

KAISER FRIEDRICH II. AUF DER FESTUNG HOHENSALZBURG ZU HISTORIOGRAPHISCHEN BILDERZYKLEN IN MITTELALTERLICHEN RESIDENZEN

ELGA LANC

Die fürstliche Erinnerungskultur des Mittelalters umfasst neben den verschiedenen Formen von schriftlichen Zeugnissen, zu denen Inschriften, Handschriften und Vermächtnisse unterschiedlicher Art gehören, auch Erinnerungsfeste wie die Rituale eines Schlachtenjahrestages und vor allem künstlerische Werke wie zur Memoria errichtete Denkmäler und Bauten sowie die Historienbilder auf Wirkteppichen und in Wandmalereien, denen als Gestaltungsform von Innenräumen ein besonderer Stellenwert zukommt.

Anders als die in ihrer Funktion variablen und transportablen Wirkteppiche, *tapetia*, die auch bei Reisen mitgeführt und in den jeweiligen Stützpunkten benützt werden konnten, sind die an den Ort ihrer Entstehung gebundenen Monumentalmalereien als permanente Ausstattungsform zumeist in ihren Bildthemen auf die Funktion der jeweiligen Räume ausgerichtet.

In seiner Studie zum Thema „Nachruhm“ liefert Klaus Graf einen Überblick über spätmittelalterliche, vom Gedanken der Memoria getragene Dokumente historischer Ereignisse im deutschsprachigen Raum und präsentiert für die oben genannten Kategorien repräsentative Werke und diskutiert die sich im Kontext mit dem Nachruhm als Forschungsproblem stellenden Fragen.¹⁾ Zur Wandmalerei zitiert Graf die Bemerkung Julius von Schlossers, „*Historische Darstellungen hat man von Anfang an als die geeigneten Gegenstände malerischer Decoration in den Fürstensitzen erachtet*“, moniert jedoch, dass man in Schlossers Zusammenstellung höfischer Kunst des 14. Jahrhunderts vergebens nach einem deutschen Beispiel suche.²⁾ Zu den drei von ihm selbst erwähnten Werken zählen die Wandgemälde in der Wartburg, die unter anderem die Schlacht bei Lucca zeigten, bei welcher der Wettiner Friedrich der Freidige im Jahr 1307 einen Sieg über Albrecht von Österreich errungen hatte. Des Weiteren entnehmen wir einer Chronik des Johann von Viktring, in der malerischen Ausstattung im Palast des Erzbischofs Balduin von Trier seien nahezu alle Taten von dessen 1313 verstorbenem Bruder, Kaiser Heinrich VII., kunstvoll gemalt gewesen.³⁾ Als drittes Beispiel spätmittelalterlicher Monumentalmalerei erwähnt Graf die

schriftlich dokumentierten Historienbilder in der Wiener Hofburg, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

Dass trotz vorhandener mittelalterlicher Bausubstanz in Burgen häufig nur die Kapellen in ihrer ursprünglichen Form bestehen blieben,⁴⁾ liegt zumeist darin begründet, dass die Wohn- und Repräsentationsräume im Laufe der Jahrhunderte überwiegend durch Umgestaltungen verändert wurden, weshalb deren Monumentalmalerei seltener erhalten blieb als jene der Sakralräume. Obwohl auch in letzteren programmatische Konzepte entwickelt wurden, um mit ihren Aussagen bestimmte politische Zwecke zu verfolgen, und auch repräsentative Darstellungen von Stiftern wie etwa der geistlichen und weltlichen Stifter in St. Benedikt in Mals (Südtirol)⁵⁾ oder in der Johanneskapelle in Pürgg (Stmk.)⁶⁾ nicht ohne derartige Intentionen entstanden sind, sollen hier Ausstattungen mit religiösen Bildthemen außer Acht gelassen werden.

Zieht man also die Wohnräume und Festsäle von Burgen in Betracht, die im Gebiet des heutigen Österreich als Residenzen dienten, hatten wir bis vor kurzem Kenntnis von lediglich zwei schriftlich dokumentierten Monumentalmalereien, von denen sich die eine, bereits erwähnte, mit ihrer historischen Thematik auf den ersten Habsburger in der Wiener Burg, Rudolf I., bezieht und deren zweite mit Landschafts- und Jagdszenen für den letzten Habsburger im Mittelalter, Maximilian I., in Innsbruck geschaffen wurde. Diesen beiden verlorenen Ausstattungen kann nun erstmals ein bereits 1979 freigelegter, jedoch erst kürzlich einer kunsthistorischen Untersuchung unterzogener historiographischer Bilderzyklus in der Festung Hohensalzburg zur Seite gestellt werden.⁷⁾

Den Nachweis über die Wandmalerei in der Wiener Hofburg verdanken wir dem Wiener Universitätsprofessor, Theologen und kenntnisreichen Universalhistoriker Tho-

1) K. Graf, Nachruhm, Überlegungen zur fürstlichen Erinnerungskultur im deutschen Spätmittelalter, in: C. Nolte – K.-H. Spieß – R.-G. Wertlich (Hg.), *Principes, Dynastien und Höfe im späten Mittelalter*, Tagungsband, Greifswald 2000 (Residenzenforschung, Bd. 14). Stuttgart 2002, S. 315–337.

2) J. von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 16, 1895, S. 144–230.

3) In der 1341 abgeschlossen Chronik heißt es: „*omnia pene gesta fratris in palatio suo egregie et artificialiter valde depinxit*“. Siehe W. Schmid, Kaiser Heinrichs Romfahrt, Zur Inszenierung von Politik in einer Trierer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts, Koblenz 2000, S. 115–118.

4) Die romanischen Kapellen wurden oftmals durch größere spätgotische oder barocke Neubauten an anderer Stelle der Burg ersetzt und in der Folge zumeist als Abstellraum verwendet. So verhält es sich unter anderem bei den Burgen von Ottenstein (NÖ.), Herberstein (Stmk.), Kobersdorf (Bgl.) etc. (E. Lanc, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien*, Bd. I, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983, S. 209–215 und Abb. 367–372; Bd. II/1,2, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002, Textbd. S. 160–164, Tafelbd. Abb. 198–201; Bd. III, Die mittelalterlichen Wandmalereien im Burgenland; in Vorbereitung).

5) E. Rüber – Schuette, *St. Benedikt in Mals*. Bozen 1992.

6) E. Lanc, *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, Bd. II/1,2, zit. Anm. 4, Textbd. S. 357–376, Fig. 34, Tafelbd. Abb. 451, 472, 473.

