

malschützer die Folgen unterlassener Vorsorgemaßnahmen mit hohem Wahrscheinlichkeitsgrad erfassen. Die Zeiten, in denen die Ingenieurmethoden für die Brandsicherheit angewendet werden, um den Brandverlauf *nach* dem Verlust des Kulturgutes nachzuvollziehen, wie beim Windsor Castle, sollten demnächst vorbei sein.

Angesichts der trotz ungeheurer Verluste während der Kriegs- und Nachkriegszeit in Europa noch vorhandenen, kaum überschaubaren Kulturgüter können umfassende, die Besonderheiten des Einzelobjektes berücksichtigende Vorsorgemaßnahmen zum Brandschutz nur sukzessive wirksam werden. Es ist jedoch an der Zeit, das bei einigen Einzelobjekten bereits angewendete System des ganzheitlichen, ingenieurmäßigen Vorgehens unter Berücksichtigung

aller Schutzziele zur Verbesserung des Brandschutzes und zur Minderung der hierfür aufzuwendenden Kosten anzuwenden. Dies kann beispielsweise der Fall sein,

- wenn ein konventionelles Vorgehen entweder zu hohe Kosten für die Brandschutzmaßnahmen verursacht, die Wirksamkeit dieser Maßnahmen begrenzt ist oder die Wahrscheinlichkeit eines großen Verlustes unersetzlichen Kulturgutes zu hoch ist;
- wenn die geforderten Maßnahmen für den Brandschutz mit den Zielen des Denkmalschutzes nicht in Einklang gebracht werden können.

Die unterschiedlichen Ziele zum Schutz des Denkmals und des Kulturgutes und sein Schutz gegen Brand brauchen heute nicht mehr unverträglich zu sein.

Benutzte Literatur

Wolfram Becker, Begrenzung der Risiken durch Brände, in: Heizung, Lüftung/Klima, Haustechnik; VDI (1994)6.

Sylwester Kabat, Brandschutz in Baudenkmalern; Kohlhammer, Stuttgart 1996.

W. Kallenbach/C. Rohlfjs/R. Princ/K. Kempe/H.-J. Dornhof/G. Wagner/W. Boeck, Brandschutz in Baudenkmalern und Museen; Arbeitsgruppe öffentlich-rechtliche Versicherungen im Verband der Sachversicherer, 1980.

Christoph Kunze, Maßnahmen zum Schutz von ortsgebundenem und nicht ortsgebundenem Kulturgut im Brandfall, Dissertation TU Berlin 1990.

Kyriakos Papaioannou, Fire Safety in Historic Buildings and Sites, in: Fire Science & Technology, 11 (1991) 1,2.

Jochen Seebach, Vorbeugender Brandschutz in Kirchen und Baudenkmalern, in: Der freiberufliche Restaurator, H. 2, Tagungsbd. 1986.

Vereinigung zur Förderung des Deutschen Brandschutzes (vfdb), Schutz des kulturellen Erbes gegen Brand, 8. Internationales Brandschutzseminar in Karlsruhe, Bd. I, 1990.

Dies., Schutz des Kulturgutes gegen Brandgefahren, Jahresfachtagung 1987 in Kiel, in: vfdb-Zeitschrift 36 (1987) 3,4.

Berichte und Nachrichten

Der Freskenzyklus „Ywain auf Schloß Rodeneck“ – Bemerkungen zum gegenwärtigen Forschungsstand

Anlaß zu diesem Beitrag bietet die kürzlich erschienene Publikation von Volker Schupp und Hans Szklenar mit dem Titel „Eine Bildergeschichte nach dem ‘Iwein’ Hartmanns von Aue“ (Kulturgeschichtliche Miniaturen; Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag 1996, 120 Seiten und eine Stammtafel, 15 Farbaufnahmen und 11 Schwarzweiß-Abbildungen, gebunden, farbiger Hochglanz-Pappband, ISBN 3-7995-4248-5).

Im Rückblick wird sich das Jahr 1996 vielleicht noch einmal als ein Iwein-Jahr darstellen. Auf der Runneburg im thüringischen Weißensee war ihm eine „Staufersprechstunde“ gewidmet¹, und im September ging dort „Iwein – ein multimediales Ereignis (bundesweite Uraufführung) – “über die Bühne². Diese die Neugier erweckenden Veranstaltungen für unsere „Erlebnissesellschaft“ waren nicht nur an dem Artusroman Hartmanns von Aue orientiert, sondern an den durch die Zeit, bauliche Bedingungen und letztlich auch

durch den Atem der Besucher weitgehend zerstörten Iwein-Fresken im Hessenhof von Schmalkalden³.

Dagegen gilt das hier zu besprechende Werk einem Freskenzyklus von außerordentlicher Qualität und von – soweit noch vorhanden – hervorragendem Erhaltungszustand: dem „Ywain auf Schloß Rodeneck“; umfassend informierend, ist es selbst von grundlegendem wissenschaftlichen Wert und scheint bereits durch das Material – säurefreies und alterungsbeständiges Papier – von dauerhaftem Wert, dies nicht nur für den Fall, daß das Besucherinteresse den inzwischen berühmten Fresken in Südtirol schaden könnte.

