. Die Entstehungszeit des Zyklus wird aufgrund von dendrochronologischen Analysen des hölzernen Fußbodens und der Holzdecke des Raumes, in dem sich die Malereien befinden, im Zeitraum zwischen 1285 und 1320 festgelegt. Auftraggeber waren die Grafen von Genf, in deren Besitz das Schloss ab dem Jahre 1282 war. Sie ließen das Schloss ausbauen und mit Malereien schmücken.¹¹²

Die Wand, an der die Wandmalereien angebracht sind, ist in große Rauten aufgeteilt (**Abb. 30**); die Szenen mit den Parzival-Darstellungen sind in vierpassförmige Felder eingeschrieben, von denen 33 von insgesamt 51 noch erhalten geblieben sind. Die Malereien zeigen die Kindheits- und Jugendgeschichte Parzivals: Eine hiervon gibt beispielsweise die Rückkehr Parzivals zu seiner Mutter Herzeloide nach seiner ersten Begegnung mit Rittern wieder¹¹³ (**Abb. 31**). In den übrigen Rundfeldern an der Wand sind florale Motive sichtbar.¹¹⁴

Einen weiteren Zyklus mit arturischem Inhalt gibt es im Piemont; die Malereien waren in der **Torre di Frugarolo** untergebracht und geben die Geschichte des Lancelot du Lac wieder. Die Malereien wurden 1971 abgenommen und werden nun in der Pinacoteca Civica von Alessandria aufbewahrt. Das Entstehungsdatum wird um 1395 angesetzt.¹¹⁵ Der Auftraggeber war Andreino Trotti, ein adeliger Alessandriner und Freund von Gian Galeazzo Visconti.

Die Szenen in Frugarolo sind größtenteils in einem korrekten Französisch beschriftet, was darauf schließen lässt, dass als Vorlage für die Malereien ein illuminiertes Codex gedient haben könnte, der heute allerdings nicht mehr auffindbar ist.¹¹⁶ Die dargestellten Szenen können glücklicherweise aufgrund der Beschriftungen relativ klar identifiziert werden:

Die erste Szene zeigt Ginover, die im Garten von Schloss Camelot den Ritter Lancelot wappnet¹¹⁷ (**Abb. 32**), die zweite Szene zeigt höchstwahrscheinlich Artus, der Lancelot den Umgang mit den Falken beibringt (**Abb. 33**). Das zweite Bildfeld müsste in der Reihenfolge eigentlich vor der Wappnung Lancelots stehen, wurde aber wahrscheinlich aus Platzgründen

¹¹² Castronovo/Quazza 1999, S. 107

¹¹³ Die Mutter Parzivals wollte ihren Sohn so erziehen, dass er niemals mit Rittern in Kontakt komme, weil ihr Mann und gleichzeitig Parzivals Vater selbst Ritter war und bei einem Kampf ums Leben gekommen ist. Sie will ihren Sohn vor solch einem Unglück bewahren. Das gelingt jedoch nicht. Er begegnet im Wald einer Gruppe von Rittern und will nun selbst auch Ritter werden. Hier wird die Szene dargestellt, wie Parzival den Rittern begegnet und dann zu seiner Mutter zurückkehrt, kurz bevor er sich in Richtung Artushof auf den Weg macht. (Kindlers neues Literaturlexikon 1992, S. 808)

¹¹⁴ Castronovo/Quazza 1999, S. 107.

¹¹⁵ Rossetti Brezzi 2002, S. 410

¹¹⁶ Ebenda S. 410.

¹¹⁷ Lancelot, Sohn des Königs Ban de Benoïc kommt an den Artushof, um zum Ritter geschlagen zu werden. Er besteht zunächst eine Reihe von Abenteuern, wird dann am Tag des Festes des hl. Johannes von Ginover zum Ritter geschlagen, sodass er nun eigentlich im Dienst der Königin steht und nicht im Dienste Artus' (Meneghetti 1999, S. 76).

an diese Stelle verschoben.¹¹⁸ Die dritte Szene gibt die Eroberung des Schlosses Douloureuse Garde durch Lancelot wieder (**Abb. 34**): Er ist zwei Mal im selben Bildfeld dargestellt: links im Kampf gegen die Ritter des Schlosses und auch auf der rechten Seite, wo sich die Ritter ihm schließlich ergeben.¹¹⁹ Die vierte Szene illustriert den Kampf Lancelots gegen den Prinzen Galehot von Lointaines Iles, der sich, nach dem Sieg Lancelots, nun Artus ergeben muss (**Abb. 35**); die fünfte Szene zeigt dann schließlich den Kuss zwischen Ginover und Lancelot (**Abb. 36**). Auch in dieser Szene wird ein zweites Handlungsmoment dargestellt: die Vereinigung der Paare Lancelot und Ginover sowie Galehots mit der Dame de Malohaut. Die darauf folgende sechste Szene ist eng mit der siebten verbunden. In der sechsten Darstellung werden Lancelot und Ginover, Galehot und die Dame le Malohaut schlafend nebeneinander dargestellt (**Abb. 37**). Die siebte Szene zeigt einen Schild, den Ginover von der Dame du Lac, die Lancelot zum Artushof begleitet hatte, als Geschenk erhalten hat (**Abb. 38**). Er war damals noch in zwei Hälften geteilt gewesen. Jetzt, wo Ginover und Lancelot vereint waren, konnten auch die beiden Hälften des Schildes zusammengefügt werden.¹²⁰

Die nächsten beiden Szenen zeigen die Befreiung König Artus` und seiner Ritter aus der Gefangenschaft von Gamille. Gamille hatte den König verführt und ihn in eine Falle gelockt. Die siebte Szene zeigt Lancelot, der einen Ritter erschlägt, der aus der Roche aux Saxons, wo Artus mit seinen Rittern gefangen gehalten wird, hervorgetreten ist, um ihn herauszufordern (**Abb. 39**). In der folgenden Szene ist die Befreiung Artus` und der Gefangenen aus der Roche aux Saxons dargestellt (**Abb. 40**), nachdem Lancelot Gadrasolain, den Freund von Gamille, getötet hatte. In Bildfeld Nummer zehn ist einer der Hauptkämpfe im Lancelot du Lac zu sehen (**Abb. 41**). Die Vorgeschichte zu dieser Szene besagt, dass Artus von der Doppelgängerin Ginovers dazu gezwungen worden war, die echte Ginover zu entehren und sie aus dem Land zu vertreiben, wenn nicht ein Ritter für sie gegen ihre Ritter kämpfe und gewinne. Lancelot übernimmt natürlich sofort diese Aufgabe und gewinnt. Er tötet zwei der drei Ritter der falschen Ginover – die Tötung des zweiten Ritters dürfte hier dargestellt sein.¹²¹ Die elfte Szene zeigt eine eher unwichtige Handlung im Roman, höchstwahrscheinlich die Befreiung von Escalon le Ténébreux, der in der unterirdischen Kirche des Castello di Pintadol gefangen gehalten wurde (**Abb. 42**).

Ab der zwölften Szene wird die Deutung der Inhalte schwieriger, da die Malereien ziemlich in Mitleidenschaft gezogen worden sind. Das nächste Fragment könnte Lancelots Ehrerbietung

¹¹⁸ Meneghetti 1999, S. 76.

¹¹⁹ Kat.Ausst.Alessandria 1999, S. 143.

¹²⁰ Meneghetti 1999, S. 78.

¹²¹ Ebenda, S. 78 f.

vor Artus und Ginover darstellen (**Abb. 43**). Die nächste Szene, die man aufgrund der Inschrift wiedererkennen kann, zeigt den ersten der drei Kämpfe zwischen Lancelot und Mèlègant, der zuvor Ginover geraubt hat (**Abb.44**)

Den entscheidenden Kampf zwischen Lancelot und Mèlègant zeigt das nächste Bildfeld (**Abb.45**). Mèlègant war zuvor damit einverstanden, Ginover an den Artushof zurückzubringen unter der Voraussetzung, dass er noch einmal mit Lancelot kämpfen könne. Lancelot siegt. Die letzte Szene zeigt die Buße Lancelots in der Mitte des Bildes und seinen Tod in der linken Bildhälfte (**Abb.46**).¹²²

Ebenfalls Szenen aus dem „Lancelot du Lac“ zeigen Fresken im **Palazzo Ducale von Mantua (Abb. 47)**; es handelt sich hierbei um Fragmente, die das Turnier von den Château de la Marche mit dem Hauptprotagonisten Bohort zeigen.¹²³ Die Fresken sind in den Jahren 1447/1448 von Pisanello ausgeführt worden und bedecken zwei der vier Wände des Raumes im Palazzo Ducale, was nahelegt, dass der Zyklus wahrscheinlich nicht vollendet wurde. Einige der dargestellten Personen sind in einem korrekten Französisch beschriftet, dies erleichtert die Rekonstruktion der dargestellten Szenen.

Auch in der Stadt Bozen haben sich Fresken erhalten, die mit Schloss Runkelstein in Verbindung stehen könnten. Im Ansitz Schrofenstein (Vintlergasse 2) (**Abb.48**), der sich schon im 13. Jahrhundert bis ca. 1415 im Besitz der Vintler befand, wurden 1885 zufällig Fragmente von ritterlichen Malereien mit der Inschrift „Tristan“ entdeckt. Zusammen mit der Gesamtanierung des Gebäudes in den Jahren 2005/2006 wurden die Fresken des Ansitzes restauriert.¹²⁴ Dass die Vintler mit den Malereien ziemlich sicher in Verbindung stehen, wird durch die Präsenz des Auftraggeber-Wappens im Raum noch zusätzlich bekräftigt (**Abb.49**). Unter anderem sind Zweikampfszenen dargestellt sowie der Kampf eines Ritters, der gegen ein tierisches Ungeheuer kämpft (**Abb 50**)(**Abb.51 Detail**). Die Szene erinnert an Garels Kampf mit dem Ungeheuer Vulganus im Runkelsteiner Zyklus (**Abb.84**), von dem weiter unten die Rede sein wird. Die Malereien im Ansitz Schrofenstein werden wie die Malereien Runkelsteins ins ausgehende 14. oder beginnende 15. Jahrhundert datiert.¹²⁵

¹²² Ebenda, S. 80.

¹²³ Ebenda, S.81.

¹²⁴ Kofler Engl 2007, http://www.provinz.bz.it/denkmalpflege/news/news_d.asp?art=162996&HLM=.

¹²⁵ Stampfer/Obermair 2000, S. 402.

2. Minne-, Kampf- und Monatsbilder: Freskenzyklen mit nicht-arturischen Sujets

Die Artus-Romane waren nicht die einzige Vorlage für mittelalterliche Wandmalereien, auch andere höfische Romane wurden in Schlössern und Ansitzen dargestellt. Teilweise handelt es sich auch um Darstellungen, die nicht epische, sondern ritterliche Inhalte wiedergaben, sodass die Wandmalereien hauptsächlich Repräsentations- oder Lehrcharakter hatten.¹²⁶

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden nahe bei Trient in zwei Schlössern Wandmalereien mit höfischem Inhalt, die man bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht näher deuten sondern einstweilen – bis weitere Entdeckungen gemacht werden – nur beschreiben kann:

Das **Castello di Sabbionara d'Avio** auf halbem Weg zwischen Trient und Verona besteht aus drei mit Fresken ausgestatteten Baukomplexen: der Camera d'Amore im Bergfried, dem Palazzo baronale und der Casa delle guardie. Zur Zeit der angenommenen Entstehung der Fresken in den Jahren 1330–1333¹²⁷ war das Schloss im Besitz der Familie Castelbarco. Beginnt man mit der Beschreibung der Malereien bei der Camera d'Amore, so zeigt sich dem Betrachter hierbei gleich schon ein sehr intimes Sujet: die Darstellung der Liebe. Die Sockelzone ist mit einem gemalten Vorhang dekoriert (**Abb. 52**), der an bestimmten Stellen den Blick auf Figuren freigibt. Es sind ein Mann und eine Frau zu erkennen, der Mann wird von einem Pfeil getroffen und sinkt zu Boden; die Frau, die einen kleinen Hund in der Hand hält, wird ebenfalls mit einem Pfeil beschossen, aber nicht verletzt. Eine dritte, heute leider nicht mehr gut erkennbare Figur reitet auf einem galoppierenden Pferd. Man nimmt an, dass es sich hierbei um die Figur des Amor handelt, von dem jetzt nur mehr die Flügel, seine Hände, die Pfeil und Bogen bedienen, und die Vogelbeine, die sich am Pferderücken festhalten, zu sehen sind. Die restlichen Malereien sind nur mehr fragmentarisch erhalten geblieben. Zu sehen sind noch ein Kuss zwischen einer Frau und einem Mann, wobei der Mann im Begriff zu sein scheint, auf einem Pferd fortzureiten (**Abb. 53**). Dazwischen haben sich noch einige Bruchstücke von Darstellungen tierischer Wesen und eine Jagdszene erhalten (**Abb. 54**).¹²⁸

Die Sockelzone des Palazzo baronale ist ebenfalls mit einem gemalten Vorhang dekoriert; die übrige Wand wurde mit geometrischen Formen ausgemalt (**Abb. 55**), in denen sich fantastische Tier und mysteriöse Personendarstellungen befinden, deren Sinn heute nicht mehr

¹²⁶ Degli Avancini 2002, S. 289.

¹²⁷ Der Zeitraum zwischen 1330 und 1333 wird aufgrund von stilistischen Vergleichen angenommen. Außerdem nimmt man an, dass der wahrscheinliche Auftraggeber Guglielmo III. Castelbarco das Schloss ausstatten ließ, um beim Besuch Karls IV. aus Böhmen 1333 einen guten Eindruck zu machen. (Degli Avancini 2002, S. 536).

¹²⁸ Degli Avancini 2002, S. 536.

nachvollzogen werden kann. Die Lösung für eine mögliche Interpretation könnte in den verlorenen Malereien der übrigen Schlossräume zu finden sein.¹²⁹

Der dritte ausgestattete Raum des Castello di Sabbionara ist die sogenannte Casa delle guardie, in welcher sich auf allen vier Wänden Kampfszenen befinden, die die bedeutendsten Stationen im Leben eines Ritters wiedergeben (**Abb.56**). Neben den verschiedenen Kampfdarstellungen befindet sich die Szene eines symbolischen Kampf eines Ritters gegen einen Drachen.¹³⁰ (**Abb.57**) In früheren Interpretationen wurde der Ritter als heiliger Georg identifiziert,¹³¹ doch fehlt ihm der Nimbus, der ihn als Heiligen auszeichnen würde.

Ein weiteres Beispiel für höfische Wandmalereien in Oberitalien befindet sich in Udine in den Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte (**Abb. 58**). Die Malereien befanden sich ursprünglich in einer Loggia in Udine, wurden dort 1982 zufällig entdeckt und abgenommen. Sie sind höchstwahrscheinlich im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden und zeigen Szenen aus den Troja-Romanen, die im Mittelalter sehr bekannt und von denen sicher verschiedene illustrierte Handschriften, besonders in Oberitalien, in Umlauf waren.¹³² Die heute von diesem Zyklus noch erhalten gebliebenen Bildfelder zeigen Kampfszenen mit Rittern auf Pferden. Die Bildfelder sind in zwei Registern übereinander angeordnet, die wohl von unterschiedlichen Malern ausgeführt wurden.¹³³

Das **Castello d'Arco** in der Nähe des Gardasees enthält ebenfalls profane Malereien; diese sind Ende des 14. Jahrhunderts entstanden, aber heute ebenfalls teilweise zerstört. An der Südwand sind Darstellungen von Personen zu sehen, die an Brettspielen teilnehmen (**Abb. 59**); an der daran anschließenden Westwand wird zunächst eine Szene mit drei Figuren wiedergegeben (**Abb. 60**): Eine der beiden weiblichen Figuren pflückt eine Rose mit der rechten Hand und übergibt mit der linken dem dahinter stehenden Jüngling eine wahrscheinlich bereits vorher gepflückte Blume (**Abb. 61**). Die darauf folgenden Szenen sind zerstört. Am Ende der Westwand ist, wie im Castello di Sabbionara, ein Drachenkampf zu sehen (**Abb. 62**), auf der Nordwand dann schließlich eine Abschiedsszene und eine weitere Kampfszene (**Abb. 63+64**). Die darauffolgende Szene ist wieder zerstört. Auf der restlichen

¹²⁹ Ebenda, S. 546.

¹³⁰ Ebenda, S. 554

¹³¹ Beispielsweise bei Rasmø 1980, S. 71.

¹³² Bekannt waren sicherlich Handschriften, die den Roman de Troie des französischsprachigen Autors Benoît de Sainte-Maure beinhalteten. Er erzählt die Geschichte des Trojanischen Krieges, entstand in den Jahren 1160-1170 und erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit. Zwischen 1270 und 1287 entstand sogar eine mittellateinische Prosabearbeitung des Sizilianers Guido delle Colonne, (Cozzi 2002, S. 402).

¹³³ Cozzi 2002, S. 404.

Nordwand sind dann wieder Kampfdarstellungen zu sehen. Auf der Ostwand folgen abermals Darstellungen von Brettspielen mit Personen (**Abb. 65**). Man nimmt an, dass hier die wichtigsten Momente des höfischen Lebens dargestellt werden. Es scheint so, als ob die Fresken gerade für junge Mädchen gemalt worden seien – es handelt sich hauptsächlich um Mädchendarstellungen handelt – damit sie die wichtigsten Stationen im höfischen Leben kennen lernen und sich angemessen verhalten.¹³⁴

In zwei Räumen des **Schlusses Lichtenberg** bei Glurns in Südtirol entstanden im Zeitraum von 1390 bis 1400 profane Wandgemälde – mehr oder weniger zeitgleich mit den Fresken auf Runkelstein. Die Burg wurde wahrscheinlich Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut und war der Stammsitz der Herren von Lichtenberg, die sie bis ca. 1430 in ihrem Besitz hatten.¹³⁵ Heute ist die Burg nach der Zerstörung im 19. Jahrhundert nur mehr eine Ruine; die Wandgemälde waren dadurch der Witterung ausgesetzt und sind 1908 wegen Einsturzgefahr abgenommen und ins Landesmuseum Ferdinandeum nach Innsbruck gebracht worden.¹³⁶ Die Gemälde sind in der so genannten Kalkfarbenmalerei ausgeführt worden, wobei Linien und Farben auf eine Kalkschicht aufgetragen wurden.¹³⁷ Die Bilderabfolge war in zwei Register geteilt und die einzelnen Szenen waren hierbei von Bordüren und Farbstreifen geteilt und gerahmt.

Die Malereien zeigen hauptsächlich Szenen aus dem höfischen Leben sowie heldenepische und biblische Stoffe. Die Szenen der Schöpfungsgeschichte (Versuchung, Sündenfall, Vertreibung und irdisches Leben Adams und Evas; die Erschaffung der Erde und die Erschaffung Adams) sind heute beinahe alle zerstört.¹³⁸ Die restlichen Szenen stellen profane Inhalte dar, wie etwa eine höfische Gesellschaft beim Rosenpflücken. Zwei Bildfelder zeigen literarische Inhalte, die dem Sagenkreis um Dietrich von Bern entnommen sind, darunter den berühmten Kampf Dietrichs gegen den Zwergenkönig Laurin (**Abb.66**).¹³⁹ Die Kämpfenden werden in der rechten Bildhälfte dargestellt; dabei werden sie von gewappneten Rittern beobachtet, die zwischen Bäumen stehen.¹⁴⁰

¹³⁴ Degli Avancini, Arco 2002, vie S. 586.

¹³⁵ von Lutterotti 1951, S. 28 f.

¹³⁶ Kunst in Tirol 2007, S. 325.

¹³⁷ Stampfer 2002, S. 406.

¹³⁸ Die Rekonstruktion der Szeneninhalte ist durch Beschreibungen von Paul Clemen aus dem Jahre 1889 möglich (Stampfer 2002, S. 406).

¹³⁹ Bei der Laurinsage handelt es sich um eine Geschichte, die als mittelhochdeutsches Versepos und als volkstümliche alpenländische Sage überliefert worden ist. Sie wurde wahrscheinlich um 1250 von einem tirolischen Verfasser geschrieben. Der Zwergenkönig Laurin, der auf dem Berg Rosengarten wohnt, wird von Dietrich von Bern besiegt (Kindlers Literaturlexikon 1970, S. 5516). Diese Szene ist hier dargestellt.

¹⁴⁰ Kunst in Tirol 2007, S. 325.

Als ein weiteres Beispiel profaner Malereien, das annähernd gleichzeitig mit den Runkelsteiner Fresken entstanden ist, sind die Malereien im Adlerturm des **Castello del Buonconsiglio** in Trient zu nennen. Sie befinden sich im Mittelgeschoß des dreigeschoßigen Turmes, der meist als Unterkunft für den Hofstaat vornehmer Gäste diente.¹⁴¹

Die Sockelzone ist heute, gleich wie die meisten anderen Beispiele, mit Teppichgehängen ausgeschmückt. Die Darstellungen darüber zeigen Monatsbilder, in denen Beschäftigungen und Vergnügungen der höfischen Kreise entsprechend den Jahreszeiten im unteren Bildteil und die landwirtschaftlichen Arbeiten der Bauern im oberen Bildteil zu sehen sind (**Abb.67**). Im Jännerbild des Zyklus ist auf den Fahnen das Wappen von Georg von Liechtenstein zu sehen, der als Auftraggeber der Fresken angesehen werden kann. (**Abb.68**).¹⁴² Ab 1400/1401 ließ er die Restaurierungsarbeiten im Castello del Buonconsiglio durchführen, wobei die Aufmerksamkeit im Besonderen auf die Ausstattung des so genannten Adlerturms gerichtet wurde. Der Turm wurde erhöht und der Bischof gab den Auftrag, dessen Inneres mit Monatsdarstellungen zu schmücken. Bis 1407 waren die Arbeiten höchstwahrscheinlich abgeschlossen, da der Bischof in diesem Jahr von Friedrich IV. aus Trient vertrieben wurde.¹⁴³

Es gibt einen Hinweis auf einen Maler, der die Arbeiten ausgeführt haben könnte: Es wurde in einem zeitgenössischen Dokument schriftlich vermerkt, dass dem Maler Lichtenbergs, dem Meister Wenzlaus¹⁴⁴, in nächster Nähe des Adlerturms ein Haus von den Kanonikern des Domkapitels zu Verfügung gestellt wurde.¹⁴⁵ Sowohl wegen des Namens als auch aufgrund stilkritischer Überlegungen nimmt man an, dass der Maler böhmischer Herkunft ist, wobei aber auch deutliche Einflüsse der lombardischen Kunst festzustellen sind.¹⁴⁶ Die Malereien gelten als eines der wichtigsten Beispiele für den Typus der so genannten Teppichlandschaft.¹⁴⁷ Wie etwa im Trientner „Maibild“ zu sehen ist (**Abb.69**) hat diese Art der aufgeklappten Landschaft den großen Vorteil, dass zwei Szenen übereinander dargestellt werden können. So ist es möglich, im selben Bild im unteren Abschnitt Adelige bei ihren Tätigkeiten im jeweiligen Monat und im oberen Teil des Bildes zugleich Bauern bei der Arbeit zu zeigen.

¹⁴¹ von Lutterotti 1951, S. 61.

¹⁴² Gramatica 2002, S. 362.

¹⁴³ Ebenda, S. 344.

¹⁴⁴ Ein Meister namens „Wenzlaus“ führte die Malereien in der Friedhofskapelle von Riffian (bei Meran) aus; diese sind mit der Inschrift „hoc opus pichtavit Magister Venclaus“ versehen. Es gibt Vermutungen darüber, dass es sich bei jenem von Trient und jenem von Riffian möglicherweise um ein und denselben Wenzlaus handeln könnte.(Gramatica 2002, S. 362).

¹⁴⁵ Gramatica 2002, S. 343.

¹⁴⁶ Ebenda, 364.

¹⁴⁷ Pächt 1950, S. 38.

Die Adlerturm-Fresken zeigen einen großen Detailreichtum sowohl bei den architektonischen Darstellungen als auch bei der Wiedergabe naturalistischer Elemente. Betrachtet man die minutiöse Ausführung der Pflanzen in den Bildern, so dürften Vorlagen dafür in den oberitalienischen Tacuina Sanitatis zu finden sein, wie etwa bei jenem Beispiel (**Abb.70**), das heute in Wien aufbewahrt wird¹⁴⁸: Die sehr präzise Wiedergabe der Pflanzen etwa zeigt Ähnlichkeiten mit der Wiese des Trientner Maibildes (**Abb.69**). Es steht mittlerweile fest, dass sich das Wiener Tacuinum Sanitatis im Besitz Georgs von Liechtenstein befand und mit ziemlicher Sicherheit auch als Vorlage für die Monatsbilder im Adlerturm gedient haben dürfte.¹⁴⁹

Weit vom Trentino entfernt, im Piemont, entstanden im Zeitraum 1416–1424 weitere Malereien mit höfischen Inhalten; es handelt sich hierbei um die Darstellung der neun Helden und Heldinnen im **Castello della Manta** bei Saluzzo (**Abb. 71**).¹⁵⁰ Der Zyklus befindet sich im zweiten Geschoß des Schlosses und zeigt neun Helden und Heldinnen, die von Valeriano il Burdo, dem Sohn von Tommaso III. Markgraf von Saluzzo, in Auftrag gegeben wurden.¹⁵¹ Die einzelnen Helden des Zyklus sind beschriftet und können somit leicht identifiziert werden. Es handelt sich im Übrigen hierbei um die kanonische Folge der Neun Helden, die auch am Beginn des Triaden-Zyklus am Runkelsteiner Sommerhaus steht.¹⁵² Der Wunsch, sich mit diesen heldenhaften Figuren zu identifizieren, geht sogar so weit, dass sich wahrscheinlich Valeriano in diesem Zyklus als Hektor porträtieren ließ. Auch die anderen Figuren zeigen relativ individuelle Züge und sollen weitere Abbilder zeitgenössischer Adelliger sein.¹⁵³

In jenen Jahren war es in den höheren Kreisen der oberitalienischen Auftraggeber besonders modern, die Säle der eigenen Ansitze mit eben solchen höfischen Darstellungen zu schmücken. Es konnten hier nicht alle Beispiele der bisherigen Funde dieses Zeitraumes

¹⁴⁸ Es kann nun ziemlich sicher behauptet werden, dass sich das dieses Wiener Tacuinum im Besitz Georgs von Liechtenstein befand. Er könnte so ein Tacuinum bei Viridis Visconti, die Frau von Leopold III., die im Besitz eines sehr prunkvollen Exemplares, war, gesehen haben und dadurch möglicherweise auch auf den Geschmack gekommen sein. (Cogliati Arano 1976, S. 44)

¹⁴⁹ Pächt 1950, S.38; Gramatica 2002, 364.

¹⁵⁰ Castronovo 2002, S. 231.

¹⁵¹ Tommaso di Saluzzo war Markgraf über das Gebiet Saluzzo von 1416 bis 1424 (Castronovo 2002, S. 231).

¹⁵² Die ersten Neun Helden am Sommerhaus stellen von links gelesen die Neun Helden dar, die im 14. und 15. Jahrhundert ein beliebtes Bildthema darstellten. (Domanski/Krenn 2000a, S.99)

¹⁵³ Ebenda, S. 1982, S. 282.

besprochen werden, da sie teilweise nur sehr fragmentarisch erhalten geblieben sind oder teilweise auch noch nicht ausführlicher publiziert wurden.¹⁵⁴

Dass aber solche profanen Ausstattungen bei Vertretern höherer Gesellschaftsschichten, die etwas auf sich hielten, damals sehr weit verbreitet waren, ist sehr wahrscheinlich. Wie sehr sich die Visconti beispielsweise mit den Figuren der Artus-Romane identifizierten, wird allein schon beim Namen Gian Galeazzo Viscontis klar, der seinen Namen vom Helden namens Galehot, welcher eine der Hauptfiguren im Lancelot du Lac ist und auch in den Malereien der Torre di Frugarolo vorkommt, herleitet.¹⁵⁵

Einige der hier zuletzt aufgezählten profanen Fresken mit nicht-arturischem Inhalt können durchaus als Anregungen für den Runkelsteiner Garel-Zyklus gedient haben. Wenn die dargestellten Szenen auch inhaltlich zum Großteil stark von jenen der Artusromane abweichen – wenn man sich beispielsweise die Malereien im Castel d’Arco (**Abb. 59–65**) oder im Trienter Adlerturm (**Abb. 67–69**) ansieht, kommen dort etwa Zweikampfszenen, wie man sie im Garel-Zyklus (**Abb. 75, Abb. 76**)¹⁵⁶ findet, nicht vor –, so zeigt etwa der Udineser Zyklus aber doch beispielsweise eine Massenschlacht (**Abb. 58**), die mit jener des Garel-Zyklus (**Abb. 89**) vergleichbar ist. Beide Darstellungen zeigen ein von Kämpfern, Schwertern und Pferden überfülltes Bildfeld, in dem die Figuren gleichsam miteinander verflochten zu sein scheinen.

Das Motiv des Kampfes eines Ritters gegen ein Ungeheuer kommt ebenfalls sowohl in den Fresken mit nicht-arturischem Inhalt als auch im Garel-Zyklus vor, wie etwa im Drachenkampf der Casa delle Guardie im Castel Sabbionara (**Abb. 57**), in einer Darstellung im Castel d’Arco (**Abb. 62**) und im Garel-Zyklus beim Kampf gegen Vulganus (**Abb. 84**). Das Ungeheuer wird jedoch überall figürlich anders dargestellt: Im Castello di Sabbionara erscheint es in Gestalt eines Drachen (**Abb. 57**), im Castel d’Arco (**Abb. 62**) als eine Art Raubvogel (der Erhaltungszustand lässt leider keine genaue Beschreibung zu) und im Garel-Zyklus als eine übergroße Raubkatze (**Abb. 84**), die, wie bereits erwähnt, am ehesten Ähnlichkeiten mit dem Ungeheuer der Schrofensteiner Fresken aufweist.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Wie beispielsweise die profanen Malereien im Schloss Verdon-Dessous in Cruet (um 1290-1310 entstanden), wo die Auftraggeber und Vorlagen für den Zyklus noch nicht feststehen. (Castronovo/ Quazza 1999, S.108), die Malereien von Schloss Quart und die um 1400 entstandenen Malereien in Wendelstein in Bozen.

¹⁵⁵ Rossetti Brezzi 1999, S. 57.

¹⁵⁶ Die einzelnen Szenen werden im Kapitel III 2 (Überlegungen zur Bilderzählung) genauer besprochen; ab S.

46.

¹⁵⁷ Siehe S. 33.

Für einen besseren Motivvergleich eignen sich die Freskenbeispiele, die Artusromane wiedergeben, da inhaltlich ein größerer Zusammenhang besteht. Das trifft für den Iwein-Zyklus auf Schloss Rodenegg beispielsweise zu, in welchem die Darstellung eines Zweikampfes [Iwein und Askelon (**Abb. 26**)], der mit dem Zweikampf zwischen Garel und Gerhart (**Abb. 75**) vergleichbar ist, zu sehen ist. Die beiden berittenen Kämpfer werden im Profil gezeigt und richten die Lanzen aufeinander. Allerdings unterscheidet sich allgemein die Darstellungsart der Geschichte auf Schloss Rodenegg von jener von Schloss Runkelstein: Die Iwein-Szenen werden nicht, wie es im Garel-Zyklus der Fall ist, in einzelnen Bildfeldern wiedergegeben, sondern gehen ohne Begrenzung ineinander über, sodass die Gesamtwirkung der Malereien doch eine andere ist als jene des Runkelsteiner Zyklus.

Ein weiteres Freskenbeispiel mit arturischem Inhalt ist uns in den Parzival-Darstellungen von Schloss Theys begegnet, die in kleine Vierpass-Formen eingeschrieben sind; der schlechte Erhaltungszustand der Fresken erlaubt hier jedoch keine genauen Vergleiche.

Als Vorbild für den Garel-Zyklus auf Runkelstein könnte wohl am ehesten der piemontesische Frugarolo-Zyklus anzusehen sein. Sowohl für den Garel-Zyklus als auch für den piemontesischen Zyklus wurde für die Darstellung ein Artusroman gewählt, mit dessen Helden sich die jeweiligen Auftraggeber wohl gerne identifizieren würden.

Sowohl im Garel-Zyklus als auch im Zyklus der Torre di Frugarolo wird die Handlung in einzelnen, voneinander getrennten Bildabschnitten dargestellt. Die Szenenauswahl ist in beiden Zyklen ebenfalls ähnlich: Zweikampfszenen kommen sowohl im Frugarolo-Zyklus (**Abb. 34** – leider halb zerstört, **Abb. 35**, **Abb. 39**, **Abb. 41**, **Abb. 44**, **Abb. 45**) als auch im Garel-Zyklus (**Abb. 75**, **Abb. 76**) vor¹⁵⁸. In beiden Zyklen werden Kampfszenen von Zuschauern aus Fenstern beobachtet, wie im Garel-Zyklus bei den Auseinandersetzungen mit Eskilabon (**Abb. 79**) oder im Frugarolo-Zyklus bei der Tötung eines Ritters durch Lancelot (**Abb. 41**). Nicht nur Kampfvorgänge werden in beiden Zyklen von den Fenstern der Gebäude neugierig verfolgt, sondern auch Ankunfts- und Abschiedsszenen, wie es im Frugarolo-Zyklus in der Szene der Wappnung Lancelots durch Ginover der Fall ist (**Abb. 32**) oder im Garel-Zyklus bei der Heimkehr Duzabels (**Abb. 83b**).

Die Darstellung der „Befreiungsszenen“ gibt es ebenfalls in beiden Zyklen, auch hier sind im Frugarolo-Zyklus mehr Beispiele für diesen Darstellungsinhalt zu finden: in der Szene der

¹⁵⁸ Siehe zur genaueren Erklärung der Garel-Szenen Kapitel IV 2: Überlegungen zur Bilderzählung: Der Roman „Garel vom blühenden Tal“ und die dargestellten Szenen auf Runkelstein, S. 46.

Befreiung von Artus und der Gefangenen aus der Roche aux Saxons durch Lancelot (**Abb. 40**) und in der Szene von Escalons le Ténébreux Befreiung (**Abb. 42**). Im Garel-Zyklus zeigt die Befreiung von Klaris und Duzabel dieses Motiv (**Abb. 81**); sowohl im Zyklus der Torre di Frugarolo als auch im Garel-Zyklus wird in dieser Szene der Held im Befreiungsakt mit erhobenem Schwert gezeigt. Außerdem spielt sich sowohl die Szene von Escalons le Ténébreux Befreiung als auch die Befreiung Klaris' in einem Innenraum ab; der Betrachter kann in beiden Fällen den Vorgang durch ein Loch in der Mauer – im Falle Runkelstein durch ein Doppelbogenfenster – verfolgen.

Die meisten Übereinstimmungen, sowohl in der Präsentation der Geschichte (in beiden Fällen werden die Szenen in einzelnen Bildfeldern gezeigt) als auch in der motivischen Auswahl (Zweikampf und Befreiungsszenen) der in diesem Kapitel erwähnten Beispiele kann man also zwischen dem Garel-Zyklus und den piemontesischen Fresken der Torre di Frugarolo feststellen.

IV. Zum künstlerischen Stellenwert des Garel-Zyklus

1. Der literarische Kontext: Kurze Übersicht zur Entwicklung des klassischen Artus-Romans und die literarische Einordnung des „Garel vom blühenden Tal“

Der Roman „Garel vom blühenden Tal“ gehört zur Gruppe der nachklassischen deutschen Artus-Romane des 13. Jahrhunderts. Es handelt sich hierbei um Romane, die nach der Blütezeit der Artus-Dichtung, zu der man beispielsweise Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ oder Hartmann von Aues „Iwein“ zählt, entstanden sind. Um einen besseren Überblick über den Garel-Roman zu erhalten, sollen hier zunächst die Grundlagen der Artus-Dichtung kurz umrissen werden.