7) E. Lanc, Neue religiöse und profane Monumentalmalerei der Romanik in der Festung Hohensalzburg, in: *Kunstgeschichte, Tagungsband „Im Netz(werk): Kunst – Kunstgeschichte – Politik“*, 12. Österreichischer Kunsthistorikertag, 2003, S. 116–123.

mas Ebendorfer (1388–1464),⁸⁾ der zu politischer Bedeutung gelangte, als ihn die Universität 1431 als Delegierten zum Basler Konzil entsandte. Er nahm im Weiteren im Gefolge von Kaiser Sigismund an Friedensgesprächen teil und trat später im Rat Friedrichs III. hervor, welchen er zu Reichs- und Hoftagen und 1452 zur Kaiserkrönung nach Rom begleitete. Bereits im Jahr 1449 hatte Ebendorfer vom damaligen König Friedrich den Auftrag erhalten, die *Chronica regum Romanorum*, eine Darstellung der Kaisergeschichte seit der Antike zu verfassen. In dieser findet sich der *Passus Prout in castro Wyennensi in stuba quadam, dum studens essem, docente me quodam de Kuenring in pictura parietum clarius conspexi*.⁹⁾ Der Autor berichtet also, er habe als Student in einem Raum der Wiener Burg hervorragende Wandgemälde gesehen, auf welchen Ereignisse aus dem Jahr 1276 wiedergegeben waren. Dieser Information entnehmen wir, dass die Wandmalereien historiographische Szenen zeigten, in welchen die Begebenheiten in den ersten Jahren der Regentschaft des deutschen Königs Rudolf I. von Habsburg (1218–1291) im Reich und in Österreich thematisiert waren. Die Erwähnung durch Thomas Ebendorfer hatte Alphons Lhotsky und ihm folgend weitere Autoren zu der Vermutung veranlasst, die Ereignisbilder seien am Ende des 14. Jahrhunderts entstanden.¹⁰⁾ Die Notiz bietet jedoch für die Ausführung der Malereien lediglich einen Terminus ante quem, konkrete Anhaltspunkte für eine so späte Ausführung liegen nicht vor.

Für die näher liegende Annahme, dass König Rudolf I. von Habsburg selbst der Auftraggeber der Malerei gewesen sein könnte, sprechen dagegen mehrere Indizien, die sich unter anderem aus der historischen Situation im Reich, der genealogischen Herkunft Rudolfs von Habsburg und aus der Tradition von historiographischen, dem Streben nach weltlichem Ruhm und nach memoria ausgerichteten Bilderzyklen ableiten lassen, und deren Zusammenwirken die Wahrscheinlichkeit der Beweisführung wesentlich erhöht.

In der Zeit des Interregnums nach dem Tod Kaiser Friedrichs II, des letzten Staufers, im Jahr 1250, hatte der böhmische König Ottokar II. Přemysl seinen Herrschaftsbereich ohne trägfähigen Rechtstitel auf die babenbergischen Herzogtümer Österreich und Steiermark sowie in der Nachfolge der Spanheimer auch auf Kärnten und auf Krain ausgedehnt, weshalb König Rudolf I. neben der Revindikation entfremdeten Reichsgutes vor allem auch die Unter-

werfung Ottokars als vordringliche Aufgabe betrachtete.¹¹⁾ Ottokar hatte bei seinen Aufenthalten in Wien die Am Hof befindliche Pfalz der Babenberger, die „domus ducis“, bewohnt. Als sich jedoch der Konflikt mit König Rudolf abzeichnete, ließ er zur Verstärkung der Stadtmauer zwei Befestigungen, darunter eine beim Widmertor, errichten, eine viertürmige, teilweise im Kern des Schweizertraktes erhaltene Kastellburg.¹²⁾ Nachdem Rudolf von Habsburg nach seinem Sieg über Ottokar im Jahr 1278 in diese Burg eingezogen war, wäre es verständlich, dass er sich gerade hier durch eine ihn selbst als deutschen König und rechtmäßigen Herrscher verherrlichende Historienmalerei ins Bild setzen wollte.¹³⁾

Für derartige Ereignisbilder mit historischen Programmen hatte sich nämlich bereits in hochmittelalterlicher Zeit eine weit zurück reichende Tradition herausgebildet. Obwohl in der Literatur bisher nur vereinzelt Nachrichten über ehemals vorhanden gewesene historiographische Wandgemälde verzeichnet wurden, kann man an Hand dieser, auch für staufische Pfalzen überlieferten Beispiele schließen, dass im höfischen Bereich über die Jahrhunderte hinweg eine Tradition bestand, deren Ziel es war, mit der bildlichen Wiedergabe von wichtigen historischen Ereignissen die Bedeutung des Auftraggebers zum Ausdruck zu bringen, seine politischen Interessen zu unterstützen sowie seine memoria für die Zukunft sicherzustellen. Joachim Bumke verzeichnet in seinen Untersuchungen über die „Höfische Kultur“ Nachrichten über derartige frühe Wandbilder und zitiert deren schriftliche Quellen, in denen Zeitgenossen ihre Eindrücke von besonders reich gestalteten Innenräumen in Pfalzen schildern.¹⁴⁾ So beschreibt der Hofkaplan Gottfried von Viterbo die prächtigen Wandgemälde, die Friedrich I. (1152–1190) in der Kaiserpfalz Hagenau anbringen ließ, mit den Worten: „In Goldmalerei feiern mehrere Wandtafeln des Zimmers alles Vergangene und zeigen das Zukünftige; das Geschlecht aller Könige ist im Bild dargestellt.“¹⁵⁾ Dieser Charakterisierung ist zu entnehmen, dass in dem Raum sämtliche Herrscher der Weltgeschichte wiedergege-

8) Der aus Haselbach bei Korneuburg in Niederösterreich stammende Thomas Ebendorfer studierte ab 1408 in Wien, ab 1412 als Stipendiat des Collegium ducale. Als Magister der artistischen Fakultät, empfing 1412 die Priesterweihe, wurde seit 1423 mehrmals Rektor der Universität und 1427 Domherr zu St. Stephan, 1428 Doktor der Theologie und im selben Jahr Ordinarius seiner Fakultät. (*H. Zimmermann* in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. III, Lachen a. Zürichsee 1999, Sp. 1511). – Siehe auch *P. Csendes – F. Opll (Hg.)*, *Wien. Geschichte einer Stadt*, Band I. Wien – Köln – Weimar 2001, S. 176, 356f., 376.

9) *T. Ebendorfer*, *Chronica regum Romanorum*, *H. Zimmermann (Hg.)*, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum Nova Series* 18, Teil 1, Teil 2, Hannover 2003, S. 490. Zu den bedeutendsten historischen Schriften Ebendorfers zählen unter anderem auch die *Chronica Austriae* und die *Chronica pontificum Romanorum*.

10) *A. Lhotsky*, *Die Geschichte der Sammlungen*, in: *Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien*, 1. Teil, Wien 1941/45, S. 35. – Derselbe, *Studien zur Ausgabe der Österreichischen Chronik des Thomas Ebendorfer*, in: *Deutsches Archiv* 6, 1943, S. 188–245.

11) *F.-P. Erkens*, *Rudolf I. von Habsburg*, *Lexikon des Mittelalters*, Bd. VII, München 1995, Sp. 1071–1075. – *J. Žemlička*, *Ottokar II. Přemysl*, *Lexikon des Mittelalters*, Bd. VI, München – Zürich, Sp. 1553f.

12) *M. Schwarz*, *Die mittelalterliche Hofburg in Wien – Eine spätstaufische Kastellburg*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LI / 1997, H. 3/4, S. 484–493. – *P. Csendes – F. Opll (Hg.)*, *Wien. Geschichte einer Stadt*, Band I. Wien – Köln – Weimar 2001, S. 37.