Auf die im Gegensatz zum oben erhobenen Anspruch des multimedialen Ereignisses einmediale Inszenierung des ersten Teils von Hartmanns Iwein ist vor – jetzt gut – zwanzig Jahren mit dem Kalender der Sparkasse der Provinz Bozen zum Jahr 1974 eindrücklich aufmerksam gemacht worden: „Der Iwein-Zyklus auf Schloß Rodeneck“⁴. Der damalige Landesdenkmalpfleger Nicolò Rasmò, der 1972/73 die Freilegung des Zyklus von monumentalen Bildern mit namentlicher Bezeichnung der Protagonisten veranlaßt und geleitet hatte (bis dahin waren die von dem

später eingezogenen Stichkappengewölbe nicht verdeckten Teile und trotz des Putzes sichtbar gewordenen Fragmente – wohl auch aufgrund Pipers Raumdeutung als Kapelle – sakral interpretiert worden), täuschte sich nicht mit seinem einleitenden Urteil, daß „Südtirol um ein Kulturdokument von europäischem Rang reicher geworden“ sei⁵. Er informierte die Öffentlichkeit nicht allein mit dieser in bester Tradition stehenden Publikation über das großzügige Mäzenatentum der Sparkasse der Provinz Bozen und die „Wandmalereien in Südtirol“ (1973)⁶, begeisterte in der Fachwelt jedoch zunächst nur die Germanisten. Der gesamte Lehrkörper der Altgermanistik der Ruhr-Universität Bochum erschien mit einer Exkursion von Studenten, zu denen auch die damals frisch examinierte Verfasserin gehörte, unter Leitung von Professor Schupp im Juni 1974 auf Schloß Rodeneck. Zugleich eröffnete Rasmo mit seiner Zuschreibung an die „Hand desselben Meisters, der um 1200 für Konrad von Rodank, Fürstbischof von Brixen, die jetzt nach dem hl. Johannes dem Täufer benannte Hofkirche am Brixener Domkreuzgang ausmalte“, insbesondere durch den Nachsatz „stilmäßig gehören sie derselben, vielleicht sogar einer etwas früheren Zeit an“⁷ eine umfassende Diskussion über die Datierung. Denn – abgesehen davon, daß die stilmäßig zu Rodeneck nicht passende, unvollendete Marienkapelle am Brixener Domkomplex bisher in die Zeit des 1216 verstorbenen Bischofs Konrad von Rodank datiert worden war und die Johanneskapelle rund eine Generation später (um 1250)⁸ – vor 1200 konnte nach germanistischer Chronologie der Iwein Hartmanns von Aue kaum vollendet gewesen sein, und außerdem war bis zu der Umsetzung in Wandmalerei eine gewisse Zeit für die Verbreitung der literarischen Vorlage anzunehmen. Mit der Datierung „um 1200“ waren mehrere Fragezeichen gesetzt!

Für den Burgenfreund, -kenner und -forscher ist eine sensationelle Entdeckung des Jahres 1987 gerade wieder in Erinnerung gebracht worden⁹: der Palas aus staufischer Zeit in der Gamburg an der Tauber – an sich aufregend genug, aber mit der Sensation von Wandmalerei im Saal: „eine zweite romanische Ausmalung eines Palas ist im deutschen Raum bisher nicht bekannt!“¹⁰ In Rodeneck in Südtirol ist es nur ein kleinerer Raum im Erdgeschoß des Palas aus staufischer Zeit, der Wandmalerei aufweist, aber er zeigt sie sensationell gut erhalten und als raumfüllendes Programm mit klarer Thematik. Nicht nur daß ein profaner Inhalt gewiß wäre, sondern dieser Inhalt trifft das Zentrum des ritterlichen Ideals – Lebensszenen eines Artusritters. Konkret und kurz gesagt: Iwein sucht *aventure* im Wald von Breziljan und findet *minne* zu Laudine. Darstellung von Rittertum in einer Burg zur Zeit ritterlicher Lebensform selbst (wie immer diese in praxi ausgesehen haben mag!) – bei an sich schon sensationellem Befund liegt die besondere Sensation in der Kongruenz von ritterlichem Inhalt und ritterlichem Auftraggeber.

So war es offenbar auch nicht die Frage der Datierung, die 1975 in den ersten beiden mehr bzw. weniger umfangreichen Publikationen von Schupp¹¹ bzw. Szklenar¹² Anlaß oder Mittelpunkt war, sondern bei Schupp der „Sitz im Leben“ – das Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst zur mittelalterlichen Wirklichkeit, Fragen der Rezeption, die damals – vor dem Hintergrund aktueller Theoriediskussion – für Hartmanns Epen gerade mit dem Begriff der Kommunikationsgemeinschaft der Ministerialen in Zusammenhang gebracht worden war¹³.