Im Zentrum der so genannten Artus-Dichtung steht die Figur des König Artus, einer Sagengestalt, für die es nur spärliche historische Quellen gibt. Die Artus-Legende setzt sich aus mythischen Elementen keltischer Provenienz und literarisch-phantastischen Ausgestaltungen zusammen, die man nur schwer gänzlich erfassen kann. Es könnte sich bei Artus unter anderem um einen britannischen Heerführer während des Sachsenkrieges im Jahre 500 n. Chr. gehandelt haben; so steht es zumindest in einer Handschrift des 9. Jahrhunderts mit dem Titel „Historia Britanum“.¹⁵⁹

Die erste literarische Quelle mit dem Titel „Historia regnum Britanniae“, auf der alle späteren Artus-Romane aufbauen, wurde um 1138 von Geoffrey of Monmouth auf englischem Boden¹⁶⁰ verfasst und stellt Artus als einen glorreichen König dar, der alle anderen Fürsten an höfischem Verhalten, edler Gesinnung und Körperkraft übertraf.¹⁶¹

Die Legende wurde daraufhin durch Übersetzungen und Kopien weiterverbreitet und durch Dichter und Sänger umgestaltet und ausgeschmückt. Der Reimchronist Wace (1100–1175) führte zum Beispiel das wichtige Element der „Tafelrunde“ ein,¹⁶² das sehr bald zu einem Kernmotiv der Artus-Dichtung wurde; ohne Unterschied des jeweiligen Ranges sitzen alle zum Hofe gehörigen Ritter nebeneinander.

Der Franzose Chrétien de Troyes (1130–1190) ist schließlich für die Entstehung der sechs umfangreichen Artus-Epen verantwortlich, die sich auch heute noch großer Beliebtheit erfreuen. Mit Sicherheit lassen sich ihm die Artus-Romane „Èrec und Enide“, „Cligès“, „Lancelot“, „Iwein“ und „Parzival“ zuschreiben. Verloren gegangen ist bedauerlicherweise

¹⁵⁹ Metzler Literaturlexikon 2007, S. 47.

¹⁶⁰ Zimmer 2005, S. 10.

¹⁶¹ Brockhaus 2004, S. 44f.

¹⁶² Gottzmann 1989, S. 35f.

das sechste, ihm zugeschrieben Werk, welche eine Bearbeitung des Tristan-Romans beinhaltet.¹⁶³ Es ist allerdings immer noch umstritten, woher Chrétien die Stoffe und Motive für seine Epen nahm; hierzu vertreten die Forscher verschiedene Meinungen: a) die Werke beruhen auf Chrétiens eigener Erfindung, b) sind keltischen Ursprungs, c) stützen sich auf antike Stoffe.¹⁶⁴ Es ist aber anzunehmen, dass Chrétien die Werke von Geoffrey und Wace gekannt hat.¹⁶⁵ In seinen Fassungen wurde unter anderem ein wichtiges Element aufgenommen: die Gralslegende in der Parzival-Erzählung.¹⁶⁶

Die Artus-Erzählungen wurden in Europa kontinuierlich vervielfältigt. Die deutschsprachige Ritterdichtung kam im Zeitraum zwischen 1180 und 1230 zu ihrem Höhepunkt. Es entstanden unter anderem der „Iwein“ von Hartmann von Aue (um 1200)¹⁶⁷, der unvollendete „Tristan“ von Gottfried von Straßburg (1210)¹⁶⁸, Zatzikhofens „Lanzelot“(nach 1193)¹⁶⁹ und Wolfram von Eschenbachs „Parzival“(1200–1210)¹⁷⁰. In diesen Romanen wurden die altfranzösischen Vorlagen der Artus-Legende neu aufgearbeitet und mit anderen Quellen inhaltlich vermischt. Ein weiterer, um 1215 entstandener Prosazyklus war für die französische Buchmalerei von besonderer Bedeutung; dort wurden ältere Epen und Romane der Artus-Erzählungen zusammengeschlossen. Der Zyklus war für die französische Buchillustration noch vorbildhafter als die Erzählungen von Chrétien.¹⁷¹ Auch in dieser Fassung kommt die Mehrteiligkeit des Artus-Romans deutlich zum Ausdruck; die einzelnen Erzählungen beginnen sich zu verselbständigen und zudem ist festzustellen, dass die Szenen ihre Einmaligkeit verlieren und austauschbar werden: Das wird vor allem durch stereotype Illustrationen deutlich, die darauf hinweisen, dass Szenen von Zweikämpfen und Turnieren häufig in ähnlicher Form in den Erzählungen vorkommen. Somit waren die Voraussetzungen gegeben, mit ähnlichen Bildtypen verschiedene Szeneninhalte zu illustrieren.¹⁷²

Der Artus-Roman blieb auch im 13. Jahrhundert einer der dichterischen Schwerpunkte, jedoch entstehen in dieser Zeit Romane, die sich von jenen von Hartmann von der Aue oder Wolfram von Eschenbach deutlich unterscheiden. Sie werden deswegen unter dem Begriff der „nachklassischen Artus-Romane“ zusammengefasst. Dazu gehört beispielsweise der Roman

¹⁶³ Brockhaus, Literatur, 2007, S. 147.

¹⁶⁴ Gottzmann 1989, S. 46.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 46.

¹⁶⁶ Dachs 1986, S.10f.

¹⁶⁷ Mertens 1998, S. 38.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 63.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 46.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 53.

¹⁷¹ Dachs 1989, S. 11.

¹⁷² Ebenda, S. 11.

„Daniel vom blühenden Tal“ (um 1230 entstanden), dessen Autor sich „der Stricker“ nennt.¹⁷³ Daniel, ebenfalls ein Ritter der Tafelrunde, ist kein typischer Held des klassischen Artus-Romans mehr. Seine Abenteuer besteht er nicht mehr durch Tapferkeit und Manneskraft wie die Ritter Iwein und Parzival; der Autor führt vielmehr ein neues Element in die Handlung ein, nämlich jenes der „List“.¹⁷⁴ Diese Charakteristik des „Daniel“ lässt die Geschichte beinahe wie eine Parodie auf den traditionellen Artus-Roman erscheinen. Einige Zeitgenossen schienen mit dieser Auffassung der Artus-Legende nicht einverstanden zu sein, und aus diesem Grund könnte, nach Meinung einiger Literaturhistoriker,¹⁷⁵ der Roman „Garel vom blühenden Tal“ geschrieben worden sein. Inhaltlich steht diese Geschichte mit jener des „Daniel vom blühenden Tal“ in enger Verbindung,¹⁷⁶ der Hauptprotagonist entspricht hier jedoch wieder den Vorstellungen eines richtigen Tafelritters; er ist tapfer, krisenlos und vollkommen.¹⁷⁷ Der „Garel vom blühenden Tal“ entstand wahrscheinlich zwischen 1260 und 1280 im süddeutschen Raum; der Verfasser nennt sich selbst „Pleier“ und ist höchstwahrscheinlich österreichischer Herkunft.¹⁷⁸

Eine weitere Eigenart der nachklassischen Artus-Romane ist es, sich immer wieder auf die Werke der klassischen Artus-Romane zu beziehen, so wie das im Garel sehr oft geschieht.¹⁷⁹ Aus diesem Grund wird der Pleier in der Literaturforschung öfters als „Kompilator“ bezeichnet, der seine Verse aus verschiedenen Artus-Romanen kopiert und ziemlich einfallslos zu einer neuen Geschichte zusammengeschrieben habe. Dabei wurde aber vergessen, dass es dem Pleier in erster Linie wichtig war, seine Werke in eine literarische Tradition einzubetten und er dies ganz bewusst und nicht aus Einfallslosigkeit gemacht hat.¹⁸⁰ Es kann durchaus vorkommen, dass der heutige Leser gewisse Elemente in der Handlung etwas seltsam findet und ihnen nicht ganz folgen kann, da der Autor eine detaillierte Kenntnis der klassischen Artus-Romane voraussetzt.¹⁸¹

Es sind heute noch zwei Überbleibsel des Romans „Garel vom blühenden Tal“ erhalten. Eines davon wird verkürzt als Handschrift „L“, für Linz (Linz, Oberösterreichisches Landesarchiv,

¹⁷³ Der Name „Stricker“ könnte metaphorisch für die Tätigkeit des Dichtens stehen. Der Dichter „strickt“ sozusagen einen Text (lat. *textum*: Gewebe). (Kindlers neues Literaturlexikon 1996, S. 72)

¹⁷⁴ Haug 1982, S. 50.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 51.

¹⁷⁶ Kern 1981, S. 50; Haug 1982, S. 48.

¹⁷⁷ Huschenbett 1982a, S. 106.

¹⁷⁸ Wolff 1967, S. 1.

¹⁷⁹ Beispielsweise erwähnt der Autor gleich am Anfang den Bezug zu Hartmann von Aue. (Herles 1981, Vers 32)

¹⁸⁰ Herles 1981, S. X.

¹⁸¹ Einige bekanntere Werke, an denen sich der Pleier orientiert hat, sind nach Kern Hartmanns „Erec“ und „Iwein“, Wolframs „Parzival“ und „Titurel“, der „Lanzelet“ des Ulrich von Zatzikhoven, der „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg, der Wigalois von Wirnts von Grafenberg und Strickers „Daniel von dem blühenden Tal“. (Kern 1981, S. 32)

Handschrift 96, Panzerschrank IV/54), bezeichnet; die Handschrift ist gut erhalten und mit Ausnahme der Verso-Seite des letzten Blattes sehr gut lesbar.¹⁸² Beim anderen Überbleibsel des Garel-Romans handelt es sich um das so genannte Fragment „M“, für Meran (Tirol).¹⁸³ Die in Tirol entstandene Handschrift liefert nur einzelne Bruchstücke des Romans.¹⁸⁴ Deshalb werden beim folgenden Vergleich zwischen Romanvorlage und den auf Runkelstein dargestellten Szenen zwei Abschriften der Handschrift „L“ verwendet: die um 1892 entstandene Abschrift von Michael Walz¹⁸⁵ und für einzelne Textzitate jene von Wolfgang Herles aus dem Jahre 1981.¹⁸⁶

¹⁸² Herles 1981, S. XIIIff.

Die Handschrift dürfte mit Ausnahme der Verse 3647–3665 (fol. 28vb). von einer Hand stammen. Einzelne Buchstaben wurden wahrscheinlich nachträglich von Schreibern überschrieben. Bei der verwendeten Schrift handelt es sich um eine Bastarda des 15. Jahrhunderts (S. XIV). Die Sprache ist bairisch-österreichisch mit mitteldeutschen Elementen (Herles 1981, S. XVI).

¹⁸³ Ein Doppelblatt des Fragments „M“ (umfasst die Verse 15.633–15.912 und 17.025–17.294) befindet sich in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.germ. fol. 923/18; das zweite Doppelblatt befindet sich in Stams (Archiv Stift Stams, Abt. Palimpseste) und enthält die Verse 6.737–6.982 und 7.986–8244. Die beiden Fragmente stammen aus einer Hand. Die Schrift gehört der Mitte des 13. Jahrhunderts an (Herles 1981, S. XVIIff.).

¹⁸⁴ Huschenbett 1982a, S. 103; Herles, 1981, S. XVII.

¹⁸⁵ Walz 1892.

¹⁸⁶ Herles 1981.

2. Überlegungen zur Bilderzählung: Der Roman „Garel vom blühenden Tal“ und die dargestellten Szenen auf Runkelstein

1. Das Artusfest [Abb. 72: Der Raub Ginovers] [Abb. 73: Charabin vor Artus]

Man nimmt an, dass der eigentlichen Handlung der Garel-Geschichte des Pleier ein moralisierender Teil vorausgegangen sein könnte. Die ersten hundert Verse sind verloren, sodass dies nicht mit hundertprozentiger Sicherheit festgestellt werden kann.¹⁸⁷ Der auf uns gekommene Teil beginnt mit der Beschreibung des Frühlingsfestes des Artus, das in der Stadt Dinazarun stattfindet. Während des Festes verspricht der König den Gästen, ihnen all ihre Wünsche zu erfüllen [Vers 1–30].¹⁸⁸ Daraufhin wird dies von einem Ritter ausgenutzt, der unhöflich um die Frau des Königs bittet, als Artus mit seinen Tafelrittern bei Tische sitzt. Der König muss ihm diese Bitte gewähren und lässt die Königin schweren Herzens mit ihm fortreiten; Männer und Frauen beklagen diese Entführung [Vers 31–60].

Hier setzt die Bilderzählung in Runkelstein ein: Die erste Szene gleich rechts neben dem Kamin an der Südwand im Garelsaal (**Abb.72**) zeigt links auf einem Thron sitzend Artus, umgeben von seinen Tafelrittern. Er trägt eine Krone und zeigt in die Richtung des Ritters, der auf einem Pferd sitzend mit seiner Frau davonreitet. Hinter der Personengruppe wird ein Teil eines Gebäudes sichtbar, in dessen Fenster noch die Gesichter von zwei Gestalten zu sehen sind, welche wahrscheinlich die Leute darstellen, die das Geschehen betrauern.

Die Tafelritter reiten dem Ritter nach und versuchen, ihn zu besiegen und Artus' Frau zurück an den Hof zu bringen. Doch gelingt dies zunächst nicht. Die Ritter Gawan und Lanzelot waren bei der Entführung nicht zugegen und kommen später nach. Sofort nehmen auch sie die Verfolgung auf und wollen nicht ohne die Königin wiederkommen [Vers 61–90].¹⁸⁹

Artus ist sehr betrübt über diesen Vorfall. Indes naht Rettung: Der Ritter Garel taucht auf: Er wird als ein sehr weiser und „hübscher“ Ritter beschrieben (*Innen[dez] do sach man chomen Einen ritter der het hohen preys, der waz hobsch unde wey s*)¹⁹⁰, der alle Voraussetzungen eines guten Gefolgsmannes mitbringt. Artus schüttet ihm sein Herz aus und Garel beruhigt ihn, indem er meint, dass die Geraubte angesichts der Haltung des Entführers nicht in Gefahr sein könne. Der Verlust ihrer Ehre sei also nicht zu befürchten.¹⁹¹ Artus nimmt sich den Rat

¹⁸⁷ Walz 1892, S. 2.

¹⁸⁸ Für die Übersicht über die groben Handlungsstränge wird die Ausgabe „Garel vom blühenden Tal“ von Walz 1892 verwendet, für die wenigen wörtlichen Zitate dient die Dissertation „Garel vom blühenden Tal“ von Herles 1981 als Quelle.

¹⁸⁹ Walz 1892, S. 2ff.

¹⁹⁰ Herles 1981, Vers 93–95.

¹⁹¹ Fiedler-Rauer 2003, S. 34.

Garels zu Herzen, sorgt sich aber dennoch um seine Frau und um seine besten Ritter Lancelot und Gawan [Vers 91–218].

Die nächste in Runkelstein dargestellte Szene ist die Ankunft eines Gesandten auf dem Artushof. Es handelt sich um den Riesen Charabin (**Abb.73**), der von seinem Herrn, dem König Ekunaver, geschickt wurde, um König Artus die Feindschaft zu erklären. Charabin wird als sehr groß beschrieben, stark bewaffnet und respekteinflößend. *Die pey Artus waren auf dem plan, Sie sahen nie man so grozzen mere, in solher leng waz er Gewachsen newen paumen lanch*¹⁹² Die Dorfbewohner weichen vor dem Fremden zurück und wagen es nicht, ihn anzugreifen. Seine Waffen zeigen zwar seine Gewaltbereitschaft, gleichzeitig ist Charabin mit den höfischen Interaktionsformen bestens vertraut; das wird auch im Zyklus in Runkelstein deutlich: Der Riese tritt an Artus heran, der am linken Bildrand auf einer Art Thron sitzt und eine Krone trägt. Er ist von seinen Rittern umgeben und zeigt in Richtung Charabin, der an den König herantritt. Die Haltung des Riesen ist gebückt, er hat den Helm abgenommen und überkreuzt die Hände als Zeichen seiner Untergebenheit. Im dargestellten Augenblick hat der Riesenbote höchstwahrscheinlich seine Botschaft noch nicht geäußert¹⁹³, doch anschließend übermittelt er dem König die Worte Ekunavers: Artus trage Mitschuld am Tod seines Vaters¹⁹⁴, und er, Ekunaver von Kanadic, kündige ihm einen Rachefeldzug zur nächsten Pfingstzeit an. Artus nimmt die Herausforderung Ekunavers zur Feindschaft an und der Riese verspricht ihm, das seinem Herrn mitzuteilen. Nach der Unterredung zieht Charabin wieder von dannen [Vers 219–476].

Der Riese kehrt zu seinem Herrn Ekunaver in die Stadt Borteramunt zurück und gibt Artus` Reaktion wieder [Vers 477–534].

Artus selbst ist indessen sehr betrübt über sein Schicksal; Garel versucht, ihn zu trösten: Er rät ihm, Fürsten und Mannen zu berufen, die ihn in der Schlacht unterstützen könnten. Er selbst werde versuchen, dem Riesen Charabin zu folgen und das Land Kanadic auszukundschaften. Artus ist auch hier sehr besorgt, weil es sich um ein sehr gefährliches Land handelt [Vers. 535–599].

Es kommt zu einem weiteren Vorfall an Artus' Hof: Der neidische Hofmarschall namens Kei verhöhnt die Tapferkeit Garels: Er solle ruhig versuchen, den Riesen zu bezwingen, auch bei der Entführung der Königin sei er abwesend gewesen und werde den Entführer so wenig wie alle anderen bezwingen können. Garel jedoch lässt sich nicht aus der Fassung bringen und tritt

¹⁹² Herles 1981, Vers 222–224.

¹⁹³ Ebenda, S. 37.

¹⁹⁴ Diese Begebenheit wird nicht genauer erzählt.

seine Reise an. Artus tadelt Kei indessen für sein respektloses Verhalten, dieser bringt aber nicht einmal dem König genügend Respekt entgegen [Vers 600–688].

2. Die Befreiung von Merkanie – Der Kampf zwischen Gerhart und Garel

[Abb. 74: Garel und der Herr von Merkanie] [Abb. 75: Garels Kampf gegen Gerhart]

Garel nimmt nun die Verfolgung Charabins auf; er reitet zunächst durch den Wald Priziljan und kommt am Schloss des Herrn von Merkanie vorbei: *Da stund ein schoneu lint vor, Hoch, prayt und dike - Dar under er dort siczen sach ein den schonsten alten man*¹⁹⁵ Dieser sitzt, der literarischen Beschreibung nach, unter einer Linde vor dem Tor seiner Burg auf einem Polsterkissen; auf seiner Hand sitzt ein Sperberweibchen [Vers 689–805].

Die bildliche Darstellung in Runkelstein (**Abb. 74**) zeigt ebenfalls den Herrn von Merkanie mit dem Sperberweibchen vor der Burg sitzend und auf Garel schauend, der sich ihm auf einem Pferd vom linken Bildrand her nähert. Die im Text von Herles und Walz erwähnte Linde könnte möglicherweise links über dem Herrn von Merkanie, neben dem Schloss dargestellt sein, wenn auch sehr verblasst. Am rechten Bildrand sieht man den Riesen Charabin, der noch auf dem Rückweg zu seinem Herrn ist.

Garel wird vom Herrn von Merkanie freundlich empfangen und auf das Schloss geleitet, wo der Artusritter von Sabine, der Tochter des Schlossherrn, empfangen und entwaffnet wird. Waschwasser wird herbeigebracht und neue Kleider für den Ritter, der das Abendessen neben der Tochter des Herrn von Merkanie einnimmt. Bald nach dem Essen heißt der Hausherr die Frauen schlafen zu gehen, damit er in Ruhe mit Garel sprechen könne [Vers 806–930].

Garel erzählt nun auf Bitte seines Gastgebers den Grund für seine Reise und die Sorgen, die seinen Herrn, König Artus, quälen [Vers 931–976]. Der Herr von Merkanie bedauert das sehr, obwohl er selbst von Sorgen geplagt ist, die er Garel auch sofort wissen lässt: Da er Gerhart von Riviers die Hand seiner Tochter verwehrte, wurde dieser wütend und begann einen Krieg; der Sohn des Herrn von Merkanie namens Gilbert besiegte Gerhart zwar, wurde dann aber von ihm in einen Hinterhalt gelockt und getötet. Daraufhin versucht der liebestolle Ritter seit zehn Jahren seine Tochter mit Gewalt zu bekommen. Am nächsten Morgen würde es wieder so weit sein. Garel verspricht seine Hilfe, worüber der Herr von Merkanie überglücklich ist. Als Belohnung verspricht er ihm sein Land und sein ganzes Hab und Gut [Vers 977–1214].

Am nächsten Morgen nach der Messe wird Garel für den Kampf gerüstet und reitet los. 500 Ritter, die vom Herrn von Merkanie bereitgestellt worden sind, warten schon bei einer Schanze auf ihn [Vers 1215–1350].

¹⁹⁵ Herles 1981, Vers 778–780.

Vorerst reitet Garel alleine los, um das Land auszukundschaften. Er trifft dabei auf Graf Rialt, der von Gerhart vorausgeschickt wurde. Die beiden Ritter reiten sofort aufeinander zu; Graf Rialt fällt durch Garels Attacke „speereslang“ hinters Ross. Rialt wird nach seiner Niederlage zu Sabine aufs Schloss geschickt [Vers 1351–1407].

Garel bleibt noch an Ort und Stelle; da kommt auch schon Gerhart angeritten und es beginnt ein unerbittlicher Kampf.

Der Kampf wird auf Runkelstein wiedergegeben (**Abb. 75**): Garel kämpft gegen Gerhart und wirft ihn zu Boden. Allerdings schafft dieser es, wieder auf das Ross zu steigen, und wird daraufhin von Garel mitsamt dem Ross niedergestoßen. Am Boden liegt bereits der zuvor besiegte Rialt, der hier noch nicht zum Schloss zurückgekehrt ist; im Hintergrund wird eine Berglandschaft mit der Burg rechts oben im Hintergrund sichtbar.

Gerhart muss nach seiner Niederlage dem Herrn von Merkanie den Frieden versprechen und, nachdem ihm Garel sein Anliegen erzählt hat, 1000 Ritter für Artus bereitstellen. Gerhart zieht daraufhin mit seinem Heer ab. Rialt kommt auf dem Weg zur Burg an der Schanze mit den 500 Rittern vorbei, die auf Garel warten; er teilt den Wartenden mit, dass Garel Gerhart, seiner Meinung nach, unterlegen sein werde, worauf die 500 Garel zu Hilfe eilen. Sie treffen auf Garel, der ihnen die erfreuliche Nachricht über die Niederlage Gerharts mitteilt und dessen Versprechen, das Land zukünftig in Ruhe zu lassen. Daraufhin reiten sie gemeinsam zurück. Indessen hat sich Sabine um den schon vorher angekommenen Rialt gekümmert: Sie hat ihn empfangen und entwappnet [Vers 1485–1815]

Der Herr von Merkanie erzählt, dass er früher selber ein guter Ritter gewesen sei, doch habe er vor einiger Zeit diesem ritterlichen Treiben entsagt und sich dem Dienste Gottes gewidmet. Er reitet Garel entgegen, weint vor Freude über den Sieg und verspricht ihm aufs Neue Land und Gut. Auf der Burg wird Garel wieder von Sabine empfangen und entwappnet. Zum anschließenden Abendessen erscheint der Held in reichen Kleidern und speist mit Sabine und deren Eltern; am Ende des Festmahls ist der Held dann schließlich von vielen Frauen umringt, die so viel Zeit wie möglich mit ihm verbringen möchten [Vers 1816–1978].

Garel bleibt anschließend noch drei Tage auf der Burg und beschließt dann, Abschied zu nehmen, ohne der Bitte seiner Gastgeber nachzukommen und Sabine zu heiraten. Er bittet nur um Hilfe für Artus: Man sichert ihm diese in Form von 1000 Rittern zu. Zum Abschluss wünscht er sich von Sabine Gnade für Rialt, den diese sofort freilässt. Garel verlässt daraufhin unter Segenswünschen die Stadt und trennt sich dann schließlich auch von einer Rittergruppe, die ihn über eine weite Strecke hin begleitet hat; danach nimmt er wieder die Verfolgung des Riesen auf [Vers 1979–2132].

3. Der Kampf zwischen Gilan und Garel [Abb. 76: *Gilan und Garel*]

Garels Fahrt geht nun nach Kanadic weiter. Auf dem Weg durch einen Wald trifft er auf einen weiteren Ritter. Sie reiten schnurstracks aufeinander zu und beginnen miteinander zu kämpfen. Diese Szene ist nach Meinung von Kristina Domanski und Margit Krenn ebenfalls auf Schloss Runkelstein dargestellt (**Abb.76**).¹⁹⁶ Im Text wird Gilan als mit prächtigem Waffenschmuck ausgestatteter Ritter und als ehrenhafter Mann beschrieben. Von diesen Details ist im Fresko leider kaum mehr etwas zu sehen, da die Szene beinahe vollständig zerstört ist.

Der Schwertkampf dauert sehr lange; erst gegen Abend kann Garel siegen. Gilan wird nach seiner Niederlage von Garel gezwungen, Untertänigkeit zu geloben, und wird daraufhin von Garel nicht gefangen genommen, ganz im Gegenteil: Garel schätzt Gilans Gesellschaft [Vers 2133–2354]. Die beiden Ritter erzählen sich gegenseitig ihren Kummer und Gilan erklärt sich bereit, Garel zu helfen. Er sichert ihm 2000 auserwählte Reiter, 2000 Schützen und 2000 gewappnete Soldaten als Unterstützung für Artus zu. Als Gegenleistung verspricht Garel, ihm zu helfen: In diesem Zusammenhang erzählt Gilan, dass er einst durch einen Ritter namens Tristran von einem Riesen erlöst worden sei; diesem habe er sein Zauberhündchen geschenkt. Wer dessen Ton hört, würde automatisch fröhlich werden. Doch nun würde er durch Garels Trost erfreut, und den würde er auch brauchen, da er im Moment aufgrund einer schwierigen Situation sehr leiden würde: Die Söhne seiner Schwester, Floris und Alexander, werden nämlich vom Ritter Eskilabon – der sie beide besiegt hat – auf der Burg Belamunt gefangen gehalten. Auf die Frage, wer dieser Eskilabon sei, antwortet Gilan, dass es sich um einen Fürsten handle, der „der Wilde“ genannt werde, und sein Land unter dem Namen „die schöne Wilde“ bekannt sei. Eskilabon halte auf seiner Burg noch weitere vierhundert Ritter gefangen, die er zwar dort ihr ritterliches Leben weiterführen lasse, sie würden aber dennoch seine Gefangenen bleiben, solange er nicht von einem Ebenbürtigen besiegt werde. Gilan erklärt, dass er Garel zunächst für Eskilabon gehalten habe, deswegen habe er ihn sofort angegriffen. Die Ritter wollen nun zu zweit den Kampf antreten und die 400 Gefangenen befreien [Vers 2355–2664]. Garel ist froh, dass er begleitet wird, und erfährt, wie man Eskilabon zum Kampf herausfordert. Man müsse zuerst im Garten vor der Burg Halt machen. Dieser Garten sei durch Marmor kunstreich geordnet; daneben befinde sich ein Lindenbaum, geformt zu einem weiten, schattigen Dach. Das Schloss Belamunt sei eine vieltürmige, weite Bergfeste, von einem mächtigen schiffbaren Strom umflossen.

¹⁹⁶ Domanski/Krenn 2000a, S. 120.

Man müsse im Garten vor dem Schloss neben einer Linde von den Blumen einen Kranz binden; daraufhin soll von derselben Person ein dort wartender Sperber losgebunden werden, der Eskilabon dann die Kampfansage übermitteln werde [Vers 2665–2777].

Garel und Gilan kommen zur Burg Pergalt, die im Roman ebenfalls als sehr eindrucksvoll beschrieben wird. Sie werden dort sehr freundlich empfangen und bleiben sieben Tage. In der Zwischenzeit werden sie für den Kampf mit neuen Schildern und Waffenkleidern ausgerüstet. Gilan bekommt ein grünes Waffenkleid und wird deswegen auch in den folgenden Fresken auf Runkelstein in grüner Kleidung dargestellt. (*Gilan waz gruen alsam ein graz. Auf einem newen schilte waz ein erhabner lewe von golde. Von einem gruenen sameit Waz sein wappenroch, sein guersit*). Auch Garel wird gut ausgerüstet. Seinen Helm ziert ein aufsteigender Panther (*Man sach in auf dem helm tragen Ein pantel in der gepar, Alsam ez le[wen]tig wär*).¹⁹⁷

4.Garel und Gilans Kampf gegen Eskilabon

[Abb.77 Eskilabon] [Abb.78: Garels Kampf gegen Eskilabon] [Abb.79: Die Versöhnung mit Eskilabon]

Garel und Gilan reiten nun weiter durch den Wald in Richtung Belamunt [Vers 2778–3128]. Guten Mutes ziehen sie zunächst durch den Wald von Belsalvasch und kommen auf eine Heide, reiten weiter und erreichen dann im Laufe des Morgens schließlich den Garten von Belamunt. Dort spricht Garel den Wächter des Gartens an, der Knappe sagt ihm bereitwillig Namen und Besitzer der Burg und erzählt ihm, was auf der Burg vorgeht. Vor der Ankunft Garels habe es seit einem Jahr keiner mehr versucht, die 400 Ritter zu befreien. Garel erweckt daraufhin willentlich den Anschein, als sei er zufällig mit seinem Gesellen am Schloss vorbeigekommen und habe eigentlich keine Konflikte gesucht. Nun aber sei er bereit, den Kampf aufzunehmen. Die beiden Ritter übergeben ihre Rosse dem Knappen, gehen in den Garten, brechen dort die schönsten Blumen und schmücken damit ihre Helme. Daraufhin binden sie den Sperber los, der die Herausforderung sofort an Eskilabon weiterleitet. Die beiden Ritter verabschieden sich vom Knappen, der hofft, dass sie seinen Herrn besiegen, um den Alptraum zu beenden. Allerdings wünscht er sich, dass Eskilabon trotz allem am Leben bleiben solle [Vers 3129–3439].

Dieser bereitet sich inzwischen auf dem Schloss auf den Kampf vor und reitet zusammen mit seinem Marschall, der für Gilan bestimmt ist, zu den beiden Herausforderern. Beide sind fertig zur Tjost. Die Burggefangenen schauen den Kämpfen zwischen Garel und Eskilabon und Gilan und dem Marschall zu und meinen, nie zwei schönere Ritter gesehen zu haben. Auf

¹⁹⁷ Herles 1981, Vers 3067-3072.

Schloss Runkelstein könnte eine Szene genau diesen Kampf darstellen (**Abb.77**): Es wird ein Schloss gezeigt, aus dem ein Ritter hervorreitet, bei dem es sich wahrscheinlich um Eskilabon handelt; am linken Bildrand ist höchstwahrscheinlich der Wächter des Gartens dargestellt. In der Textausgabe wird von zwei Kämpfen gesprochen: einer findet zwischen Garel und Eskilabon statt und der zweite zwischen Gilan und dem Marschall bzw. zwei Nachfolgern, die für den besiegten Vorgänger einspringen. Diese kann Gilan alle nacheinander besiegen. Eskilabon und Garel hingegen verstecken einen Speer nach dem anderen. Als dann schließlich alle zerbrochen sind, greifen sie zu den Schwertern. Zunächst kämpfen sie auf den Pferden, später zu Fuß. Der Kampf endet erst als Garel schließlich seinem Gegner das Schwert aus der Hand und den Helm vom Kopf schlägt. Auf Schloss Runkelstein folgt auf Abb. 77 ebenfalls eine Kampfdarstellung (**Abb. 78**), wo allerdings nicht nur die beiden Zweikämpfe (Garel gegen Eskilabon und Gilan gegen einen Marschall) dargestellt sind, sondern eine wilde Schlacht, an der mehrere Kämpfer beteiligt zu sein scheinen: Am linken Bildrand sind einige Lanzen aufgerichtet, in der rechten Bildhälfte sieht man einen angreifenden Ritter; in der rechten Bildecke scheint ein Ritter zusammen mit seinem Pferd zu Boden gestürzt zu sein. Garel geht schließlich – wie immer – als Sieger hervor. Der besiegte Eskilabon verspricht ihm darauf, die Gefangenen frei zu lassen und Garel zu dienen [Vers 3440–3812].

Auf Runkelstein folgt ein weiteres Bildfeld (**Abb.79**), das, nach Kristina Domanski und Margit Krenn, die Versöhnung zwischen Garel, Gilan und Eskilabon zeigen soll. Bei deren Ankunft auf Schloss Belamunt werden Turniere als eine Art Willkommensgeschenk abgehalten. Im linken Bildfeld ist Garel bei dieser Empfangsfeier am aufsteigenden Panter zu erkennen und der bärtige Gilan an seinem grünem Kursit.

Eskilabon streckt die Hand in Richtung der Burg aus.¹⁹⁸ Aus dem Schloss kommen Männer, teilweise in gebückter Haltung, hervor – wahrscheinlich die Gefangenen, die Eskilabon bis dahin in der Burg gefangen hielt. Wie üblich wird die Szene von Zuschauern aus den Fenstern beobachtet.

Eskilabon erzählt Garel daraufhin, wie es zu der Gefangenschaft der Ritter gekommen ist, nämlich durch Eskilabons Liebe zu Klaretschanze, der Königin von Portigal. Sie bat ihn, als Minnedienst ihre Blumen zu pflegen. Wer es wagte, die Blumen zu pflücken, musste mit Eskilabon kämpfen. Hätte ihn ein Ritter besiegt, hätte er diesem seine Tochter zur Frau gegeben. Da er jedoch alle besiegte, die ihn herausforderten, kam es nie dazu. Der Besiegte musste Eskilabons Geliebten einen Kranz Blumen bringen; doch einer der Besiegten, gerade der, dessen Blumenkranz für Klaretschanze besonders wichtig gewesen wäre, brachte keine

¹⁹⁸ Domanski/Krenn 2000a, S. 121.

Blumen vorbei; dadurch kam Eskilabon in eine sehr unehrenhafte Lage. Klaretschanze wollte nichts mehr von ihm wissen und von da an nahm er jeden Herausforderer gefangen und wartete auf jemanden, der ihm ebenbürtig ist. Auf diese Erklärung hin erzählt ihm Garel seine Lebensgeschichte. Man erfährt unter anderem, dass Garel der Vetter von Parzival ist (*so ist der werde Partzi[ff]al, der ist herre ueber al meine oeheim chint*)¹⁹⁹ und der Name seines Vaters Meleranz lautet. Er selber stammt aus Steier, wo ein gewisser Gandin seine Mutter als Herrin eingesetzt hat. Mit zwölf Jahren kam er dann schließlich zu Artus, der ihn liebevoll erzog und höfische Zucht und Sitte lehrte. Als er dann erwachsen geworden war, bekam er den Rittersnamen, das Schildesamt, eine wertvolle Ausrüstung und schließlich als Lehen die Meeresinsel samt Burg „Zu dem Blumental“; das Lehen zinst jährlich mehr als tausend Mark. Er erklärt Eskilabon Artus` Lage und bittet ihn um Hilfe; dieser verspricht 1000 tapfere Reiter, 2000 gut ausgerüstete Fußsoldaten und 1000 berittene Schützen. Zunächst lädt er aber Garel auf seine Burg ein. Auf dem Weg dorthin wird erst sichtbar, dass Gilan seine beiden Gegner besiegt hat, und Eskilabon ist froh, dass sein Abenteuer durch Männer so edler Art beendet wurde [Vers 3813–4361].

Auf der Burg wird daraufhin ein großes Fest vorbereitet. Die Helden werden entwappnet und festlich gekleidet. Während des Festmahls sitzt Flordiane, die Schwester Eskilabons, neben Garel. Die ehemaligen Gefangenen Alexander und Floris kommen und begrüßen ihren Onkel Gilan, der sie ebenfalls liebevoll begrüßt, sie anschließend ein wenig zurechtweist und danach die Begegnung zwischen ihm und Garel schildert. Eskilabon fühlt sich dadurch ein bisschen besser: Nicht nur er ist Garel unterlegen, sondern auch Gilan. Es wird gefeiert und getanzt, bis der Gastgeber alle zum Schlafengehen einlädt. Flordiane wird von Garel und Gilan zu Bett gebracht. Vor dem Schlafengehen verteilt man noch einen gemeinsamen Schlaftrunk, danach werden die Ritter von Junkern entkleidet: Nun können sie sich endlich in frischem Schlafgewand zur Ruhe legen [Vers 4362–5007].