13) In diesem Zusammenhang sei ein Bericht Ottokars von Steiermark erwähnt, demzufolge Bischof Wernhart von Seckau als Bevollmächtigter von König Ottokar II. beim Augsburger Reichstag im Jahr 1275 vor dem König und den Fürsten des Reiches eine kunstvolle lateinische Rede gehalten habe, in der er die Rechtmäßigkeit der Wahl König Rudolfs in Zweifel zog. Er kommentiert dies mit den Worten: „*Hatten die Laien ihn verstehen können, so wäre ihm das sehr schlecht bekommen. Aber sie verstanden ihn nicht.*“ Dass der größte Teil des Adels und Rudolf von Habsburg tatsächlich ungebildet bzw. des Lesens und Schreibens unkundig waren, kann man der Aufforderung des Königs entnehmen, Bischof Wernhart könne mit Geistlichen lateinisch reden, wenn er aber vor ihm oder vor dem Reich vortrage „*so vermag ich euren aus Büchern gelernten Worten nicht zu folgen.*“ (*J. Bumke*, *Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Bd. 2, 5. Aufl., München 1990, S. 605).

14) *Bumke*, *ebenda*, Bd. 1, S. 155–159.

15) *Aurea pictura thalami laquearia plura Omnia preterita recolunt monstrantque futura, Cunctorum regum signat Ymago genus* (*Dinumeratio regnorum*, Vers 145–147). Siehe *Bumke*, *zit. Anm.* 16, Bd. 1, S. 156f.

ben waren. Dass bereits in karolingischer Zeit ein ähnlicher Zyklus im großen Saal der Kaiserpfalz Ingelheim existierte, berichtet Ermoldus Nigellus († nach 830), demzufolge dort in zwölf Doppelbildern die Herrscher von dem babylonischen Großkönig Ninus über Alexander, Augustus und Konstantin bis zu Karl d. Großen wiedergegeben waren.¹⁶⁾

Von einer weiteren historischen Bilderfolge aus dem 12. Jahrhundert, die offenkundig die umfangreichste ihrer Art war, da sie sich über sechs Räume des Kaiserpalastes Heinrichs VI. (reg. 1190–1197) erstreckte, erfahren wir durch Petrus de Ebulo, der uns in seinem *Liber ad honorem augusti* in ungewöhnlich ausführlichen Beschreibungen sämtlicher Themen und Darstellungen davon unterrichtet, welche Auswahl an Szenen getroffen und welche Kompositionen und Motive in den einzelnen Räumen wiedergegeben waren. Das Bildprogramm setzte mit dem Beginn der Weltgeschichte, der Schöpfung, ein und reichte über die Könige des Alten Testaments bis in die Gegenwart, welcher im letzten Raum ein zeitgeschichtlicher Zyklus gewidmet war, der den Kreuzzug von Heinrichs Vater, Kaiser Friedrich I., und dessen Tod in den Fluten des Saleph zeigte.¹⁷⁾ Mit diesem Typus von historischen, teilweise auf die Antike zurückgehenden malerischen Programmen und Genealogien stellten sich die hochmittelalterlichen Könige und Kaiser in eine Reihe mit den bedeutendsten Herrschern der Weltgeschichte, um so ihre Legitimation und ihre eigene Machtposition zu veranschaulichen.¹⁸⁾

In diesem Kontext ist in Rechnung zu ziehen, dass Rudolf I. von Habsburg keinerlei Möglichkeit hatte an diese Tradition anzuknüpfen, da er als schwäbischer Graf zwar einem mächtigen und einflussreichen Geschlecht angehörte, jedoch als erster deutscher König nach dem Interregnum nicht auf eine Ahnenreihe von Königen oder Kaisern zurückblicken konnte wie seine Vorgänger. Die ersten Genealogien der Habsburger konnten daher erst in den folgenden Jahrhunderten geschaffen werden wie zum Beispiel in den vor 1395 entstandenen Glasgemälden aus der Bartholomäuskapelle im Wiener Stephansdom.¹⁹⁾

Um sich dennoch als Teil des weltgeschichtlichen Geschehens zu positionieren, war Rudolf I. darauf angewiesen, jene Ereignisse darstellen zu lassen, die seine Herrschaft und Machtstellung begründeten und mit denen er im Reich wieder Recht und Frieden sicherstellte. Dass Thomas Ebdorfer als Bildthema der Wandmalereien in der Wiener Burg ausdrücklich die Ereignisse aus dem Jahr 1276 und keine aus späterer Zeit nennt, ist ein gewichtiges Indiz dafür, dass es tatsächlich Rudolf von Habsburg war, in dessen Auftrag die Szenenfolge geschaffen wurde. Am Ende des 14. Jahrhunderts, nach mehr als 100 Jahren Habsburgischer Herrschaft, waren zweifellos auch weitere Begebenheiten aus der Familiengeschichte und nicht nur jene aus den ersten Jahren Rudolfs als deutscher König als Bildthema gewählt worden. Nach dessen im Jahr 1273 in Frankfurt a. Main erfolgten Wahl und seiner Krönung im Aachener Münster, kommt für die Darstellungen aus dem Jahr

1276 vor allem jener Feldzug in Frage, den Rudolf im September mit dem Reichsheer – nach einer Revolte des Adels in Kärnten und der Steiermark – gegen Ottokar unternahm, worauf dieser im Oktober bei den Wiener Friedensverhandlungen auf seine Erwerbungen verzichten musste und nur Böhmen und Mähren als Reichslehen empfangen konnte. Als es zwei Jahre später erneut zu kriegerischen Auseinandersetzungen kam, unterlag Ottokar II. der deutschen und ungarischen Übermacht und erlitt in der Schlacht bei Dürnkrut im August 1278 den Tod. Durch die im Jahr 1283 erfolgte Belehnung seines erstgeborenen Sohnes, Albrechts I., mit den österreichischen Ländern, konnte Rudolf diese für seine Familie sichern.

Dass in den Wandbildern neben dem Sieg über Ottokar auch Rudolfs Krönung dargestellt gewesen sein muss, kann man mit Sicherheit annehmen. Weitere Überlegungen hinsichtlich der möglichen Bildthemen waren rein hypothetisch und daher nicht Ziel führend. Ob sich die Monumentalmalerei dieser ersten Hofburg vielleicht unter später angebrachten Putz- und Tüncheschichten bzw. Wandverkleidungen an einer noch existierenden, in die Umbauten der folgenden Jahrhunderte einbezogenen Wand im Schweizertrakt erhalten haben könnte, wird wohl kaum mehr zu klären sein. Sollte die Wand tatsächlich noch im Kern vorhanden sein, wäre es allerdings nicht ausgeschlossen, wenn Teile der Malerei bei Restaurierungsarbeiten zufällig zu Tage kämen.

Angesichts der Tatsache, dass sich von den beschriebenen historiographischen Ausstattungen aus dem Hochmittelalter de facto bisher keine Spuren erhalten haben, hat Klaus Graf die Frage erhoben, was von solchen Schilderungen zu halten sei und dadurch seine Skepsis zum Ausdruck gebracht, ob ihnen tatsächlich vorhanden gewesene Wandbilder zugrunde lagen. Derartige Zweifel können durch die Wiederentdeckung der Monumentalmalerei im Palas der Festung Hohensalzburg, der Residenz der mächtigen Salzburger Erzbischöfe, und durch weitere historische Ereignisbilder ausgeräumt werden, die den Beweis für die auch im 13. Jahrhundert lebendige Tradition historiographischer Bilderzyklen liefern.