Das, was jetzt die beiden Professoren für – kurz gesagt – Altgermanistik Volker Schupp (Freiburg i.Br.) und Hans Szklenar (Heidelberg) – zusammen mit dem Fotografen Hubert Walder (Brixen) – in dem handlichen Band veröffentlicht haben (leider fehlen in ihm die Angaben zu den Autoren, die vorher in einem Sonderprospekt zu lesen waren), ist nicht die Erörterung der fachspezifischen Auseinandersetzung, die von der dringend herausgeforderten kunsthistorischen Stilkritik bisher um keine befriedigenden Beiträge erweitert werden konnte¹⁴, sondern eine – sehr gut lesbare – zusammenhängende Darstellung zur Geschichte von Schloß Rodeneck und seinen inzwischen berühmten Fresken (wohl keine Technik *al fresco*, sondern *al secco*). Einerseits bietet sie der Fachwelt eine Zusammenfassung der bisherigen Diskussion – unter Kenntlichmachung des Erkenntnisweges bzw. der verschiedenen Positionen –, andererseits dem interessierten Laien eine umfassende Information, die ihn in die Lage versetzt, auf solidem Fundament gegebenenfalls der einen oder anderen Frage selbst weiter nachzugehen. Das heißt, es wird ein in sich selbständig lesbarer Text geboten, der von einem bequem benutzbaren Anmerkungsapparat auf der jeweiligen Seite begleitet wird. Daß die hilfreich gemeinten Verweise von Szklenar – „s.o.“ oder „s.u.“ – es ohne Seitenangaben dem Leser nicht bequem machen, daß der Domherr Wilhelm auf S. 32 „1255 noch vor seinem Vater gestorben zu sein“ scheint, in der Stammtafel aber „v. [vor] 1255“, daß drei oder vier Sätze vielleicht eindeutiger oder weniger kompliziert hätten formuliert werden können, sind neben an einer Hand abzählbaren Druckfehlern¹⁵ kaum der Erwähnung wert.

Das Buch hat zwei durch den Komplex der 14 Farbtafeln klar voneinander getrennte Textteile, jeweils in vier Kapitel gegliedert. Hans Szklenar (auch Historiker und in historisch-kritischer Textedition ausgewiesen) hat den ersten Teil übernommen mit „Lage und Name von Rodeneck/Rodeneck“¹⁶, mit der Geschichte der „Herren von Rodank“ in fünf Generationen (in der Hauptlinie) und dem weiteren Schicksal des Schlosses bis in die Gegenwart. Dabei liegt der Höhepunkt offensichtlich in der dritten Generation, zu der Konrad als Bischof von Brixen und sein Vetter Arnold II. auf Rodeneck gehören. In der individuellen Geschichte dieser bedeutenden Ministerialenfamilie vom späten 11. bis 13./14. Jahrhundert spiegelt sich Reichsgeschichte, und sie stellt sich dar als Teil der Geschichte Tirols; Aufstieg und Niedergang werden als Größen verständlich, die von der Verlagerung der Herrschaft vom Bischof von Brixen auf die Grafen von Tirol-Görz abhängig gewesen sind. Die Übernahme der Landesherrschaft durch das Haus Habsburg im 14. Jahrhundert ist auch für Schloß Rodeneck bedeutsam gewesen, und der wehrtechnische Ausbau des 16. Jahrhunderts galt einem kulturellen Zentrum der Renaissance. Mit Schloß Ambras¹⁷ als von Szklenar genanntem Vorbild werden Umfeld und Stellenwert schlaglichtartig beleuchtet. Ein Brand von 1695 und die erste Wiederherstellung des Palas – vor allem vermutlich des Obergeschosses (S. 42) – im Jahr 1702 samt der Wiederherstellung der Gesamtanlage nach 1897 sind Daten, die der Bau- und Burgenforscher aufmerksam registriert.

Das für den Ort der Iwein-Fresken zuständige vierte Kapitel beginnt mit einer historisch akzentuierten Burgbegehung. Der Grundriß (nach Westen, S. 41) zeigt die Lage des Ywain-Raums¹⁸. Der Hinweis auf das Fehlen einer aktuellen bauhistorischen Untersuchung (mit Aufmaß) und einer

Abb. 1. Schloß Rodenegg nach Merian, 1656.



Legende (Zählung sic!):

1. Pfarekirchen
2. Erste Pастey
3. Die Pforten
4. Ander Pастey vnd d' Veitthurn
5. Die Hoche Pастey
6. Der Neue stock darinen Etliche d' Herrn Grafn schöne Zimer
7. Der Alte Stock
8. Die Grosse Neue Pастey
9. Die Schmitten
10. Ausfall Pforten, seim Felsen außgehawet
11. Der Zwinger
13. Der Pulfer Thurn

darauf basierenden Baubeschreibung ist die erste und wichtigste Anmerkung des Kapitels IV. Szklenar versucht, durch höchste Akribie die fehlenden Grundlagen auszugleichen, und so genau sind bisher – soweit ich sehe – weder die Maße noch die Grundstruktur der Wandbemalung – einschließlich solcher Details wie des antikisierenden Perlstabs im oberen Abschluß – beschrieben worden.

Die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands des Raums von ca. 3,40 m Höhe und ca. 28 m² Grundfläche ist ein Problem für sich, weil der damals zuständige Konservator Rasmø bei allen seinen Verdiensten den 1972 vorgefundenen Zustand mit dem nicht ursprünglichen Gewölbe und

späteren Fenstern nicht dokumentiert hat! Durch Wiedergabe der schriftlichen Quellen seit der Jahrhundertwende wird – vorbildlich – versucht, den Rekonstruktionsweg – zumindest für die Fenster – nachvollziehbar zu machen. Hier sei ergänzt, daß beim östlichen Fenster (dem ohne Glas) der malerische Befund unten und rechts gestört ist, das heißt, daß Malerei nicht (mehr) vorhanden ist (Taf. XI), so daß die Annahme eines späteren Fensters im fehlenden unteren Bereich von Laudines Gewand zwar nicht unwahrscheinlich, aber nicht zwingend ist. Auch wenn man innen an nichts rühren mag, so müßten doch außen im Mauerwerk Spuren eines 1972 zugesetzten Fensters nachweisbar sein!¹⁹



Abb. 2. Schloß Rodenegg im Jahre 1974 (Foto: Verf.).