Am nächsten Tag fordert Garel die Freilassung der Gefangenen, die ihm Eskilabon natürlich gewährt. Der Besiegte gibt zu, Unrecht getan zu haben, der eigentliche Schuldige sei jedoch jener Ritter, welcher seiner Geliebten die Blumen nicht gebracht habe. Hier stimmen ihm alle zu. Garel bittet nun alle anderen um Hilfe für Artus, welche ihm in Form von 400 Kämpfern und neuer Kriegsausrüstung zugesichert wird. Sie verweilen nach diesen Versprechungen noch sieben Tage auf der Burg. Zum Abschluss schenkt Flordiane Garel einen besonders schönen Wappenrock. Eskilabon übergibt ihm seine Schwester als Kampfpreis, den er aber wegen seiner Verpflichtungen nicht annehmen kann. Garel und Gilan werden nun noch ein

¹⁹⁹ Herles 1981, V. 4175-4177.

weites Stück auf ihrer Reise von einer Rittergruppe begleitet. Garel nimmt dann aber Abschied mit der Bitte, dass sich die 400 alle wieder zu Pfingsten bei Eskilabon einfinden möchten, um ihn beim Kampf gegen Ekunaver zu unterstützen. Garel und Gilan reiten nun zusammen nach Pergalt; freundlich nimmt der Artus-Ritter Abschied und setzt seine Fahrt nach Kanadic fort [Vers 5008–5471].

5. Der Kampf mit den Riesen Purdan und Fidegart. Die Befreiung Klaris' und der Jungfrauen [Abb.80: Garels Kampf gegen Purdan und Fidegart][Abb.81: Die Befreiung von Klaris und Duzabel]

[Abb. 82:Der Abschied Duzabels]: [Abb. 83a b: Die Heimkehr Duzabels]

Garels Spurensuche des Riesen Charabin geht nun wieder weiter; er reitet durch einen wilden Wald und kommt zu einer festen Klause, die von dem böswilligen Riesenpaar Purdan und Fidegart bewacht wird. Purdan bewacht die Straße und beschimpft und erschlägt Reisende oft auch aus bloßem Übermut. Garel kommt an die Klause und entschuldigt sich zunächst für die Störung, jedoch sei er der Meinung, dass er eigentlich das Recht habe, diese Straße passieren zu dürfen. Purdan schimpft und droht, ihn wie einen Dieb zu erschlagen; der Kampf beginnt: Purdan wird von der Lanze Garels getroffen, er strauchelt und zieht einen langen Splitter aus der Brust. Garel nimmt wieder Anlauf und verletzt den Riesen so schwer mit seinem Schwert, dass das Blut durch den Harnisch strömt. Purdan schlägt mit seiner Stange zu und trifft Garels Pferd. Dieser springt schnell von seinem Reittier und weicht den Schlägen des Riesen aus; die Bäume halten die Schläge ab und erst als der Riese müde wird, schwächt ihn Garel mit weiteren Schlägen in die Seiten und die Beine. Der Riese versucht weiter, den Helden mit der Stange zu treffen; indessen schafft es Garel, das Bein des Riesen aufzuritzen. Purdan fällt hin und versucht noch im Fallen, den Ritter zu treffen. Doch Garel pariert auch diesen Angriff; der Riese fällt geräuschvoll auf den Boden und Garel schlägt ihm daraufhin den Kopf ab. Die nächste Gefahr jedoch ist im Anmarsch: Purdans Frau Fidegard hat den Fall des Riesen gehört [Vers 5472–5667], sie wappnet sich zornig und trifft auf Garel während er gerade sein Pferd sucht. Auch sie versucht nun, auf ihn einzuschlagen. Wieder muss er sich in den Wald flüchten, doch schließlich ist er imstande, mit seinem Schwert eines ihrer Beine zu verwunden; je matter sie wird, desto heftiger dringt er vor und schließlich schafft er es, auch ihr Haupt abzutrennen.

Auf Runkelstein wird der Kampf mit den Riesen ebenfalls dargestellt (**Abb. 80**): Links ist ein Reiter auf einem Pferd zu sehen, das nur mehr fragmentarisch sichtbar ist; beim Reiter handelt es sich wahrscheinlich um Garel, der zur Klause der Riesen reitet. Er kommt hinter einem Hügel hervor; im rechten Bildteil findet der Kampf zwischen Garel und den Riesen statt; Purdan liegt bereits mit abgetrenntem Haupt am Boden, während Fidegard herbeieilt und

gerade zum Schlag gegen Garel ausholt. Über den eisernen Hosen trägt sie, wie die Riesinnen der Triaden, ein Kettenhemd und darüber einen Waffenrock.²⁰⁰ Von der Landschaft, die die Szene umgibt, ist nicht mehr allzu viel zu sehen: Außer Hügeln ist kaum mehr etwas erhalten geblieben.

Nach seinem Sieg durchsucht Garel die Klause und trifft dabei niemanden an; über dem Tor steht ein Palas und rechts daneben ein fester Gaden, in dem zwölf Jungfrauen gefangen gehalten werden.²⁰¹ Garel weiß zunächst von dieser Gefangenschaft nichts; er wundert sich nur darüber, dass die Türe so fest verschlossen ist – so fest, dass auch er sie nicht öffnen kann. Indes hoffen die Jungfrauen im Inneren des Gadens, durch den Tod erlöst zu werden, da ihrer Meinung nach auf eine Befreiung nicht zu hoffen ist [Vers 5668–5963].

Vorerst betritt Garel den danebenliegenden Palas und findet dort den in einem Kämmerchen gefangen gehaltenen, eingeschüchterten Klaris, der ihm rät, sich sofort in Sicherheit zu bringen, bevor ihn die Riesen finden. Garel muss ihm zwei Mal versichern, dass er die Riesen bereits beide getötet habe. Daraufhin schafft es Garel, den Jüngling zu befreien. Er erzählt ihm, dass er bereits zehn Jahre bei den Riesen gefangen gehalten werde, und bedankt sich kniefällig bei dem Ritter [Vers 5964–6195].

Auf die Frage, warum sich hier keine Leute befänden, antwortet Klaris, dass bei den Riesen niemand lange bleiben konnte, da sie zu böse gewesen seien; jedoch gab es ein paar Zwerge, die ihnen dienten. Um die Zwerge zu rufen, muss Garel drei Mal in ein Hörnchen blasen, und schon kommen sie herbei; der Zwergenführer Albewin²⁰² verspricht, ab sofort Garel zu dienen. Klaris und er werden nun von den Zwergen neu eingekleidet. Daraufhin fragt Garel Albewin nach dem fest verschlossenen Gaden und erfährt, dass Duzabel dort zusammen mit einer Gruppe von Jungfrauen gefangen gehalten werde. Als der Ritter den Zwergenführer bittet, ihm zu helfen, diese zu befreien, schenkt dieser ihm einen Ring, der ihm die Stärke von zwölf Männern verleihen soll, und ein Schwert, das ihn beinahe unbesiegbar macht. Somit schafft es Garel, den Stein vor der Tür des Gadens zu entfernen und die Tür zu öffnen. Er betritt das Gebäude jedoch aus Respekt vor den Frauen nicht. Sie werden versorgt und bleiben über Nacht noch im Inneren. Jetzt erst legt sich auch Garel zu Bett [Vers 6196–6706].

²⁰⁰ Domanski/Krenn 2000a, S. 122.

²⁰¹ Purdan hat in Argentin, dem Grenzlande, den Herzog Elimar erschlagen und seinen Sohn Klaris mitgenommen, den er in der Klause gefangen hält; Fidegart hat in Turtus, dem anderen Grenzlande, Duzabel, die Tochter des Landgrafen Amurat, geraubt; und diese sitzt nun auch mit ihren Jungfrauen im Gaden (Walz 1892, S. 163).

²⁰² Albewin war eigentlich ein reicher, gewaltiger König; er wurde von Purdan besiegt und musste den Riesen seit jener Zeit dienen (Walz 1892, S. 163).

Im nächsten Bildfeld auf Runkelstein (**Abb. 81**) werden offensichtlich drei Handlungsmomente zusammengezogen: Im oberen Teil des Palas sieht man die Ankunft Garels bei Klaris, der mit einem eisernen Halsband an der Mauer festgekettet ist. Unten sieht man Garel das Tor des Gebäudes öffnen, wo die Jungfrauen gefangen gehalten werden. Am rechten Bildrand werden schließlich die Zwerge dargestellt, die den Riesen bis zu diesem Zeitpunkt dienen mussten. Der Zwergenkönig Albewin wird hier in einer widersprüchlichen Haltung präsentiert: Er gibt Garel einerseits die Hand, hält aber andererseits das Schwert hoch erhoben. Auf diese Weise wird nach Domanski und Krenn zuerst das Erschrecken Albewins dargestellt und danach die Dankbarkeit über die Befreiung.²⁰³

Am nächsten Morgen werden die Gefangenen von den Frauen der Zwerge gepflegt: Alle Erlösten bedanken sich beim Helden. Garel bekommt ein neues Pferd, das von den erschlagenen Rittern übrig geblieben ist, sodass er seine Reise fortsetzen kann. Davor wird allerdings noch gegessen und gefeiert. Für die Heimfahrt der Frauen stellt Albewin dann schließlich genügend Pferde zur Verfügung. Schließlich nehmen alle von den Zwergfrauen im Saal und im Hof von Garel Abschied; drei Zwerge begleiten die Jungfrauen nach Hause, wo sie von ihren Eltern empfangen werden.

Die folgenden Szenen der Wandmalereien befinden sich nicht mehr an ihren ursprünglichen Plätzen. Die wegen Absturzgefahr abgenommenen Malereien der Nordwand wurden nach deren Absturz im Tristanzimmer nebenan aufgehängt, da das Garel-Zimmer durch die nach dem Absturz nach hinten versetzte Nordwand kleiner geworden war.²⁰⁴ Drei Bilder konnten nicht mehr gerettet werden und sind jetzt nur mehr in um 1857 angefertigten Nachzeichnungen von Ignaz Seelos erhalten.²⁰⁵ Die wieder angebrachten Malereien im Tristanzimmer wurden in falscher Reihenfolge aufgehängt.²⁰⁶

Auf Runkelstein ist die Szene mit Garels Abschied von Duzabel (**Abb.82**) dargestellt; Garel und Klaris haben die Pferde bereits von Albewin bekommen und sind für die Heimfahrt bereit. Duzabel tritt ihnen entgegen. Sie hebt ihr helles Kleid hoch und hält die Hand in Richtung Gesicht, dicht hinter Duzabel steht eine Personengruppe.

Im Hintergrund reitet Garel dann schließlich auf seinem Pferd in Richtung Argentin davon, das möglicherweise durch das Bauwerk im Hintergrund symbolisiert wird. Am rechten Bildrand befindet sich ein weiteres Gebäude, das wohl den Gaden darstellt, in dem die Jungfrauen gefangen gehalten worden waren. Die Szene wurde anscheinend bei der

²⁰³ Domanski/Krenn 2000a, S.121.

²⁰⁴ Salvoni 2000, S.611.

²⁰⁵ Domanski/Krenn 2000a, S.128.

²⁰⁶ Ebenda, S. 123.

Wiederanbringung aus vier circa gleich großen Teilen zusammengesetzt, was noch durch die großen Eisenklammern nachvollziehbar ist.

Die darauf folgende Szene wurde geteilt wobei die linke Hälfte an der Nordwand des Garelzimmers angebracht wurde (**Abb. 83a**) und die andere Hälfte im Tristanzimmer (**Abb. 83b**). Wieder wird in der Darstellung eine parallele Landschaftskulisse eingeschoben, um zwei zusammengehörige, aber zeitlich unterschiedliche Handlungen in einem Bild zu vereinen. Im unteren Abschnitt wird die Heimkehr der Jungfrauen dargestellt, die, abweichend vom Text, hier nur mit Albewin als Begleiter dargestellt werden. Garel bekommt vom Zwergenkönig inzwischen den Rat, die Klause zu zerstören und sich das, was ihm gefalle, einfach unter den Nagel zu reißen. Gleich danach nehmen Garel und Klaris, der, so wie Garel, ebenfalls Harnisch und Pferd von einem erschlagenen Ritter bekommt, von allen Anwesenden Abschied. Albewin geleitet die Genossen noch durch den Wald in Richtung Argentin worauf sie sich unter Versicherungen gegenseitiger Hilfe und Treue voneinander trennen. In Argentin werden die beiden Männer von den Landherren freundlich empfangen. Inzwischen kehrt Albewin wieder in den Wald zurück, findet einen großen Hort, verbrennt die Veste und bricht die Mauern. Die Habseligkeiten der gefallenen Ritter nimmt er mit sich in den Berg und macht daraus einen Helm, Eisenhosen und eine Halsberge für Garel. Dieser verweilt zusammen mit Klaris 14 Tage bei den Landherren, welche ihm 1000 Ritter für den Zug gegen Ekunaver versprechen. Daraufhin verfolgt er - wie gewohnt - die Spur Charabins in Richtung Kanadic [Vers 6707–7182].

6. Der Kampf gegen das Meerungeheuer Vulgan – Garel wird König von Anferre

[Abb. 84: Der Kampf gegen Vulgan][Abb.85: Laudamie nimmt Garel in ihre Burg auf][Nachzeichnung] [Abb. 86: Garel heiratet Laudamie (Nachzeichnung)]

Garel reitet lange durch den Wald und kommt in ein schönes Land namens Anferre, das allerdings einen ziemlich tristen Eindruck macht, weil dort ein schreckliches Meerungeheuer wütet, das halb Mensch, halb Pferd ist (*Es waz halbez ross und halbez man.*).²⁰⁷ Es trägt einen Schild mit einem Haupt auf der Vorderseite und wer oder was dieses Haupt erblickt, der ist verdorben und stirbt. Das Land ist ausgestorben, doch Garel erblickt ein Schloss; es handelt sich hierbei um die Burg Muntrogin. Auf der Burg lebt die schöne, verwaiste Königin Laudamie, die seit fünf Jahren vom Ungeheuer Vulganus belagert wird und Muntrogin nicht verlassen kann, da sie nur dort sicher ist. Das Land rings um das Schloss ist komplett verödet und zerstört [Vers 7183–7404].

²⁰⁷ Herles 1981, Vers 7222.

Garel wird in das Schloss eingelassen und sieht die Königin, in die er sich sofort verliebt. Er möchte sofort gefährliche Abenteuer für sie bestehen. Die Fragen der Königin beantwortet Garel eher kurz: Er komme von Artus und habe die letzte Nacht in Kanadic verbracht, wo er ihren Vetter Klaris gesund zurückgelassen habe.

Laudamie erzählt ihm von der schrecklichen Belagerung durch Vulgan, der jeden Tag vor der Burg grimmig rufe. Seit zehn Jahren haue er in einer Steinwand am Meeresrand und habe inzwischen alle Bewohner des Landes getötet oder vertrieben.

Garel tröstet die Weinende und verspricht, ihr zu helfen; er verlangt nach einem verlässlichen Boten, welchen er sofort zu Klaris schickt. Dieser wiederum hat die Aufgabe, zu Albewin zu gehen und diesen um Hilfe zu bitten. Garel wird in der Zwischenzeit bei der Königin vorzüglich bedient.

Als er eines Tages aufwacht, stehen die Zwerge vor seinem Bett. Sie haben die Tarnkappen abgenommen und sind nun für Garel sichtbar. Er überredet Albewin, ihm zu helfen, das Ungeheuer zu töten, jedoch warnt ihn dieser vor einem Kampf mit Vulgan. Am Ende lässt sich Albewin aber doch überzeugen [Vers 7405–7941].

Albewin und seine Genossen laufen zur Höhle und treffen Vulgan dort vor der Steinwand an; sein Körper ist durch eine harte blaue, rot getupfte Fischhaut *geschützt* (*einez visches huet / deu huet waz herter dan ein stal*).²⁰⁸ Sein Kopf ist mit sehr starker Hornhaut überzogen; dazu trägt er einen Stahlkolben. Der Schild mit dem Haupt, das alles tötet, schaut zu Boden. Das Monster geht zum Strand, um dort Beute zu machen, und lässt den Schild vor der Höhle zurück, weil es sich sicher ist, dass sowieso niemand vorbeikommen würde. Die Zwerge mit ihren Tarnkappen verstecken den Schild inzwischen im Wald und geben Garel Bescheid, dass er angreifen könne. Dieser wappnet sich für den Kampf; Laudamie macht sich Sorgen um ihn, er stellt sich jedoch trotzdem dem Kampf [Vers 7942–8128]. Er trifft Vulgan an, der seinen Schild sucht, ihn aber nicht findet; er tobt und schreit. Der Kampf beginnt: Das Monster rennt gegen den Helden mit dem Kolben an, doch Garel sticht ihm mit seinem Speer mitten ins Herz; der Speer kann jedoch die Fischhaut nicht durchdringen – der Schaft zersplittert –, Vulgan strauchelt. Garel versucht, ihn mit seinem Schwert, das Stahl, Eisen und Horn zerschneidet, wenigstens ein bisschen zu verletzen; die Fischhaut jedoch vermag er nicht zu durchdringen. Vulgan hingegen schlägt Garels Schild in Stücke und bringt das Pferd zu Fall. Der Ritter springt vom Pferd und weicht den unbarmherzigen Schlägen Vulgans aus, kommt dadurch aber selber nicht mehr zum Schlagen und wird gegen die Steinwand getrieben. Die Situation wird brenzlich; da merkt Garel, dass die Arme und Hände des Ungeheuers nicht von

²⁰⁸ Herles 1981, Verse 7937 und 7941.

Fischhaut bedeckt sind. Er rückt ihm näher, weicht einem Kolbenschlag aus und während Vulgan zum nächsten Schlag ausholt, haut er ihm die rechte Hand ab. Das Ungeheuer trifft ihn inzwischen jedoch mit der linken Hand; Garel strauchelt, richtet sich aber sofort wieder auf und schlägt ihm auch noch die linke Hand ab. Vulgan brüllt auf und bringt Garel nach Pferdeart mit Schlägen der Hinterfüße zu Fall, doch auch hiervon erholt sich der Ritter, richtet sich auf und haut dem Ungeheuer auch noch die Hinterbeine und am Ende auch noch das Haupt ab. Vulgan ist nun endgültig tot [Vers 8129–8311].

In Runkelstein (**Abb. 84**) wird das Monster als halb Mensch und halb Raubkatze dargestellt. Die blaue Haut bedeckt außer dem menschenähnlichen Gesicht den ganzen Körper. Es werden zwei Handlungsmomente wiedergegeben: In der oberen Bildhälfte ist zu sehen, wie Garel gegen das Monster mit einer Lanze anrennt [Vers 8128–8134]. Das Ungeheuer hält einen Kolben in die Luft. Es hat sich auf die Hinterbeine gestellt und bäumt sich gegen Garel auf. Im unteren Bildteil scheint Vulgan schon ziemlich angeschlagen zu sein; Garel hat ihm bereits die Vorderpranken abgeschlagen. Diese liegen nun auf der Erde; eine davon hält noch den Kolben fest. Garel holt inzwischen zum nächsten Schlag aus, um Vulgan die Hinterbeine abzuschlagen [Vers 8277f.]. An der oberen Bildecke links wird das ganze Geschehen von König Albewin beobachtet.²⁰⁹

Am Ende des Kampfes treten die Zwerge an Garel heran, und dieser bedankt sich bei ihnen. Albewin wünscht sich die unversehrte Fischhaut für Kursit, Helm und Schild; er kündigt an, das böse Haupt eigenhändig vor der Burg zu verbergen. Garel reitet nach Muntrogin zurück und wird dort von Laudamie aufgenommen (**Abb.85**). Das Bildfeld ist nur mehr aus einer Nachzeichnung von Seelos bekannt, da das Fresko beim Absturz der Nordmauer zerstört worden ist und überbringt der Königin die Nachricht vom Tod Vulgans. Diese kann es zunächst nicht glauben und ist außer sich vor Freude [Vers 8312–8659].

Am Abend lässt sie ein großes Mahl vorbereiten und verkündet offiziell, dass sie ihr Land, Leute und sich selber Garel übergeben werde. Am nächsten Morgen begibt sich Albewin, nachdem er das böse Haupt des Ungeheuers vor der Burg in einer tiefen Grube verborgen hat, mit seinen Gesellen, unsichtbar durch die Tarnkappen, zu Garel ins Schlafgemach; dieser erzählt ihm dann vom Vorhaben der Königin. Albewin rät ihm, diesen Antrag anzunehmen, weil er so nach Belieben leben, belohnen und schenken könne. Bei der Beseitigung des bösen Hauptes rät Albewin zur Vorsicht: Es nur zu verbrennen sei zu wenig, stattdessen sollte man es mit Blei übergießen und unverletzt im Meer versenken. Garel stimmt zu und heißt die

²⁰⁹ Albewin ist zur Unterstützung angereist (Domanski/Krenn 2000a, S. 128).

Zwerge, nun wieder ihre Tarnkappen aufzusetzen, da nun Junker kommen würden, die ihn anziehen sollten [Vers 8660–8956].

Garel bekleidet sich und geht zunächst zur Messe, dann zum Mahl mit der Königin samt Frauen und Rittern. Die Königin hält Rat mit ihren Würdenträgern und alle befinden es für gut, Garel zum König zu machen. Es kommen Fürsten, Grafen und Dienstmannen mit der Jungfrau zu Garel in den Palas und beschließen die Ehe. Ein Bischof bestätigt noch einmal die Gültigkeit dieser Ehe; Garel nimmt die Krone, die Königin, Land und Leute an. Es folgt ein großes Fest. Am nächsten Tag werden die Belehnungen der Fürsten, Freien und Dienstmannen mit Würden, Burgen, Ländern durchgeführt. Auch Geschenke wie Gold und Silber werden dargebracht. Nun kommt auch Klaris zur Hochzeit seiner Base und erzählt nur Gutes über Garel. So sind alle mit der Wahl zum König über Anferre einverstanden; das Haupt des Vulgan wird inzwischen im Meer versenkt.

Die Szene der Hochzeit von Garel und Laudamie (**Abb. 86**) ist, wie das vorige Bildfeld nur mehr aus einer Nachzeichnung von Seelos bekannt.

Nach der Hochzeit kommen unter Garels Herrschaft viele Flüchtlinge wieder ins Land zurück und verwandeln es wieder in ein schönes Stück Erde [Vers 8957–9342].

7. Die Vorbereitungen zur Schlacht gegen Ekunaver

Über den Winter bis Pfingsten bleibt König Garel auf Muntrogin und während der Feiertage sendet er Boten zur Sammlung und zum Feiern des Pfingstfestes aus. Alle, die Hilfe versprochen und sich bei Eskilabon versammelt haben, werden nach Muntrogin gerufen. Es erscheinen alle Berufenen: Gilan, Retan und Tjofabier bilden mit ca. 11.000 Mann das erste Lager, Gerhart, Klaris, Amurat und Eskilabon mit ca. 18.000 Mann das zweite. Ein drittes Lager fasst die Truppen des Königreichs Anferre mit 10.000 Reitern, 10.000 gepanzerten Schützen und 20.000 Fußknechten [Vers 9343–9822].

Am dritten Morgen des Zusammentreffens wird ein feierliches Hochamt abgehalten: Die Königin begrüßt die Fürsten und Werten; Klaris ist noch Knappe und steht etwas abseits. Am vierten Tag werden Klaris und 100 seiner Knappen zu Rittern geschlagen und von Garel und der Königin ausgestattet. Unter großem Gedränge liest ein Bischof die Messe und segnet die Schwerter, darauf findet ein Festmahl statt. Unter den Führern und Lagern herrscht allgemeine Feststimmung; Albwin erscheint nun auch plötzlich zusammen mit drei Genossen und bringt die versprochenen kunstreichen Waffen und die Ausrüstung fürs Heer als seinen Beitrag zu Garels Kampf. Die Königin hat nun auch Gelegenheit, die Zwerge kennen zu lernen und sie dankbar zu begrüßen [Vers 9823–10.427].

Bis zum 14. Tag nach Pfingsten wird weitergefeiert; dann bereitet man sich auf die Schlacht vor: Nachdem Rüstung und Aufbruch für den folgenden Tag festgelegt worden sind, wird die Art des Heerzuges im Kriegsrat besprochen. Am Abend wird während des Abendessens von der Königin Abschied genommen. Garel, Laudamie und Albewin reiten auf die Burg zurück. Bei Tagesanbruch besucht man wieder die Messe und darauf überträgt Garel dem greisen Immilot und Albewin die Obsorge über seine Gemahlin Laudamie. Er nimmt Abschied und das Heer beginnt die Reise. Die Frauen beobachten den Aufbruch von den Fenstern aus: Das Lager wird abgebrochen und jeder der sieben Helfer führt 10.000 Mann unter seiner Fahne in den Kampf; ihnen folgt das Landesbanner von Anferre mit 15.000, den Schluss macht Garel mit weiteren 15.000 Mann. Die Spitze hält Eskilabon; diesem gehen 400 Krieger voraus. Die Königin bleibt in Muntrogin zurück.

8. Der Kampf gegen den Riesen Malseron [Abb. 87: *Der Riese Malseron (Nachzeichnung)*] [Abb. 88:

Garels Feldlager

Garel zieht also mit 100.000 Mann nach Kanadic, dem Königreich Ekunavers, und kommt zur festen Klause, die den Einmarsch ins Land versperrt. Auf einer Heide wird Kriegsrat über das weitere Vorgehen gehalten. Garel will auf Kundschaft gehen, obwohl ihm davon abgeraten wird, da die Klause von vier starken, wohlgesitteten Riesen bewacht wird. Am anderen Morgen reitet Garel aber trotzdem aus. Er erreicht die Klause und sieht dort einen großen Turm, daneben einen weiten Palas. Auf sein Rufen hin bittet ihn der Turmwart freundlich, etwas leiser zu sein, da er sonst den Herrn wecken und erzürnen würde. Garel lässt sich davon nicht beeindrucken und fragt polternd, ob Ekunaver nun bald zum angekündigten Kampf mit Artus erscheinen würde oder sich feige davor drücken wolle. Malseron, der Bewacher der Klause, erscheint unbewaffnet vor dem Tor und gibt die notwendige Auskunft; Garel jedoch fordert ihn zornig auf, sich zu wappnen und dem Kampf zu stellen [Vers 10.999–11.366].

Malseron geht ins Haus zurück und rüstet sich mit Hosen, Halsberge, Helm, Schild, Schwert und Stange. Nun beginnt der Kampf und Garel schafft es auch dieses Mal, den Riesen zu besiegen; am Ende liegt dieser völlig ausgelaugt auf dem Boden und Garel entschuldigt sich für seine aggressive Art. Er gibt zu, den Riesen zum Kampf gezwungen zu haben. Malseron ergibt sich ihm und bittet um Leben und Gnade, worüber Garel sehr froh ist. Auch diese Szene ist auf Runkelstein nicht mehr erhalten und nur durch die Nachzeichnungen von Seelos nachvollziehbar (**Abb. 87**). Der Riese ist nach seiner Niederlage bereit, über Heer und Ausrüstung Ekunavers zu berichten: Er habe ca. 200.000 Mann zur Verfügung, fünf Könige und vier Riesen, darunter auch er selber; nun aber möchte er seine Dienste und die der

anderen Riesen Garel anbieten. Dieser freut sich über das Angebot, fordert aber für den bevorstehenden Kampf nur Neutralität und Rat für den Vormarsch seines Heeres. Malseron verspricht, am nächsten Morgen Ekunaver von dem Kampf zu erzählen. Garel solle inzwischen die Klause besetzen und dem König den Kampf ankündigen, damit dieser nicht weiteres Unheil anrichten könne [Vers 11.367–12.014].

Auf Garels Seite wird Kriegsrat gehalten und beschlossen, bei Tagesanbruch die Klause zu besetzen. In der Zwischenzeit wird ein Bote zu Ekunaver geschickt, der ihn einerseits über die Widersagung informiert und andererseits über die Abenteuer, die Garel im Namen von Artus bisher bestanden hat. Die anderen drei Riesen teilen inzwischen Malseron mit, dass sie in drei Tagen aufbrechen müssen, um gegen Artus` Heer zu kämpfen. Malseron erzählt ihnen, was ihm widerfahren ist, und rät den Riesen, sich in dieser Schlacht neutral zu verhalten: Das würde in diesem Fall bedeuten, an Garels Seite zu kämpfen.

Am nächsten Tag sucht Malseron zusammen mit seinen Genossen Ekunaver auf, den er mit 200.000 Mann am Strand findet. Er erzählt ihm, dass er besiegt wurde und nun zum König von Anferre gehöre; daraufhin gibt er dankbar sein Lehen zurück und bittet Ekunaver, ihn seines Untertaneneides zu entledigen. Um dasselbe bittet er auch für seine Untertanen. Er empfiehlt Ekunaver, die Feste zu besetzen, weil er sie aufgegeben habe. Auch Charabin hält dies für eine gute Idee. Ekunaver versucht die Riesen noch zu halten, Malseron jedoch lässt sich nicht überzeugen.

Man beschließt daraufhin, die Schlacht im eigenen Land durchzuführen; es erscheint auch der Bote Garels, der das Widerbot im Namen seines Herrn ausspricht. Stolz zählt der Bote die Helfer Garels und deren Herkunft auf, was König Ekunaver jedoch nicht sonderlich beeindruckt. Er sagt, man solle sich beeilen, falls man seinen Zug aufhalten wolle. Der Bote kehrt zu seinem Herrn zurück, erzählt Garel von der höhnischen Antwort des Feindes und zählt dessen Helfer und deren Herkunft alle einzeln auf. Er schätzt die Stärke des Heeres gleich wie Malseron auf ca. 200.000 Mann. Daraufhin beruft Garel schnell einen Kriegsrat ein, in dem beschlossen wird, die Klause sofort in Besitz zu nehmen; des Weiteren bestimmt er Eskilabon und Gilan für den Tag als Scharmeister und eilt selber mit 200 Mann dem Heer voraus.

Vor der Klause findet Garel die vier Riesen: er und die vier Riesen schwören sich gegenseitige Treue bis in den Tod²¹⁰ [Vers 12.015–13.223].

²¹⁰ Während noch gesprochen wird, kommt der mit 400 Mann ausgestattete Graf Galvan; keinen Feind ahnend, fordert Galvan die Übergabe der Klause. Malseron übergibt ihm zunächst die Klause und zieht sich mit seinen Genossen zurück. Nun fragt der Graf, was Garel hier wolle. Dieser lacht und sagt, er möchte eigentlich die Klause besetzen, bis sein Herr komme. Nun kommt es unausweichlich zum Kampf: Garel jedoch besiegt Galvan

Gleich danach gibt Garel den Befehl, die Klause zu besetzen. Auch das feindliche Lager hat inzwischen die Klause erreicht und übernachtet am anderen Ufer des dortigen Flusses. Nach dem Frühstück wird der letzte Kriegsrat in Garels Lager abgehalten [Vers 13.224–14.442].

Auch auf Runkelstein wird dies bildlich dargestellt (**Abb. 88**). Die Szene zeigt nach Domanski und Krenn das Feldlager Garels und nicht jenes von Ekunaver, wie Huschenbett und Walz vermuten,²¹¹ mit der Begründung, dass der Heerführer hier sehr ehrenvoll dargestellt ist. Er befindet sich, zusammen mit seinen Beratern, in einem offenen Zelt, an dem mehrere Schilde dargestellt sind (vermutlich jene der Mitstreiter). Vor dem Zelt halten sich der Riese Malseron mit einer Lanze in der Hand und König Albewin auf²¹², der die Hände zum Zeichen der Untertänigkeit überkreuzt. An der linken Bildhälfte sind die zum Kampf gerüsteten Ritter zu sehen.

Garel teilt sein Heer in fünf große Gruppen auf. Das erste Heer steht unter Eskilabon von Belamunt – ihm sind Tjofabier von Merkanie und die 400 des Oigeones zugeteilt; das zweite Heer führt Retan von Pergalt – ihm sind Gilan von Galis und Gerhart von Riviers untergeordnet; das dritte wird von Amurat von Turtus geführt, dem Klaris unterstellt ist. Das vierte Heer bilden die Landesfürsten von Anferre mit ihrem Genossen Elimar und das fünfte leitet Garel.

Jede Gruppe einigt sich auf ein gemeinsames Feldgeschrei; meist hat man den Namen des Herkunftslandes oder der Burg des Gruppenanführers zu brüllen. Garel hat zu Ehren Artus` das Feldgeschrei „Nantes“ für sich gewählt. Ekunaver beginnt nun auch sein Heer in sieben Scharen aufzuteilen. Auch hier erhält jede Schar den Namen ihres Landes als Feldgeschrei.

9. Die große Schlacht gegen Ekunaver [Abb. 89: Die Schlacht gegen Ekunaver]

Die Heere werden im Text der Reihe nach vorgestellt; in dieser Reihenfolge beginnt auch der Kampf: Eskilabon gegen Salatrias von Kaldè (Vers 14.630–14.702), Gilan gegen Angenis (Vers 14.703–14.735), Amurat gegen Helperich (Vers 14.736–14.769), Elimar gegen Rubert (Vers 14.770–14.813), Garel gegen Ardan (Vers 14.814–14.899). Von Ekunaver werden anschließend noch zwei weitere Heere in die Schlacht geführt; das eine von den beiden befehligt Ammilot, der wieder auf Eskilabon trifft, um Salatrias zu Hilfe zu eilen (Vers 14.900–14.981), das andere Heer wird von Ekunaver selbst angeführt. Die Hauptgegner Garel und Ekunaver kämpfen zuletzt gegeneinander. Auch die Reihenfolge der Siege ist klar geordnet: Es siegt zuerst Gilan über Angenis (Vers 15.102–15.203), Amurat und Klaris über

und seine Männer, er tötet den Fürsten und 20 Männer aus dessen Heer; diejenigen, die können, bringen sich in Sicherheit. Ekunaver erfährt von diesem Zwischenfall und beschließt, zum Kampf aufzubrechen.

²¹¹ Walz 1892, S. 330; Huschenbett 1982b, S. 135.

²¹² Domanski/Krenn 2000a, S. 128.

Helpherich (Vers 15.204–15.298). Eskilabon bekommt von Amurat und Klaris Verstärkung und besiegt nun erst Ammilot und Salatrias (Vers 15.352–15.471). Garel besiegt Ardan und überwältigt Ekunaver (Vers 15.472–15750). Die Schlacht endet mit der Verfolgung der Flihenden. Garel hat den Sieg errungen.²¹³

Im darauffolgenden Bildfeld (**Abb. 89**) ist die Schlacht zu sehen: In der Bildmitte treffen wahrscheinlich Garel und Ekunaver aufeinander, die an den beiden Kronen zu erkennen sind. Garel verwendet noch den Panther als Helmzier und trägt ein blaues Waffenkleid, auf dem Sterne gleichmäßig verstreut sind [Vers 15.513–15.527]. Das Kleidungsstück wurde von Albewin aus der Haut des Meerungeheuers Vulganus angefertigt [Vers 8367] und mit Helm, Halsberge und Eisenhosen aus den Rüstungen der Riesen [Vers 7067] vor dem Heerzug gegen Ekunaver übergeben [Vers 10.171].²¹⁴ Die verfeindeten Könige tragen ihren Kampf zu Pferde aus, wobei Garel Ekunaver zuerst mit einem Dolch bedroht, ihn dann packt und zu sich aufs Pferd zieht [Vers 15.624–15.642]. Um die beiden Könige tobt der Kampf der Heerscharen.

Nach der Schlacht herrscht allgemeine Trauer wegen der Toten. Garel lässt die Riesen mit ihren heilenden Salben rufen; die Verwundeten werden mitgenommen, die Toten begraben. Der Zug bewegt sich langsam vorwärts, wobei Klaris über dessen Sicherheit wacht; nach einiger Zeit wird Halt gemacht, um über das weitere Vorgehen zu beraten.