Als im Jahr 1998 im ersten Obergeschoß des Palas, im ehemaligen großen Festsaal, eine sechsteilige, nahezu sieben m breite Arkadenreihe freigelegt wurde, in einer ungewöhnlich reichen Form wie sie in kaiserlichen Pfalzen begegnet, rückten auch die oberhalb der Arkadenstellung befindlichen, zuvor unbeachtet gebliebenen Fragmente einer narrativen, ursprünglich alle Wände des Raumes überziehenden Bilderfolge in den Blickpunkt des Interesses.²⁰⁾

Bei der ersten kunsthistorischen Untersuchung war es aufgrund der stilistischen Einordnung in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts möglich, als Auftraggeber der Malereien Erzbischof Eberhard II. (reg. 1200–1246) zu ermitteln und mithilfe seiner Vita einen wesentlichen Teil des Bildprogramms und zwar die höchst bemerkenswerte, weil unikale Schwurszene zu entschlüsseln. Mit seiner dadurch erschlossenen weltlich-historischen Thematik repräsentiert der Zyklus nunmehr die erste romanische und somit auch die früheste profane Monumentalmalerei im heutigen Österreich, wenn man von der Einzelfigur eines Ritters auf der Festung Hohenwerfen absieht, der dort den

16) In honorem Hludowici christianissimi Caesaris Augusti, Vers 2126ff. Siehe Ebenda.

17) Bumke, zit. Anm. 13, Bd. 1, S. 156ff. und Bd. 2, S. 648f.

18) Siehe dazu E. Freise, Genealogie, Lexikon des Mittelalters, Bd. IV, Sp. 1216–1222.

19) E. Frodl-Kraft, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich I. Graz – Wien – Köln 1962, S. 50–65.

20) Genauere Angaben zur Arkadenstellung bei Lanc, zit. Anm. 7, S. 119f.



Abb. 1: Salzburg, Feste Hohensalzburg, Fragment eines historiographischen Zyklus' im grossen Festsaal des Palas, Teil eines Reiterzuges und der Einsetzung des Erzbischofs Eberhard II. in die Landeshoheit durch Kaiser Friedrich II., 2. Viertel des 13. Jahrhunderts.

Eingang in die Burgkapelle bewacht.²¹⁾ Als älteste heimische Beispiele der Profanmalerei galten bisher die um 1390 entstandene Ausstattung mit höfischen sowie Pyramus und Thisbe-Szenen im „Pistorhaus“ in Bad Radkersburg (Stmk.)²²⁾ und der Neidhartzyklus im Haus des Tuchhändlers Michael Menschein in Wien, Tuchlauben 19, aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts.²³⁾ Der Zyklus von Hohensalzburg bildet nicht nur durch sein außergewöhnliches ikonographisches Programm, sondern vor allem auch durch seine hohe stilistische Qualität einen letzten Höhepunkt der traditionsreichen Salzburger Malerei der Romanik.

Von der Bilderfolge sind insgesamt drei Fragmente vorhanden, von denen zwei den überwiegenden Teil der ersten drei Darstellungen enthalten und das kleinste schräg gegenüber die ursprüngliche Erstreckung des Zyklus über sämtliche Wände des Saales dokumentiert.²⁴⁾

Da der untere und obere Bildrand fehlen, sind – abgesehen vom Haupt des thronenden Herrschers im zweiten Feld und partiell jenem des ersten Stehenden – sämtliche Köpfe zerstört (Abb. 1). Unabhängig davon ist die Oberfläche der Malerei relativ gut erhalten, vor allem das Lineament und die Binnenzeichnung, einschließlich jener der

Ringelpanzer und der Stoffmuster in den Gewändern, sowie die vorwiegend in Rottönen, Grau (Rüstungen) und Weiß gehaltenen Partien; das Blau des Hintergrundes und in den Gewändern ist dagegen starker reduziert.

In der ersten, nur im rechten Bildteil erhaltenen Szene galoppieren gerüstete Ritter einem Tor zu, welches das vorderste Pferd bereits teilweise überschneidet, das heißt, sie haben soeben ihr Ziel, eine Stadt oder eine Burg, erreicht. In detailreicher Schilderung sind die jeweils im Ringelpanzer mit ihrem Schild auf einem Krippensattel und einer mit Perlschnüren besetzten Satteldecke sitzenden, also hochgestellten Ritter wiedergegeben, von deren drittem lediglich ein Teil seines roten Schildes und davor seine mit einem Panzerfäustling bekleidete Hand mit senkrecht erhobenem Schwert zu erkennen sind. Durch den vordersten Ritter, der im Begriff ist mit hoch erhobener Rechten sein Schwert in die Scheide zu stecken, wird zum Ausdruck gebracht, dass er und seine Gefährten soeben einen Waffengang siegreich beendet haben. Welchen Feind sie besiegten (vielleicht beim Kreuzzug? Sarazenen?), muss wegen des Verlusts der linken Bildhälfte offen bleiben.

Der hier tätige Meister operiert in der dicht gedrängten Gruppe von Reitern mit zahlreichen Überschneidungen und dynamischen Bewegungsmotiven, um den Eindruck narrativer Dramatik zu erzielen. Darüber hinaus zeigt sich sein souveräner Umgang mit räumlichen Vorstellungen durch die Schrägansicht des seitlich geneigten vorderen Pferdekopfes sowie die im Galopp erhobenen Vorderläufe, die jene des bereits in das Tor setzenden Pferdes und das Bein seines deutlich tiefer im Bild positionierten Reiters überschneiden, und ebenso wie die Plastizität des hinteren Pferdekopfes und die Wölbung der Schilde, die Position der Reiter und ihrer Pferde im Bildraum klar angeben.

Die Architektur, die als schräg gestellter Torbogen den linken Schauplatz als Außenraum kennzeichnet, wandelt sich rechts, in der zweiten Szene, zur Begrenzung eines Innenraums, von dessen eingestellter Stütze ein Bogen aufsteigt. Gegenüber älteren Versatzstücken, die in ein und

21) E. Lanc in: Früh- und Hochmittelalter, Geschichte der bildenden Kunst, Bd. I, H. Fillitz (Hg.). München – New York 1998, Abb. S. 118, Kat.-Nr. 173, S. 437f. – Dieselbe, Zur Rolle Salzbugs in der Monumentalmalerei der österreichischen Alpenländer, in: Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4, Bozen 2004, S. 223–264, vor allem S. 245f., Abb. 14.

22) Lanc, zit. Anm. 6, S. 21–29 und Abb. 26–33.

23) E. M. Höhle in: E. Lanc, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Bd. I, zit. Anm. 4, S. 32–40 und Abb. 61–69. – Zur zeitlichen Einordnung siehe G. Blaschitz, B. Schedl, Die Ausstattung eines Festsalles im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19“, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, G. Blaschitz (Hg.), Medium Aevum Quotidianum, Sonderbd. X., S. 84–112, mit CD-ROM. – Zu weiteren profanen Wandmalereien in Österreich siehe E. Lanc, Neidhart-Schwänke in Bild und Wort aus der Burg Trautson bei Matrei, in: ebenda, S. 71–83.

24) Die Ausführungen zum Zyklus von Hohensalzburg entsprechen jenen bei Lanc, zit. Anm. 7, S. 120–123.

derselben Form zugleich als Angabe eines Außen- als auch eines Innenraumes fungieren, wurden die Architekturelemente hier zu einer genaueren Information über die aneinandergrenzenden Bildräume weiterentwickelt. In der zweiten Szene entsprechen der Wandpfeiler und das vorgestellte marmorierte Säulchen mit Blattkapitell, über dem ein ornamentierter Bogen ansetzt, ironischerweise der heutigen realen Situation im Triumphbogenbereich der Friesacher Rupertikapelle, die ebenfalls Erzbischof Eberhard II. errichten ließ.