Zur Beschreibung des Wandaufbaus durch die dominante Horizontale des Rahmensystems und die in die figürliche Darstellung einbezogenen Architekturteile als vertikal ausgerichtete Gliederungselemente (S. 53f.) sei angemerkt, daß die Begrifflichkeit den Kunsthistoriker, der gewöhnt ist, von der lot- oder waagerechten Richtung der Malerei auszugehen, hier etwas verwirren kann. Dem Nicht-Fachmann bieten die Farbtafeln gewissermaßen als Raumabwicklung und fast komplette Dokumentation die nötige Hilfe zum Verständnis²⁰.

„Offene Fragen“ – vor allem die, ob zu den elf gemalten Szenen²¹ noch eine weitere über die Südostecke mit Kamin oder Treppe hinweg zu denken sei – schließen den ersten Teil ab. Die mit Schmalkalden vergleichbare Bezeichnung des Ywain-Raums als „Trinkstube“²² bleibt unerwähnt, für diese findet sich die mögliche Herkunft bei Masser, denn dieser nimmt – jedoch ohne Quellennachweis – eine Funktion als „das ‚Herrenzimmer‘, eine heizbare Trinkstube für den Burgherren und seine Gäste“ an²³, möglicherweise eine phantasievolle Erweiterung von Rasmus Bestimmung zum „geselligen Aufenthalt“²⁴.

Abschließend sei eine Beobachtung erwähnt, die aus den abgebildeten Ansichten des Schlosses von Osten und Süden (S. 10 und 39) nicht zu erschließen ist, die aber auf der Ansicht von (tatsächlich) Norden²⁵ bzw. vom Eingangsbereich her (hier: Abb. 2)²⁶ zu sehen ist (und die durch die Ansicht von Süden, S. 39, indirekt bestätigt wird) und – das sei hervorgehoben – die einer Bauaufnahme nicht entgehen würde: Der Teil mit dem Iwein-Zimmer ist offenbar höher und hat ein eigenes, nach Westen hin abgewalmtes Dach mit ostwestlich verlaufendem First, während der „Rest des Palas“ mit einem nordsüdlich verlaufenden Satteldach gedeckt ist, dessen Firsthöhe der Traufhöhe des „Iwein-Teils“ entspricht. Dies besagt, daß die seit Piper angenommene bauliche Einheit des „romanischen Palas“²⁷ (inclusive Kapelle alias Gesellschaftsraum) vom Aufriß her nicht besteht. Die bereits von Piper als Quelle herangezogene Zeichnung aus Merians Nachtrag von 1656 (hier: Abb. 1)²⁸ zeigt (trotz zeichnerischer Unzulänglichkeit bezüglich der Ecke, wenn man sich die Situation vom Innenhof her vorstellt) im Grunde dieselbe Situation wie heute: „Der Alte Stock“ ist die Bezeichnung für den um ein Geschöß niedrigeren Teil, der durch die die Nummer 7 tragende Dachkonstruktion ganz deutlich eigenständig ist. Von der Abbildung der Südseite (S. 39) her geurteilt – mit dem durchgängigen Gesims –, müßte dieser Teil zum Umbau des 16. Jahrhunderts gehören²⁹. Sofern die in den Grundrissen gezeichneten Mauerstärken der Realität entsprechen, was unbedingt überprüft werden müßte, bliebe die bisherige Annahme einer baulichen Einheit im (Nord)-Westbereich der Burg Rodenegg weiter bestehen, aber die Anlage wäre differenzierter zu sehen, weil die Einheit des ursprünglichen Palas durch die Geschichte des Bauwerks einschneidende Veränderungen erfahren hat. Insofern durch die spätere Aufstockung die Ecke des romanischen Palas über der Grundfläche des Ywain-Raums dem Südtrakt zugeordnet werden sollte, ist die Zeichnung von Merian sogar richtig: Sie zeigt die Intention der Neuordnung in der Eigenständigkeit des Palas mit drei großen Fenstern und in einer Ecklösung, die durch den Iwein-Raum als eigenes Kompartiment den Südtrakt nach Westen hin abschließt. Nur eine weitere Untersuchung kann zur Klärung der Situation führen.

Die Farbtafeln der Geschichte des laut Tituli „Ywain“ in Rodenegg, die erstmals den gesamten Raum abbilden (daß es Farbunterschiede gibt, ist etwas bedauerlich, aber man weiß, welch schwierige Domäne das ist), stellen den Mittelpunkt des Buchs dar und zunächst die Trennungslinie zwischen distanzierter Betrachtung und der Vergegenwärtigung möglicher mittelalterlicher Realität.