Garel bittet Gerhart – auf Retans Vorschlag –, ihm den gefangenen König Helpherich zu überlassen; er ruft daraufhin die drei gefangenen Könige zu sich und teilt Ekunaver mit, dieser müsse zusammen mit seinen beiden Helfern zu Artus gehen, den er so schwer beleidigt habe. Ekunaver akzeptiert dies als Besiegter, bittet jedoch, zuvor noch seine Frau besuchen und die Verhältnisse seines Landes ordnen zu dürfen.

Der Aufbruch wird befohlen und am frühen Morgen reitet die Schar bis zur Klause vor; die Feste wird Ekunaver von Garel übergeben; Ekunaver wiederum übergibt sie Ammilot. An einem dem Leser nicht genau beschriebenen Zeitpunkt schickt Garel Graf Olivier mit einem Brief und einem Ring zu Laudamie. Die Verletzten und jene, die zu einer langen Reise nicht fähig sind, werden mitgeschickt, um sich in Muntrogin zu erholen.

Olivier erstattet der Königin ausführlich Bericht und übergibt ihr den Ring und den Liebesbrief ihres Mannes. Die Kriegsverletzten werden inzwischen gut gepflegt; Garel bricht auf, um Artus in Richtung Britannien entgegenzuziehen [Vers 16.030–17.634].

²¹³ Wolff 1967, S. 22.

²¹⁴ Ebenda, S. 128.

10. Das Zusammentreffen von Artus' und Garels Heer – Der Kampf mit Kei [Abb. 90: Keis

Niederlage][Abb. 91: Das Zusammentreffen von Artus' und Garels Heer]

Inzwischen hat Artus zu Hause seine Gemahlin durch Lancelot wieder bekommen und in Dinazarun sein Heer gesammelt, da er vom Erfolg Garels noch nicht in Kenntnis gesetzt worden ist. Er hat viele Verbündete aus Britannien, England und Lover und außer diesen noch weitere sieben Helfer mit den jeweiligen Heeren gefunden. Mit diesen will er nun Ekunaver auf halbem Weg entgegenkommen, um die am Pfingstfest ausgesprochene Widersagung im Kampf zu klären. Seit Garel ausgezogen ist, um die Örtlichkeiten für den Zug gegen Kanadic auszukundschaften, hat Artus nichts mehr von ihm vernommen. Es kommt so weit, dass Garels und Artus' Heer zusammenstoßen; jeder glaubt, er habe einen Feind vor sich. Artus hält Kriegsrat, bei dem sich Kei dazu bereit erklärt, auf Kundschaft auszureiten. Wieder, wie zu Beginn des Abenteuers, verhöhnt er Garel, der nun nicht da sei, sondern weggelaufen, da er den Mund zu voll genommen habe und nicht das halten konnte, was er versprochen hatte. Er sei, so Kei, weggelaufen und nicht zurückgekehrt, weil er die Schmach der Niederlage nicht ertragen konnte. Die Versammelten weisen ihn zurecht, da sie alle um Garels Ritterlichkeit Bescheid wissen und ihn schätzen. Artus bedauert, dass er Garel dem Riesen alleine nachziehen ließ; er kritisiert Keis Spott. Dieser reitet nun allein auf Kundschaft [Vers 17.635–17.863]. Er trifft auf Garel, der ebenfalls dem Heer vorausgeritten war. Garel erkennt ihn, als er mit aufgeworfenem Speer auf ihn zureitet. Er schätzt zwar Artus sehr, möchte aber Kei unbedingt eine Lektion erteilen. Garel reitet ihm gemächlich entgegen, Kei hingegen rennt ihn an, wird aber von Garel vom Pferd gestoßen; um das ledige Ross kümmern sich nun die Begleiter Garels. Kei jedoch reizt Garel und überredet ihn, vom Pferd zu steigen und mit ihm zu kämpfen. Garel steigt ab, aber nur, weil ihm sonst vorgeworfen werden könnte, er habe das Pferd Keis gestohlen. Kei möchte ihn dazu überreden, ihm sein Pferd zum Kämpfen zurückzugeben. Doch darauf geht Garel nicht ein. Gegenseitig spricht man sich Drohungen aus; Kei greift Garel kühn mit seinem Schwert an, aber dieser kann ihm das Schwert aus der Hand schlagen, drückt ihn an sich und wirft ihn daraufhin zu Boden, wo er ohnmächtig liegen bleibt. Darauf nimmt ihm Garel auch noch Helm und Schwert ab und lässt ihn liegen [Vers 17.864–18.153]. Kei kommt zu sich, sieht Garel über sich und merkt, dass er kein Schwert mehr hat. Er entschuldigt sich bei Garel und verspricht nun alles, dass er nur am Leben bleibe (dennoch ist er auch hier noch relativ keck). Auf die Frage Garels, woher er komme, antwortet ihm Kei, dass er zu Artus gehöre, der hier sei mit großer Macht. Er wird ohne Pferd zu Artus zurückgeschickt; er solle seinem König berichten, dass er besiegt worden sei.

Diese Szene wird nun wieder in Runkelstein dargestellt (**Abb.90**). Im Vordergrund sieht man Garel mit seinem blauen Waffenrock dargestellt, dahinter das Heer. Vor Garel liegt ein Mann

auf dem Boden; Domanski und Krenn behaupten, dass es sich hierbei um den Riesen Malseron handeln müsse, den Garel aber bereits vor der Schlacht besiegt hat (siehe Abb. 38; da das Bild aber nur mehr als Nachzeichnung vorhanden ist, kann dieser Vergleich nur bedingt gelten). Aufgrund der ähnlichen Bildkomposition nimmt man hier an, dass es sich ebenfalls um Malseron handelt, der besiegt wurde und nun von Garel Helm und Schwert als Zeichen der Gnade bekommt. Jedoch wird eine solche Begebenheit im Roman des Pleier niemals erzählt.²¹⁵ So könnte es sich bei dem im Vordergrund liegenden Mann doch in diesem Fall um den frechen Kei handeln, der auch im Hintergrund zu sehen ist und besiegt zum Artus-Heer zurückkehrt. Beide Figuren werden blond und bärtig dargestellt. Auch die Größe der liegenden Figur deutet nicht unbedingt auf einen Riesen hin. Außerdem ist beim Kampf gegen Malseron nie von einem Pferd die Rede und hier grast eines hinter der liegenden Figur. Die gebrochene Lanze auf dem Boden könnte ebenfalls auf den Kampf mit Kei? hindeuten, und die Geste Garels könnte genauso ein Wegnehmen von Schwert und Helm darstellen, vielleicht sogar viel eher ein Wegnehmen als ein Zurückgeben.²¹⁶ Kei jedenfalls kehrt daraufhin unbewaffnet zum Artus-Heer zurück.

Garel schickt nach dem Kampf Malseron als Boten zu Artus. Dem König soll seine Ankunft und sein getreuer Dienst gemeldet werden; die Sache mit Kei täte Garel leid, aber er habe ihn nicht erkannt. Außerdem habe er ihm eine Lektion erteilen müssen, da dieser mit seinen höhnischen Worten schon vielen geschadet hätte [Vers 18.154–18.407].

Malseron kommt gerade in dem Moment in Artus' Lager an, in welchem Kei eine etwas verzerrte Wiedergabe des Kampfes zum Besten gibt. Er ist der festen Überzeugung, dass es sich bei diesem Ritter nicht um den – seiner Meinung nach – feigen Garel handeln könne. Artus fragt daraufhin nach der Ziemirde des Mannes: Kei nennt ihm den Panther in Blau, also das Wappen des Garel [Vers 18.408–18.575]. Genau in diesem Moment meldet sich Malseron an. Er kniet vor dem König nieder und entledigt sich treu seines Auftrages. Er richtet Grüße von Garel aus und den Rittern der Tafelrunde erbiete er allen getreuen Dienst. Sein Herr Garel habe seit seinem Fortgehen viele neue Helfer dazugewonnen, darunter zwei Könige; er habe den Vulgan erschlagen und ein Königtum gewonnen, den Purdan und sein Weib besiegt, Klaris und Duzabel befreit und habe ihn selbst, Malseron, bezwungen. Nun zählt er ihm die Beteiligten des Heeres der 100.000 auf, die gegen Ekunaver in den Krieg zogen. Einige davon

²¹⁵ Domanski/Krenn 2000a, S. 130.

²¹⁶ Wenn es sich um ein Zurückgeben der Waffen handeln würde, wäre der Betreffende wohl stehend dargestellt und nicht sitzend. Domanski und Krenn sind trotzdem der Meinung, dass es sich eher um ein Zurückgeben als um ein Wegnehmen handelt. (Domanski/Krenn 2000a, S. 130 f.)

seien tot, die anderen hätten Garel bis hierher begleitet. Artus ist sehr froh über die gute Nachricht und belohnt den Boten. Mit besten Wünschen beauftragt, eilt Malseron zu Garel zurück. Man freut sich allgemein über die Züchtigung des Spötters. Doch Kei nimmt diese Zurechtweisung gar nicht richtig wahr [Vers 18.576–18.859].

Malseron berichtet seinem Herrn und seinen Führern über die Freude König Artus` ob seiner Rückkehr. Garel sendet am folgenden Morgen die besiegten Gefangenen mit Kloudite voraus. Diese werden von Lancelot, Gramoflanz, Iwan, Melianz und Gawan eingeholt und zu Artus gebracht. Dieser empfängt sie alle liebevoll und gibt auf Bitten der Königin die Gefangenen frei, die sich aber nicht ohne seine Erlaubnis entfernen dürfen. Ekunaver beklagt seinen Verlust, besonders die zwei gefallenen Könige, und bittet um Gnade.

Nun rückt nach und nach Garels Heer mit den Marschällen der Fürsten an. Artus reitet diesem mit seinen Fürsten entgegen. Garel und seine Begleiter werden von Artus alle herzlich begrüßt und in sein Zelt eingeladen [Vers 18.859–19.282]. Artus verspricht Garel, ihn bald zu besuchen; dies weist Garel zurück, da es billiger sei, wenn er zu ihm reite. Er wolle außerdem sein treuer Untertan bleiben und bald selbst an Artus` Tafel erscheinen.

Dieses Zusammentreffen zwischen Garels Scharen und König Artus ist ebenfalls in Runkelstein dargestellt (**Abb. 91**). Die Lanzen der Soldaten sind aufgestellt und zeigen Richtung Himmel. Die Fahnen der beiden Könige sind sichtbar: einmal der Panther, der für Garel steht, und einmal die drei Kronen auf rotem Grund, die Symbole König Artus`. Die Heerführer reiten aufeinander zu und reichen sich die Hände; Garel folgen die Könige Ekunaver, König Ardan, eine Reiterschar und die vier Riesen, die mit ihren Stangen größer als alle anderen sind.²¹⁷

Nach diesem Zusammentreffen kehren alle wieder in ihre Zelte zurück. Gawan, Lancelot, Beakurs und Iwan bleiben bei Garel, der bald darauf mit tausend festlich gekleideten Fürsten und Rittern zur feierlichen Begrüßung zu Artus reitet. Da Artus' Zelt zu klein ist, setzen sich alle Mitglieder der Tafelrunde auf eine Blumenwiese. Artus beginnt zu fragen und Garel stellt nun die Fürsten alle einzeln vor und lobt sie. Man einigt sich jedoch darauf, dass Garel das größte Lob gebührt.

Artus führt den Helden zu Ginover, welche ihn mit einem Kuss empfängt; dasselbe machte sie auch mit den heimgekehrten Rittern der Tafelrunde Lancelot, Gawan, Iwan, Beakurs, Gramoflanz und Melianz.

11. Das Festmahl [Abb. 92: Das Festmahl]

²¹⁷ Domanski/Krenn 2000a, S. 131.

Am Morgen des Festtages schmücken sich Männer und Frauen, welche mit der Königin am Tisch sitzen sollen. Ritter und Frauen reiten davor unter großem Gedränge zur Messe.

Garel reitet später mit zwölf Fürsten und mehreren Rittern herbei und bittet Artus um deren Aufnahme in die Tafelrunde, dem Artus zustimmt.

Daraufhin kommen Banner von allen Seiten und führen ein Ritterspiel um die reich geschmückte Tafel vor; Ginover reitet mit ihren Frauen zu ihrem Platz.

Kloundite und die gefangenen Könige, Garel und seine Helfer, ebenso Gawan, Iwan, Lancelot, Erech, Gramoflanz, Beakurs und Melianz und viele Fürsten bitten Artus um Verzeihung für Ekunaver. Dieser gewährt sie ihnen feierlich und fordert auch allgemeine Versöhnung mit Garel und allen Helfern; dazu bietet er den drei Königen eine Mitgliedschaft an der Tafelrunde an. Alle sind nun dankbar für dieses Angebot, sprechen ihre Freude darüber aus und blicken frohen Mutes in die Zukunft [Vers 19.282–20.011].

Das Festmahl beginnt und die Bewirtung ist zur Zufriedenheit aller Geladenen. Neben Artus sitzt Garel, neben diesem sitzen seine sieben Helfer mit den 400, von denen 10 in der Schlacht getötet wurden; auf der anderen Seite von Artus sitzt Ginover mit ihren Frauen; dem König gegenüber speist Ekunaver, dieser wiederum ist umgeben von Kloundite und ihren Frauen. Auf der anderen Seite sitzen die Könige Ardan und Helpherich; zwischen diesen beiden Gruppen haben die Helfer des Artus Platz genommen: einerseits Gawan, Lancelot, Iwan und Beakurs, andererseits Gramoflanz, Erech und Melianz.

Im Runkelsteiner Zyklus (**Abb.92**) wird das Festmahl im Freien unter einem Baum dargestellt. Die Tafel ist hier ein runder Tisch, um die Gleichheit der Artusritter zu symbolisieren. Artus wird aber dennoch hervorgehoben, da er genau vor dem Baumstamm sitzt und somit in den Mittelpunkt gerückt wird. Es sitzen insgesamt elf Ritter an der Tafel; zu Artus` Rechten sitzt Garel, dem sich Artus zuwendet. Auf der anderen Seite sitzen Ekunaver, sowie Artus? mit einem pelzbesetzten Mantel und ein weiterer König. Auf Runkelstein wird Ekunaver nur von einem König begleitet, obwohl der Roman des Pleier eigentlich immer von zwei ihn begleitenden Königen spricht. Das Bild bietet hier nur eine Auswahl der im Text genannten Gäste, so dass neben der Tischform auch die Zahl der geladenen Gäste angeglichen wurde. Das Gastmahl wurde als wichtiges Element in der Repräsentation eines idealen Herrschers gesehen. Kostbares Geschirr oder Musiker, welche die Tischgesellschaft unterhalten, sind dabei beliebte Motive, um die Bedeutung des Festmahls zu unterstreichen. Im Runkelsteiner Bild bläst ein Musiker die Flöte und ein zweiter die Fanfare, an der die Artus-Fahne befestigt ist.²¹⁸

²¹⁸ Domanski/Krenn 2000a, S. 132.

Nach dem Essen wird die Tafel aufgehoben und ein Reiterspiel beginnt, bei dem die Frauen zuschauen dürfen. Artus nimmt selbst daran teil. Ein fröhliches Fest beginnt. Es gibt Ritterspiele, Tanz, Stechen, Laufen, Springen, Werfen, Ringen, Fechten, Schießen und Saitenspiel.

12. Die Heimkehr Garels [Abb .93: Garels Heimkehr zu Laudamie]

Das Fest dauert 14 Tage, dann verabschieden und beschenken Artus und Ginover ihre Helfer. Ekunaver und Kloudite brechen auf, ebenso Ardan und Helpherich; Artus' Frau beschenkt die scheidende Kloudite mit Gürtel, Fürspang und Fingerlein und jeder ihrer Begleiterinnen gibt sie ein kleines Geschenk. Artus und Garel begleiten sie. Die drei Könige, die als Gefangene hergekommen sind, reiten nun als versöhnte Freunde nach Hause zurück.

Auch Garel bricht mit seinen Helfern auf. Ginover lässt seine Laudamie grüßen und lädt sie ein, sie so bald als möglich zu besuchen; sie schickt ihr Geschenke mit. Auch die Fürsten werden von ihr reichlich beschenkt. Artus zeigt sich bei den Fürsten ebenso erkenntlich mit Rossen, Silber und Gold. Er begleitet mit vielen Rittern die Scheidenden über eine halbe Meile weit und gelobt zum Abschied, in jeder Lage Helfer zu sein. Vier Saumrosse übergibt er den Riesen und bittet sie, auf Garel aufzupassen [Vers 20.011–20.428].

Garel kommt auf seiner Heimfahrt zuerst an Merkanie vorbei, wo er sein erstes Abenteuer gegen Rialt und Gerhart bestand; Gerhart, der das Land und seinen Fürsten wegen Sabine so sehr geschädigt hatte, kommt nicht mit. Er kehrt heim nach Reviere. Garel wird nun zu einer Art Ehevermittler: Er vermählt die Tochter des Landesfürsten Sabine mit dem jungen Floris von Pergalt. Mit ihr übergibt der Fürst von Merkanie Land und Leute, um selbst seine letzten Jahre noch Gott dienen zu dürfen und sich nicht mehr um die andere Welt kümmern zu müssen. Garel vermittelt noch weitere Heiratsverbindungen. Von den beiden Mitstreitern Retan und Eskilabon hat der erste noch einen zweiten Sohn und der zweite eine hübsche Schwester: Alexander von Pergalt und Flordiane von Belamunt sind nun das zweite Paar, das auf Garels Rat zusammengeführt wird. Nun ist auch Amurat unter den Fürsten, dessen Tochter Garel erlöst hat, und Klaris, der mit ihr zusammen von den beiden Riesen gefangen gehalten worden war. Duzabel und Klaris bilden das dritte Paar. So gehen bei den Verhelichungen von Garels Helfern nur Gerhart (der wegen Sabine zehn Jahre lang Angst und Schrecken verbreitet hat) und Eskilabon (der Klaretschanze gekränkt hat) leer aus.

Durch diese Paarbildungen würden Merkanie, Pergalt, Belamunt, Turtus und Argentin miteinander verbunden werden. Nachdem dies erledigt ist, verabschiedet sich Garel von

Sabine und ihrem Gemahl, versichert Tjofabier von Merkanie dankbar seines treuen Dienstes und zieht Richtung Pergalt weiter.

Es wird geherbergt, wo Garel sein zweites Abenteuer gegen Gilan bestand. Flordiane wird von Gilan und Eskilabon zu ihrer eigentlichen Hochzeit geholt. Alexander eilt voraus, um mit der Mutter alles vorzubereiten. Nun wird zwischen Alexander und Flordiane die Ehefeier gehalten: Daraufhin kehrt Eskilabon nach Belamunt zurück, Retan und Alexander hingegen bleiben auf Pergalt, Gilan fährt heim nach Galis.

Garels Fahrt geht nun weiter nach Turtuse, wo die Hochzeit zwischen Klaris und Duzabel stattfindet. Drei Tage wird gefeiert, gleich darauf bricht Garel zusammen mit dem frisch vermählten Paar nach Argentin auf.

Auf dem Weg dorthin müssen die drei durch den Wald, in welchem Garel Purdan und Fidegart erschlagen hat. Albewin kommt ihnen entgegen und überbringt die erste frohe Botschaft von Laudamie. Garel und das junge Herrscherpaar werden fröhlich in Argentin aufgenommen. Die Hochzeit dauert ganze sieben Tage, danach kann Garel nun endlich mit den Seinen nach Anferre zurückreisen. [Vers: 20.428-21.013]

Dort wird er überglücklich von der Königin empfangen, Fürsten, Grafen und Mannen werden reichlich beschenkt und entlassen; die Riesen erhalten Gut und Lehen. Diese Szene dürfte nun wieder in Runkelstein zu sehen sein (**Abb. 93**): Garel reitet in Begleitung einer Ritterschar zur Burg Muntrogin, von der Laudamie mit zwei weiteren Damen herunterblickt. Am Eingangstor wartet ein bärtiger Mann – mit Mantel und Stab ausgestattet – auf die Ankommenden. Er ist im Begriff, den Hut zum Gruß zu ziehen, um die Reiterschar freundlich zu empfangen.²¹⁹Ebenfalls heimgekehrt sind Ekunaver und Kloudite; auch sie werden trotz allgemeiner Trauer fröhlich empfangen, da man sich sehr über die Versöhnung mit Artus freut. Ekunaver ist zwar traurig über seinen Verlust, jedoch glaubt er, das Unglück nach Kräften beheben zu können. Er baut ein schönes Spital auf der Walstatt und stiftet für das Münsters-Widum tausend Mark. Die Gebeine der im Krieg Gefallenen werden von den Mönchen gesammelt und in den Friedhof getragen. Zusätzlich werden täglich fünfzig Seelenmessen für ihr Seelenheil gesungen.

Ekunaver und die Königin leben geehrt bis an ihr Lebensende. Als Garel von dieser Stiftung hört, sendet er einen Boten, um ihm seine Freude über diese Idee auszusprechen und um Teilnahme zu bitten. Ekunaver nimmt gerne an und der Bote bringt den Abt zu Garel, damit er über das neue Kloster berichte, über die Mönche und ihre Seelenpflege. Von Garel bekommt der Abt wieder 1000 Mark und gelobt, noch 50 Messen täglich mehr zu singen. Die

²¹⁹ Domanski/Krenn 2000a, S.132f.

Verwundeten und Kranken, die Garel nach der Schlacht mit Olivier zu seiner Gemahlin bringen ließ, werden ebenfalls gut versorgt; nach einiger Zeit werden alle gesund und können dann, reich beschenkt, nach Hause zurückkehren. Garel lebt nun weiterhin glücklich mit Laudamie auf Muntrogin; er ist ein guter Herrscher und wird allseits geehrt. Ob er noch weitere Wundertaten vollbracht hat, ist dem Erzähler unbekannt. Gebildete Leute werden dem Dichter, der nur aus Vergnügen und um den Guten zu ehren dichtete, Dank sagen. Damit sie ihn kennen, nennt er seinen Namen: „Der Playaere“ und schließt mit dem Wunsch, dass ihm und seinen Lesern die Gnade Gottes zuteil werde, um der Leiden Christi willen. Das Ende des Romans ist auf Runkelstein nicht dargestellt. Es scheint für den Auftraggeber und möglicherweise auch für den Maler nicht interessant genug gewesen zu sein. Der Zyklus schließt mit der Szene der Rückkehr Garels zu Laudamie, die Szene der Stiftung des Spitals wird ausgeklammert, ebenso die abschließende, endgültige Versöhnung mit Ekunaver [Vers 21.014-21.310].

So wie der Zyklus uns sich heute präsentiert (unter der Berücksichtigung der drei verlorenen Bilder, die uns aber durch Nachzeichnungen von Seelos erhalten geblieben sind), kann man festhalten, dass der erste Teil des Romans, welcher mehr oder weniger mit der Heirat von Garel und Laudamie endet, zwei Drittel der gesamten Bilderanzahl des Zyklus einnimmt (**Abb.72 bis Abb.86**). Dem zweiten Romanteil sind etwa ein Drittel der Szenen gewidmet (**Abb.87 bis Abb.93**).²²⁰ Der Zyklus endet mit der Szene der „Heimkehr Garels“. Der eigentliche Schluss des Romans, die Stiftung des Widums von Seiten Ekunavers, wird nicht dargestellt.

Der Bilderzyklus zeigt durch diese Bildaufteilung eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber der Textvorlage, jedoch kann man dennoch behaupten, dass die Höhepunkte der Literaturvorlage im Runkelsteiner Zyklus dargestellt werden. Es könnten auch deswegen zu einer ungleichen bildlichen Darstellung der zwei Romanhälften gekommen sein, weil sich der erste Teil der Geschichte leichter darstellen lässt, vor allem, weil hier bereits eine gängige Bildtradition vorliegt. Die zweite Hälfte besteht hauptsächlich aus der detaillierten Beschreibung der Schlacht gegen Ekunaver, die man gut in einem Bild zusammenfassen kann.

Huschenbett legte im Jahre 1982 folgende typischen Merkmale für den Garel-Zyklus auf Runkelstein in Bezug auf die Bildauswahl fest:

1. Es werden hauptsächlich „typische Szenen des Artus-Romans“ anhand des Garel-Zyklus dargestellt; dazu gehören Artus-Szenen mit Empfang und Abschied,

²²⁰ Huschenbett 1982a, S. 120.

Tafelrunde, die Ginover-Entführung und der Kei-Kampf; des Weiteren werden Einzelkämpfe zwischen Garel und seinen Gegnern, Befreiung unschuldiger Gefangener und die große Schlacht häufig als Bildszenen ausgewählt.

2. Zeremonielle Darstellungen (z.B. Empfänge und Huldigungen) haben im Garel-Zyklus bei der Bildauswahl den höchsten Stellenwert.²²¹

Der Zyklus auf Runkelstein stellt also nur bis zu einem gewissen Grad eine eigenständige Interpretation des Themas dar und folgt ganz klar der Textvorlage. Norbert H. Ott stellte bereits fest, dass auch der Ausführende der Tristan-Fresken auf Runkelstein die Textvorlage ziemlich genau einhielt und daher den Text zu illustrieren versuchte.²²² Bei anderen Auftraggebern war dies nicht immer der Fall.²²³ Auffallend ist, dass im Zyklus das Element der Minne beinahe vollkommen ausgeklammert wird. Es dürfte wohl nicht im Interesse des Auftraggebers oder des Malers gewesen sein, den Minne-Aspekt des Romans hervorzuheben. Auch im Roman selber spielt dieses Element keine Hauptrolle, jedoch bietet er Möglichkeiten, solche Szenen, für die es ebenfalls eine gängige Bildtradition gibt, darzustellen. Dadurch wird klar, dass es bei diesem Zyklus hauptsächlich um Kampfszenen und zeremonielle Darstellungen geht, mit denen sich der Auftraggeber wohl in besonderem Maße identifizieren wollte.

²²¹ Huschenbett 1982a, S 121

²²² Ott 1982, S. 229

²²³ So zum Beispiel bei den Iwein-Fresken in Rodeneck: Es wird hier allgemein von der Literatur festgehalten, dass der Maler sich nicht genau an die literarische Vorlage gehalten hat, sondern eine eigene Interpretation der literarischen Vorlage vorgenommen hat.²²³ Dass die literarische Vorlage hier relativ frei interpretiert wurde, wird schon allein durch die Tatsache klar, dass der Zyklus hier eigentlich nur mit einer Zwischenstation endet des Romans endet. (Curschmann 1997, S. 14f.) Der Iwein-Zyklus wurde im Kapitel „Darstellungen von Ritterromanen in Oberitalien und im alpinen Raum“ bereits genauer besprochen. (S. 24)

3. Die Meisterfrage

Über die Fresken des Garel-Zyklus im gleichnamigen Garel-Zimmer auf Schloss Runkelstein wurde bis zum jetzigen Zeitpunkt noch keine selbstständige Publikation veröffentlicht.

Eine erste allgemeine kunstgeschichtliche Untersuchung der Fresken auf Runkelstein wurde 1912 von Josef Weingartner in einem Aufsatz im Zusammenhang mit dem allgemein gehaltenen Thema der Wandmalereien Deutschtirols durchgeführt²²⁴. Im Abschnitt über Runkelstein befasste er sich zunächst kurz mit der Geschichte des Schlosses und dessen Auftraggebern und erwähnt ausdrücklich die Renovierung der Fresken im Auftrag von Kaiser Maximilian I. Anfang des 16. Jahrhunderts.²²⁵ Die damit verbundenen Übermalungen erschweren seiner Meinung nach deutlich eine genaue stilistische Analyse. Dennoch versuchte er eine vorsichtige stilistische Einordnung der gesamten Runkelsteiner Wandmalereien, indem er feststellte, dass ihre Zugehörigkeit zur höfischen Kunst um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert klar ersichtlich sei. Der Darstellungsgegenstand auf Runkelstein stimme mit den sonstigen bekannten französischen, deutschen, böhmischen und oberitalienischen Darstellungen dieser Zeit seiner Meinung nach vollständig überein, nur weise er, wie auch viele andere gleichzeitige Wandgemälde Tirols, „zum Teil eine etwas vergrößerte Formensprache“ auf. Weingartner betonte daraufhin die Zugehörigkeit der Runkelsteiner Wandmalereien zu Darstellungen der kirchlichen Malerei in Bozen und erwähnt in diesem Zusammenhang auch den Garel-Zyklus, in welchem er teilweise den Stil eines damals in Bozen tätigen Malers namens Hans Stockinger sieht.²²⁶ Es handelt sich hierbei um den einzigen namentlich bekannten Maler aus dieser Zeit, der die Terlaner Dorfkirche mit Szenen aus dem Marienleben, aus dem Leben des hl. Nikolaus und mit sonstigen Heiligen- und Christus-Darstellungen ausmalte. Er verewigte sich dort im Jahre 1407 mit einer Inschrift: *hanc pitturam fecit fieri Sigmund de Nidertor et uxor suoa margaretha de vilanders e pro omnib' eu'eredib' ...factum est hoc opus hodie sancti...anno dmi MCCCCVII hanc pitturam fecit...stockinger pictor de volano*. Weiter unten kann man noch das Wort „Bolsano“ oder „Bolzano“ lesen.²²⁷ Eine genaue Stilanalyse ist in Terlan unglücklicherweise nicht möglich, da der schlechte Erhaltungszustand es nicht zulässt.²²⁸

²²⁴ Weingartner 1912.

²²⁵ Weingartner 1912, S. 32.

²²⁶ Ebenda, S. 33.

²²⁷ Seine Herkunft ist noch nicht genau bekannt: Einige Wissenschaftler vertreten die Meinung, er sei möglicherweise aus Ulm. (Besold 2002, S. 196)

²²⁸ Besold 2002, S. 196.

Weingartner jedenfalls blieb bei der stilistischen Einordnung der Runkelsteiner Bilder alles in allem vorsichtig und war der Meinung, dass sie sicher von verschiedenen Händen stammen. Er sah in den Malereien zunächst auch nicht einen „rein deutschen“ Charakter, so wie das seiner Meinung nach einige seiner Zeitgenossen gerne taten,²²⁹ sondern gab zu bedenken, dass auch die höfische Kunst Deutschlands von der internationalen, höfischen Kultur und Kunst beeinflusst wurde und dass gerade in Oberitalien, von wo auch die übrige Tiroler Malerei starke Anregungen empfing, höfisches Leben und Kunstschaffen in sehr hoher Blüte standen. Die Aussage, dass man in Runkelstein ohne italienische Wandmalereien als Vorbilder auskommen könne, sei seiner Meinung nach nicht mehr aufrechtzuerhalten. So seien beispielsweise die scholastischen Darstellungen im Schlosshof sicher italienischer Herkunft.²³⁰

Im Jahre 1928 kam Weingartner dann noch einmal kurz auf Runkelstein zu sprechen: In einem Aufsatz des Münchner Jahrbuches über „Die profanen Wandmalereien Tirols im Mittelalter“ behandelte er die Wandmalereien erneut, beschrieb sie kurz und datierte ihre Ausführung allgemein zwischen 1385 und 1414.²³¹ In diesem Aufsatz äußerte sich der Kunsthistoriker nicht explizit zum Garel-Zyklus, sondern beließ es bei allgemeinen Aussagen, wonach die Fresken des Schlosses, aufgrund ihrer großen Anzahl, nicht von einer einzigen Hand stammen könnten. Sie zeigten jedoch alle den gleichen Zeitstil, der an den Gemälden der Hofhalle und des Westpalas am besten zu sehen sei.²³² Am künstlerisch ausgereiftesten seien die „feinen“ Bilder der Kaiser und der Freien Künste im Schlosshof, wogegen die Gemälde im Westpalas wesentlich derber wirkten und zweifellos einem recht mittelmäßigen Lokalmaler zuzuschreiben seien, dessen Spuren man wahrscheinlich auch in zeitgenössischen Wandgemälden des Bozner Kreises begegnen könne. Auf alle Fälle würden nach Weingartner auf Runkelstein die nordischen Züge überwiegen, sodass man davon ausgehen könne, dass es sich beim Ausführenden auf jeden Fall um einen Deutschen handeln müsse.²³³ Dabei seien aber auch die Beziehungen zur internationalen höfischen Kunst deutlich sichtbar, was nicht nur in der Stoffwahl, sondern auch im Stil, in den modischen Trachten, den Gesichtstypen und in den landschaftlichen Hintergründen deutlich zum Ausdruck komme. Weingartner wies hier auch auf mögliche Vorlagen aus illustrierten Handschriften hin.²³⁴

²²⁹ Weingartner 1912, S. 35.

²³⁰ Ebenda, S.34f.

²³¹ Weingartner 1928, S. 23.

²³² Ebenda, S. 26.

²³³ Ebenda, S. 27. Diese Aussage, die von seiner früheren Meinung abweicht, ist höchstwahrscheinlich auf zeitgeschichtliche Umstände zurückzuführen.

²³⁴ Weingartner 1928, S. 27.

Im Jahre 1934 äußert sich Antonio Morassi ähnlich wie Weingartner zu den Runkelsteiner Fresken²³⁵ und ging detailliert auf den Garel-Zyklus ein.²³⁶ Er teilte die Zuschreibung der Malereien auf Runkelstein in drei Gruppen auf, die seiner Meinung nach drei verschiedene Stile zeigen: Die erste Gruppe bilden die Malereien des Westpalas, die zweite Gruppe umfasst die Triaden und den Garel-Zyklus. Zur dritten Gruppe gehören die Terraverdemalereien im Schlosshof und im Tristanzimmer.²³⁷ Die Malereien des Garel-Zyklus seien seiner Meinung nach jünger als jene des Westpalas und zeigen weniger italienische Elemente als die übrigen Malereien auf dem Schloss. Er legte sich hier aber nicht auf einen bestimmten Maler fest²³⁸ und würde, im Unterschied zu Weingartner, den Abschluss der Freskierung um 1430/40 ansetzen.²³⁹

Zu den Runkelsteiner Malereien und auch mehr oder weniger im Detail über den Garel-Zyklus äußerte sich im Jahre 1951 Otto von Lutterotti in einer Publikation mit dem Titel „Große Kunstwerke Tirols“²⁴⁰. Nachdem er kurz die Geschichte des Schlosses wiedergegeben hatte, ging er ausführlicher auf die Beschreibung der Fresken des Schlosses ein, als es Weingartner gemacht hatte.²⁴¹ Wo Weingartner noch vorsichtig vermutete, dass der damals in Bozen tätige Maler Hans Stockinger bei einigen Fresken auf Runkelstein mitgewirkt haben könnte²⁴², ging von Lutterotti nun noch einen Schritt weiter: Er schrieb Stockinger entschieden die Triaden des Sommerhauses, die Schlosskapelle und schließlich auch die Ausführung des Garel-Zyklus zu.²⁴³ Als Begründung für diese Zuschreibung gab er weiter hinten an, stilistische Vergleiche mit einer Bozner Kirche, St. Vigil unter Weineck, gemacht zu haben, wo Stockinger sicher mitgewirkt haben soll;²⁴⁴ es fehlen aber konkrete Analysen der Stilmerkmale, die die Zuschreibung an genau diesen Maler rechtfertigen würden.²⁴⁵ Von Lutterotti nahm, im Unterschied zu Weingartner, außerdem noch andere konkrete Zuschreibungen der verschiedenen Fresken-Zyklen vor: Die Terraverde-Malereien²⁴⁶ würde er

²³⁵ Morassi 1934, S. 295ff.

²³⁶ Ebenda, S. 316.

²³⁷ Ebenda, S. 319.

²³⁸ Ebenda, S. 322.

²³⁹ Ebenda, S. 323.

²⁴⁰ von Lutterotti 1951.

²⁴¹ Ebenda, S. 42–55.

²⁴² Siehe Fußnote 226 (Weingartner 1912, S. 34f.).

²⁴³ von Lutterotti 1951, S. 53.

²⁴⁴ Ebenda, S. 55.

²⁴⁵ von Lutterotti 1951, S. 53ff.