Der links auf einem mit Balusterstützen und marmorierten Seitenwangen reich gestalteten Thron sitzende Herrscher, trägt unter seinem Mantel einen langen Rock aus kostbarem byzantinisch-orientalischem Seidenstoff mit Aurifrisium²⁵⁾ und als Insignien ein Lilienzepher und eine Krone. Deren ungewöhnlich präzise wiedergegebene oktagonale Form weist sie als Reichskrone und damit seinen Träger als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches aus. Der hinter ihm stehende Schwertträger, dessen Oberkörper das Haupt des Kaisers hinterlegt, fordert mit seiner Linken die vor dem Kaiser stehenden Männer auf, auf das mit seiner Rechten präsentierte Schwert zu schwören. Alle ursprünglich fünf oder sechs Personen, deren dichte Aneinanderreihung und Überschneidungen eine größere Gruppe angeben, legen gleichzeitig mit ihrer Rechten auf dem mit dem Cingulum umwundenen Schwert den Schwur ab, den sie mit ihrer Linken bekräftigen. Da sie alle die gleiche vornehme Kleidung tragen und nur der Vorderste zusätzlich einen Mantel aus ebenso kostbarem Stoff wie der Rock des Herrschers, ist er offenbar als primus inter pares charakterisiert.

Das dritte Bildfeld zeigt wie das erste eine Gruppe von Reitern, allerdings nun auf ruhig trabenden, nicht mehr galoppierenden Pferden. Ob sie das Geleit der Fürsten bildeten oder ein davon unabhängiges Thema illustrierten, kann infolge ihrer Fragmentierung nicht mehr festgestellt werden.

Im schräg gegenüber, im westlichen Bereich der Nordwand erhaltenen Teil einer Szene ist der Oberkörper einer frontal gesehenen Gestalt mit vor der Brust abgewinkeltem Arm erkennbar, dahinter eine weitere Figur, die – ebenso wie die Hand links von ihr – mit betontem Zeige- bzw. Sprechgestus in Richtung einer rechts stehenden Gestalt in roter Kleidung mit perlenbesetzten Borten weist. Ungeachtet der weitgehenden Fragmentierung, die eine Bestimmung des Bildinhalts nicht zulässt, kommt sogar in diesem Szenenausschnitt der lebendige Erzählstil des Meisters zum Ausdruck.

Die einprägsame narrative Struktur des Zyklus offenbart sich vor allem in der Schwurszene, wo trotz des eo ipso für eine lebhaftere Schilderung weniger ergiebigen, weil statischen Bildthemas die Handlung durch das räumliche Zueinander der drei linken Protagonisten – des Herrschers, Schwertführers und ersten Schwörenden – erzählerisch verdichtet und durch ihre beredte Gestik, die gleichsam das inhaltliche Zentrum bildet, nachdrücklich vor Augen geführt wird.

25) Der ursprünglich aus dem Orient importierte streifenförmige, aus Gold- und Seidenfäden gewebte oder gestickte Besatz, wurde seit dem Hochmittelalter auch in den Zentren der italienischen Seidenweberei hergestellt. (H. Hundsblücher – H. Kühnel, Aurifrisium, in: Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, H. Kühnel (Hg.), Kröners Taschenausgabe Bd. 453, Stuttgart 1992, S. 19).

Der Auftraggeber der Szenenfolge, Eberhard II., war einer der hervorragendsten Salzburger Erzbischöfe des Mittelalters, der wie Konrad I., sein hundert Jahre früher wirkender Amtsvorgänger, die Residenz und Festung auf dem Petersberg in Friesach in einer großartigen, dem jeweiligen Zeitstil entsprechenden Form errichten ließ. Der Bau Konrads I., der von Zeitgenossen gerühmt wurde „eher dem Palast eines Kaisers als dem eines Bischofs“ zu gleichen – aus dessen Kapelle ist der hl. Romanus erhalten –, wurde unter Eberhard durch einen nicht minder eindrucksvollen Neubau ersetzt, in welchem die zweijochige, gewölbte Rupertikapelle um 1220–1225 eine der prächtigsten malerischen Gesamtausstattungen ihrer Zeit erhielt. Wie dort sind nun auch auf der Salzburger Festung, wo vor wenigen Jahren Fragmente aus der Burgkapelle Konrads I. zutage traten, von den beiden selben Erzbischöfen in Auftrag gegebene Monumentalmalereien erhalten.²⁶⁾

Als Erzbischof Eberhard II. den Entschluss fasste, im großen Repräsentationssaal von Hohensalzburg einen über alle Wände reichenden monumentalen Bildzyklus anbringen zu lassen, wählte er dafür wie die weltlichen Herrscher für ihre Pfalzen eine historiographische Thematik. Anknüpfend an eine bereits oben erwähnte ältere Tradition, die sich in Zusammenhang mit der Bedeutsamkeit der Memoria und der Auffassung der Weltgeschichte als Teil der Heilsgeschichte herausgebildet hatte, entwickelte sich für diese seit dem 12. Jahrhundert ein zunehmendes Interesse, das zur Aufnahme von geschichtlichen Ereignissen in Chroniken führte, zu denen Kreuzzugslyrik und -legenden, Weltchroniken und juristische Schriften wie der Sachsenspiegel und andere historische Werke gehören.²⁷⁾

Dass die erhaltenen Szenen keine weit zurückliegenden Begebenheiten zum Inhalt haben, kann man unter anderem aus der Intention des machtbewussten Erzbischofs schließen, die Reichskrone in ihrer oktagonalen Form als solche erkennbar abzubilden, um damit die historische Relevanz der Handlung zu unterstreichen. Geht man also von einem zeitgenössischen Ereignis aus, was auch der Anbringungsort nahe legt, muss es sich bei dem dargestellten Kaiser um Friedrich II., den Staufer, handeln, in dessen Anwesenheit der Rechtsakt vollzogen wurde.

Der für Erzbischof Eberhard II. bedeutsamste Rechtsakt durch Friedrich II. war die Einsetzung der *Confederatio cum principibus ecclesiasticis*, die im Jahr 1220 in Frankfurt stattfand. Durch dieses Privileg, das Friedrich den Bischöfen als Gegenleistung für ihre Zustimmung zur Wahl seines minderjährigen Sohnes, Heinrichs (VII.), zum römischen König gewährte, empfing Eberhard II. die Würde eines Reichsfürsten und die Territorialhoheit. Meine anfänglichen Zweifel, ob die Bischöfe damals tatsächlich in fürstlicher Kleidung und nicht im Ornat aufgetreten bzw. wiedergegeben sein könnten, wurden angesichts der nur durch ihre Mitra gekennzeichneten, im übrigen jedoch ebenso wie die weltlichen Fürsten gekleideten Bischöfe im Sachsenspiegel, einer im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts verfassten juristischen Schrift, die zu den bedeutendsten

26) Lanc, zit. Anm. 7, S. 116–119.

