

---

Title: Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik : Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl

Author(s): Melanie Wald-Fuhrmann

Source: *Maximilian I. (1459–1519) und Musik : Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, ed. by Nicole Schwindt; Dresden, musiconn.publish 2022, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18), p. 139–156.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20193314>

Creative Commons license: CC BY-SA



---

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

## Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl

Die Frage, der im Folgenden nachgegangen werden soll, lautet: Warum zeigt sich Maximilian I. an der Balkonbrüstung des Innsbrucker Goldenen Dachls umgeben von Moriskentänzern? Sind die Darstellung wild herumspringender, sich verrenkender, ihre Körperlichkeit und teilweise Fremdheit explizit ausstellender Tänzer sowie die visuelle Evokation niedriger Musik und ihrer geräuschhaften Begleiterscheinungen an einem so offenkundig hoch offiziösen und der Herrschaftsrepräsentation Maximilians dienendem Architekturelement nicht eigentlich unangemessen?

Die die verschiedenen Beiträge des troja-Bandes 2019 durchziehenden Überlegungen zum Status der Musik in Bezug auf reale Präsenz und virtuelle Kommunikation werden hier also auf einen musikikonographischen Gegenstand bzw. auf nur im Bild präsente musikalische Praktiken angewendet. Dabei sollen die folgenden Aspekte berücksichtigt werden: der städtebauliche Bezug und die konkrete Referenz des Prunkerkers, sein Bildprogramm und seine kommunikative Absicht sowie ferner die Realgeschichte, Ikonographie und Symbolik der Moresca.

In der Forschung ist die Frage nach der Bedeutung der Moriskentänzer bislang nur selten gestellt und dann oft vorschnell beantwortet worden.<sup>1</sup> Die wenigen weiterreichenden Deutungsversuche divergieren teilweise stark: Johanna Felmayer deutet in ihrem generell eher assoziativen Interpretationsstil die verschiedenen Tänzer als Symbolisierungen verschiedener religiöser Richtungen und ihrer Konflikte, sieht hier also eine Darstellung kirchenpolitischer Zeitumstände.<sup>2</sup> Ihre Identifikationen aufgrund der Kopfbedeckungen und Frisuren der Tänzer

1 So auch Birgit Franke und Barbara Welzel, »Morisken für den Kaiser: Kulturtransfer?«, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof: Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von Matthias Müller, Karl-Heinz Spieß und Udo Friedrich, Berlin 2013 (Schriften zur Residenzkultur, 9), S. 15–51: S. 15 und 30.

2 Johanna Felmayer, *Das Goldene Dachl in Innsbruck. Maximilians Traum vom Goldenen Zeitalter*, Innsbruck 1996, S. 47–55.

sind aber wohl nicht haltbar; und sie stellt auch keinen Bezug zwischen einer kirchenpolitischen Kritik und dem sonstigen Bildprogramm des Erkers her. An den lebensweltlichen Kontexten der Moresca setzt die Interpretation von Keith McGowan in einem Aufsatz über die Praxis und repräsentative Symbolik von musikalischen Alta- und Bassa-Ensembles an:<sup>4</sup> McGowan deutet die Reliefs als Darstellung einer Darbietung professioneller Tänzer vor dem Kaiser und seinem Kreis. Dabei betont er die Kontraste in der Körperhaltung zwischen bezahlten Unterhaltungskünstlern und höfischem Publikum und bezieht auch die Tier-symbolik in seine Deutung mit ein: »The scene invites the observer to contrast the dishonourable sensuality of the professional entertainer with the ease and rationality of nobility«. <sup>3</sup> Auch Erwin Pokorny tendiert in seinem Aufsatz »Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl« zu einer moralisierenden Deutung: Anknüpfend an einen Typus der Moresca, der als Preistanz im Wettbewerb um die Gunst einer Frau ausgeführt wird, deutet er die Figuren als satirische Darstellung von Männern, die sich durch die Liebeswerbung zum Narren machen. Dies setzt er dann noch in einen Bezug zur doppelten Porträtierung Maximilians als Liebender und Herrscher.<sup>4</sup> Auch bei McGowan und Pokorny fehlt ein Bezug zum ikonographischen Gesamtprogramm des Erkers.

Erst Birgit Franke und Barbara Welzel haben das ikonographische Element der Tänzer im Kontext des Erkers als einem zentralen, da öffentlichen Element von Maximilians Repräsentations- und Memorial-Politik einzuordnen versucht und dabei auch städtebauliche Zusammenhänge und die Verschiedenheit möglicher Adressaten in den Blick genommen.<sup>5</sup> Insgesamt sehen sie in der Tanzszene »das Stein gewordene Idealbild maximilianischer Festkultur«, also eine weitgehend realistische Darstellung einer typischen, wenn auch besonders aufwendigen und aufsehenerregenden höfischen Lustbarkeit.<sup>6</sup> Da diese für Personen, die nicht zum Hof gehörten, üblicherweise nicht zugänglich war, setzen die Erkerreliefs hier »das Hörensagen ins Bild«.<sup>7</sup>

3 Keith McGowan, »The prince and the piper. ›Haut‹, ›bas‹ and the whole body in early modern Europe«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 211–232: S. 221.