²⁴⁶ Dazu gehören die Vierpassmedaillons mit Brustbildern der römisch-deutschen Kaiser im Erdgeschoß des Sommerhauses, die Darstellungen der sieben freien Künste in den Arkadenbögen unter dem Sommerhaus, der Wigalois-Zyklus im Erdgeschoß des Sommerhauses und die Malereien im Tristanzimmer.

einem gewissen Meister Wenzlaus zuschreiben.²⁴⁷ Für die Malereien des Westpalas auf Runkelstein hingegen sei nach Lutterotti wieder ein anderer Maler zuständig gewesen, nämlich jener, der um 1410 die Dorotheenlegende in der Bozner Pfarrkirche gemalt habe, deren Reste 1944/45 freigelegt worden waren.²⁴⁸

Gegen Ende des Aufsatzes wies von Lutterotti noch darauf hin, dass offensichtlich auch in Tirol der Strom des Internationalen Stils eingedrungen war, welchen er als eine Mischung zwischen oberitalienischer Trecentokunst und französisch-burgundischen Einflüssen definiert.²⁴⁹

Der Aufsatz von Lutterottis endet mit der Behauptung, dass die Meister, die auf Schloss Runkelstein tätig waren, eine heimische, „lokal gefärbte“ Note im Stil aufwiesen und dass ihre Zuweisung zum Bozner und Meraner Kunstkreis um 1400 heute keinen Schwierigkeiten mehr begegnen dürfte.²⁵⁰

Nicolò Rasmò veröffentlicht 1981 im Burgenbuch von Oswald Trapp eine noch ausführlichere Abhandlung über Schloss Runkelstein,²⁵¹ worin er im ersten Abschnitt hauptsächlich die Geschichte des Schlosses wiedergibt,²⁵² darauf die verschiedenen Bauteile der romanischen Bauphase (Ringmauer, Torbau, Bergfried, Westpalas, Ostpalas, Kapelle, Küchentrakt und das so genannte Brunnenhaus)²⁵³ beschreibt, auf die gotische Renovierung – auf den Bau des Sommerhauses im Speziellen –²⁵⁴ und auf die Umbauten der Neuzeit eingeht.²⁵⁵ Es folgt ein ausführliches Kapitel über die Wandgemälde Runkelsteins, in dem er zunächst den Forschungsstand der Fresken wiedergibt:²⁵⁶ Er erwähnt im Besonderen Weingartners ersten kunsthistorischen Forschungsstand und spricht sich gegen die Thesen Otto von Lutterottis aus, der die Triaden- und Garelbilder aufgrund von stilistischen Vergleichen sicher Hans Stockinger zuschreibt.²⁵⁷ Nach diesem eher allgemein gehaltenen Forschungsstand über die Malereien geht er daraufhin im Einzelnen auf die verschiedenen Räume mit den jeweiligen Fresken ein; dabei wird auch das Garel-Zimmer kurz beschrieben

²⁴⁷ Meister Wenzlaus führte um 1415 die Fresken in der Friedhofskapelle zu Riffian aus; von Lutterotti 1951, S. 54 und S. 51.

²⁴⁸ von Lutterotti 1951, S. 49.

²⁴⁹ Ebenda 1951, S. 56.

²⁵⁰ von Lutterotti 1951, S. 56.

²⁵¹ Rasmò 1981, S. 109-178.

²⁵² Ebenda, S. 110–131.

²⁵³ Ebenda, S. 133–144.

²⁵⁴ Ebenda, S. 144–148.

²⁵⁵ Ebenda, S. 148–149.

²⁵⁶ Ebenda, S. 149–151.

²⁵⁷ Ebenda, S. 150.

und die Garel-Geschichte knapp wiedergegeben. Eigene Vorschläge für eine Zuschreibung an einen bestimmten Meister oder eine Schule sind bei Rasmø keine zu finden.²⁵⁸

Eine 1994 erschienene Diplomarbeit über das Werk des Malers Hans Stockinger beinhaltet zwar einen kurzen Hinweis auf vorhandene Theorien über die Mitarbeit eben dieses Malers am Sommerhaus, jedoch wird diese Idee nicht vertieft. Die Zuschreibung der Runkelsteiner Kapelle an Stockinger wird als möglich erachtet.²⁵⁹

Der im Jahre 2000 erschienene Katalog „Runkelstein: Die Bilderburg“ bringt in Bezug auf die stilistische Zuordnung der Garel-Fresken keine neuen Erkenntnisse. Die Kunsthistorikerinnen Kristina Domanski und Margit Krenn widmen dem Garel-Zyklus ein Teilkapitel des Aufsatzes „Wandmalereien im Sommerhaus von Schloss Runkelstein“.²⁶⁰ Dabei legen die Wissenschaftlerinnen ihr Hauptaugenmerk auf die Szenen- und Bildbeschreibung des Garel-Zyklus und nicht auf die komplexe stilistische Analyse und umstrittene Zuschreibungsfrage.²⁶¹

Im Wesentlichen kann man den Forschungsstand zum Garel-Zyklus somit auf zwei unterschiedliche Meinungen zusammenfassen: Einerseits will man die Fresken dem namentlich bekannten Hans Stockinger zuschreiben (Lutterotti), andererseits wieder nicht (Rasmø). Rasmø empfahl im Jahre 1981 den vorsichtigen Befund Weingartners aus dem Jahre 1912 für weitere stilistische Erörterungen.²⁶² Auch heute noch geht man auf Nummer sicher, wenn man diesen Stand als Ausgangspunkt für weitere Forschungen wählt.

Eine klare Zuschreibung an einen namentlich bekannten Künstler ist auch heute – nach den Restaurierungsarbeiten – noch unmöglich, da uns keine Dokumente über den Ausführenden oder die Ausführenden der Malereien überliefert worden sind. Eine Zuschreibung aufgrund von Vergleichen mit zeitgenössischen Malereien vorzunehmen, wird in diesem Fall wenig Erfolg haben, da der heutige Erhaltungszustand der Fresken keine genaue Stilanalyse zulässt. Dass man Hans Stockinger die Malereien zuschreiben wollte, ist wohl damit zu erklären, dass es sich um den einzigen namentlich bekannten Malermeister aus dieser Zeit handelt und deshalb eine Attribution an ihn am einfachsten ist.

Zum jetzigen Zeitpunkt allerdings wird man sich mit Aussagen begnügen müssen, die sich nicht mit stilistischen – heute sowieso nicht mehr klar erkennbaren – Details des Garel-Zyklus befassen, sondern mit anderen Aspekten, wie Raumdarstellung, Bildkomposition und

²⁵⁸ Ebenda, S. 170–171.

²⁵⁹ Thurner 1994, S. 96–102.

²⁶⁰ Domanski/Krenn 2000a.

²⁶¹ Domanski/Krenn, 2000a, S. 110 ff.

²⁶² Rasmø 1981, S.150.

Motivtradition des Zyklus, die aber ebenfalls dazu beitragen, die Malereien besser einordnen zu können.

4. Die Raumgestaltung und Bildkomposition der Szenenkulisse im Garel-Zyklus

Für die Darstellung des Ambientes, in dem sich die einzelnen Szenen abspielen, ist im ganzen Zyklus mit einer kleinen Ausnahme²⁶³ der Außenraum gewählt worden. Die Figuren stehen dabei immer im Vordergrund; Landschaft, Natur und Architektur hingegen spielen eine klare Nebenrolle und sollen das Geschehen hauptsächlich nur begleiten. Innenraumdarstellungen fehlen hauptsächlich deshalb, weil in diesem Zyklus die Minneszenen fast ganz ausgeklammert wurden. Diese werden im Allgemeinen vornehmlich in Innenräumen dargestellt.

Die Horizontlinie in den Bildfeldern ist meist hoch oben angesetzt: Das Terrain endet häufig mit einem spitzen Felsvorsprung, der mit einer Wiesenfläche überzogen zu sein scheint. Er ragt weit in den Himmelsabschnitt, so wie in der Szene des Ginover-Raubes, bei der Ankunft von Charabin oder bei der Szene des Kampfes zwischen Gerhart und Garel.

Beschäftigt man sich allgemein mit der Landschaftsgestaltung in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, so trifft man sehr oft auf die so genannte Felsterrassenlandschaft. Vor allem in der Sieneser Malerei des frühen Trecento. Bei Duccios Maestà beispielsweise findet sich diese Art der Darstellung, bei der mehr oder weniger gleich große polygonale Felskuben nebeneinander gereiht werden, wie beispielsweise bei der Szene „Christus am Ölberg“ (**Abb. 94**) zu sehen ist.

Ähnliche Felsschollen sind in Giottos Landschaftsdarstellungen wiedergegeben: Die Szene von „Joachims Traum“ (**Abb. 95**) in der Scrovegni-Kapelle aus den Jahren 1303–1305 beispielsweise zeigt eine Felsenlandschaft, die aus Versatzstücken aufgebaut wird;²⁶⁴ hier finden sich ebenfalls die Felsen, die in den Himmel ragen. Auch im Südtiroler Raum, in der Freskenausstattung der Johannes-Kapelle der Bozner Dominikanerkirche, findet sich eine Darstellung mit ähnlichem Felsenhintergrund. Die „Flucht nach Ägypten“ (**Abb. 96**), wie die anderen Malereien wahrscheinlich um 1328-30 entstanden,²⁶⁵ zeigt ebenfalls diesen felsigen

²⁶³ Bei der Befreiung des Klaris (**Abb. 81**) wird eine Zwischenszene durch ein Fenster im Inneren eines Hauses gezeigt.

²⁶⁴ Schneider 1999, S. 22.

²⁶⁵ Kunst in Tirol 2007, S. 314.

Hintergrund, wie er uns schon bei Giotto aufgefallen ist. Auch hier schließt das Terrain mit spitzen Felsformen. Im gesamten 14. Jahrhundert spielt die so genannte Felsterrassenlandschaft in der Landschaftsgestaltung eine große Rolle; sie wurde weiterentwickelt und man trifft sie schließlich auch im Trienter Adlerturm an, etwa im Bildfeld „Mai“ (**Abb. 69**), wird diese Form der Landschaftsdarstellung ebenfalls verwendet: Auch hier ragen Felsvorsprünge in den Himmel und bezeichnen die Horizontlinie.

Die Horizontlinie liegt sowohl in den Bildern des Garel-Zyklus als auch bei jenen des Adlerturms sehr nahe am oberen Bildrand. Die Landschaft wirkt aufgeklappt, anstatt Tiefenwirkung zu simulieren. Sowohl die Garel-Fresken als auch die Monatsbilder des Trienter Adlerturms lassen sich daher dem Typus der Teppichlandschaft zuweisen. Die Charakteristika der Teppichlandschaft veranschaulicht auf idealtypische Weise eine französische Miniatur aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Illustrationen eines Werkes des Musikers Guillaume de Machaut gehören zu den ersten detaillierten Darstellungen einer Landschaft in der französischen Buchmalerei. Der Illustrator wird aufgrund der eigenwilligen Baumdarstellungen Maître aux Boqueteaux genannt.²⁶⁶ Wie hier in einer Illustration des Werkes zu sehen ist (**Abb. 97**), wird die Horizontlinie nahe am oberen Bildrand angesetzt und lässt die Landschaft „aufgeklappt“ wirken. Keine schroffe, zerklüftete Felsenlandschaft ist mehr zu sehen, sondern alles wird mit einer Wiesenfläche überzogen. Der Bildraum der Szenen des Garel-Zyklus ist mit Beispielen der „Teppichlandschaft“ vergleichbar, da er flächige, weit in die Höhe geführte Wiesenflächen zeigt, die mit einem spitzen, in den Himmel reichenden Vorsprung relativ nahe am oberen Bildrand enden.

Sowohl in Trient als auch im Garel-Zyklus wird der Typus der Teppichlandschaft dazu eingesetzt, zwei verschiedenen Episoden innerhalb eines Bildes übereinander anzuordnen. Gut sichtbar ist dies vor allem in der Szene von Garels Abschied von Duzabel (**Abb. 82**), wo im oberen rechten Bildfeld der „nach oben“ davon reitende Garel dargestellt ist. Eine ähnliche Gestaltung zeigt die rechte Bildhälfte des Novemberbildes im Adlerturm (**Abb. 98**): Auch hier sieht man Reiter, die sich von der unteren Bildhälfte entfernen und „nach oben“ reiten.

Noch ein allgemeines Merkmal ist auf den ersten Blick sichtbar: In bestimmten Bildfeldern des Garel-Zyklus ist feststellbar, dass die Wiesenfläche wohl einst mit minutiösen Wiedergaben von Pflanzen ausgestattet war, die jetzt stark verblasst sind. Besonders auffällig ist dies in der ersten (**Abb. 72**), in der dritten (**Abb. 73**) und in der 18. Szene (**Abb. 88**). Die relativ detailliert ausgeführten Wiesengewächse sind in Büscheln zusammengefasst und

²⁶⁶ Porcher 1959, S. 55.

beleben die Rasenfläche. Ähnliche durch minutiöse Pflanzendarstellungen ausgestaltete Wiesenflächen findet man wiederum in den Monatsdarstellungen des Trienter Adlerturms: Im Juli-Bild des Trienter Zyklus findet sich im oberen Bildteil ebenfalls eine Wiese, in der zu Büscheln zusammengefasste Wiesenblumen die Grünfläche abwechslungsreich gestalten. Auch im Juni-Bild desselben Zyklus sind in der Mitte des Bildes büschelartige Gewächse dargestellt; auch im Vordergrund desselben Bildes befinden sich Darstellungen von Pflanzengewächsen, die eine ähnlich minutiöse Ausarbeitung aufweisen wie beispielsweise jene in der Szene des Ginover-Raubes. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands des Garel-Zyklus kann man nun leider nicht mehr nachprüfen, wie die Darstellungen der Gewächse original ausgesehen haben. In Bezug auf diese relativ detaillierte Wiedergabe könnte man hier wieder den bereits im vorigen Kapitel erwähnten Einfluss der Tacuina Sanitatis sehen, von denen nachweislich ein Exemplar in Trient aufbewahrt wurde. In den Illustrationen des Tacuinum Sanitatis, das heute in Wien aufbewahrt wird, ist beispielsweise wieder die büschelartige Platzierung der Pflanzen im Feld sichtbar (**Abb.99**).

Schaut man sich die einzelnen Elemente, aus denen der Raum in den Szenen des Garel-Zyklus zusammengesetzt ist, genauer an, so kann man die Raumdarstellungen grob in drei Gruppen zusammenfassen: In den Bildern der ersten Gruppe wird der Raum größtenteils mittels einer Kombination aus Landschaft und Architektur dargestellt. Es wird entweder ein Schloss, eine Art Stadtansicht in der Ferne oder ein Architekturversatzstück aus der Nähe ins Bild gebracht. Eine zweite Art der Raumdarstellung im Garel-Zyklus zeigt sich bei der Szene der Befreiung von Duzabel: Die Figuren stehen hier vor einer großen Architektur, die den gesamten Bildraum einnimmt. Die dritte Gruppe bilden jene Szenen, in denen ein größeres Element in den Bildmittelpunkt gerückt wird, wie etwa der große Baum in der Tafelrundendarstellung oder das Zelt im Feldlager des Garel. Der Gegenstand ist hier neben den Figuren bildbeherrschend. Ein Vergleich mit anderen Werken aus dem Trecento zeigt, dass ähnliche Darstellungen von Raumelementen zu der Zeit üblich waren.

Landschaft mit Architektur

Die meisten Bildfelder zeigen hinter den Figuren die Kombination Landschaft mit Architekturversatzstück [**Abb.72**, **Abb.73**, **Abb.79**, **Abb. 83b**, **Abb.93**]. Hierbei wird, wie beispielsweise in der Szene von Charabins Ankunft (**Abb.73**), hinter den Figuren, auf denen in diesem Zyklus immer das Hauptaugenmerk liegt, ein Teil eines rechteckigen Gebäudes gezeigt. Die Gebäude haben meist auch Fenster, aus denen weibliche Köpfe heraus schauen.

Diese Art der Komposition erinnert an zahlreiche Darstellungen aus dem Trecento. Auch in einer Miniatur des lombardischen Lancelot du Lac (**Abb. 100**)²⁶⁷ wird eine Architektur am rechten Bildrand eingesetzt. Auch hier schauen Frauen – in diesem Fall von einem Tor aus – den Figuren im Vordergrund zu. Darstellungen von weiblichen Figuren, die als Zuschauer eine Szene begleiten, kommen auch in Wandmalereien häufig vor, wie etwa ein Fragment der um 1400 entstandenen Malereien in Wendelstein, im Besitz der Tiroler Grafen, zeigt (**Abb.101**). Die Miniatur des Lancelot du Lac (**Abb. 100**) zeigt ein weiteres Darstellungsmotiv, wie es auch im Garel-Zyklus vorkommt: Am rechten Bildrand der Miniatur sieht man eine Architektur, aus deren Tor Figuren hervortreten. Ein ähnliches Motiv findet sich auch in der Szene von Duzabels Rückkehr nach Hause (**Abb.83b**). Auch hier treten ihr, die vom Zwergenkönig Albewin begleitet wird, die Stadtbewohner aus einem Torbogen entgegen.

Architekturdarstellungen spielen im Hintergrund weiterer Szenen ebenfalls eine wichtige Rolle, wie etwa in der Szene der Begegnung Garels mit dem Herrn von Merkanie. Es handelt sich hierbei um die Burg des Herrn von Merkanie, die im Text erwähnt wird. In der Szene von Garels Kampf gegen Gerhart ist ebenfalls eine Burg im Hintergrund zu sehen, die jedoch im Text nicht ausdrücklich erwähnt wird. Namentlich erwähnt wird die Burg des Eskilabon (**Abb.77**); die Gebäude im Hintergrund der restlichen Bildfelder (**Abb.82**), (**Abb. 86>Nachzeichnung**) werden in der Romanvorlage nicht genauer beschrieben. Solche von der Ferne gezeigten Architekturen finden wir auch in den Malereien des Trienter Adlerturms, wie beispielsweise im Mai-Bild (**Abb.69**) des Zyklus, wo man im linken Bildfeld eine Stadt aus der Ferne im Hintergrund sieht, oder im Oktober-Bild, wo ebenfalls eine einfache Architekturdarstellung, in diesem Fall ein Häuschen, an der oberen Grenze des Horizontes platziert ist (**Abb.102**).

Architektur im Vordergrund

Das Bildfeld der Befreiung Duzabels und Klaris' (**Abb.81**) zeigt einen anderen Aufbau: Von Landschaft ist hier nichts mehr zu sehen. Das Bild wird von einer Architekturdarstellung ausgefüllt, die Figuren werden entweder im Gebäudeinneren oder davor untergebracht. Ähnliches kann man in Wandmalereien des norditalienischen Trecento finden, wie beispielsweise in den Wandmalereien des Oratorio di San Giorgio in Padua: Die Wandmalereien wurden von Altichiero im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ausgeführt: Bei der Szene der Räderung des hl. Georg (**Abb.103**) nimmt eine Architekturdarstellung das

²⁶⁷ Die Miniatur wird zusammen mit der Handschrift des Lancelot-du-Lac im nächsten Kapitel noch genauer vorgestellt.

gesamte Bildfeld ein. Der gesamte Hintergrund wird, so wie es auch in der Szene der Befreiung Duzabels und Klaris' (**Abb.81**) der Fall ist, durch eine Architekturdarstellung ausgefüllt; nicht nur im Freien, sondern auch im Inneren der Konstruktion sind Menschen dargestellt, die sich einander zuwenden und sich miteinander unterhalten. Auch im Garel-Zyklus führen im ersten Stock im Inneren des Gebäudes Garel und Klaris eine Unterredung, was der Betrachter durch eine Fensteröffnung mitverfolgen kann.

Ebenfalls in einem von Außen sichtbaren Innenraum ist eine Szene im Frugarolo-Zyklus dargestellt, nämlich die Befreiung der Gefangenen aus der Roche aux Saxons (**Abb.40**). Lancelot kämpft im Inneren eines kleinen Häuschens, das eine große Öffnung besitzt, sodass man von Außen den Kampf mitverfolgen kann.

In-Szene-Setzung von Einzelementen

Die dritte Gruppe der Raumwiedergabe stellt ein Einzelement prominent in den Mittelpunkt, so wie es etwa beim Baum der Tafelrunde (**Abb. 92**) oder bei der In-Szene-Setzung des Zeltes in Garels Lager (**Abb. 88**) der Fall ist. Eine mit dem letzteren Beispiel vergleichbare Darstellung findet man in einem Blatt aus dem lombardischen Guiron le Courtois²⁶⁸ (**Abb. 104**) Sieht man sich den rechten Bildteil dieser Miniatur an, so ähnelt sie der Szene in Garels Lager (**Abb. 88+Abb. 105 Detail**). In beiden Darstellungen befindet sich im rechten Teil das große Zelt, die Ankömmlinge befinden sich im linken Teil und die Soldaten im hinteren Bildteil. Die Komposition des Raumes ist in diesen beiden Beispielen ähnlich gewählt worden und stellt ein großes Einzelement in den Hintergrund. Die Hauptpersonen der Szene rücken in den Vordergrund, die Nebenpersonen werden zu einer Gruppe zusammengefasst und in den Hintergrund gestellt.

Es wird nun klar, dass ähnliche Beispiele für die Wiedergabe des Raumes im Garel-Zyklus in Darstellungen aus derselben Zeit zu finden sind: Sowohl in der Miniaturmalerei als auch in Wandmalereien sind Ähnlichkeiten in den Raumkompositionen zu bemerken. Die Architekturversatzstücke erinnern stark an Darstellungen des italienischen Trecento, die sowohl in den Miniaturen des oberitalienischen Raumes (wie beispielsweise im Lancelot du Lac) als auch in den Wandmalereien (etwa bei Altichiero) zu finden sind.

Die hoch angesetzte Horizontlinie des Terrains erinnert eher an nördlichere Einflüsse²⁶⁹, wie beispielsweise an die Illustrationen des Guillaume de Machaut, besonders in Bezug auf die „Teppichlandschaft“.

²⁶⁸ Die Handschrift wird im nächsten Kapitel noch genauer vorgestellt.

²⁶⁹ In Italien wird hauptsächlich noch die so genannte Raumbühne bevorzugt, bei der die Horizontlinie niedriger angesetzt wird. (Dachs 1986, S.114)

5. Motivtradition im Garel-Zyklus

Bedauerlicherweise ist keine illustrierte Romanhandschrift mit dem Inhalt des „Garel vom blühenden Tal“ erhalten geblieben. Weder die vollständig erhaltene Linzer Handschrift noch das Stamser Fragment enthalten Illustrationen, sodass eine Analyse der Motivtradition des Garel mit gleichen Darstellungsinhalten nicht möglich ist.

Beschäftigt man sich mit der Bildtradition einiger italienischer Artus-Codices des 14. Jahrhunderts, so kann man feststellen, dass im Garel-Zyklus gängige Szenen aus illustrierten Artus-Romanen dargestellt werden, und man kann annehmen, dass sie somit einer bestimmten Motivtradition folgen. Einige illustrierte Romanhandschriften, in denen man beispielsweise ähnliche Szenen wie jene des Garel-Zyklus finden kann, sollen hier zunächst kurz vorgestellt werden. Nach diesem kurzen Überblick der Romanhandschriften wird es möglich sein, konkrete Vergleiche zwischen einigen Illustrationen dieser Handschriften und dem Garel-Zyklus anzustellen.

Für die Entwicklung der mittelalterlichen Illustrierung des Artus-Romans in Italien ist vor allem der süditalienische Raum von Bedeutung. In Neapel entstanden unter der Herrschaft der französischen Oberschicht der Anjou²⁷⁰, die Artus-Romane aus Frankreich nach Süditalien mitbrachten, ab dem Jahre 1280 zahlreiche illustrierte profane Handschriften. Bis heute sind noch 22 Handschriften erhalten geblieben, die größtenteils das Thema der Rittersagen beinhalten.²⁷¹ Nach und nach kam es zu einer bestimmten Motivtradition, die meist auch in darauf folgenden Artus-Romanen beibehalten wurde. Eines der wichtigen Beispiele solch süditalienischer Artus-Romane ist eine für Ludwig von Tarent ausgeführte Prachthandschrift, die höchstwahrscheinlich im Zeitraum 1352–1362 in Neapel entstanden ist und sich jetzt in der British Library in London befindet. Sie trägt die Signatur Ms.fr. ADD.12228.²⁷² Die Produktion des illustrierten Artus-Romans verlagerte sich ab Mitte des 14. Jahrhunderts auch nach Norditalien, vor allem in die Lombardei, wo die Motivtradition aus Süditalien weiterverarbeitet wurde und sich mit französischen Einflüssen vermischte.²⁷³

²⁷⁰ Der französische Graf Karl von Anjou, der Bruder Ludwigs des Heiligen, bekam 1234 durch Heirat die Provence, 1266 das bis dahin staufische Königreich Sizilien, dessen Hauptstadt er nach Neapel verlegte; Sizilien selbst war ab 1282 nicht mehr im Besitz der Anjou; ihnen verblieb bis 1435 nur mehr das Königreich Neapel. (Brockhaus Mannheim 2004, S. 41f.)

²⁷¹ Dachs 1986, S. 17f. und S. 2.

²⁷² Die Handschrift kann deshalb mit Ludwig von Tarent in Verbindung gebracht werden, da sich in ihr heraldische Zeichen befinden, die auf Ludwig von Tarent als Auftraggeber hinweisen. Seine Regierungszeit liegt zwischen 1352 und 1362, in der man auch die Entstehungszeit des Romans annimmt (Degenhart/Schmitt 1968, S. 145).

²⁷³ Dachs 1986, S. 2.

Beispiele solcher lombardischer illustrierter Romane sind der um 1380 entstandene Roman des Lancelot du Lac (Paris, Bibliothèque National Ms.fr. 343) und ein ebenfalls um 1380 entstandener Guiron le Courtois (Paris, Bibliothèque National, Ms.fr.Nouv.Acq.5243). Dass die Produktion solcher Handschriften sich so großer Beliebtheit erfreute, ist vor allem der Sammlerleidenschaft der oberitalienischen Fürstenhöfe zu verdanken: Profane höfische Literatur wurde in den Bibliotheken besonders gerne aufbewahrt.²⁷⁴

Verbindungen der Auftraggeber des Garel-Zyklus, der Vintler, zu oberitalienischen Herren und Städten können durchaus bestanden haben. Es ist anzunehmen, dass die Vintler Italienisch sprachen und somit öfters als Gesandte im Auftrag des damaligen Herrschers über Tirol, des Habsburgers Leopold III., mit oberitalienischen Adelsleuten zu tun hatten.²⁷⁵ Leopold III., zu dem Niklaus Vintler ein sehr freundschaftliches Verhältnis hatte, war zudem mit Viridis Visconti verheiratet.²⁷⁶ Somit kann man annehmen, dass die Vintler auch mehr oder weniger direkte Verbindungen zu dieser einflussreichen Mailänder Familie hatten.

Gian Galeazzo Visconti hatte seinerzeit bereits eine beträchtliche Sammlung von Handschriften in seinem Schloss in Pavia angesammelt.²⁷⁷ Höchstwahrscheinlich war ein ziemlich großer Teil dieser Handschriften französischen Ursprungs; diese waren schon im 13. Jahrhundert in Oberitalien sehr weit verbreitet und wurden häufig von oberitalienischen Kalligraphen transkribiert.²⁷⁸ In der Sammlung Gian Galeazzo Viscontis soll sich auch die oben genannte Lancelot-du-Lac- und die Guiron-le-Cortoise-Handschrift befunden haben. Die runde gotische Schrift weist nach Toesca wahrscheinlich auf einen italienischen Kalligraphen hin.²⁷⁹

Für die Visconti entstand kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts eine weitere bedeutende Romanhandschrift:²⁸⁰ ein weiterer Artus-Roman, der jetzt in Florenz unter der Signatur Codex Palatino 556 aufbewahrt wird. Da einige heraldische Embleme der im Roman vorkommenden Artusritter große Ähnlichkeiten mit den Wappen der Visconti hatten, ist es wahrscheinlich, dass die Mailänder Fürsten die Auftraggeber für diese Romanhandschrift waren.²⁸¹ Der Roman gibt die Geschichte der Tavola Ritonda wieder und beinhaltet hauptsächlich Szenen der

²⁷⁴ Dachs 1986, S. 23.

²⁷⁵ Wetzel 1999, S. 285.

²⁷⁶ Riedmann 1990, S: 463.

²⁷⁷ Toesca 1912, S. 371.

²⁷⁸ Ebenda, S. 371.

²⁷⁹ Ebenda, S. 372.

²⁸⁰ Dachs 1986, S. 225.

²⁸¹ Dachs 1989, S. 151.

Abenteuer des Ritters Lancelot und Tristans sowie die Gralserzählung. Der Ausführende der Illustrationen war mit großer Wahrscheinlichkeit der Cremoneser Bonifacio Bembo.²⁸²

Auch nördlich der Alpen sind Handschriften mit höfischem Inhalt entstanden, die als Vorbilder/Vergleichsbeispiele für den Garel-Zyklus in Frage kommen. Ins Auge fassen könnte man dabei etwa Werke aus der Münchner Gegend, zu der in dieser Zeit Verbindungen von Seiten der Vintler hergestellt werden können. Um 1394 wurde auf Runkelstein im Auftrag von Niklaus Vintler eine vom Münchner Reimchronisten Heinz Sentlinger verfasste Weltchronik fertig gestellt²⁸³, die jetzt in der Münchner Staatsbibliothek aufbewahrt wird (c.g.m. 7377).²⁸⁴ Darin befinden sich jedoch kaum Illustrationen, da es dem Vintler wohl mehr um den literarischen Inhalt und den Spaß beim Lesen ging.²⁸⁵

Sehr wohl illustriert war ein Manuskript, das ebenfalls in München Ende des 14. Jahrhunderts entstanden ist.²⁸⁶ Es handelt sich hierbei um eine Handschrift, in der die Weltchronik des Rudolf von Ems²⁸⁷ enthalten ist und die auch den Alexander-Roman von Ulrich von Etzenbach²⁸⁸ wiedergibt. Man kann hier wohl auch einige Ähnlichkeiten zu den Fresken in Runkelstein feststellen (siehe im folgenden Abschnitt).

Ein weiteres Vergleichsbeispiel, das höchstwahrscheinlich erst nach der Entstehung der Runkelsteiner Malereien anzusiedeln ist, könnte ebenfalls mit zumindest einer Szene aus dem Garel-Zyklus in Verbindung gebracht werden.

Wie bereits erwähnt, steht der Roman „Garel vom blühenden Tal“ in inhaltlichem Zusammenhang mit einem anderen nachklassischen Artus-Roman, dem „Daniel vom blühenden Tal“, von dem es insgesamt noch fünf Handschriften gibt.²⁸⁹ Eine dieser Handschriften wird weiter unten ebenfalls als Vergleich mit dem Garel-Zyklus herangezogen. Die Miniaturen stammen wahrscheinlich von zwei verschiedenen Zeichnern und wurden in den Jahren zwischen 1410 und 1430 ausgeführt. Der Entstehungsort ist vermutlich die

²⁸² Ebenda, S. 150.

²⁸³ Günther 1993, S. 52.

²⁸⁴ Günther 1993, S. 47. Sentlinger bezeichnet in der Weltchronik Niklaus Vintler als seinen Dienstherrn.

²⁸⁵ Günther 1993, S. 52. Auch Niklaus' Neffe Leopold Vintler besaß eine Weltchronik, die im Jahre 1399 fertig gestellt wurde und jetzt in Wolfenbüttel aufbewahrt wird (cod. Guelf 1.16 Aug.).

²⁸⁶ Ross 1971, S. 49.

²⁸⁷ Rudolf von Ems gab noch bei Lebzeiten den Auftrag, eine Weltchronik zu verfassen, die aber bei seinem Tod 1254 unvollendet blieb. Im Spätmittelalter wurden dann verschiedene Versuche unternommen, die Arbeit Rudolfs von Ems fortzuführen (Ross 1971, S. 49).

²⁸⁸ Es handelt sich hierbei um ein Gedicht, das Ulrich von Etzenbach zwischen 1280 und 1287 schrieb. Seine beiden Quellen waren die Erzählung „Alexandreis“ von Gautier de Châtillon und eine Version von Leo von Neapel. Der Alexanderroman erzählt die Biographie Alexanders des Großen und gehörte im Mittelalter zu den bekanntesten Erzählungen (Ross 1971, S. 53).

²⁸⁹ Kindlers Literaturlexikon 1988, S. 72.

Mittelrheingegend.²⁹⁰ Im nun folgenden Kapitel werden Ähnlichkeiten mit einigen Miniaturen der hier vorgestellten Romane aufgezeigt.

5.1 Bildfelder mit „zeremoniellem“ Inhalt

Schaut man sich zunächst noch einmal die einzelnen dargestellten Szenen des Garel-Zyklus an, so kann man die Bilder inhaltlich in zwei verschiedene Hauptgruppen zusammenfassen, und zwar in eine Gruppe von Bildfeldern, die zeremonielle Inhalte wiedergibt und in eine zweite, die hauptsächlich Kampfszenen zeigt.

Die erste Gruppe bilden die so genannten „zeremoniellen“ Szenendarstellungen. Sie geben keine Kampfszenen wieder, sondern höfische „Rituale“, die zur Etikette am Artushof gehören, wie beispielsweise Empfangs- und Begrüßungsszenen. Zu den Empfangsszenen gehören das Eintreffen von Charabin auf dem Artushof (**Abb.73**), das Eintreffen Garels beim Herrn von Merkanie (**Abb.74**), die Heimkehr der Jungfrauen (**Abb.83a** u. **83b**) das Zusammentreffen der Heere (**Abb.91**), die Szene in Garels Lager (**Abb.88**) und die Heimkehr Garels (**Abb.93**).

Weiters sind Abschiedsszenen ebenfalls zu den „zeremoniellen“ Darstellungen zu rechnen. Der Abschied von Duzabel (**Abb.82**) wäre hier dazuzuzählen. Ebenso gehören Hochzeitsszenen (**Abb.86**) – leider nur mehr in Nachzeichnungen erhalten – und die Wiedergabe der Tafelrunde (**Abb.92**) zu den rituellen Darstellungen.

Die Begrüßung

Bei der Motivauswahl im Garel-Zyklus wird deutlich, dass vor allem Szenen, in denen es um solche höfischen Abläufe geht, mit Vorliebe ausgewählt und als besonders darstellungswürdig erachtet wurden. Der in der Mitte des 14. Jahrhunderts in Neapel entstandene Codex für Ludwig von Tarent (London, British Library, Ms.fr. ADD.12228) beinhaltet beispielsweise mehrere Blätter, auf welchen Szenen von Begegnungen und Begrüßungen zwischen Königen dargestellt werden (**Abb.106**). Die Miniatur ähnelt hier der Szene der Begegnung der Heere des Artus und des Garel im Runkelsteiner Zyklus (**Abb.91**). Auch hier reiten zwei Könige aufeinander zu und geben sich die Hand. Die Gefolgsleute der beiden Anführer sind in allen Beispielen ebenfalls dargestellt und stehen zu einer Gruppe zusammengefasst jeweils hinter

²⁹⁰ Es handelt sich hierbei um eine Handschrift, deren Illustrationen den zweiten Teil eines Codex bilden, der bis zum Zweiten Weltkrieg in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin unter der Signatur Ms.germ.qu.1340 aufbewahrt wurde. Bis vor kurzem galt die Handschrift als verloren, wurde dann aber in der Jagellonischen Bibliothek in Krakau wieder aufgefunden. (Pippal 1992, S. 242)

ihrem König. Im Vergleich zum streng symmetrisch-zweidimensionalen Schema der Miniatur versucht der Maler des Garel-Zyklus Rauntiefe zu suggerieren, indem er Artus auf dem Pferd quasi von hinten kommen lässt.