27) Siehe unter anderem U. Nilgen, Die Illustrationen der Weltchronik Ottons von Freising, in: Freising, 1250 Jahre geistliche Stadt, II, München 1994, S. 79–123. – Der Sachsenspiegel in Bildern. Aus der Heidelberger Bilderhandschrift ausgewählt und erläutert von W. Koschorrek, Frankfurt am Main 1976.

mittelalterlichen Rechtsquellen gehört und deren bebilderte Fassung durch eine genaue Kopie aus dem frühen 14. Jahrhundert erhalten ist, weitgehend ausgeräumt.²⁸⁾ Welche Kopfbedeckungen die Personen im Wandbild trugen, kann infolge des Fehlens der betreffenden Häupter nicht überprüft werden. Dies spielt jedoch, wie der Grazer Rechtshistoriker Gernot Kocher bestätigt, für die Bestimmung der Szene insofern keine Rolle, als die geistlichen Würdenträger in bildlichen Darstellungen bei der Wahrnehmung weltlicher Funktionen auch die adäquate Kleidung tragen. Das Ablegen eines Eides auf das Schwert, das die „*potestas gladii*“, die staatliche Gewalt, repräsentiert, ist ein in rechtshistorischen Bildbelegen bisher nicht vertretenes Thema, da ein Eid auf die Bibel oder das Kreuz geleistet wurde. Es könnte sich hier folglich - mit Kocher - um die ordnungsgemäße Wahrnehmung einer nunmehr offiziell übertragenen staatlichen Funktion handeln.²⁹⁾ Die außergewöhnliche, unikale Wiedergabe einer solchen Funktionsübertragung im großen Festsaal von Hohensalzburg, bietet ein weiteres Argument für die Deutung der Szene als Einsetzung der Bischöfe, allen voran des Salzburger Erzbischofs, in die *Confederatio cum principibus ecclesiasticis*.

Dass Eberhard II. die feierliche Zeremonie, die seinen neuen Rang besiegelte, im großen Repräsentationsraum den hier versammelten Besuchern bildlich vor Augen führen wollte, ist nicht weiter verwunderlich, bezeugt sie doch seine Doppelfunktion als Kirchen- und Reichsfürst, mit der er den Zenith seiner kirchlichen und politischen Macht erreichte. In diesem Kontext ist die Darstellung nicht allein als bildliches Dokument eines bestimmten bedeutenden Ereignisses in Eberhards Vita aufzufassen, sondern darüber hinaus als machtpolitische Demonstration, welche das nunmehr offizielle Partizipieren des Salzburger Erzbischofs an beiden Mächten, dem „*sacerdotium*“ und dem „*regnum*“, sinnfällig und nachhaltig zum Ausdruck bringt.

Die Vertreter beider Gewalten bedienten sich damals wie auch Interessensgruppen unserer Zeit der Medien, um bestimmte politische Inhalte zu transportieren, wofür die Monumentalmalerei als den Betrachter am unmittelbarsten und wirkungsvollsten ansprechende Form der Raumausstattung besonders geeignet war.

Unter den politische Ziele verfolgenden bzw. propagierenden Werken sei ein Wandbild in der Torre Abbaziale bei San Zeno in Verona erwähnt.³⁰⁾ In diesem wird dem thronend wiedergegebenen Kaiser Friedrich II. nach seiner Ankunft im Jahr 1239 zum Reichstag in Verona, bei dem versucht werden sollte, den Kaiser und die Städte der Lombardei zu versöhnen, eine zeremonielle Huldigung zuteil. Das über das aktuelle Ereignis hinausweisende Programm des Festzuges, bei welchem Abordnungen unterschiedlicher Nationen und Volksgruppen, einschließlich Juden und Sarazenen, dem Kaiser Geschenke darbringen, wurde in der Literatur mehrfach diskutiert. Im Kontext einer Allegorie der Uni-

versalität des Reiches, wurde die Darstellung der Verherrlichung Friedrichs als die Heiligen Stätten befreiender König von Jerusalem interpretiert bzw. als Ausdruck der universalen Macht des Kaisers und als antipäpstliches Manifest.³¹⁾ In dem ursprünglich durch eine Bogenstellung geöffneten, vollständig bemalten Repräsentationsraum umfasste die chronologische Bilderfolge den Sieg Friedrichs über die lombardische Liga im Jahr 1237, die Hochzeit seiner Tochter mit Ezzelino da Romano in Selvaggia, die Lösung seines Bannes (1238), die Ansprache des Petrus de Vineia, seines Pronotars, (1239) sowie die mit Sultan Al Khamil von Ägypten - der den Christen Jerusalem, Betlehem und Nazareth überantwortete - ausgehandelte zehnjährige Waffenruhe.

Nicht in einem offiziellen historischen Kontext, sondern als Protagonist einer reizvollen Szene mit zwar ebenfalls zeremoniellem, aber doch privatem Charakter, tritt Friedrich II. in einem weiteren zeitgenössischen, erst kürzlich zutage getretenen Wandbild, im Palazzo Finco in Bassano del Grappa, auf, das offenkundig anlässlich eines Aufenthaltes der Kaiserin im Jahr 1239 in Noventa Padovana geschaffen wurde. In einem durch einen musizierenden Spielmann gekennzeichneten heiteren festlichen Rahmen überreicht der Kaiser seiner vierten Gemahlin Isabella von England eine Rose, Symbol der Zuneigung und des Verlöbnisses.³²⁾

Welch große Aufregung die politische Aussage eines Wandbildes verursachen kann, zeigt Ursula Nilgen in ihrer eingehenden Analyse einer im päpstlichen Lateran-Palast in Rom ausgeführten und in einer Federzeichnung überlieferten Darstellung der Kaiserkrönung Lothars III. von Süppingenburg im Jahr 1133. Die Wiedergabe, die ein Lehnverhältnis Lothars zum Papst suggerierte, war so brisant, dass sie gut 20 Jahre später „Stürme der Entrüstung, kaiserliche und bischöfliche Protestbriefe an die Kurie, Betroffenheit der Chronisten auslöste und in diesem Zusammenhang in etlichen zeitgenössischen Quellen Erwähnung findet.“³³⁾ Kaiser Friedrich Barbarossa empfand das Wandbild als Majestatsbeleidigung und war darüber dermaßen empört, dass er dessen Zerstörung verlangte: *Picture delectantur, scripture retractentur*. Nach Nilgen waren in den Pfalzen und Residenzen der Mächtigen Darstellungen politischer Großtaten, die häufig auf Kosten einer Gegenpartei errungen wurden, durchaus verbreitet.

In der Tradition solcher Werke, in denen die machtpolitischen Intentionen der Auftraggeber die Bildthemen bestimmten und mit konkreten Botschaften befrachteten, standen wohl die Wandbilder in der Wiener Hofburg und steht auch die Darstellung der Erhebung des Salzburger Erzbischofs zum Reichsfürsten in der Festung Hohensalzburg.

Mit diesem für Erzbischof Eberhard II. geschaffenen Bilderzyklus und den oben erwähnten Fragmenten aus der Burgkapelle, haben wir nunmehr Kenntnis von malerischen

28) Siehe im Sachsenspiegel, zit. Anm. 27, z.B. Nr. 6 (Ldr. III 57 § 2) und Nr. 9 (Ldr. III 60 § 1).

29) Es handelt sich hier nämlich nicht um eine Vereidigung, die auf einem Kreuz oder der Bibel erfolgte, sondern um ein Gelöbnis auf das mit dem Cingulum umwundene Schwert des Herrschers.

30) F. Pietropoli, La pittura murale veronese, Spunti e osservazioni, in: H. Stampfer (Hg.), Romanische Wandmalerei im Alpenraum, Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, Bd. 4, Bozen 2004, S. 201-222, Abb. 1.