Danach versetzt Volker Schupp den Leser völlig unerwartet mit einem erzählerischen Einstieg auf die Burg Rodenegg im Mittelalter, gewissermaßen mitten in den Palas, wo der Burgherr anlässlich eines Festes seinen Gästen seine neuen Fresken in einer eigenen „Bilderkammer“³⁰ zeigen will und deshalb vom Saal des Palas im Obergeschoß über eine Treppe (in der freien Ecke des Iwein-Raums) in diese Art „Kino“³¹ gelangt, wo er gewissermaßen einen „Stummfilm“³² vorführt. Es soll hier nur soviel verraten werden, daß der Leser in Schupp einen Kenner der Materie gefunden hat, der bei aller historischen Präzision immer die Nähe zum Gegenstand sucht – und findet. In einem kurzen Kapitel wird darauf auch dem Nicht-Medievalisten die Gattung des Artusromans und speziell „Der ‚Iwein‘ Hartmanns von Aue“ klargemacht, so daß die Folie für „Die Ywain-Darstellung in Schloß Rodenegg“ geschaffen ist. Niemand hat bisher die gemalten Szenen genauer beschrieben als er, bildliche Vorlagen, die nicht gängig sind, hat er wahrscheinlich gemacht, und selbstverständlich berücksichtigt er den möglicherweise zeitgleichen Zyklus der sogenannten Trinkstube im Hessenhof in Schmalkalden sowie die beiden Szenen auf dem späteren Maltererteppich in Freiburg (die seit langem bekannten Wandbilder in einem Wohnturm des 14. Jahrhunderts in ehemals Bober-Röhrsdorf [Schlesien], heute Siedlecin, die auch von gegenwärtigen polnischen Kunsthistorikern [z. B. Kamzowa, Witkowski] als Iweinyklus angesehen sind, werden von Schupp und Szklekarz offenbar aufgrund der Ergebnisse neuerer germanistischer Forschung³³ nicht herangezogen bzw. erwähnt, denn die Iwein-Thematik geht aus den Bildern selbst nicht hervor).

Daß im anfänglichen Eifer der erzählerischen Beschreibung der Turm der Burg durch Schupp nicht nur sechs, sondern acht Ecken bekommt und natürlich Zinnen hat, hinter denen die Damen (winkend) stehen (hier wirkt gewissermaßen die „Anfangsaventure“ des Kalenderblattes von Rasmus auch noch nach zwanzig Jahren nach) ist die *quantité négligable*. Ihm verdankt (das sei wegen ungenügender Zitierweise betont) die Kunstgeschichte die Kenntnis, daß die Stoffmuster des Kissens und des Vorhangs mit dem des Kleides der Perseverantia in der Johanneskapelle in Brixen vergleichbar sind, sofern sie – das sei hinzugefügt – im Prinzip identisch sind, denn sie stimmen in den beiden Elementen des Musters überein, auch wenn sie nicht die gleiche Anordnung, mithin dasselbe Muster zeigen (*variatio delectat*). Und daß die Erweiterung des Ciboriums zu einem bisher nicht bemerkten „Fünf-Säulen-Modell“, wie ich es nennen möchte, gerade aus der von Schupp benannten Anregung des Mosaiks in San Ambrogio in Mailand sich problemlos ergibt (mittels der szenischen Verknüpfung, die sogar noch um das linke Element der Mosaiks erweitert werden kann), bestärkt seine Hypothese des Vorbildes.

Der nachdenklich in die Hand gestützte Kopf Laudines (S. 101) läßt sich zweifellos aus der sakralen Bildtradition der Darstellungen von Christi Geburt mit Maria und seit dem 6. Jahrhundert auch mit Joseph ableiten³⁴, die vermutlich eine Trauergeste Adams impliziert³⁵. Ob die von Schupp be-

merkte Parallele der christlichen Ikonographie zur profanen Worttradition, die mit Walther von der Vogelweide zeitgenössisch zu Laudines Geste ist, in systematischer Untersuchung bereits seitens der Kunstgeschichte festgestellt wurde, entzieht sich meiner Kenntnis; ob die berühmten Autorendarstellungen, die die beschriebene Gebärde nach 1300 abbilden, Walthers Verse direkt umsetzen oder auch auf die alte bildliche Überlieferung zurückgreifen, wäre eine weitere Frage zum Verhältnis von Text und Bild, die – sofern noch offen – interdisziplinär aufgegriffen werden müßte.

Damit, daß es sich auf Taf. IX nicht um die sogenannte Bahrprobe³⁶ handeln kann, hat Schupp recht, denn das geht aus der Linienführung hervor. Der Sargdeckel ist geschlossen, und die Fragmente der Figur rechts können nicht, wie Bonnet 1986 rekonstruiert hat, den toten Aschelon darstellen.

Wichtig sind die Fresken in Rodenegg als Quellen für Rüstung und Kleidung in ritterlichen Kreisen. Die sehr präzisen Darstellungen der Helme und Schilde haben eine eigene Diskussion zwecks Datierung ausgelöst (ein offenbar nicht genau datiertes Beispiel – „12./13. Jh.“ – aus einem englischen Bestiarium möchte ich – auch wegen der Pferde – ergänzen³⁷).

Bei den drei bildlichen Darstellungen von Pelzfutter im Mantel (Taf. I, VI und VIII – auch zusammen in VII), das jeweils Hermelin sein könnte und das von Schupp in zwei Fällen als Grauwerk und einmal als Hermelin bezeichnet wird, stellt sich weiterführend die Frage gewissermaßen an die historische Sachkunde, ob mittelalterliches „Grauwerk“ als Pelzfutter von Mänteln höhergestellter Personen auch aus Hermelin bestehen kann (allein auf Grundlage der einschlägigen Wörterbücher scheint die Frage nicht entscheidbar)³⁸.

Wichtiger scheint in Szene VIII allerdings die Feststellung, daß Ywain den Fingerhandschuh aus Metall (vgl. Taf. IV und V bzw. Abb. 7a) ausgezogen hat und daß von der Farbe her das am rechten Handgelenk herabhängende Teil aus Metall und nicht aus Pelz besteht (auch wenn es nicht wie ein Handschuh aussieht; zu S. 94, Anm. 40) – ganz deutlich ist das jetzt in Farbabbildung [1] bei Masser, 1993 (vgl. unten), zu sehen.