Der Empfang

Auch Empfänge am Artushof gehören allgemein zu den häufig dargestellten Szenen in den Artus-Romanen: Die zuvor erwähnte Handschrift des „Daniel vom blühenden Tal“ zeigt eine Szene, die in ähnlicher Art und Weise sowohl im Roman des Daniel als auch im Garel vorkommt, nämlich die Ankunft eines Riesenboten am Artushof (**Abb.107**). Im Daniel-Roman handelt es sich um den Riesenboten König Matur, der auf dem Artushof erscheint, um den König zu zwingen, sich seinem Herrn, König Martur, zu unterwerfen.²⁹¹ In der Garel-Geschichte findet ein ähnliches Ereignis statt: Der Riesenbote Charabin erscheint am Artushof, um König Artus die Feindschaftserklärung seines Herrn, König Ekunaver, zu überbringen.²⁹² (**Abb.73**) Gleich wie in Runkelstein befindet sich in der Zeichnung (**Abb.107**) König Artus links auf einem auf Stufen erhöht dargestellten Thron; von rechts tritt der Riese mit einer Stange an den König heran. Der Zeichner platziert die Figuren auf einer Art tiefenräumlicher Bühne – der Boden ist dabei teilweise angedeutet – und schildert zusätzlich noch Details der Kleidung und Rüstung. Der Riese übertritt hier den fürs Bild vorgesehenen Rahmen, wodurch seine übermenschliche Größe zum Ausdruck kommt.²⁹³ In Runkelstein (**Abb.73**) ist die tiefenräumliche Wirkung weniger überzeugend: Es sind beispielsweise keine Anzeichen dafür zu sehen, den Thron perspektivisch darzustellen. Eine starke Ausarbeitung der Binnenstruktur der Figuren, wie jene in der Daniel-Miniatur, könnte vielleicht in früheren Zeiten noch sichtbar gewesen sein, ist aber heute aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr zu erkennen.

Auch in einer Miniatur des oberitalienischen „Guiron le Courtois“ (Paris, Bibliothèque National, Ms.fr.Nouv.Acq.5243) (**Abb.104**) findet sich eine ähnlich ausgeführte Empfangsdarstellung; in diesem Fall wird der Ritter Fieramont von Artus und seinen Begleitern, die immer um Artus gereiht werden, empfangen. Der „Ankömmling“ wird wie der Riese Charabin in untertäniger Haltung dargestellt.

Eine weitere Empfangsszene des Garel-Zyklus ist im Bildfeld des Garel-Lagers dargestellt (**Abb. 88**). Auf die Ähnlichkeit im Bildaufbau mit der Miniatur aus dem Guiron le Courtoise (Paris, Bibliothèque National, Ms.fr.Nouv.Acq.5243) (**Abb. 104**) wurde bereits im vorigen

²⁹¹ Kindlers Literaturlexikon 1988, S. 72.

²⁹² Ebenda, S. 72.

²⁹³ Pippal 1992, S. 243.

Kapitel hingewiesen.²⁹⁴ Auffällig ist in beiden Beispielen die Untertänigkeit der Ankommenden: in der Miniatur kniet Fieramont vor Artus, Albewin überkreuzt die Hände vor Garel als Zeichen seiner Untertänigkeit.

Der Abschied

Die Auswahl der Szenen in der Miniaturmalerei stimmt auch bei anderen Beispielen überein. Im lombardischen Lancelot du Lac (Paris, Bibliothèque National Ms.fr. 343) gibt es ein weiteres Blatt (**Abb.108**), das eine im Garel ähnlich dargestellte Szene zeigt: Vor einer die rechte Bildhälfte einnehmenden Architekturkulisse stehen eine Frau und ein Reiter umgeben von Soldaten. Eine ähnliche Bildkomposition findet sich im Garel-Zyklus bei der Szene des Abschieds von Duzabel (**Abb.82**). Auch hier vollzieht sich die Handlung vor eine Architekturkulisse mit einer Dame, einem Reiter und einer Menschengruppe, die das Geschehen beobachtet.

5.2 Kampf- und Schlachtszenen

Die Kampfszenen nehmen innerhalb des Zyklus, wie bereits erwähnt, eine nicht so große Rolle ein, wie man auf den ersten Blick glauben würde. Explizite Zweikämpfe zwischen zwei Rittern werden insgesamt drei Mal dargestellt: Garels Kampf gegen Gerhart (**Abb.75**), der Kampf zwischen Gilan und Garel (**Abb. 76**) und der Kampf zwischen Garel und Eskilabon, der einmal als Massenschlacht (**Abb.78**) und einmal als Zweikampf im Hintergrund der Versöhnungsszene präsentiert wird (**Abb.79**). Zu einer zweiten Gruppe von Kampfdarstellungen könnte man die Kämpfe gegen Ungeheuer zählen: die Szene mit den beiden Riesen Purdan und Fidegard (**Abb.80**) und der Kampf mit Vulganus (**Abb. 84**). Eine dritte Gruppe der Kampfdarstellungen bilden die Massenschlachten, von denen es im Garel-Zyklus nur ein Beispiel gibt: die Entscheidungsschlacht gegen Ekunaver (**Abb.89**), in der mehrere kleine Kämpfe der Schlacht zusammengefasst werden.

Der Zweikampf – Ritter gegen Ritter und Ritter gegen Ungeheuer

Ein Blatt des zuvor erwähnten Lancelot-du-Lac-Romans (Paris Bibliothèque National Ms.fr. 343), das einen Kampf Lancelots (**Abb.100**) zeigt, kann beispielsweise mit dem Kampf Garels

²⁹⁴ Siehe S. 83 (In-Szene-Setzung von Einzelelementen).

gegen Gerhart (**Abb.75**) verglichen werden. In beiden Fällen wird ein Zweikampf dargestellt, bei dem die Ritter auf Pferden mit Lanzen aufeinander zureiten. Die zuvor besiegten Ritter liegen in beiden Beispielen bereits auf dem Boden.

Eine weitere Szene des Garel-Zyklus kommt in den italienischen Codices ebenfalls öfters vor, nämlich Kampfszenen gegen Ungeheuer (**Abb.84**). Eine solche Szene zeigt sich beispielsweise im selben Lancelot-du-Lac (Paris Bibliothèque National Ms.fr. 343) (**Abb.109**), wo der Kampf des Ritters Parzival gegen ein Ungeheuer dargestellt wird. Dieselbe Szene findet sich auch im Codex Palatino 556 (**Abb.110**): Sie zeigt Pazivals Kampf gegen ein Ungeheuer, das ein Löwenbaby gestohlen hat. Er hilft dem Löwen, das Baby zu befreien. Die Tiere bleiben daraufhin bei ihm.²⁹⁵

Die Massenschlacht

Die dritte Gruppe der Kampfdarstellungen bilden die Massenschlachten, die in illustrierten Artus-Romanen auch häufig zu finden sind. Der in München entstandene Alexander-Roman zeigt beispielsweise ebenfalls eine solche Schlachtenszene. Es handelt sich hierbei um den Kampf von Gaugamela (**Abb.111**), in dem Alexander gegen den indischen Prinzen Kretes kämpft und ihn anschließend tötet. Die Soldaten kämpfen hier nicht nur auf Pferden, sondern auch auf Elefanten und Kamelen. Bereits besiegte oder getötete Kämpfer liegen auf dem Boden. Die Hauptfigur Alexander ist beschriftet, da er sonst in dem Gewühl nur schwer zu finden wäre; Kretes dürfte der Reiter mit dem bekrönten Helm neben Alexander sein.²⁹⁶ Man könnte hier die Szene der Hauptschlacht Garels gegen Ekunaver danebenstellen (**Abb.89**) und durchaus einige Gemeinsamkeiten feststellen: Garel und Ekunaver dürften auch hier die beiden bekrönten Kämpfer im Mittelpunkt des Bildfeldes sein. Die Kämpfenden werden stark ineinander verschlungen dargestellt, auffallend sind die zahlreichen Überschneidungen, besonders im Beinbereich der Figuren, die die ganze Komposition sehr flächig erscheinen lassen. In Runkelstein handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine der wichtigsten Szenen des Zyklus, da die Schlacht gegen Ekunaver ja auch das Hauptereignis im Roman des Pleier darstellt. Wohl auch deswegen scheint die Komposition detaillierter als die anderen Bildfelder ausgearbeitet zu sein.

Man kann also durchaus feststellen, dass die ausgewählten Szenen mit den gängigen Illustrationen der Artus-Romane übereinstimmen, wobei besonderes Augenmerk auf das höfische Zeremoniell gelegt wird. Interessanterweise verzichtet man auf die Darstellung der

²⁹⁵ Dachs 1986, S. 328.

²⁹⁶ Ross 1971, S. 53.

Minne beinahe vollständig, obwohl sie ein wichtiges Element solcher höfischer Darstellungen ist. Im Garel-Roman selber spielt das Thema der Minne zwar ebenfalls keine so zentrale Rolle, jedoch würden Gelegenheiten für deren etwas gefühlvollere In-Szene-Setzung durchaus bestehen, etwa im Zusammenhang mit der Frau Garels, Königin Laudamie, beispielsweise, allerdings wird im Zyklus nur das Königspaar als Herrscher- und nicht das Minnepaar dargestellt (**Abb.86**).²⁹⁷

Ansonsten kann man allgemein festhalten, dass gängige Szenen aus den illustrierten Artusromanen dargestellt werden, wie Wiedergaben des höfischen Zeremoniells oder Kämpfe. Es ist also durchaus gerechtfertigt zu behaupten, dass sich der Maler auf Runkelstein an die Motivtradition der Artus-Romane gehalten hat.

²⁹⁷ Huschenbett 1982a, S. 125.

Zusammenfassung

Der erste Teil der Arbeit umfasst die Geschichte von Schloss Runkelstein, eine kurze Beschreibung der übrigen Schloss-Fresken und vermittelt einen kurzen Überblick über die allgemeinen historischen Hintergründe, Stellung des Bürgers im Spätmittelalter und die Stellung des Auftraggebers in der Gesellschaft.

Durch die Beschäftigung mit den geschichtlichen Hintergrundinformationen kommt man zum Schluss, dass Schloss Runkelstein ab dem Kauf durch die Vintler im Jahre 1385 wohl hauptsächlich repräsentative Zwecke zu erfüllen hatte. Die Vintler wollten durch diese Investition ihr Ansehen bedeutend erhöhen. Die malerische Ausstattung sollte in erster Linie zum Ausdruck bringen, dass die reiche Bürgerfamilie sich nicht nur für Geldgeschäfte interessierte – man kann annehmen, dass ihnen dies von Seiten der Adelschicht wohl öfters vorgeworfen wurde –, sondern darüber hinaus auch noch sehr kulturbeflissen war. Vor allem die malerische Ausstattung des Sommerhauses mit den Darstellungen des Tristan, Wigalois und Garel in den Innenräumen sollte das Interesse an Literatur der Schlossbesitzer zum Ausdruck bringen und somit auch in „kultureller Hinsicht“ einen gewissen Respekt verschaffen.

Der Überblick über die in Wandmalereien dargestellten Ritterepen in Oberitalien und im alpinen Raum zeigt, dass solche malerischen Ausstattungen bei den damaligen Oberschichten keine Seltenheit war. Die ersten drei Triaden am Runkelsteiner Sommerhaus beispielsweise erinnern, wie bereits erwähnt, an die etwas später entstandene Darstellung der Neun Helden und Heldinnen, die uns im Castello della Manta bei Saluzzo begegneten. Dass sich der Auftraggeber in Saluzzo wahrscheinlich als Hektor porträtieren ließ, zeigt, wie gerne man sich mit den dargestellten Figuren identifizierte. Für jemanden, der als Gast solche Räume betrat, sollte sofort klar sein, dass der Besitzer zu den gebildeten Leuten gehörte. Auch die Vintler hatten sicherlich das gleiche Anliegen und folgten dieser Tradition der malerischen Raumausstattung.

Speziell durch die Auswahl der Darstellung des Romans „Garel vom blühenden Tal“ kommt eine traditionsbewusste Haltung der Vintler zum Ausdruck. Beim Garel handelt es sich auch, wie im IV.1 Kapitel (S.35) beschrieben, um einen Artus-Roman im traditionellen Sinn – im Unterschied beispielsweise zum etwas früher entstandenen Roman „Daniel vom blühenden Tal“. Der Vergleich zwischen der Romanfigur des „Daniel vom blühenden Tal“ und dem Garel hat ergeben, dass Letzterer – obwohl später entstanden als der Daniel – sich inhaltlich

in höherem Maße mit der Tradition der Artus-Erzählungen vereinbaren lässt. Wichtige Elemente der Artus-Erzählungen, wie etwa die Wiedergabe zeremonieller Vorgänge, stehen im Garel mehr im Mittelpunkt als etwa im Daniel. Beim Lesen der Geschichte wird klar, dass der Autor des Garel sich beim Schreiben an den vorangegangenen Artus-Erzählungen orientiert und dieselben Motive in seine Geschichte einbaut. Der Garel ist anständig und meistert seine Bewährungsproben durch Tüchtigkeit und Manneskraft im traditionellen Sinn, so wie es sich für einen guten Artus-Ritter gehört.

Ein bestimmtes Traditionsbewusstsein zeigt sich auch in den Malereien des Garel-Zyklus selbst: Einzelne Elemente, aus denen der Bildraum, in dem sich die Figuren bewegen, zusammengesetzt ist, erinnern an das Bildgestaltungsmittel des Trecento (etwa an Altichiero), hauptsächlich die bildbeherrschenden Architekturversatzstücke im Bildvordergrund. Der Gesamteindruck der Bilder mutet jedoch trotzdem eher nördlich an. Die Horizontlinie in den Bildfeldern liegt, soweit man es erkennen kann, doch meist nahe am oberen Bildrand, was nicht unbedingt zu oberitalienischen Charakteristiken zählt, sondern eher an die Darstellung der Teppichlandschaft in französischen Miniaturen (Beispiele sind etwa bei den Illustrierungen des Liederbuches von Guillaume de Machaut zu finden) erinnert. Im Garel-Zyklus sind in der Bildgestaltung sowohl italienische als auch nördlichere Elemente auszumachen; infolge der Übermalungen, die von Max Reichlich 100 Jahre nach der Entstehung des Zyklus durchgeführt wurden, und hauptsächlich aufgrund des schon mehrmals erwähnten schlechten Erhaltungszustandes, ist es heute leider nicht möglich, verlässliche Aussagen über den Malstil zu machen.

Die Beschäftigung mit der Auswahl der dargestellten Szenen des Garel-Zyklus hat ergeben, dass sich der Maler durchaus an die gängige Motivtradition der Artus-Romane gehalten hat. Das zeigen Vergleiche mit oberitalienischen Artus-Handschriften aus dem Trecento, in denen dieselben Bildmotive vorkommen (Zweikämpfe, Empfänge und Ähnliches). Man kann also mit Sicherheit festhalten, dass im Runkelsteiner Garel-Zyklus keine neue Bildtradition entwickelt wurde, sondern, dass Auftraggeber und Maler sich auch hier an der einschlägigen Tradition orientierten.

Bibliographie:

Besold 2002

Andreas Besold, Il gotico internazionale. Influssi nordici, in: Andrea De Marchi, Trecento: Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2002, S. 195-201.

Brandstätter 1999

Klaus Brandstätter, Die bürgerliche Oberschicht in Bozen, in: Angela Mura (Hrsg.), Bozen. Von den Grafen von Tirol bis zu den Habsburgern, Bozen 1999, S. 127-172.

Brockhaus 2004

Der Brockhaus: Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe, Mannheim 2004.

Brockhaus 2007

Eva Beate Bode (Hrsg.), Der Brockhaus. Literatur, Leipzig 2007.

Castronovo 2002

Simonetta Castronovo, Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Il gotico nelle Alpi, Kat. Ausst., Trient 2002, S. 225-237.

Castronovo/Quazza 1999

Simonetta Castronovo u. Ada Quazza, Miti cavallereschi e temi contemporanei nella pittura monumentale dell'arco alpino, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le stanze di Artù, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 107-115.

Cogliati Arano 1976

Luisa Cogliati Arano, Tacuinum Sanitatis, München 1976.

Cozzi 2002

Enrica Cozzi, Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-orientale, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Il gotico nelle alpi, Kat. Ausst., Trient 2002, S. 239-252.

Curschmann 1997

Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein, Freiburg/Schweiz 1997.

Dachs 1986

Monika Dachs, Der Codex Palatino 556 der Biblioteca nazionale in Florenz und der illustrierte Ritterroman in Italien, Wien 1986.

Dachs 1989

Monika Dachs, Zur Illustration des höfischen Romans in Italien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 42, 1989, S. 133-154.

Degenhart/Schmitt 1968

Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450,

Band 1, Berlin 1968.

Degli Avancini 2002

Giovanna degli Avancini, Il Trentino e la pittura profana nel Trecento, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Il gotico nelle Alpi, Kat.Ausst., Trient 2002, S. 289-321.

Dolomiten 2000a

Dolomiten, Bozen 15./16. April 2000.

Dolomiten 2000b

Dolomiten, Bozen, 20. April 2000.

Domanski/Krenn 2000a

Kristina Domanski und Margit Krenn, Die profanen Wandmalereien im Sommerhaus, in: Anrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein: Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S. 99–154.

Domanski/Krenn 2000b

Kristina Domanski und Margit Krenn, Die profanen Wandmalereien im Westpalas, in: Anrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein: Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S. 51-98.

Fiedler-Rauer 2003

Heiko Fiedler-Rauer, Arthurische Verhandlungen. Spielregeln der Gewalt in Pleiers Artusromanen "Garel vom blühenden Tal" und "Tandareis und Flordibel" Heidelberg 2003.

Fiscal 1970

Werner Fiscal, Die Fresken auf Schloss Runkelstein. Kam der Maler von Bozen aus Ulm? Starnberg 1970.

Forcher 2006

Michael Forcher, Kleine Geschichte Tirols, Innsbruck-Wien 2006.

Frauscher 2005

Edith Frauscher, Der Altar von Schloss Tirol, Wien 2005.

Gottzmann 1989

Carola L.Gottzmann, Artusdichtung, Stuttgart 1989.

Gramatica 2002

Francesca de Gramatica, Il ciclo die Mesi di Torre Aquila, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Il gotico nelle Alpi, Kat. Ausst., Trient 2002, S.343-365.

Grebe 2005

Anja Grebe, Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa, Schloss Runkelstein, Regensburg 2005.

Günther 1993

Jörn-Uwe Günther, Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchroniken in Versen. Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung, München 1993.

Haug 1982

Walter Haug, Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein, in: Walter Haug (Hrsg.), Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 15-62.

Herles 1981

Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung, München 1993.

Huschenbett 1982a

Dietrich Huschenbett, Des Pleiers "Garel" und sein Bildzyklus auf Runkelstein, in: Walter Haug (Hrsg.), Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 100-128.

Huschenbett 1982b

Dietrich Huschenbett, Beschreibung der Bilder des "Garel-Zyklus", in: Wolfgang Haug (Hrsg.), Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 129-169.

Kat. Ausst. Alessandria 1999

Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo, Mailand 1999.

Kern 1981

Peter Kern, Die Artusromane des Pleier : Untersuchungen über den Zusammenhang von

Kindlers Literaturlexikon 1970

Kindlers Literaturlexikon, Band 6, Zürich 1970.

Kindlers neues Literaturlexikon 1988

Walter Jens (Hrsg.), Kindlers neues Literaturlexikon, Band 6, München 1988.

Kindlers neues Literaturlexikon 1990

Walter Jens (Hrsg.), Kindlers neues Literaturlexikon, Band 7, München 1990.

Kindlers neues Literaturlexikon 1992

Walter Jens (Hrsg.), Kindlers neues Literaturlexikon, Band 17, München 1992.

Kindlers neues Literaturlexikon 1996

Walter Jens (Hrsg.), Kindlers neues Literaturlexikon, Band 16, München 1996.

Kofler Engl 2007

Waltraud Kofler Engl, Neu entdeckte gotische Wandmalereien aus der Zeit um 1400 im Anstanz Schrofenstein (Vintlergasse 2) Bozen, Bozen 2007, in: Denkmalpflege (14.03.2008),

URL http://www.provinz.bz.it/denkmalpflege/news/news_d.asp?art=162996&HLM=.

Kunst in Tirol 2007

Paul Naredi-Rainer (Hrsg.), Kunst in Tirol, Innsbruck 2007.

Meneghetti 1999

Maria Luisa Meneghetti, Figure dipinte e prose di romanzi. Prime indagini su soggetto e fonti . del ciclo arturiano di Frugarolo, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le stanze di Artù, Kat.Ausst., , Mailand 1999, S. 75-84.

Mertens 1998

Volker Mertens, Der deutsche Artusroman, Stuttgart 1998.

Metzler Literaturlexikon 2007

Dieter Burgdorf (Hrsg.), Metzler Literaturlexikon, Stuttgart 2007.

Morassi 1934

Antonio Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina, Rom 1934.

Ott 1982

Norbert H. Ott, „Tristan“ auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?, in: Walter Haug (Hrsg.), Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 194-239.

Pächt 1950

Otto Pächt, Early Italian nature studies and the early calendar landscape, in: Journal of the Warburg and Courtauld Insititutes, Band 13, 1950, S. 13-47.

Peter 1985

Benno Peter, Der Iwein-Zyklus auf Schloss Rodenegg, Innsbruck 1985.

Pfeifer 2001

Gustav Pfeifer, Neuer Adel im Bozen des 14. Jahrhunderts, in: Themenheft "Adel in der Stadt", S. 1 -23.

Piper 1910

Otto Piper, Österreichische Burgen, Wien 1910, Band 8.

Pippal 1992

Martina Pippal, Die Illustrationen der Handschrift b, in: Helmut Birkhan (Hg.), Daniel von dem Blühenden Tal vom Stricker, Essen 1992, S. 241-248.

Porcher 1959

Jean Porcher, Französische Buchmalerei, Paris 1959.

Rasmo 1964

Nicolò Rasmo, Gli affreschi medievali di Castel Roncolo, in: Cultura Atesina/Kultur des Etschlandes, 18, S. 1-24.

Rasmo 1980

Nicolò Rasmo, L'età cavalleresca, Mailand 1980.

Rasmo 1981

Nicolò Rasmo, Runkelstein, in: Oswald Trapp (Hrsg.), Tiroler Burgenbuch, Band 5: Sarntal, Bozen/Innsbruck 1981, S. 109-176.

Riedmann 1990

Josef Riedmann, Mittelalter, in: Josef Fontana (Hrsg.), Geschichte des Landes Tirol, Innsbruck 1990, Band 1, S. 291-633.

Riedmann 2000

Josef Riedmann, Die Anfänge von Burg Runkelstein, in: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst., Bozen 2000, S. 15-29.

Ross 1971

David J. A. Ross, Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A study in comparative iconography, Cambridge 1971.

Rossetti Brezzi 1999

Elena Rossetti Brezzi, Storie di amori e di battaglie, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le stanze di Artù, Kat.Ausst., Mailand 1999, S. 57-65.

Rossetti Brezzi 2002

Elena Rossetti Brezzi, Pittore lombardo, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Il gotico nelle Alpi, Kat. Ausst., Trient 2002, S. 410-413.

Salvoni 2000

Andrea Salvoni, Bemerkungen zu den Restaurierungsmaßnahmen in ersten Stock des

Schneider 1999

Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei vom Mittelalter bis zur Romanik, Darmstadt 1999.

Schönmetzler 1990

Klaus J. Schönmetzler (Übers.), Die Lieder. Mittelhochdeutsch-Deutsch, Essen 1990.

Schwob 1986

Anton Schwob, Oswald von Wolkenstein, Bozen 1989.

Siller 1997

Max Siller, Die Standesqualität der Vintler von Bozen zu Beginn des 15. Jahrhunderts, in: Wernfried Hofmeister (Hrsg.), Durch Abenteuer muss man wagen viel, Innsbruck 1997.

Stampfer 2002

Helmuth Stampfer, Dodici frammenti di pittura murale provenienti da Castel Lichtenberg, in: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Il gotico nelle Alpi, Kat.Ausst., Trient 2002, S. 408-409.

Stampfer/Obermair 2000

Hannes Obermair und Helmuth Stampfer, Urbane Wohnkultur im spätmittelalterlichen Bozen, in: Andrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst, Bozen 2000, S. 397-410.

Stolz 1955

Otto Stolz, Geschichte des Landes Tirol, Innsbruck-München-Wien 1955.

Szklenar 1996

Hans Szklenar, Die Herren von Rodank, in: Volker Schupp und Hans Szklenar, Yvain auf Schloss Rodenegg, Sigmaringen 1996, S.11-35.

Turner 1994

Hildegard Turner, Hans Stocinger. Pictor de bosano, Innsbruck 1994.

Toesca 1912

Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichiti monumenti alla metà del Quattrocento, Mailand 1912.

von Lutterotti 1951

Otto von Lutterotti, Große Kunstwerke Tirols, Innsbruck 1951.

Walz 1892

Michael Walz (Hrsg.), Garel von dem blüenden Tal / von dem Pleier. Ein höfischer Roman aus dem Artussagenkreise ; mit den Fresken des Garelsaales auf Runkelstein, Freiburg 1892.

Weingartner 1912

Josef Weingartner, Die Wandmalereien Deutschtirols am Ausgange des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts, in: Max Dvorak, Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1912, S. 1-60.

Weingartner 1928

Josef Weingartner, Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. V/1928, S. 1-63.

Weingartner 1981

Josef Weingartner, Die Burgen Tirols, Bozen 1981.

Weingartner 1985

Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Bozen 1985, Band 2.

Wetzel 1999

Renè Wetzel, Die Wandmalereien von Schloss Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler Literatur und Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15.Jahrhunderts, Habilitationsschrift, Freiburg (Schweiz) 1999.

Wetzel 2000a

Renè Wetzel, Runkelsteiner Kaiserreihe, in: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein: Die Bilderburg, Kat.Ausst, Bozen 2000, S.173-184.

Wetzel 2000b

Renè Wetzel, Quis dicet originis annos. Die Runkelsteiner Vintler - Konstruktion einer adeligen Identität, in: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst., Bozen 2000, S. 291-310.

Wille 2000

Friederike Wille, Die Fresken der Burgkapelle Runkelstein, in: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein Die Bilderburg, Kat.Ausst, Bozen 2000, S. 185-202.

Wolfsgruber 1986

Karl Wolfsgruber, Die Söhne Meinhards II.und Johann Heinrich von Luxemburg 1295-1341, in: Josef Nössing (Bearb.) Geschichte Tirols, Zur Ausstellung auf Schloss Tirol, Bozen 1986, S. 42.

Zeune 2000

Joachim Zeune, Burg Runkelstein durch die Jahrhunderte, in: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst, Bozen 2000, S. 31-47.

Zimmer 2005

Stefan Zimmer, Die ältesten Zeugnisse von Artus, in: Stefan Zimmer (Hrsg.), König Artus lebt!, Heidelberg 2005, S. 9–34.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Privatfoto

Abb. 2: Oswald Trapp (Hrsg.) Tiroler Burgenbuch, Band 5: Sarntal, Bozen Innsbruck 1981, S.7.

Abb. 3: Andrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst., Bozen 2000, S. 43.

Abb. 4: Anja Grebe (Hrsg.), Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa: Schloss Runkelstein, Regensburg 2005, S. 22.

Abb. 5: Anja Grebe (Hrsg.), Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa: Schloss Runkelstein, Regensburg 2005, S.27.

Abb. 6: Anja Grebe (Hrsg.), Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa: Schloss Runkelstein, Regensburg 2005, S. 26.

Abb. 7: Anja Grebe (Hrsg.), Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa: Schloss Runkelstein, Regensburg 2005, S. 48.

Abb. 8: Anja Grebe (Hrsg.), Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa: Schloss Runkelstein, Regensburg 2005, S. 27.

Abb. 9: Oswald Trapp (Hrsg.) Tiroler Burgenbuch, Band 5: Sarntal, Bozen 1981, S. Tafel XI.

Abb. 10: Andrè Bechtold (Hrsg.), Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst., Bozen 2000, S. 134.

Abb. 11: Fotograf: Augustin Ochsenreiter; Alle Rechte © by Stadt Bozen.

Abb. 12: Fotograf: Augustin Ochsenreiter; Alle Rechte © by Stadt Bozen.

Abb. 13: Andrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst, Bozen 2000, S. 169.

Abb. 14: Andrè Bechtold, (Hrsg.) Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat.Ausst., Bozen 2000, S.179.

Abb. 15: Andrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.51.

Abb. 16: Andrè Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S. 58.

Abb. 17: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.52.

Abb. 18: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.62

Abb. 19: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.62.

Abb. 20: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.63.

Abb. 21: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.65.

Abb. 22: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.85.

Abb. 23: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.93.

Abb. 24: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.186.

Abb. 25: André Bechtold (Hrsg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, Kat. Ausst., Bozen 2000, S.187.

Abb. 26: Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywein auf Schloss Rodeneck, Sigmaringen 1996, Tafel II, III, IV.

Abb. 27: Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywein auf Schloss Rodeneck, Sigmaringen 1996, Tafel VI, VII, VIII.

Abb. 28: Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywein auf Schloss Rodeneck, Sigmaringen 1996, Tafel IX, X.

Abb. 29: Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywein auf Schloss Rodeneck, Sigmaringen 1996, Tafel XI.

Abb. 30, 31: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo, Kat. Ausst., Mailand 1999, S.108.

Abb. 32: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 141.

Abb. 33: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 142.

Abb. 34: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 142.

Abb. 35: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 143.

Abb. 36: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 144.

Abb. 37: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 145.

Abb. 38: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 146.

Abb. 39: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 147.

Abb. 40: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 148.

Abb. 41: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 149.

Abb. 42: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 150.

Abb. 43: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 151.

Abb. 44: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 152.

Abb. 45: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 153.

Abb. 46: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 154.

Abb. 44: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Le Stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Kat. Ausst., Mailand 1999, S. 82.

Abb. 48: Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen.

Abb. 49: Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen.

Abb. 50: Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen.

Abb. 51: Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes Bozen.

Abb. 52: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 534 und 535.

Abb. 53: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 541.

Abb. 54: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S.540.

Abb. 55: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S.547.

Abb. 56: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 555.

Abb. 57: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S.558.

Abb. 58: Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 403.

Abb. 59: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 574 und 575.

Abb. 60: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 576 und 577.

Abb. 61: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 587.

Abb. 62: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 591.

Abb. 63: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 579.

Abb. 64: Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 592.

- Abb. 65:** Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 580.
- Abb. 66:** Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 407.
- Abb. 67:** Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 354 und 355.
- Abb. 68:** Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 342.
- Abb. 69:** Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 351.
- Abb. 70:** Werner Telesko, *Die Weisheit der Natur*, München-London-New York 2001, S. 47.
- Abb. 71:** Enrico Castelnuovo (Hrsg.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 19.
- Abb. 72-93:** Fotograf: Augustin Ochsenreiter; Alle Rechte © by Stadt Bozen.
- Abb. 94:** Luciano Bellosi, *Duccio, La Maestà*, Mailand 1998, S. 156.
- Abb. 95:** Giancarlo Vigorelli, *Giotto*, Mailand 2004, S. 120.
- Abb. 96:** Silvia Spada Pintarelli, *Fresken in Südtirol*, München 1997, S. 112.
- Abb. 97:** Monika Dachs, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca nazionale in Florenz und der illustrierte Ritterroman in Italien*, Wien 1986, Abb. 25.
- Abb. 98:** Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 609.
- Abb. 99:** Luisa Cogliati Arano, *Tacuinum Sanitatis*, München 1976, S. 83.
- Abb. 100:** Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1966, Abb. 328.
- Abb. 101:** André Bechtold (Hrsg.), *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, Kat. Ausst., Bozen 2000, S. 357.
- Abb. 102:** Laura dal Prà (Hrsg.), *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Kat. Ausst., Trento 2002, S. 608.
- Abb. 103:** John Richards, *Altichiero*, Cambridge 2000, Tafel 98.
- Abb. 104, 105:** Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*,

Torino 1966, Abb. 330.

Abb. 106: Monika Dachs, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca nazionale in Florenz und der illustrierte Ritterroman in Italien*, Wien 1986, Abb. 122.

Abb. 107: Helmut Birkhan (Hg.), *Daniel von dem Blühenden Tal vom Stricker*, Essen 1992, Abb. 52v.

Abb. 108: *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca nazionale in Florenz und der illustrierte Ritterroman in Italien*, Wien 1986, Abb. 25.

Abb. 109: Monika Dachs, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca nazionale in Florenz und der illustrierte Ritterroman in Italien*, Wien 1986, Abb. 78.

Abb. 110: Monika Dachs, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca nazionale in Florenz und der Illustrierte Ritterroman in Italien*, Wien 1986, Abb. 77.

Abb. 111: David J.A. Ross, *Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands. A study in comparative iconography*, Cambridge 1971, Abb. 51.