31) F. Zulani, Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II, in: La Torre abbaziale di San Zeno. Verona 1992. - Derselbe, Gli affreschi del palazzo abbaziale di San Zeno a Verona, in: Federico II, Bari 1995. - V. H. Elbern, Das Fresko Kaiser Friedrichs II. an der Torre di San Zeno zu Verona, in: Archiv für Diplomatik 51, 1995, S. 18ff.

32) M. E. Avagnina, L'eco dell'imperatore: due cicli pittorici federiciani nel Territorio della Marca veronese e trevigiana, in: Ezzelini. Milano 2001. - Pietropoli, zit. Anm. 30, S. 204, Abb. 2.

Ausstattungen, die zwei der bedeutendsten Salzburger Erzbischöfe des Mittelalters, Konrad I. und Eberhard II., in ihrer Residenz in der Metropole des Erzbistums ausführen ließen. Es sind jene beiden Persönlichkeiten, welche jeweils ein halbes Jahrhundert die Geschicke des Erzbistums bestimmten und als Gründer zahlreicher Kirchen und Klöster eine rege Bautätigkeit und nachhaltige Förderung der Künste bewirkten. Vor allem in den großartigen Neubauten ihrer eindrucksvollen Residenzen auf dem Petersberg in Friesach und in Hohensalzburg entwickelten sie eine Prachtentfaltung, mit der sie ihrer kirchenpolitischen Stellung und ihrem hohen Ansehen im Reich Ausdruck verliehen.

Ein grundsätzlich anderes, in der Tradition von Landschaftsdarstellungen mit Jagdszenen stehendes Bildprogramm, war in der zweiten eingangs erwähnten Ausstattung eines Raumes in der Innsbrucker Burg vorgegeben. Genauere Vorstellungen von ihrer Thematik gewinnen wir durch die schriftliche Anweisung, die der Auftraggeber, Kaiser Maximilian I. von Habsburg (1459–1519), an seinen Hofmaler Jörg Kölderer richtete: Er möge die große Stube in seiner neuen Burg bemalen „mit lauter pamen und Wäldern, auch mit Jeger und gefugel“ und weiters im Wappenhaus der Hofrústkammer „die pretter, deren die gehurn hangen gruen zu malen mit Pamen, vogeln und klainen jagerlin auf das hubschist und die ganze stuben über den prettern“³⁴ Jörg Kölderer, der um 1500 bzw. 1504 für Maximilian I. die Tiroler Jagd- und Fischereibücher illustrierte, in denen er nicht typisierte, sondern wirklichkeitsnahe Landschaften wiedergab,³⁵ wurde von einigen Forschern auch die um 1510 ausgeführte Raumausstattung im Schloss Friedberg in Volders zugeschrieben, in der sich über sämtliche Wände des so genannten Rittersaales ein einheitliches Landschaftspanorama mit Baumgruppen, Felsen und Jagdszenen zieht,³⁶ das mit den schriftlich formulierten Vorgaben Maximilians für seine Burg weitestgehend übereinstimmt. Diese Zusammenhänge und vor allem die für Maximilian ausgeführten graphischen Werke gleicher Thematik lassen

darauf schließen, dass es tatsächlich eine solche Landschaft war, die des Kaisers Intentionen entsprach und nicht eine Rankendekoration, ein älterer, ebenfalls als landschaftliches Ambiente aufgefasster und bis in das 16. Jahrhundert weitertradiierter Darstellungstypus, der sich unter anderem auch in Tirol in zahlreichen Beispielen erhalten hat.³⁷ Die bereits in frühen Hochkulturen und der Antike häufig bildlich wiedergegebene Jagd, im Mittelalter ein ständisch beschränktes Vorrecht des weltlichen und geistlichen Adels und somit ein wichtiger Teil seiner Lebensführung und des höfischen Gepräges, bestimmte das Leben Maximilians in besonderer Weise. Der „großmächtige Weidmann“ und „des Heiligen Römischen Reiches Erzjägermeister“, wie er sich nannte, widmete ihr den größten Teil seiner freien Zeit. Sie war jedoch nicht nur sein Hauptvergnügen, sondern sie diente ihm auch als Abhärtung und Vorbereitung für den Krieg, um für dessen Entbehrungen in guter Verfassung zu bleiben, und sie sollte ihn von Laster und Sünde ablenken.³⁸ Um sich auch in seinem alltäglichen Ambiente gleichsam mit freier Natur zu umgeben, ließ er seine Wohnräume in der Innsbrucker Burg und in einigen seiner nicht mehr erhaltenen Jagdschlösser mit Wald, Jagdszenen, Wild und Waidmännern ausmalen.

Dass es Maximilian I., der erste moderne, neuzeitliche Herrscher, war, der sich mehr als andere Regenten vor allem der neuen graphischen Medien als Mittel der Propaganda bediente, um seine Autobiografien, den „Weißkunig“, den „Theuerdank“ und weitere seiner Schriften illustrieren zu lassen und die besten Künstler und angesehensten Gelehrten seiner Zeit heranzog, um so umfangreiche und herausragende Holzschnittfolgen wie den Triumphzug, die Ehrenpfote, Genealogien etc. zu schaffen, ist hinlänglich bekannt.³⁹ Durch all diese Werke vermochte Kaiser Maximilian I. sein zentrales Anliegen zu realisieren, die Idee seines Imperiums und die Glorie des Hauses Habsburg in höchst eindrucksvoller Weise zu präsentieren und damit seine und seines Hauses memoria zu sichern.*

33) U. Nilgen, Bilder im Widerstreit zwischen Regnum und Sacerdotium, in: K. Möseneder (Hg.), Streit um Bilder, Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 27–47.

34) E. Börsch-Supan, Garten- Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum, Berlin 1967, S. 243ff.

35) Brüssel, BR, Ms. 5751-52 bzw. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 7962. F. Niederwolfsgruber, Kaiser Maximilians I. Jagd- und Fischereibücher, Jagd und Fischerei in den Alpenländern im 16. Jahrhundert, Innsbruck – Frankfurt/Main 1979. – Ch. Gasser, H. Stampfer, Die Jagd in der Kunst Altirols, Bozen 1994, S. 89f., Abb. S. 164, 166, 167.

36) J. Gritsch, Die Restaurierung des Rittersaales in Friedberg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 23, 1969, S. 12–17. – O. Trapp, Die Maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, S. 7–27. – Derselbe, Tiroler Burgenbuch, Bd. 6, Mittleres Inntal. Bozen – Innsbruck – Wien – München 1982, S. 274ff. – E. Egg, Christof Fieger und die Fieger von Friedberg, in: Schloß Friedberg und die Fieger in Tirol. Innsbruck – Wien – Bozen 1987, S. 98f. – Gasser – Stampfer, zit. Anm. 35, Abb. S. 168, 169 – L. Madersbacher, Friedberg, in: A. Rosenauer (Hg.), Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der bildenden

Kunst, Bd. III. München – Berlin – London – New York 2003, S. 399f., 458f., Kat.-Nr. 225.

37) Siehe vor allem die Beispiele bei Gasser – Stampfer, zit. Anm. 35, S. 86–92. – Als derartiges Beispiel in Niederösterreich siehe z. B. die malerische Ausstattung in zwei Räumen der Burg Rappottenstein, um 1530 (Lanc, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien, Bd. I, zit. Anm. 4, S. 247–253 und Abb. 428–443).

38) H. Wiesflecker, Kaiser Maximilian I., Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, Bd. I–V. Wien 1986. Siehe vor allem Bd. II, S. 410 und Bd. V, S. 399–401.