Vieles wäre erwähnenswert, um zu zeigen, daß die Diskussion mit dem vorliegenden Buch noch nicht zu Ende ist. Wichtig erscheint mir, daß Schupp ein Vergleichsbeispiel für eine Treppe in der Ecke zeigt. Berechtigterweise läßt er die Frage offen, ob in der Ecke eine Treppe oder ein Kamin war. Falls für den Kamin auch der „schwarzrußige Tragestein“ (S. 103, Anm. 61) spräche, wären zudem die schwarzen Spuren in der Ecke selbst zu beachten (vgl. Taf. I). Und zweifellos sitzt in dieser Ecke draußen ein Schornstein (vgl. S. 39, Abb. 2). In jedem Fall ist der obere gemalte Rahmen in Szene I zu dieser Ecke hin (um drei Perlstabelemente) fortgesetzt, und das architektonische Rahmenelement der letzten Szene scheint nicht der letzte Pinselstrich gewesen zu sein (vgl. Taf. XI, links: mindestens drei farblich vergleichbare Reste).

Das ist insofern wichtig, weil dadurch die Interpretation des Ywain-Zyklus als Umsetzung von Hartmanns Iwein, wie sie Schupp gegen den Forschungsbeitrag von Bonnet glaubhaft geführt hat, die entscheidenden „Schlußpunkte“ bekommt. Aber selbst ohne eine solche Szene wäre die Interpretation stimmig – nur fehlte eben die Darstellung des glücklichen Endes. Die Darstellung der Fortsetzung von Hartmanns Iwein auf Rodenegg ist weder zum Verständnis

noch zur Existenzberechtigung des ersten Teils erforderlich. Sie scheint bei manchen ein verständlicher, aber – in Anbetracht des Denkmalbestandes, in dem der „Ywain auf Schloß Rodenegg“ einen besonderen Höhepunkt bildet – ein doch etwas unbescheidener Wunsch zu sein.

Das würde auch für weitere Forderungen an die vorliegende Monographie gelten. Nicht nur mit Schupps abschließendem Kapitel „Zur Datierung der Bilder. Ein Forschungsbericht“ ist durch dieses Buch eine solide Basis für die weitere Diskussion in der Wissenschaft, ein Anreiz für Bauforschung und Kunstgeschichte und sicher eine interessante (und preiswerte) Lektüre für jeden Burgenfreund geschaffen.

Eine die wissenschaftlichen Publikationen differenzierende verzeichnende Bibliographie rundet das Buch ab³⁹. Sie beschränkt sich grundsätzlich auf die zitierte Literatur (Szklenar gibt bei erster Nennung den Titel jeweils vollständig wieder, Schupp bezieht sich gleich direkt darauf – ebenso wie die Rezensentin hier), führt aber auch nicht zitierte wissenschaftliche Arbeiten auf, Dissertationen zum Beispiel, die unmittelbar zum Thema gehören. So wird das kleine Buch zur Grundlage für alle weitere Arbeit.

Deshalb sei an dieser Stelle kurz nachgetragen, daß erstens bis August 1996 kein weiterer Band von Trapps Tiroler Burgenbuch erschienen ist. Zweitens liegt die von den Autoren als Manuskript benutzte Dissertation von James A. Rushing aus dem Jahre 1988 (jetzt gedruckt unter dem Titel „Images of adventure, Ywain in the visual arts“, Philadelphia [Pennsylvania University Press] 1995) vor, und drittens ist 1993 der Aufsatz des Germanisten Masser von 1983 als selbständige Publikation mit zwei Farbabbildungen (!) erschienen⁴⁰. Daß eine Neuerscheinung, die sicher allgemeine Verbreitung finden wird, der Band von Gianna Saitner-Nicolini über „Romanisches Venetien mit Südtirol“, Würzburg 1994, den „Iwein-Zyklus auf Burg Rodeneck“ (so S. 362) nur kurz erwähnt, ist trotz der gemachten Einschränkung kaum verständlich, daß ein uralter Forschungsstand mit dem spätestens seit 1979 als Legende erwiesenen Maler Hugo gewissermaßen im neuesten Handbuch erscheint, mehr als ärgerlich: Selbst wenn man damals Schupps Vortrag nicht gehört hat, ab 1982 war er nachzulesen. Nach der jetzt vorliegenden Publikation von Schupp und Szklenar gibt es zwar noch offene Fragen, aber einen aktuellen Forschungsstand für den „Ywain“, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein müßte.

Die Frage einer genauen Datierung ist insofern relevant, als die zeitlichen Verhältnisse zwischen dem Zyklus auf Rodenegg und in Schmalkalden, von dem Rasmus anfänglich offenbar nichts wußte, nicht uninteressant sind, z. B. für die Frage der Verbreitung von Hartmanns Iwein. Deshalb ist es besonders erfreulich, daß das Erscheinen der seit langem geplanten Festschrift für Ernst Schubert unmittelbar bevorsteht, denn wie Professor Roland Möller im Juni 1996 mündlich mitteilte, wurden von ihm im Zusammenhang der zwischen 1975 und 1983 durchgeführten Sanierung und Restaurierung von Schmalkalden weitere kunsthistorisch relevante Beobachtungen gemacht, die er darin publizieren wird; so seien die Fresken in Schmalkalden jetzt zwischen 1225 und 1235 zu datieren (vorläufige Datierung bisher: 1220/30)⁴¹. Falls Helmformen entscheidendes Indiz sein sollten, dann sind Schupps Überlegungen zu Massers Argumentation gründlich zu bedenken, falls es andere Begründungszusammenhänge sein sollten, ist auch das spannend.