Verena Hilber

Lebenslauf

Geburtsdatum: 09.01.1983 in Bozen

Schulbildung

| | |
|--------------------------------|--|
| 1989-1994 | Besuch der Grundschule in Bozen/Gries |
| 1994-1997 | Besuch der Mittelschule in Bozen/Gries |
| 1997-2002 | Besuch des Klassischen Gymnasiums „Walther von der Vogelweide“ mit den Hauptfächern Latein und Altgriechisch |
| Juli 2002 | Matura |
| ab Oktober 2002 | Studium der Kunstgeschichte mit Wahlfach Italienisch an der Universität Wien |
| September-Februar 2006/2007 | Erasmus-Aufenthalt in Siena |
| Jänner 2007 | Beginn der Diplomarbeit über den Garel-Freskenzyklus auf Schloss Runkelstein |
| März 2007 | Zweisprachigkeitsprüfung Deutsch / Italienisch, Stufe A (Akademikerniveau) |

Berufstätigkeit

| | |
|--------------|--|
| Sommer 2001 | |
| 2002 | |
| 2003 | Führungen auf Schloss Prösels in italienischer und deutscher Sprache |
| Februar 2003 | Praktikum in der Zeitungsredaktion „Zett“ |
| Sommer 2006 | Praktikum in der Autonomen Provinz Bozen, Abteilung 14 - Deutsche Kultur und Familie: Mitarbeiterin am Projekt „Katalogisierung der Kulturgüter Südtirols (KKS)“ |
| Sommer 2007 | Praktikum in der Autonomen Provinz Bozen, Amt für audiovisuelle Medien (14.5): Archivtätigkeit |

Wien, am 04. April 2008



Abb.1: Schloss Runkelstein (Bozen)



Abb.2: Burgen in Bozen und Umgebung



Abb.3: Runkelstein, Eingangstor



Abb.4: Runkelstein, Westpalas

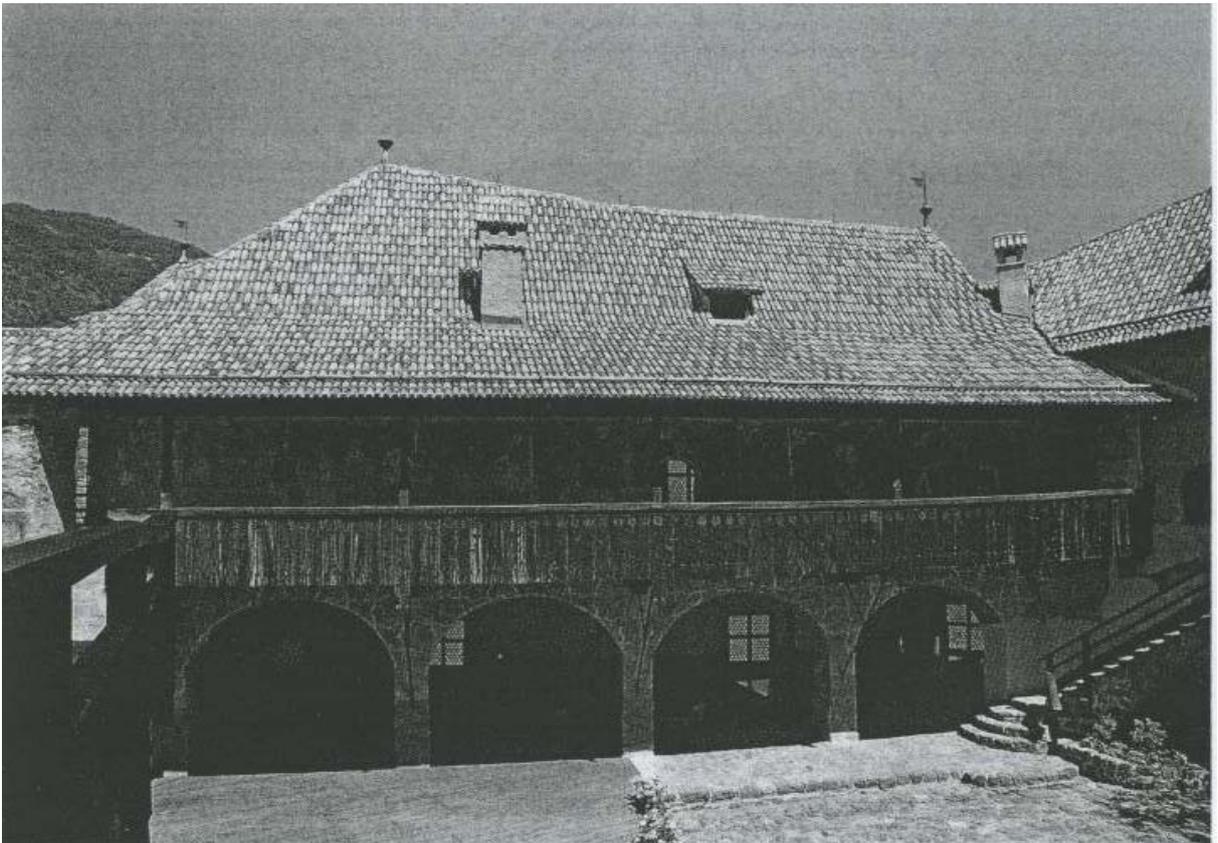
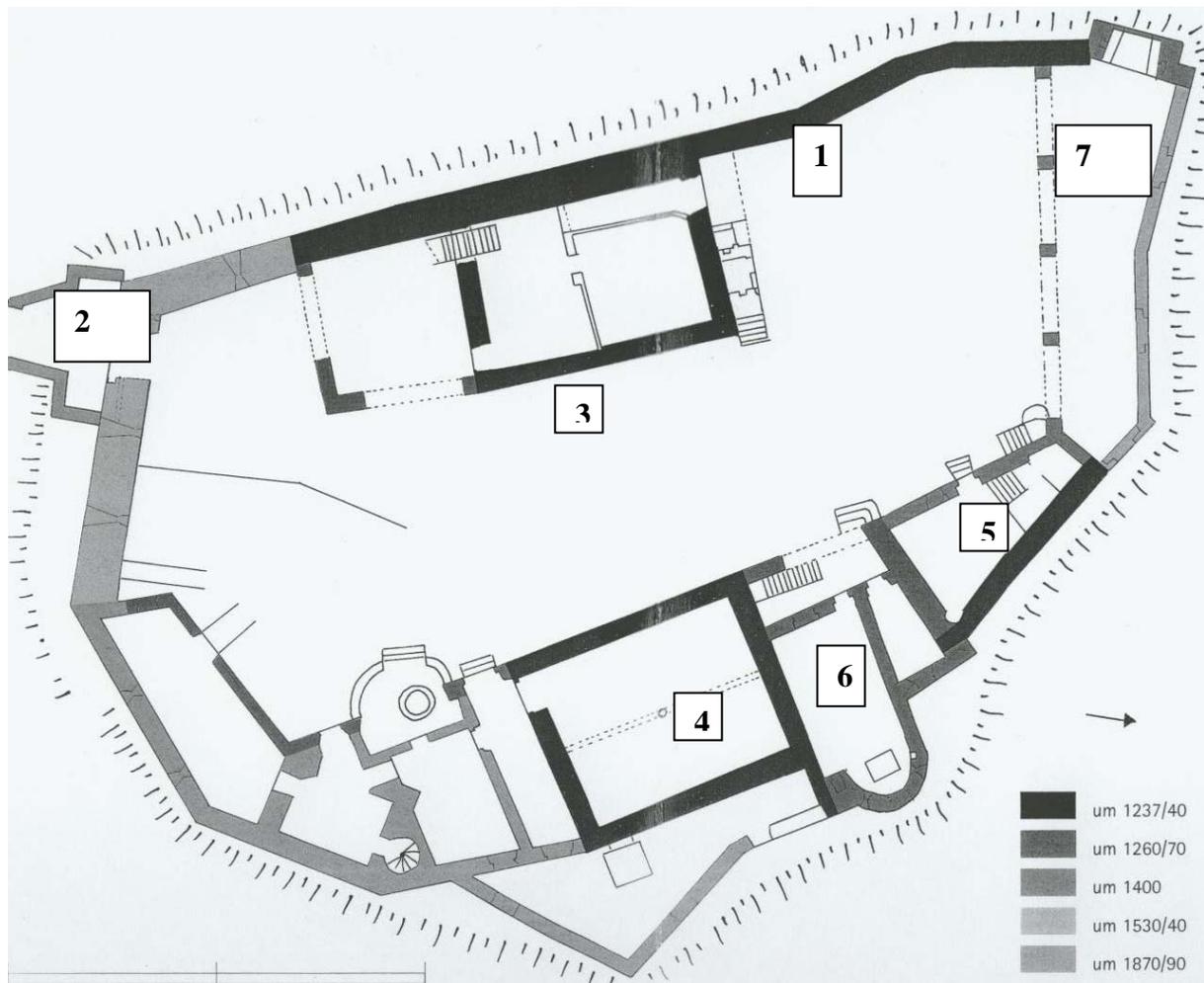


Abb.5: Runkelstein, Sommerhaus



Abb.6: Runkelstein, Westpalas, Burgansicht, um 1390



1: Ringmauer

2: Torbau

3: Westpalas

4: Ostpalas

5: Küchentrakt

6: Burgkapelle

7: Sommerhaus

Abb.7: Burgplan von Schloss Runkelstein



Abb.8: Runkelstein, Sommerhaus



Abb.9: Runkelstein, Sommerhaus, Triaden (Ausschnitt)



Abb. 10: Runkelstein, Tristanzimmer, Westwand (Gesamtansicht)

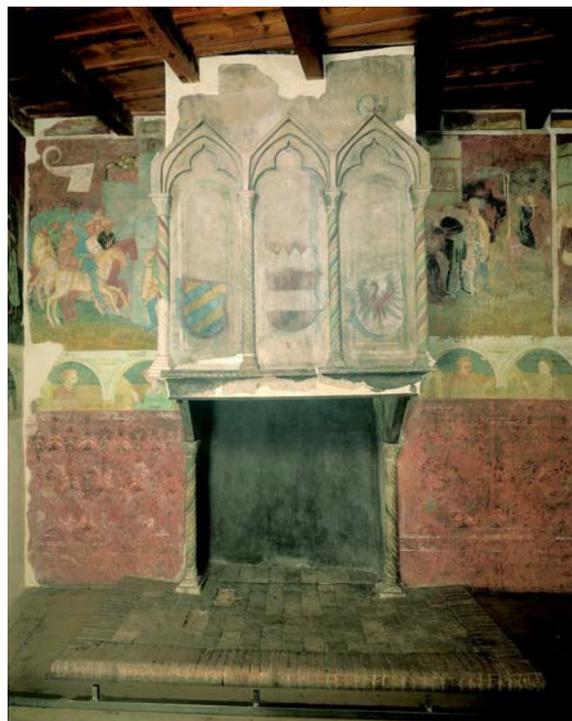


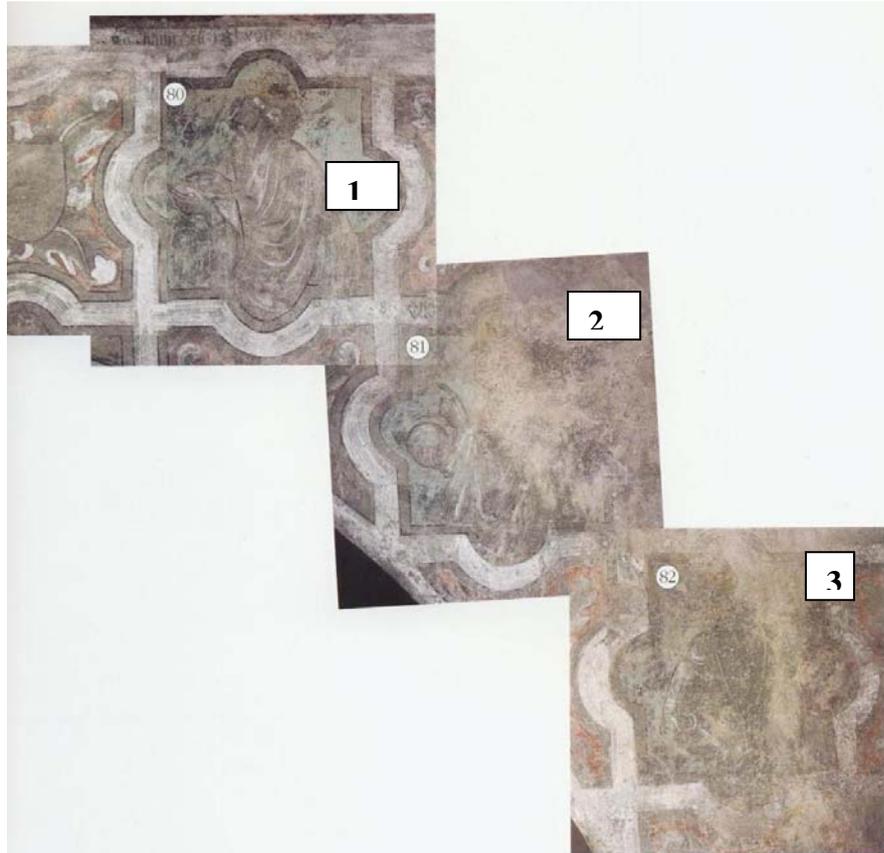
Abb.11: Runkelstein, Südwand, Kamin
Garel-Zimmer



Abb.12: Garel-Zimmer, Südwand



Abb.13: Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle. Westwand mit Fenstererker: Wigalois-Zyklus



- 1) Heinrich I
- 2) Otto I
- 3) Otto II

Abb.14, Runkelstein, Sommerhaus, Bogenhalle, südliche Außenwand, zweite Arkade (Mitte-West, rechte Hälfte), Kaiserdarstellungen



Abb.15: Runkelstein, Westpalas, Saal der Ritter, Nordwand, Fensternische

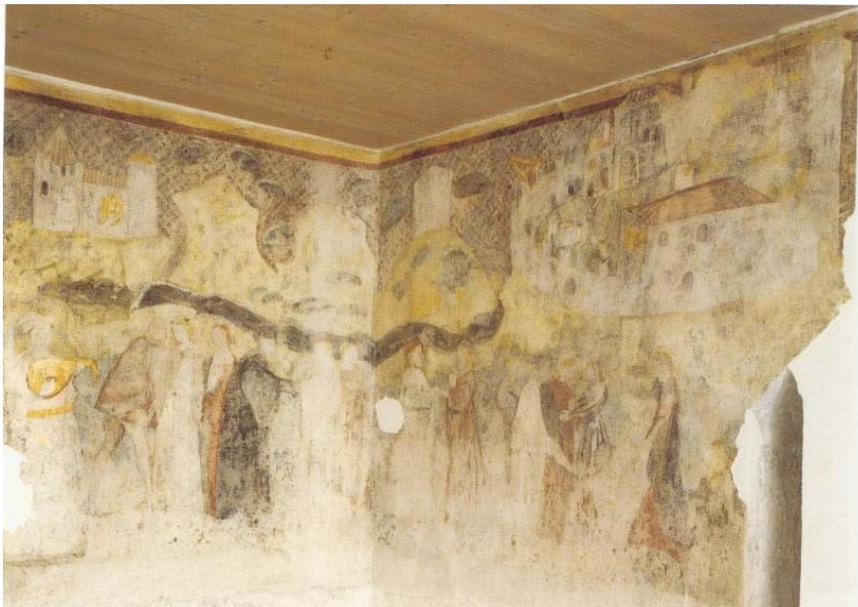
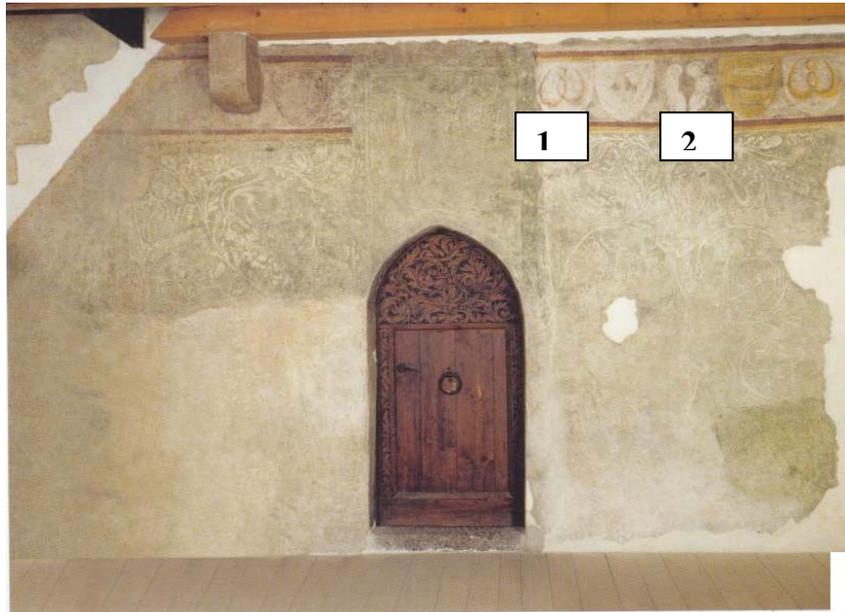


Abb.16: Runkelstein, Westpalas, Kammer der Ritterspiele, Nord und Ostwand, um 1390



1. Wappen der Thurn
2. Wappen der Vintler

Abb.17: Runkelstein, Westpalas, Wappensaal, Südwand

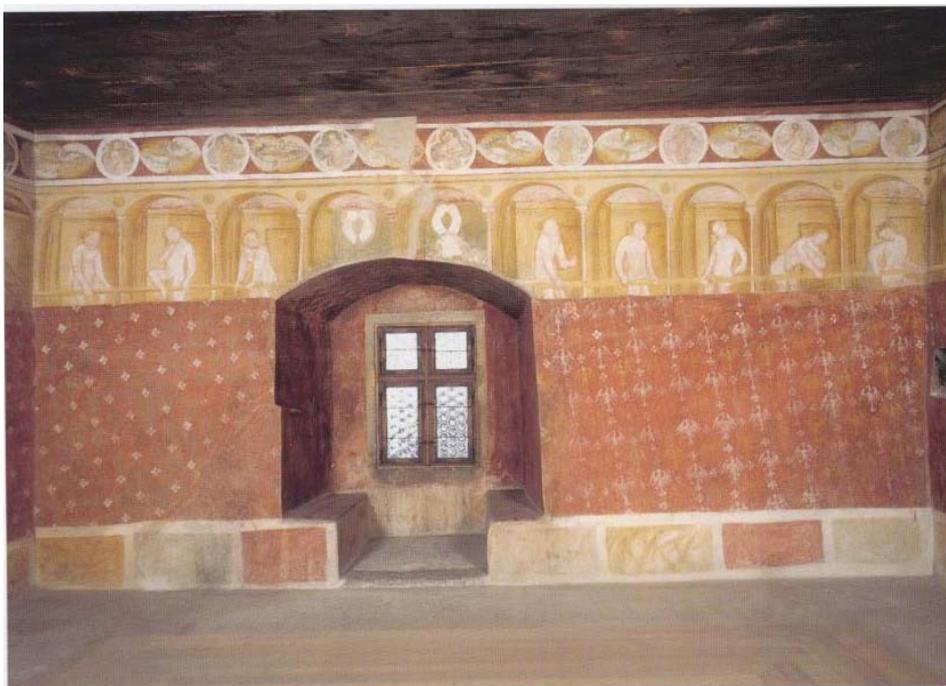


Abb.18: Runkelstein, Westpalas, Badestube, Westwand



Abb.19: Runkelstein, Westpalas, Badestube, Ostwand

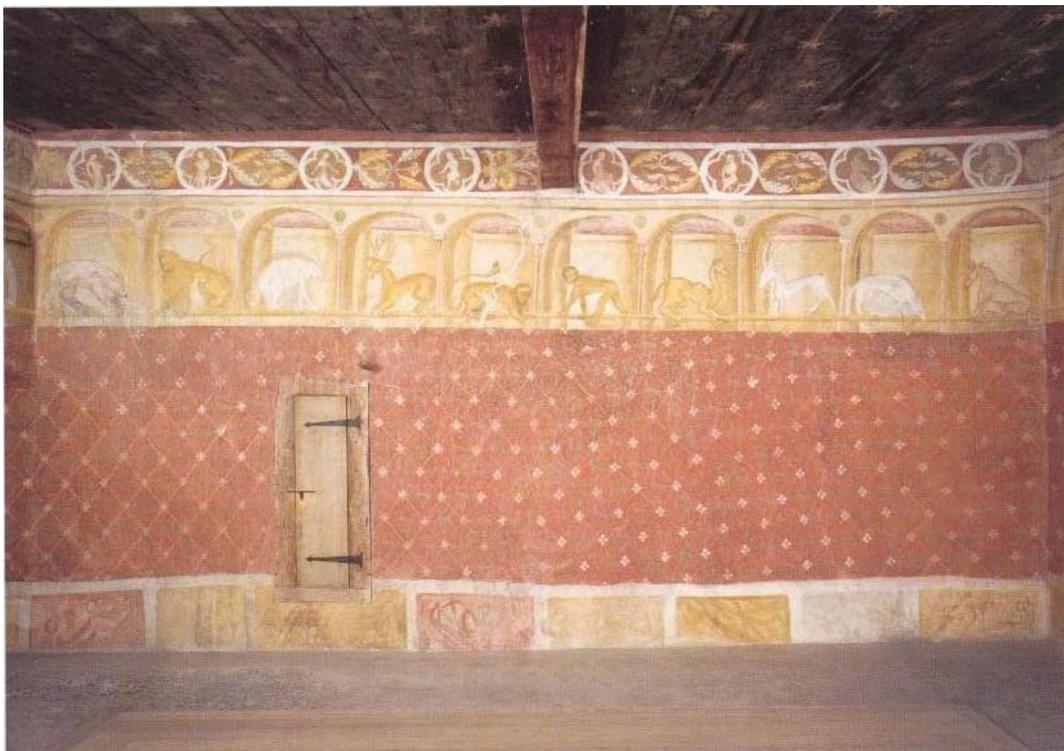


Abb.20: Runkelstein, Westpalas, Badestube, Südwand



Abb.21: Runkelstein, Westpalas, Badestube, Decke



Abb.22: Runkelstein, Westpalas, Turniersaal, Südwand



Abb.23: Runkelstein, Westpalas, Saal der Liebespaare, Nordwand

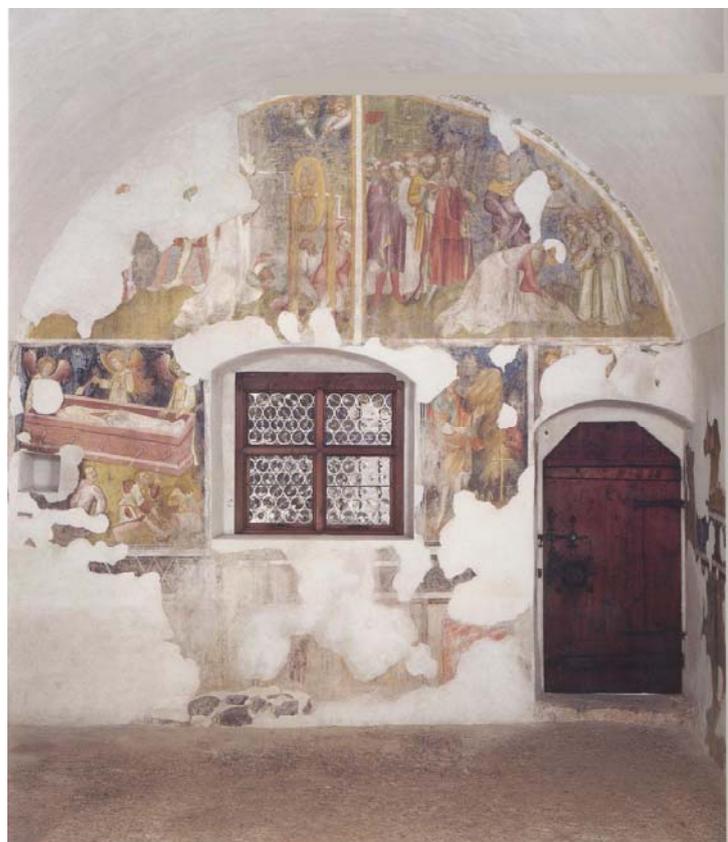


Abb.24: Runkelstein, Schlosskapelle, Westwand

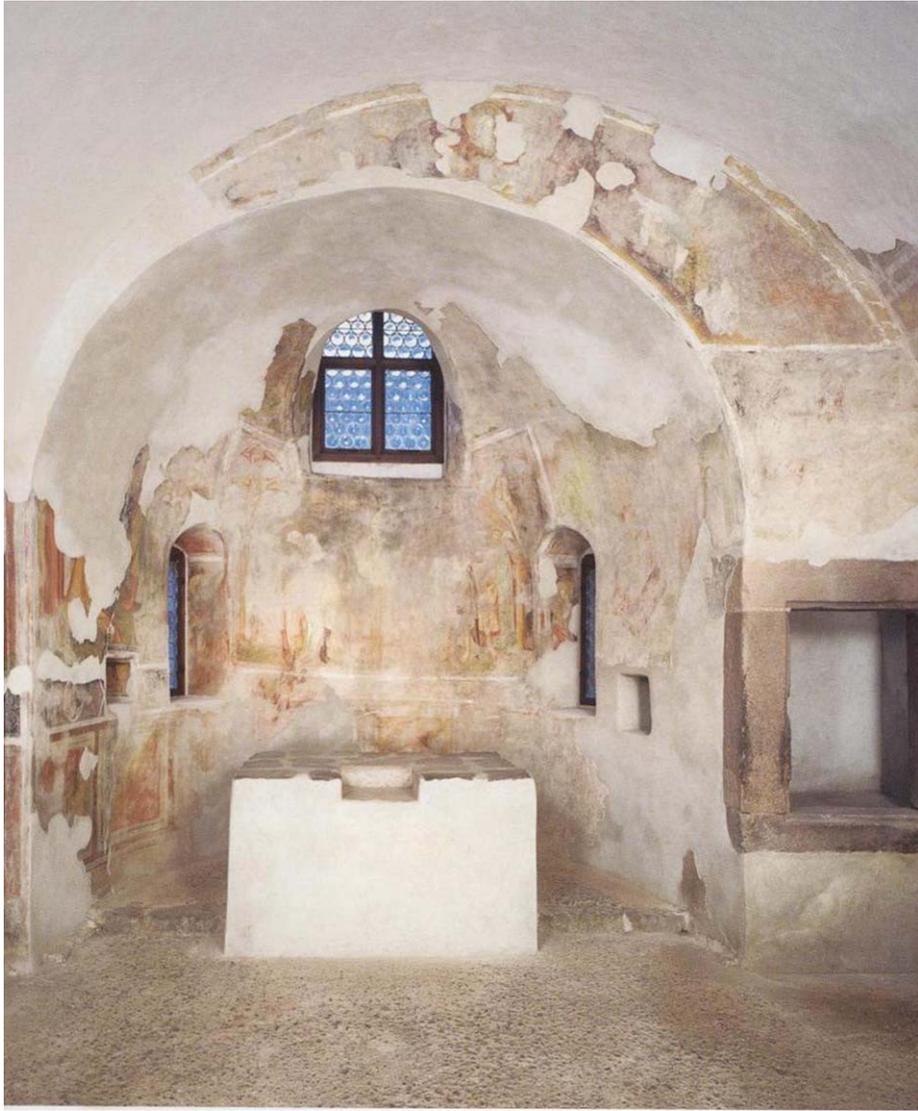


Abb.25: Runkelstein, Schlosskapelle, Ostwand



Iwein kommt zum Waldmensch



Iwein gießt Wasser auf den Stein



Iwein kämpft mit Askalon

Abb. 26: Rodenegg, Iwein-Zyklus, Szenen aus der Nordwand (2. od. 3. Jahrzehnt des 13. Jh.)



Iwein durchläuft das herabfallende Tor



Tod Askalons



Luneta übergibt Iwein den unsichtbar machenden Ring

Abb.27: Rodenegg, Iwein-Zyklus, Szenen aus der Westwand, 2. oder 3. Jahrzehnt des 13. Jh.



Während Askalon begraben wird,
verliebt sich Iwein in Laudina



Iwein wird vergeblich gesucht
verliebt sich Iwein in Laudina

Abb.28: Rodenegg, Iwein-Zyklus: Szenen aus der Südwand, 2. oder 3. Jahrzehnt des 13. Jh.



Abb.29: Rodenegg, Iwein-Zyklus, Iwein kniet vor Laudina (Südwand), 2. oder 3. Jahrzehnt des 13. Jh.



Abb.30: Schloss Theys (Isère), Fresken an der Nordwand,
Wende 13./14. Jh.



Abb.31: Schloss Theys (Isère), Parzival kehrt nach dem Treffen mit den Rittern zu seiner Mutter zurück, Nordwand (Ausschnitt), Wende 13./14. Jh.



Abb.32: Frugarolo-Zyklus, Ginover wappnet Lancelot (Pinacoteca Civica, Alessandria,), um 1395



Abb.33: Frugarolo-Zyklus, Artus zeigt Lancelot den Umgang mit den Falken (?),(Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.34: Frugarolo-Zyklus, Eroberung des Schlosses Douloureuse Garde durch Lancelot, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.35: Frugarolo-Zyklus, Kampf Lancelots gegen den Prinzen Galehot von Lointaines Iles, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.36: Frugarolo-Zyklus, Kuss zwischen Ginover und Lancelot, die Vereinigung der Paare Lancelot und Ginover sowie Galehots Vereinigung mit der Dame de Malohaut, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.37: Frugarolo-Zyklus, Lancelot, Ginover, Galehot und die Dame le Malohaut werden schlafend dargestellt, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.38: Frugarolo-Zyklus, Ginovers Schild, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.39: Frugarolo-Zyklus, Lancelot erschlägt einen Ritter aus der Roche aux Saxons, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.40: Frugarolo-Zyklus, Lancelot befreit Artus und die Gefangenen aus der Roche aux Saxons (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.41: Frugarolo-Zyklus, Lancelot tötet den zweiten Ritter, um Ginover vor der Entehrung zu bewahren (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.42: Frugarolo-Zyklus, Lancelot befreit Escalon le Ténébreux (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.43: Frugarolo-Zyklus, Lancelots Ehrerbietung vor Artus und Ginover, (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.44: Frugarolo-Zyklus, Erster Kampf Lancelots gegen Mèlèagant (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.45: Frugarolo-Zyklus, Entscheidungskampf Lancelots gegen Mèlèagant (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395

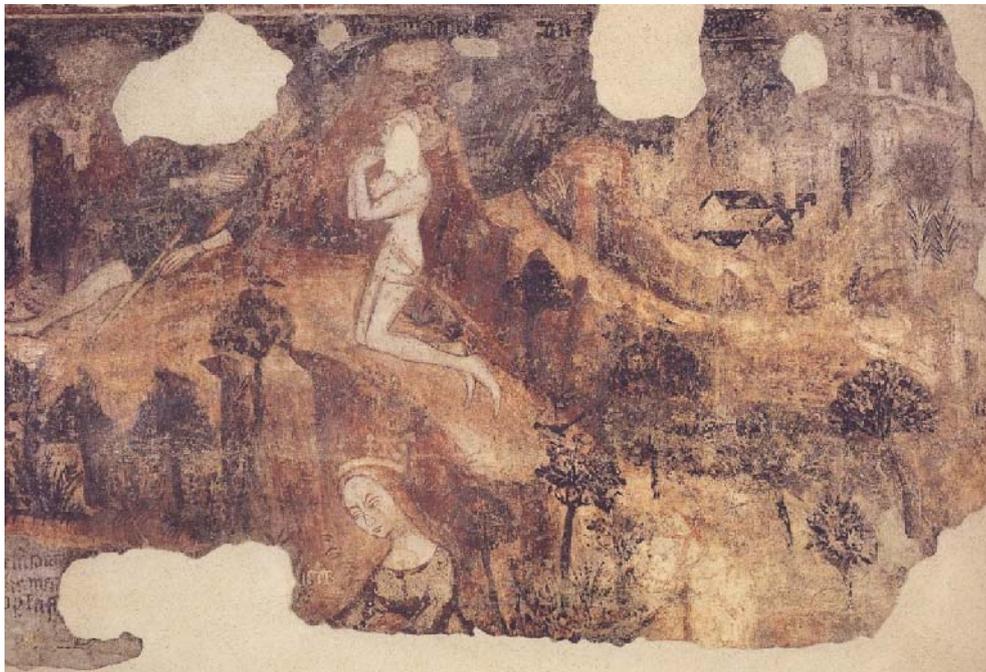


Abb.46: Frugarolo-Zyklus, Buße und Tod Lancelots (Pinacoteca Civica, Alessandria), um 1395



Abb.47: Pisanello, Kampfszene, Palazzo Ducale, Mantua, um 1447/48



Abb.48: Schrofenstein (Bozen), Wandmalereien, Wende 14./15.Jh.



Abb.49: Schrofenstein (Bozen), Wappen der Vintler, Wende 14./15.Jh.



Abb.50: Schrofenstein (Bozen), Kampfszene, Wende 14./15. Jh.



Abb.51: Schrafenstein (Bozen), Detail einer Kampfszene, Wende 14./15.Jh.



Abb.52: Castello di Sabbionara, Camera d'Amore, Wanddekoration, 1330-1333



Abb.53: Castello di Sabbionara, Camera d'amore, Wanddekoration, 1330-1333



Abb.54: Castello di Sabbionara, Camera d'Amore, Jagdszene, 1330-1333



Abb.55: Castello di Sabbionara, Camera baronale, Wandgestaltung, 1330-1333

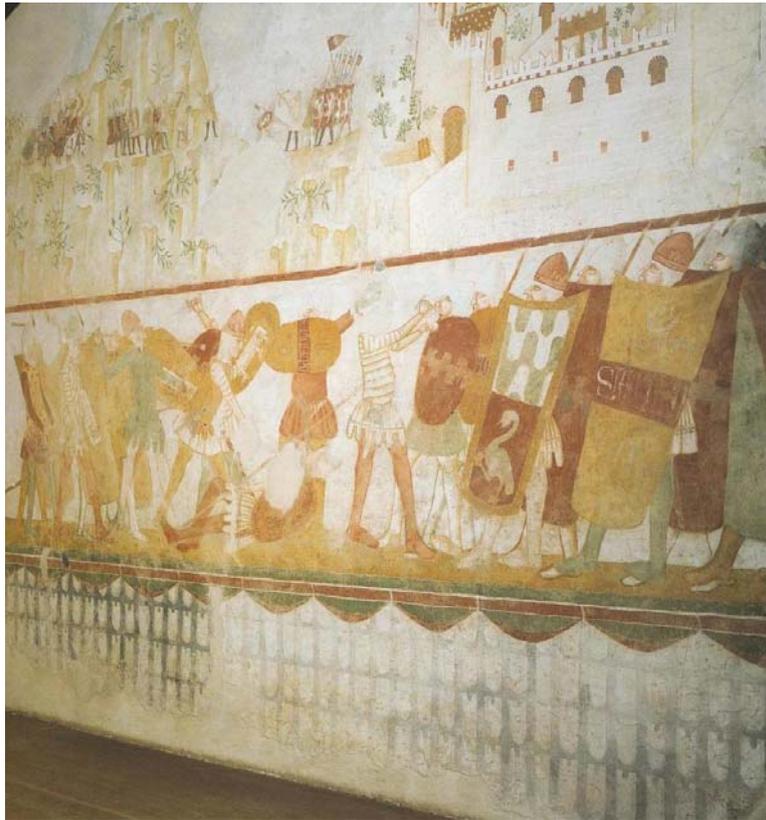


Abb.56: Castello di Sabbionara, Casa delle guardie, Wanddekoration, 1330-1333



Abb.57: Castello di Sabbionara, Casa delle Guardie, Drachenkampf, 1330-1333

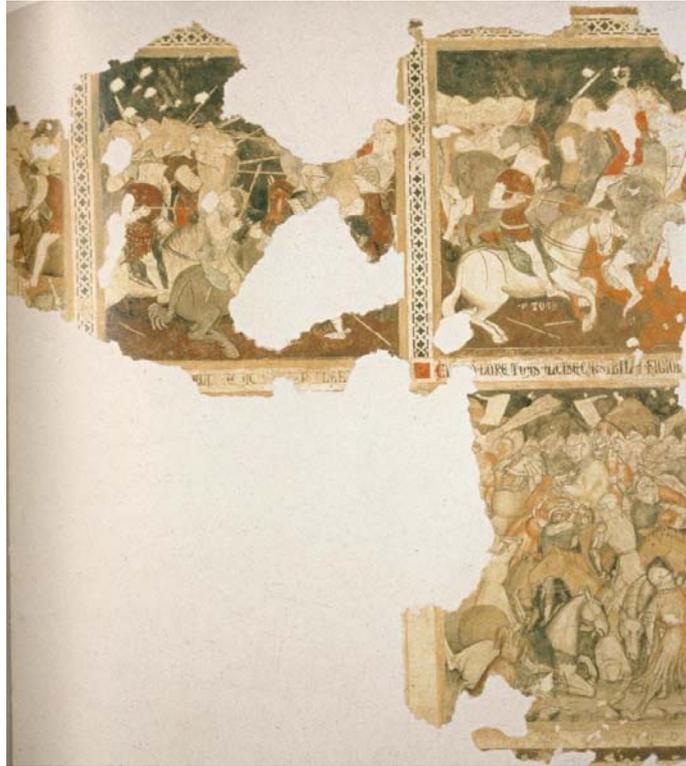


Abb.58: Kampfszenen aus einem Palast in Udine, Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte (Udine), 3.Viertel 14.Jh.



Abb.59: Castello d'Arco, Südwand, Ende 14. Jh.

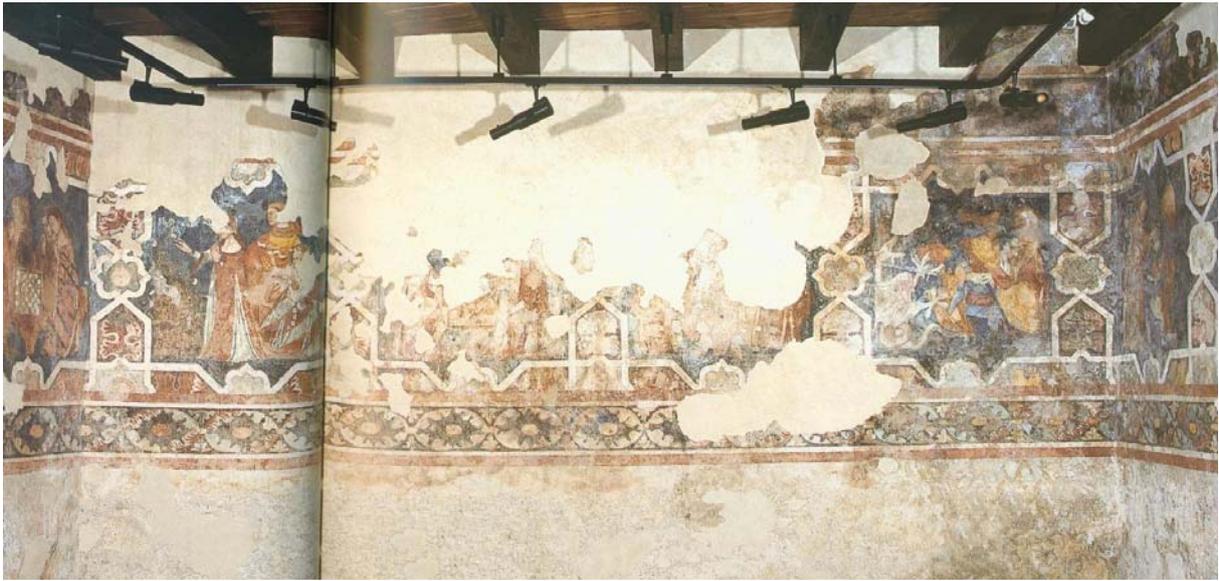


Abb.60: Castello d'Arco, Westwand, Ende 14. Jh.