39) E. Egg, Maximilian und die Kunst, in: Ausstellungskatalog Maximilian I. Innsbruck 1969, S. 93–106. – Siehe zuletzt M. F. Müller, Albrecht Dürer und das Kunstleben am Kaiserhof Maximilians I., in: K. A. Schröder – M. L. Sternath, (Hg.) Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog Albertina. Wien 2003, S. 89–103.

*) Während der Drucklegung des Beitrags kam die Autirin zu neuen Einsichten bezüglich der Wandmalerei in der Wiener Hofburg, die im vorliegenden Text nicht mehr eingearbeitet werden konnten. Sie sollen dementsprechend modifizierten Fassung in einem der nächsten Hefte der „Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ vorgelegt werden.

CÍSAŘ FRIEDRICH II. NA HRADĚ HOHENSALZBURG K HISTORIOGRAFICKÝM OBRAZOVÝM CYKLŮM VE STŘEDOVĚKÝCH REZIDENCÍCH

Malířská výzdoba středověkých hradů patřila zobrazením historických událostí k prezentaci jejich účastníků, měla zaručit jejich „posmrtnou slávu“. Události, zobrazené na malbách, byly často zachyceny i v písemných pramenech, nejčastěji kronikách. Ke známým hradům s historickými náměty patřil Wartburg, kde byla namalovaná Bitva u Luccy v roce 1307, dalším byl palác arcibiskupa Balduina Trevírského, kde podle kronikáře Jana Viktringa arcibiskup nechal namalovat všechny zásluhy svého bratra císaře Jindřicha VII. Lucemburského (†1313). K dalšímu hradu, o němž z pramenů víme, že měl v obytných a reprezentačních místnostech malby s historickými náměty, patřil i vídeňský Hofburg, jeho výzdobu popsal profesor vídeňské univerzity Thomas Ebendorfer (1388–1464), který ji poznal v době svých studií a o níž napsal, že zobrazovala události z roku 1276, tedy z doby vlády Rudolfa I. Habsburského. Je pravděpodobné, že v Hofburgu byla namalována Korunovace Rudolfa I. Habsburského králem a Vítězství Rudolfa I. nad Přemyslem Otakarem II. v bitvě na Moravském poli. Gotfried z Viterba popsal cenné malby Friedricha I. (1152–1190) na císařské falci v Hagenau, které zobrazovaly panovnický rodokmen. Panovnický cyklus zmínil Ermoldus Nigellus († po 830) v císařské falci v Ingelheimu, kde byly namalovány dvojportréty panovníků od babylonského krále Nina, Alexandra, Augustina, Konstantina až po Karla Velikého. Petrus de Ebulo ve spisu Liber ad honorem augusti uvádí prostory císařského paláce Jindřicha VI. (1190 až 1197), kde kromě genealogie od Geneze byl zobrazen i cyklus ze současnosti, líčící události křížové cesty a smrt jeho otce císaře Friedricha I.

Klaus Graf vyslovil pochybnost, zda skutečně takové obrazy ve středověku existovaly. Objevem maleb na hradě Hohensalzburg, v rezidenci salcburských arcibiskupů, lze uведенé zprávy o historických cyklech skutečně doložit. V roce 1998 byly v původním slavnostním sále paláce hradu Hohensalzburg odkryty fragmenty maleb s narativní tematikou ze 2. čtvrtiny 13. století, tedy z doby pontifikátu arcibiskupa Eberharda II. (1200–1246). Na základě Vita Eberhardi lze určit zásadní část jejich programu a především klíčovou scénu. Svou uzavřenou historickou tematikou představuje cyklus první románskou a také nejstarší profánní monumentální malbu v Rakousku. Cyklus maleb na hradě Hohensalzburg nepředstavuje jen ojedinelý ikonografický program, ale především svou kvalitou tvoří poslední vyvrcholení tradičně kvalitních salcburských románských maleb. Na první scéně spatřujeme rytíře v brnění na klusajících koních, překračujících bránu města nebo hradu, v ruce pozdvihují meče, asi patřili k nepříteli. Architektura, naznačená šikmo umístěnou branou vpravo, odděluje další scénu, na níž na trůně sedí panovník, oděný v plášť a dlouhý šat z drahocenné byzantsko-orientální

hedvábné látky s aurifrisiem. Panovnické insignie – v pravé ruce žezlo a na hlavě koruna oktogonálního tvaru – říšská, ukazují, že jejím nositelem byl císař Svaté Říše římské. Jeho dvořan s mečem uvádí skupinu pěti nebo šesti osob, jejichž postoje a gesta rukou se opakují, své meče mají pověšeny na cingulu. Oblečení jsou do podobných plášťů, jen u prvního vidíme použití dražší látky, která se podobá šatu císaře, charakterizuje jej zřejmě jako primus inter pares. Třetí scéna zachycuje opět skupinu rytířů na koních, ale již neklušou a scéna vyjadřuje klid. Objednavatelem maleb byl arcibiskup Eberhard II. (zbuďoval a nechal vymalovat i kapli sv. Ruperta na hradě Petersbergu u Friesachu, ve významné rezidenci salcburských arcibiskupů postavené Konrádem I.). Víme z pramenů, že Eberhard II. se zasloužil o přijetí právního aktu císaře Friedricha II. *Confederatio cum principibus ecclesiasticis* v roce 1220 ve Frankfurtu. Tímto privilegiem, které Friedrich biskupům na oplátku za jejich souhlas k volbě svého nezletilého syna Jindřicha (VII.) za římského krále vydal, získal Eberhard II. hodnost říšského knížete a území. To, že Eberhard II. slavnostní ceremoniál, při němž jeho nová hodnost byla potvrzena, nechal namalovat ve velkém reprezentativním sále, aby byla na očích všem návštěvníkům, nepřekvapuje, protože ukazuje jeho dvě funkce – církevní hodnostáře a říšského knížete, čímž se naplnilo jeho úsilí o získání církevní a politické moci. V tomto kontextu malba není jen obrazovým dokumentem události, ale vyjádřením mocensko-politické demonstrace salcburského arcibiskupa a jeho participace na církevní a světské moci, tedy na „sacerdotium“ i na „regnum“, smysluplně a pro vždy. K malbám, které propagovaly politické cíle, patřilo i zobrazení události po Přijezdu císaře Friedricha II. na říšský sněm do Verony v roce 1239 (Torre Abbaziale u San Zeno ve Veroně). Friedrich II. vystupuje jako protagonista i na skromnější, téměř současné malbě v Palazzo Finco in Bassano del Grappa, zobrazující pobyt císařovny v roce 1239 v Noventa Padovana.

Cyklus maleb, vytvořený pro arcibiskupa Eberharda II. v Hohensalzburgu, spolu s výzdobou hradu Petersbergu ve Friesachu, která vznikla též na objednávku Eberharda II. i jeho o sto let staršího předchůdce salcburského arcibiskupa Konráda I., ukazují význam salcburských arcibiskupů a dokládají jejich bohatou donátorskou činnost.

POPIS OBRÁZKU

Obr. 1: Salzburg, hrad Hohensalzburg. Fragment historiografického cyklu ve velkém slavnostním sále paláce. Část maleb, zachycující rytíře, jedoucích na koni a Dosazení arcibiskupa Eberharda II., jako suverenního říšského knížete císařem Friedrichem II., 2. čtvrtina 13. století.

(Přeložila Z. Vsetečková)