4 Erwin Pokorny, »Minne und Torheit unter dem Goldenen Dachl. Zur Ikonographie des Prunkerkers Maximilians I. in Innsbruck«, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5 (2002/03), S. 30–45: S. 43.

5 B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie [Anm. 1](#)). Ich danke Dagmar Eichberger dafür, dass sie mich während der Tagung zu Maximilian I. und der Musik auf diesen Text und viele Parallelen zu meiner eigenen Deutung aufmerksam gemacht hat.

6 Ebda., S. 43.

7 Ebda.



Abbildung 1: Das Goldene Dachl in Innsbruck © Stadt Innsbruck

### Das Goldene Dachl – Geschichte und städtischer Kontext

Das Goldene Dachl ist als ein sogenannter Prunkerker der Gebäudefront des Neuhofs vorgesetzt (siehe Abbildung 1).<sup>8</sup> Der Neuhof liegt an der Kreuzung der Nord-Süd- und Ost-West-Achsen durch die Stadt und kam durch die Verbindung

8 Zur Baugeschichte und Architektur siehe Franz-Heinz Hye, »Das Goldene Dachl und seine Stellung in der Geschichte der Innsbrucker Residenz. Zugleich eine Stellungnahme zur Diskussion über die 500-Jahr-Feier dieses Prunkerkers«, in: *Tiroler Heimatblätter* 71 (1996), S. 34–47, sowie ders., *Das Goldene Dachl Kaiser Maximilians I. und die Anfänge der Innsbrucker Residenz*, Innsbruck 1997 (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs, N.F. 24).

von drei Häusern sowie durch Anbauten zustande, die die Tiroler Herzöge Friedrich IV. und Sigmund der Münzreiche seit 1420 vornehmen ließen, um eine moderne landesherrliche Residenz zu schaffen, die die Andechser Burg ersetzen sollte. Nach der Übernahme der Tiroler Herrschaft im Jahre 1490 nutzte Maximilian selbst den Neuhof wegen des Ausbaus der Hofburg immer weniger als Residenz, sondern brachte in ihm im Zuge seiner Verwaltungsreform 1497/98 die neu geschaffene Hofkammer, also die zentrale Finanzbehörde von Erblanden und Reich, unter. Die Zentralisierung der Reichsverwaltung in einer der Hauptresidenzen des Kaisers wurde von den Fürsten und Ständen des Reiches indes kritisch gesehen und 1500 mit der von ihnen erzwungenen Verlegung der Reichsregierung nach Nürnberg auch rückgängig gemacht. Der Neuhof blieb aber der Sitz der Finanzverwaltung der österreichischen Länder.

Der Bau des Goldenen Dachls steht in einem Zusammenhang mit weiteren, teils umfangreichen Baumaßnahmen in Innsbruck zwischen 1490 und 1510.<sup>9</sup> Während die Fertigstellung durch eine am Erker angebrachte gemalte Datierung sowie einen Zahlungsbeleg für die Vergoldung der Dachschindeln recht zuverlässig auf 1500 angesetzt werden kann, existieren zum Baubeginn unterschiedliche Ansichten: Teilweise wird von einem Baubeginn bereits im Jahr 1494, aus Anlass der Hochzeit mit Bianca Maria Sforza, ausgegangen,<sup>10</sup> teilweise von 1496 (Tod Herzog Sigmunds, der den Neuhof als Alterssitz genutzt hatte), teilweise von 1497/98, da dies ausweislich einer dendrologischen Untersuchung der Zeitpunkt der Fällung des im Dachstuhl verbauten Holzes war.<sup>11</sup> Im Zuge der Kaiserproklamation 1508 scheint schließlich noch eine Aktualisierung der Wappenreliefs im ersten Geschoss vorgenommen worden zu sein.<sup>12</sup> Auch über eine mögliche praktische Funktion lässt sich mangels konkreter Dokumente zur Nutzung dieses Gebäudeteils nur spekulieren: Es gibt Deutungen als Hochzeitserker<sup>13</sup> und als Zuschauerloge für Spiele und Feste auf dem Platz.<sup>14</sup>

9 Dazu Nicole Riegel, »Bausteine eines Residenzprojekts. Kaiser Maximilian in Innsbruck«, in: *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400–1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, hrsg. von Herbert Karner, Ingrid Ciulisová und Bernardo J. García García, 2014 (PALATIUM e-Publications, 1), S. 28–45.