Zumindest ist sicher, daß der Dialog fortgesetzt wird, und das kann nur der Vertiefung unseres Wissens dienlich sein: um Ywain in Südtirol, um Iwein in Thüringen und vielleicht doch auch um einen Iwein in Schlesien. Zumindest ist die neueste Untersuchung darüber, die Dissertation von Jacek

Witkowski, Wrocaw/Breslau, auf die mich Frau Professor Kamzowa auch im Juni 1996 (jeweils Lausitzer Wissenschaftstage, Cottbus) aufmerksam machte, in dieses Beziehungsfeld einzuschließen: Iwein – ein vielseitiges, nicht bundesweit beschränktes Ereignis.

Ingrid Krüger

Anmerkungen

- ¹ Vgl. die Hinweise auf die Veranstaltungen des Runneburgvereins in den Mitteilungen der Deutschen Burgenvereinigung e. V., Nr. 58 (Januar 1996), S. 28, sub 1.3.1996: „Iwein – Die Abenteuer des Tafelrundenritters: Iwein im Zauberwald von Breziljan“.
- ² Vgl. ebd., sub 7.9.1996.
- ³ Ergänzung nach dem Vortrag von Rudolf Zießler bei der 3. Tagung auf der Runneburg am 24.8.96.
- ⁴ Mit wenigen Ausnahmen (meist die grundlegenden Arbeiten) werden folgend die Literaturangaben gekürzt zitiert, bezogen auf die Bibliographie des hier rezensierten Buchs von Schupp und Szklenar.
- ⁵ *Rasmo*, Kalender, Titelblatt verso.
- ⁶ Vgl. auch *Nicolò Rasmo*, Kunst in Südtirol. Eine Auswahl der schönsten Werke, [ebenfalls] Sparkasse der Provinz Bozen o. J. [1975?], und *ders.*, Überraschende Funde, in: Merian 26, H. 9, Südtirol, Hamburg [1974], S. 48 (ff.) und S. 100 (bei *Schupp* und *Szklenar* offenbar als allgemeine Mitteilung nicht verzeichnet).
- ⁷ Kalender, a.a.O.
- ⁸ *Josef Garber*, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928, S. 99–103, vgl. S. 99 und 103; diesem zeitlichen Ansatz folgt *Rasmo* vor Entdeckung der Iwein-Fresken auf Rodenegg, vgl. *ders.*, Affreschi mediovali atesini [1971], S. 116.
- ⁹ Vgl. *Johannes Gromer*, Der Palas der Gamburg, in: Burgen und Schlösser 1995/I, S. 6–17. Ebd., S. 6, wohl fälschlich 1982 als Entdeckungsdatum genannt; vgl. dazu *Thomas Biller*, Entdeckung eines Palas mit spätromanischer Ausmalung auf der Gamburg (Main-Tauber-Kreis), in: Burgen und Schlösser 1990/II, S. 117 bis 119, S. 117.
- ¹⁰ *Biller*, 1990/II, S. 118.
- ¹¹ *Volker Schupp*, Kritische Anmerkungen zur Rezeption des deutschen Artusromans anhand von Hartmanns 'Iwein'. Theorie – Text – Bildmaterial, in: Frühmittelalterliche Studien 9, 1975, S. 405 bis 442.
- ¹² *Hans Szklenar*, Iwein-Fresken auf Schloß Rodeneck in Südtirol, in: *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society* 27, 1975, S. 172–180.
- ¹³ *Gert Kaiser*, Textauslegung und gesellschaftliche Selbstdeutung. Aspekte einer sozialgeschichtlichen Interpretation von Hartmanns Artusepen, Frankfurt/M. 1973.
- ¹⁴ Vgl. *Peter und Dorothea Diemer*, 1987, S. 72, Anm. 40 (gegen *Birlauf-Bonnet*, 1984), vgl. zu *Bonnet*, 1986, ebd., Anm. 33.
- ¹⁵ Zwei sollten genannt werden: zum einen das in falscher Richtung gesetzte Zeichen für das Ende der direkten Rede innerhalb der Erzählung, S. 78, Z. 6, und der Seitenverweis, S. 110, Anm. 82, der sich offenbar nicht auf S. 17, sondern eher auf S. 27 bezieht.
- ¹⁶ Mit *Szklenars* Erläuterung wird der örtliche Sprachgebrauch sich vielleicht durchsetzen und festgeschrieben. Bei *Weingartner*, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 1, 7. Aufl. 1985, S. 454 und 455, finden sich beispielsweise die an sich auf den Ort bzw. die Burg und das Geschlecht bezogene Schreibweise unmittelbar nebeneinander jeweils für die bauliche Anlage.
- ¹⁷ Vgl. zuletzt *Gerd Braun*, Schloß Ambras in Tirol, in: Burgen und Schlösser, 95/II, S. 99–111.
- ¹⁸ Vgl. dazu den Grundriß mit dem Kellergeschoß bei *Michael Gluderer*, Südtirol [Artemis Kunst- und Reiseführer], München/Zürich 1991, S. 54, ohne Nachweis der Herkunft, vermutlich gezeichnet nach *Piper*, 1904, S. 181, Fig. 186 (vgl. auch S. 188, Fig. 194) – dieser hatte die Erlaubnis „zur (teilweisen) Benutzung“ „eines auf Rodenegg vorhandenen Grundrisses“ [s. ebd., S. 181, Anm. *]).
- ¹⁹ Vgl. (nicht nur) „die zwei Schlitzfenster des Ywain-Raums“ auf der Südseite (S. 39, Abb. 2) auch mit der Zeichnung von 1903 bei *Piper* (Fig. 202, S. 197).
- ²⁰ Die Farbtafeln konzentrieren sich auf die Wandmalerei und geben (mit Ausnahme von Taf. I) leider nicht die volle Höhe der Wände