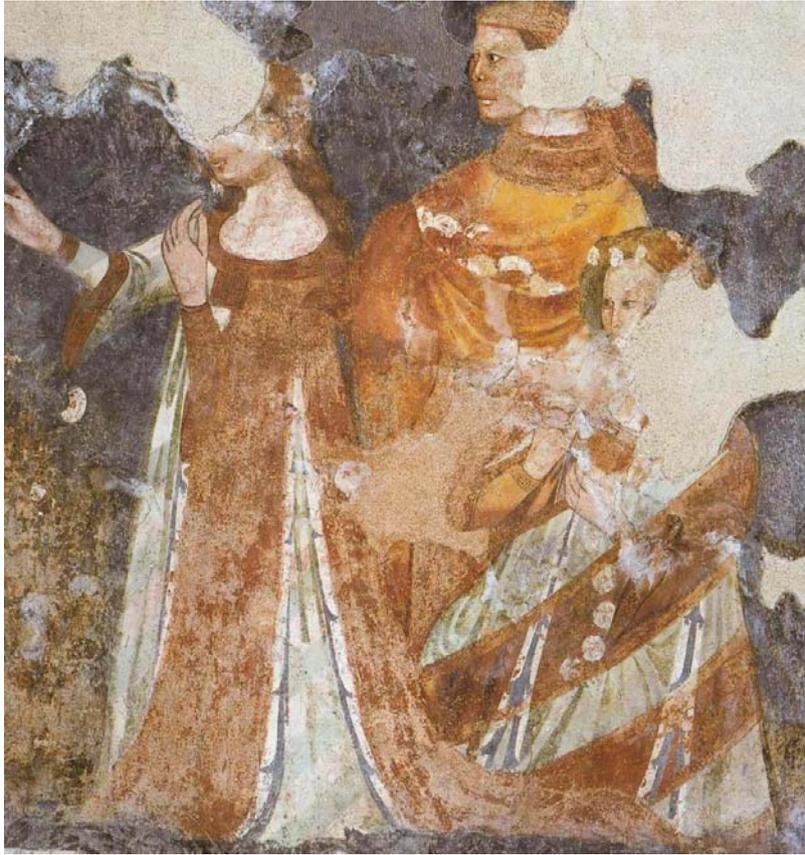


Abb.61: Castello d'Arco, Südwall, Detail, Ende 14.Jh.



Abb.62: Castello d'Arco, Drachenkamp, Westwall (Detail), Ende 14.Jh.



Abb.63: Castello d' Arco, Nordwand, Ende 14.Jh.



Abb.64: Castello d' Arco, Abschiedsszene, Nordwand (Detail) Ende 14.Jh.



Abb.65: Castello d'Arco, Ostwand, Ende 14.Jh.



Abb.66: Szene aus den Liechtenberger Fresken (Ferdinandeum Innsbruck), um 1400



Abb.67 : Adlerturm (Trient, Castello del Buonconsiglio), Juni, August, um 1400/1401



Abb.68: Adlerturm (Trient, Castello del Buonconsiglio), Jänner, um 1400/1401



Abb. 69: Adlerturm (Trient, Castello del Buonconsiglio), Maibild, um 1400/1401



Abb. 70: Tacuinum Sanitatis, Cod.ser.nov. 2644, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, fol.55v.



Abb.71: Castello della Manta (Saluzzo), Zyklus der Neun Helden und Heldinnen, 1416-1424



Abb. 72: Runkelstein, Garel-Zyklus, Ginovers Raub

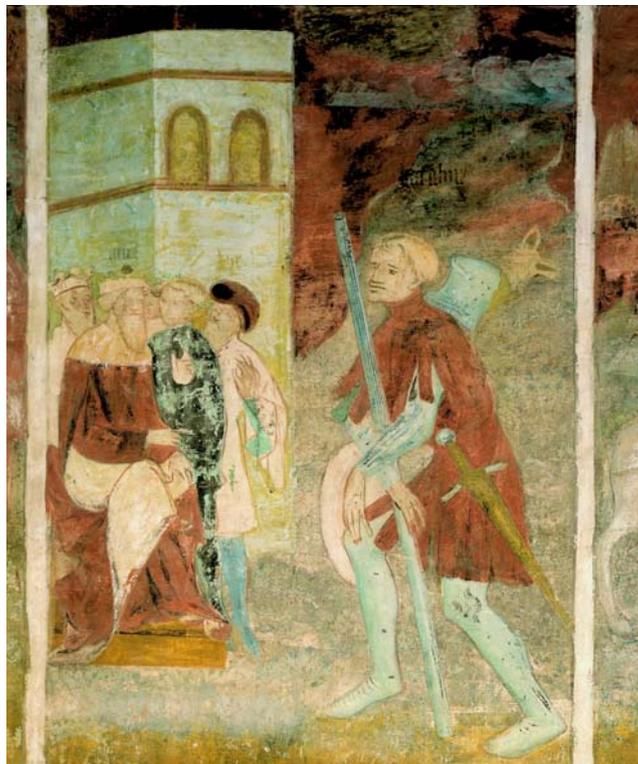


Abb. 73: Runkelstein, Garel-Zyklus, Charabin vor Artus



Abb. 74: Runkelstein, Garel-Zyklus, Garel und der Herr von Merkanie

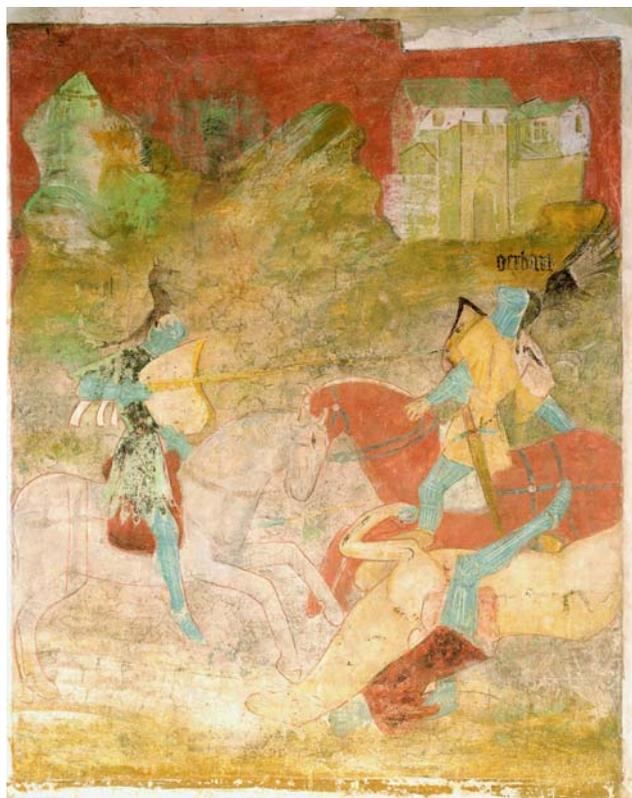


Abb. 75: Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Kampf gegen Gerhart

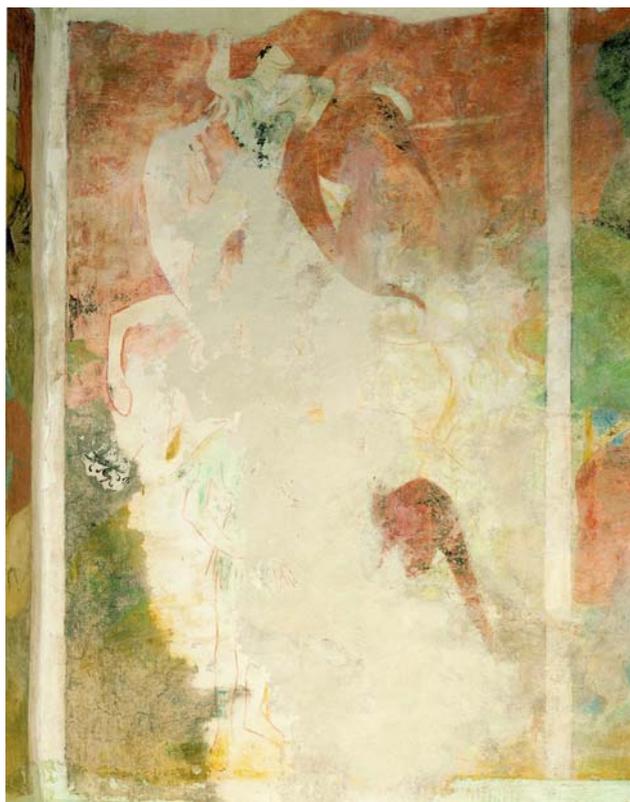


Abb. 76: Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Kampf gegen Gilan



Abb. 77: Runkelstein, Garel-Zyklus, Eskilabon



Abb. 78: Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Kampf gegen Eskilabon

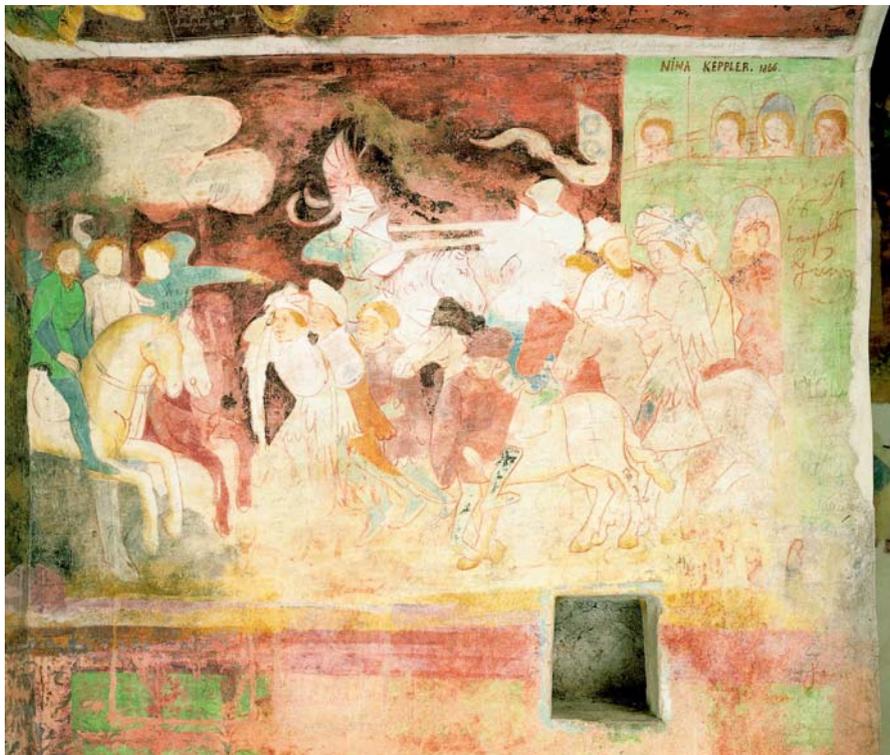


Abb. 79: Runkelstein, Garel-Zyklus, Die Versöhnung mit Eskilabon



Abb. 80: Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Kampf gegen Purdan und Fidegart

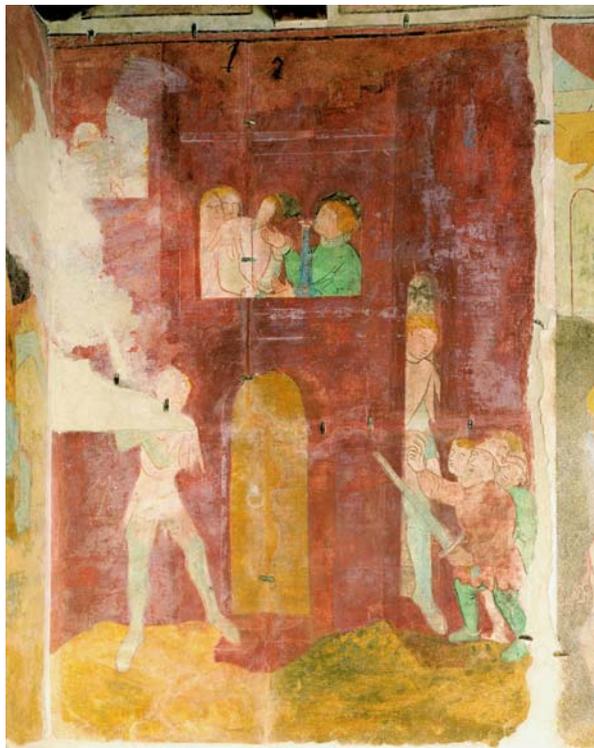


Abb. 81: Runkelstein, Garel-Zyklus, Die Befreiung von Klaris und Duzabel



Abb. 82: Runkelstein, Garel-Zyklus, Der Abschied Duzabel



Abb. 83a: Runkelstein, Garel-Zyklus, Heimkehr Duzabels



Abb. 83b: Runkelstein, Garel-Zyklus, Heimkehr Duzabels



Abb. 84: Runkelstein, Garel-Zyklus, Kampf gegen Vulgan

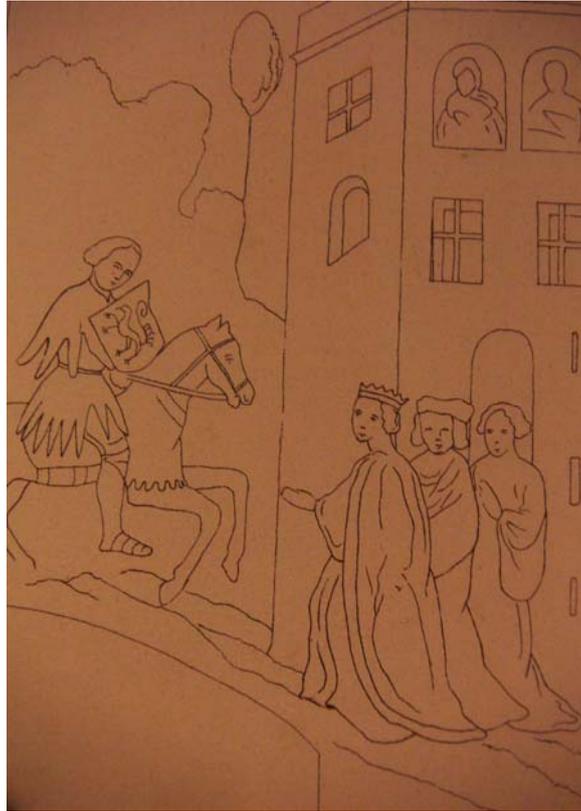


Abb. 85: Garel-Zyklus, Laudamie nimmt Garel in die Burg auf (Nachzeichnung von Ignaz Seelos, 1857)

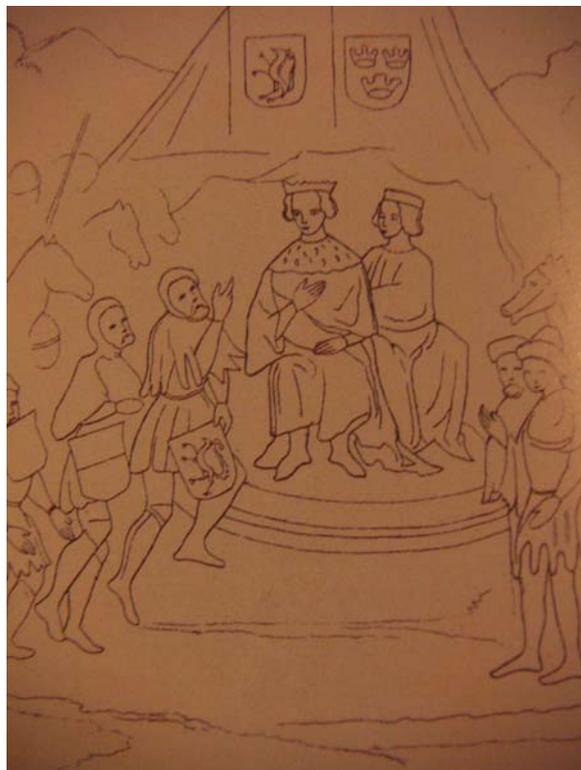


Abb. 86: Garel-Zyklus, Garel heiratet Laudamie (Nachzeichnung von Ignaz Seelos, 1857)

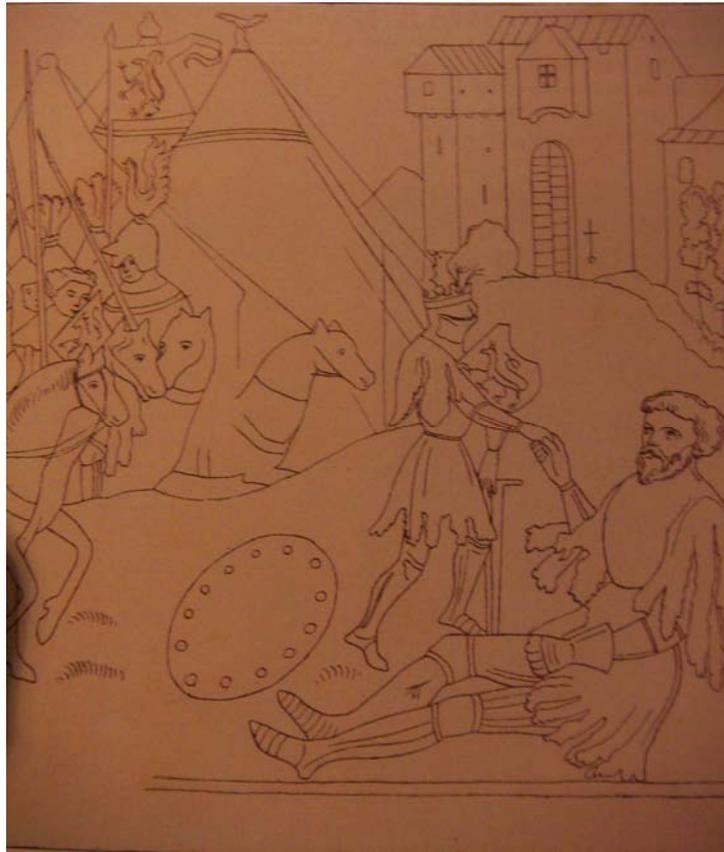


Abb. 87: Garel-Zyklus, Der Riese Malseron (Nachzeichnung von Ignaz Seelos, 1857)



Abb. 88: Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Feldlager

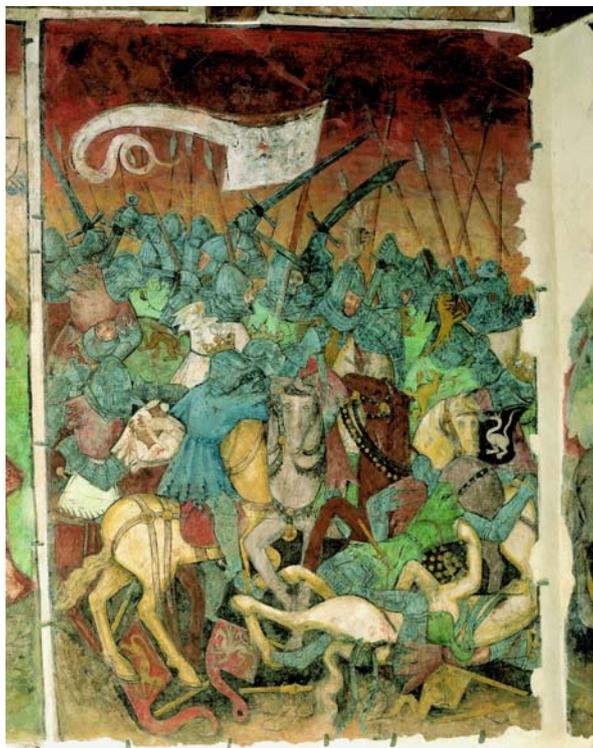


Abb. 89: Runkelstein, Garel-Zyklus, Die Schlacht gegen Ekunaver



Abb. 90: Runkelstein, Garel-Zyklus, Keis Niederlage



Abb. 91: Runkelstein, Garel-Zyklus, Das Zusammentreffen von Artus' und Garels Heer

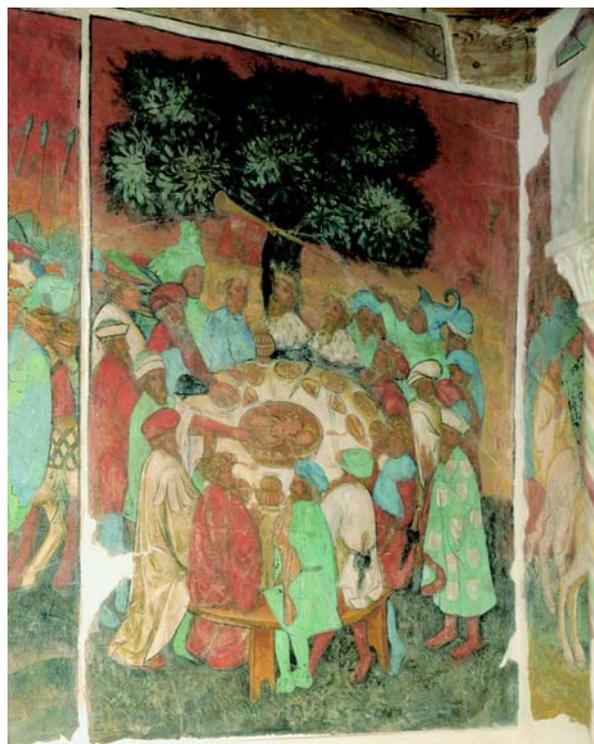


Abb. 92: Runkelstein, Garel-Zyklus, Das Festmahl



Abb. 93: Runkelstein, Garel-Zyklus, Heimkehr Garels



Abb 94: Duccio, Maestà, Christus am Ölberg, 1308-1311



Abb.95: Giotto, Joachims Traum, Capella degli Scrovegni, Padua, 1303-1305



Abb. 96: Johanneskapelle (Dominikanerkirche Bozen), Flucht nach Ägypten, 1328-1330

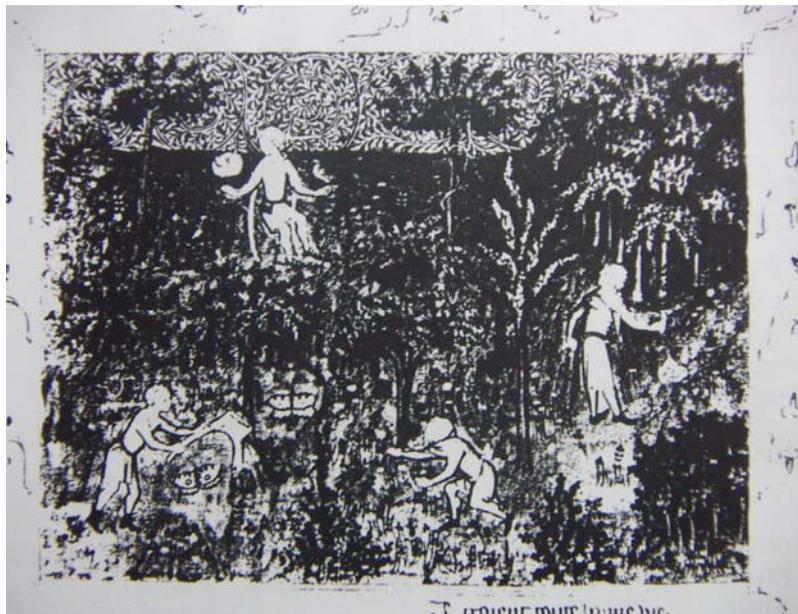


Abb.97: Guillaume de Machaut, Dichtungen, zwischen 1350 und 1355, Paris, Bibliothèque National Ms.fr.1586, fol.59r



Abb. 98: Adlerturm (Trient), Novemberbild, um 1400



Abb. 99: Tacuinum Sanitatis Ms.Series Nova 2644, Wien Nationalbibliothek, fol.54r.



Abb.100:Roman de Lancelot du Lac, lombardisch, Zweikampfszene, um 1380, Paris
Bibliothèque National Ms.fr. 343, ohne Folioangabe



Abb.101: Wendelstein (Bozen), Freskenausschnitt

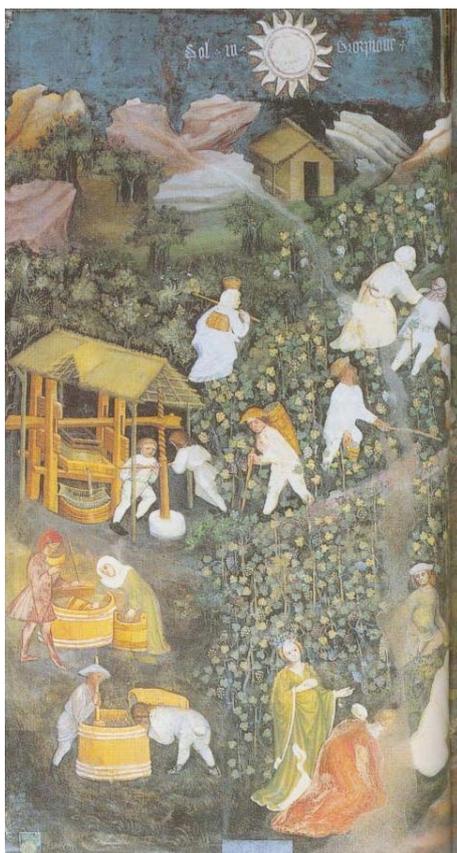


Abb.102: Adlerturm (Castello del Buonconsiglio, Trient), Oktoberbild



Abb.103: Altichiero, Räderung St. Georgs, Oratorio di San Giorgio, Padova, letztes Viertel 14.Jh.



Abb. 104: Guiron le Courtois, lombardisch, Empfangsszene, um 1380, Paris Bibliothèque National Ms.fr.Nouv.Acq.5243, fol 2v.

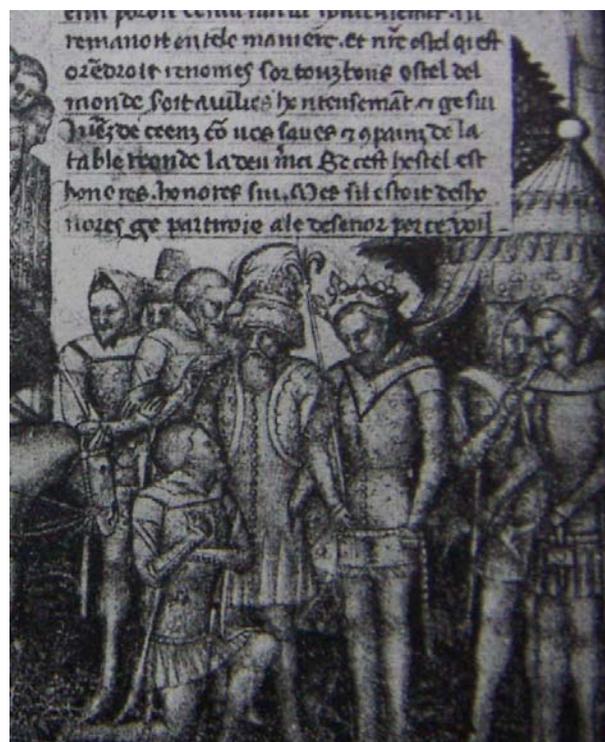


Abb.105: Guiron le Courtois, lombardisch, Empfangsszene, um 1380, Paris Bibliothèque National Ms.fr.Nouv.Acq.5243, fol.2v.



Abb.106: Prachthandschrift „Guiron le Courtois“ für Ludwig von Tarent, London, British Library, Ms.fr. ADD.12228, 233v.



Abb.107: Daniel-Handschrift, Der Riesenbote Matur vor Artus 52 (v) (ohne Signatur), 1410-1430



Abb.108: Lancelot du Lac, lombardisch, 1380, Paris, Bibliothèque National, Ms.fr.343, fol.61v.

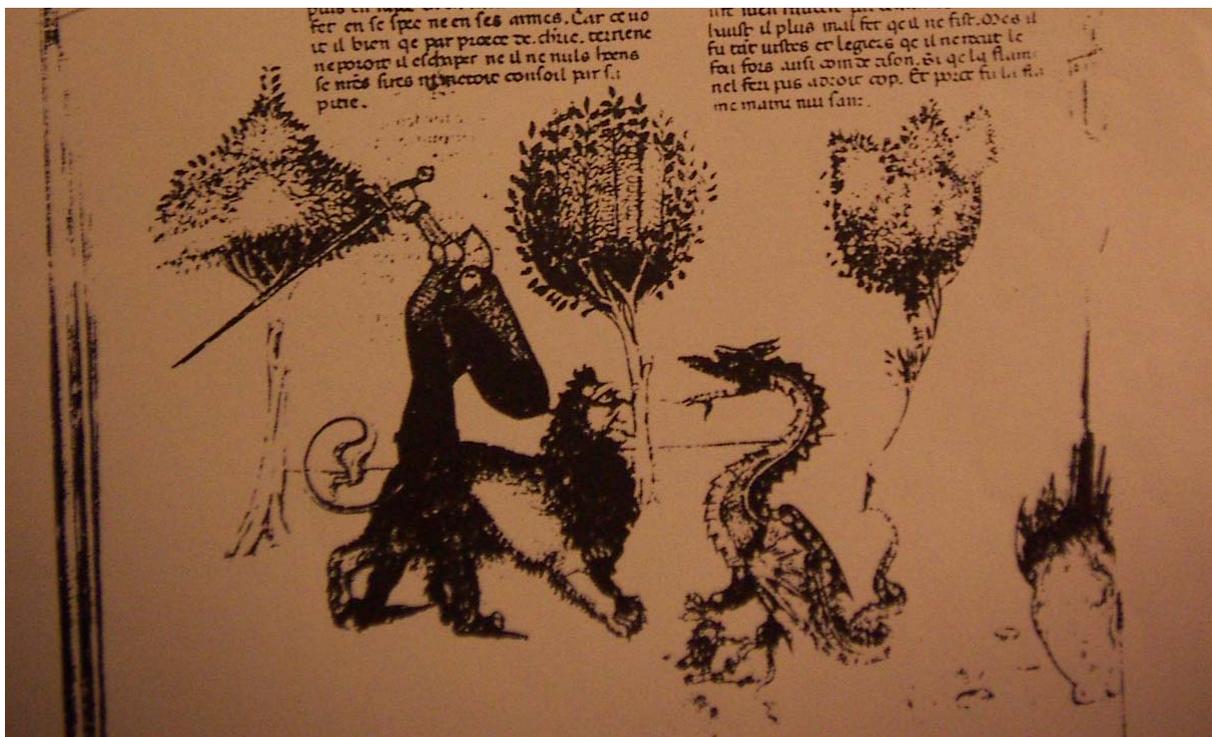


Abb. 109: Roman de Lancelot du Lac, lombardisch, Zweikampfszene, um 1380, Paris Bibliothèque National Ms.fr. 343, fol 27v.



Abb. 110: Codex Palatino 556, Mitte 15. Jahrhundert, Florenz, Biblioteca Nazionale, III.217

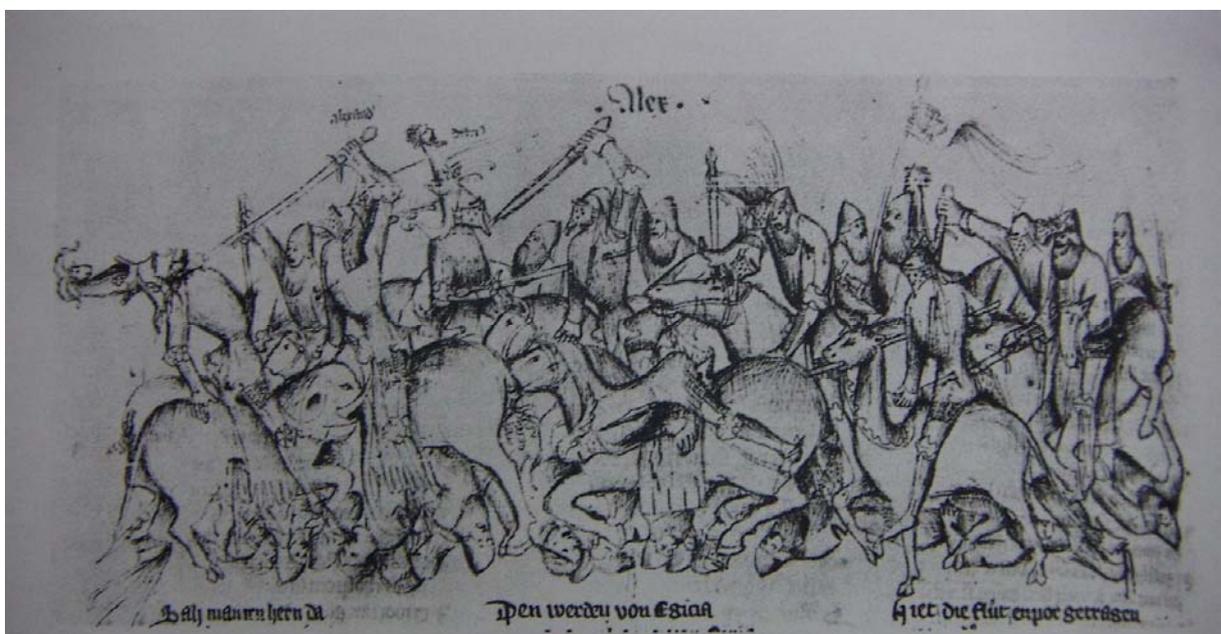


Abb.111: Alexander-Roman, Kampf von Gaugamela, München, Bayrische Staatsbibliothek, c.g.m. 7377, fol.199v.

Zusammenfassung

Der Garel-Zyklus auf Schloss Runkelstein bei Bozen befindet sich im so genannten Sommerhaus des Schlosses. Auftraggeber für die Ausmalung der gesamten Anlage war die reiche Bozner Kaufmannsfamilie Vintler, die das Schloss um 1385 erwarb und es aus Repräsentationsgründen ab 1388 neu ausstatten ließ. Die Ausmalung des Sommerhauses erfolgte in den Jahren um 1400/1410; die Namen der ausführenden Maler sind nicht bekannt. Rund 100 Jahre danach wurden die Fresken im Sommerhaus von Max Reichlich im Auftrag Kaiser Maximilians übermalt, sodass wir heute nicht mehr genau nachvollziehen können, wie die Fresken ursprünglich genau ausgesehen haben.

Ein Überblick über die noch erhaltenen profanen Wandmalereien in Oberitalien und im alpinen Raum zeigt, dass Raumausschmückungen mit Ritterepen in adeligen Ansitzen keine Seltenheit waren, sondern, ganz im Gegenteil, sehr häufig zu finden sind, so zum Beispiel in Rodenegg bei Brixen, in der Torre di Frugarolo im Piemont oder auch im Palazzo Ducale von Mantua. Die Ausstattung des Runkelsteiner Sommerhauses folgt diesen Beispielen.

Die Fresken des Garel-Zyklus auf Schloss Runkelstein geben die Erzählung des „Garel von dem blühenden Tal“ wieder, die im 13. Jahrhundert vom so genannten Pleier geschrieben wurde. Heute sind leider nur mehr eine vollständig erhaltene Handschrift und ein Fragment dieser Artus-Geschichte auffindbar zu machen. Der Roman gibt die Abenteuer des Artusritters Garel wieder, der auszieht um Mitkämpfer für Artus' Heer im Kampf gegen den Herausforderer Ekunaver zu gewinnen. Er besteht verschiedene Abenteuer und geht als Sieger aus den verschiedenen Kämpfen hervor. Die Szenenauswahl des Runkelsteiner Zyklus hält sich bei der Wiedergabe ziemlich genau an die Textvorlage.

Der Aufbau der Bildfelder vermittelt durch die hoch angesetzte Horizontlinie, die an so genannte Teppichlandschaften französischer Miniaturen erinnert, eher einen nördlichen Eindruck. Einzelne Elemente hingegen, wie etwa die groß ins Bild gebrachten Architekturversatzstücke erinnern an das italienische Trecento (beispielsweise an Altichiero).

Durch den Vergleich der dargestellten Szenen des Runkelsteiner Garel-Zyklus mit Miniaturen aus mittelalterlichen Artus-Handschriften wird deutlich, dass sowohl Zweikampfszenen als auch Empfangs- und Abschiedsszenen sowohl in den Fresken als auch in den Handschriften in einer ähnlichen Art und Weise dargestellt werden. Dadurch wird deutlich, dass sich der Maler oder die Maler auf Runkelstein an die gängige Motivtradition der Artus-Erzählungen gehalten haben.