- wieder. So ist die von *Szklenar* (S. 53) beschriebene Unterteilung des weißen „Sockels“ durch ein dunkles „Band“ nur in Taf. XII angedeutet; es wird vom Text her zudem nicht klar, daß dieser untere Streifen wahrscheinlich nur sehr partiell erhalten ist.
- ²¹ Diese Zählung ist überzeugender als die mit zwölf Szenen von *Weingartner*, vgl. a.a.O., S. 456.
- ²² *Weingartner*, a.a.O., S. 454.
- ²³ *Masser*, 1983, S. 178.
- ²⁴ *Rasmo*, 1977/78, [S. 23].
- ²⁵ *Weingartner*, S. 455.
- ²⁶ Diese Aufnahme aus dem Archiv der Rezensentin entstand bei der Exkursion im Juni 1974.
- ²⁷ Kritisch dazu nur *Rasmo*, 1977/78, S. 22f.; vgl. *Piper*, 1904, S. 192f.
- ²⁸ Vgl. *Piper*, 1904, S. 183, Anm. *) – Abb. hier aus: Anhang zu deß M[artin] Z[eiller] Anno 1649 getruckter Topographia Provinciarum Austriacarum [...], Franckfurt am Mayn / Bey Matthaei Meriani Seel. Erben. 1656 (ND Kassel/Basel 1963).
- ²⁹ Vgl. allgemein zu den Gesimsen *Piper*, 1904, S. 185.
- ³⁰ *Schupp*, 1993, S. 56.
- ³¹ Ebd.
- ³² Ebd.
- ³³ *Mertens*, 1978, S. 105.
- ³⁴ Vgl. *Gertrud Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 69 ff. („Die Geburt-Christi“ – mit umfangreichem bildlichen Belegteil). – *P. Wilhelm*, Geburt Christi, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, 1970, Sp. 86 ff.; vgl. als Überblick auch: *G. Kaster*, Joseph von Nazareth – Nährvater Jesu, in: a.a.O., Bd. 7, 1974, S. 210 ff. – *Lexikon der Kunst*, Bd. 3, Leipzig 1991, S. 553 f. (sub Joseph 2. von Nazareth). – Vgl. allgemein auch *Louis Réau*, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. 2, Paris 1957, S. 219. – „Joseph, der Nährvater“, mit der den Kopf stützenden Hand ist mir in diesem Zusammenhang als Skulptur („um 1320“) aufgefallen, vgl. – mit weiterer Nennung von Beispielen ab 1250 – *Bernd Konrad*, *Rosgartenmuseum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters*, Konstanz 1993, S. 143f.
- ³⁵ Vgl. *Schiller*, a.a.O., S. 73; vgl. auch S. 83.
- ³⁶ So auch *Weingartner*, a.a.O., S. 456.
- ³⁷ Vgl. *Otto Mazal*, *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978, Abb. 52 und S. 293.
- ³⁸ Vgl. die Begriffe mit Querverweisen bei *Lexer* (1872 und 1878), *Benecke/Müller/Zarncke* (ND 1963), *Campe* (1808, ND o.J.), *Sanders* (1876) und *Grimm* sub *Grauerk*. Die entscheidende Stelle in Hartmanns Iwein ist V. 2193: „Grâ, hârmîn, unde bunt“ nach V. 2192: „wol drier hande cleit“ (vgl. in anderem Zusammenhang und in Übersetzung bei *Bonnet*, 1986, S. 51).
- ³⁹ Daß der Große *Georges* in der kunsthistorischen Rubrik erscheint, kann der Leser nach der Lektüre des Textes verstehen; ob dieses Wörterbuch mit einem ikonographischen Beleg nicht auch unter „Quellen“ aufzuführen gewesen wäre, sei dahingestellt. Die „Romanische Wandmalerei“ von *Demus* und ebenso *Garber*, 1928, bei den allgemein historischen Untersuchungen statt bei den speziell kunsthistorischen ist nur ein Versehen bezüglich der spezifizierten Sehweise der Historiker oder sein Bearbeitungsbereich – ebenso wie beispielsweise auch *Piper*, *Österreichische Burgen*, Bd. 3, Wien 1904.
- ⁴⁰ Achim *Masser* zum 60. Geburtstag am 12. Mai 1993; *Achim Masser*, *Die Iwein-Fresken auf Burg Rodeneck in Südtirol und der zeitgenössische Ritterhelm; Verzeichnis der Schriften von Achim Masser*, hrsg. vom Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, Innsbruck 1993.
- ⁴¹ Vgl. *Rudolf Zießler*, *Die Iweinmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift Friedrich Schiller Universität Jena, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35, 1986, S. 249–260, S. 258.