10 Für einen Bau wenigstens des Erkers und Gewölbes zwischen 1494 und 1496 argumentiert F.-H. Hye, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 8*).

11 Untersuchung von Kurt Nicolussi; berichtet bei J. Felmayer, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 2*), S. 27.

12 F.-H. Hye, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 8*), S. 44.

13 David von Schönherr, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Michael Mayr, Bd. 1: *Kunstgeschichtliches*, Innsbruck 1900.

14 Josef Garber, *Das Goldene Dachl*, Wien 1922 (Die Kunst in Tirol, Sonderbd. 4).

Die architektonische Einzigartigkeit des Erkers mit seinen vergoldeten Schindeln lässt erkennen, dass Maximilian mit ihm nicht nur das für seine Regierung im doppelten Sinne zentrale Gebäude betonen wollte – der Erker war bereits von den Stadttoren aus sichtbar –, sondern dass in ihm selbst in Zeiten seiner Abwesenheit er selbst und seine Herrschaft präsent gehalten werden sollten.<sup>15</sup>

### Bildprogramm

Der Erker verbindet die Kunstformen Architektur, Skulptur und Malerei miteinander (in Form von Bildsujets kommen auch noch Musik und Tanz dazu) und verwirklicht ein komplexes, nicht mehr vollständig nachvollziehbares ikonographisches Programm. Die zwei entscheidenden Künstler waren Niclas Turing d. Ä. (Architektur und Skulptur) und Jörg Kölderer (Fresken).

Architektonisch besteht der Erker aus vier übereinandergeschichteten Elementen: Einem von zwei Pfeilern gebildeten Sockel-Portal im Erdgeschoss, einem Erker im ersten Geschoss, dann dem von einer Brüstung umgebenen Söller bzw. Balkon im zweiten Geschoss und darüber dem Dach selbst mit den Goldschindeln. In Bezug auf den Bauschmuck wechseln sich in vertikaler Abfolge skulpturale und gemalte Elemente ab.

Im Mittelpunkt – nämlich in den zwei zentralen Bildreliefs der Balkonbrüstung – ist Maximilian als König selbst präsent, und zwar gleich zweimal: im Profil mit seinen zwei Gattinnen und en face mit einem Hofnarren und einer weiteren, aufgrund des fehlenden Wappens nicht mehr eindeutig zu identifizierenden männlichen Person (siehe Abbildung 2a/b).<sup>16</sup> Er und die ihn umgebenden Personen sind jeweils als Halbfigur dargestellt und stehen hinter einer mit einer Decke behangenen Brüstung. Unter ihnen sind ihre Wappen angebracht.

Die Szene changiert zwischen Realismus und Fiktion: Die porträthafte Darstellung und die Brüstung suggerieren, der König sei hier und jetzt anwesend, ja, stehe gar selbst auf dem Söller unter dem goldenen Dach. Zugleich stellt die Verdoppelung Maximilians, so sehr sie auch als Verstärkung seiner Präsenz wirken mag, sowie die Anwesenheit einer Toten deutlich das Fiktionale der Szene aus.

15 So auch Lukas Morscher und G. Ulrich Grossmann, *Das Goldene Dachl in Innsbruck*, Regensburg 2004, S. 42: »Insofern ist das Goldene Dachl als weithin leuchtendes Herrschaftszeichen zu verstehen, dass (sic) auch bei der Abwesenheit des Königs beziehungsweise Kaisers stets präsent war.« Siehe auch B. Franke und B. Welzel, *Morisken* (wie *Anm. 1*), S. 15–20.

16 Es existieren Interpretationen als Ratsherr, Kanzler, Hofmann oder Herzog Sigmund.



Abbildung 2a/b: Die zwei Reliefdarstellungen Kaiser Maximilians in der Mitte der Balkonbrüstung  
© Stadt Innsbruck

Maximilian präsentiert sich hier, so ließe sich die Doppelung deuten, sowohl als Haupt und Fortsetzer einer dynastischen Linie (mit seinen Ehefrauen) wie als Herrscher (mit Narr, einem Beamten und Amtspapieren). Nimmt man das einmal so an, dann lässt sich der weitere Bauschmuck als Ausführung und Vertiefung dieser beiden Rollen verstehen. Zum Herrscher gehören vor allem die Wappen im darunterliegenden Relieffries,<sup>17</sup> im Kreuzgewölbe über dem Balkon und auf den Fahnen der beiden gemalten Landsknechte (Reich und Land Tirol). Hier geht es um die möglichst eindringliche symbolische Darstellung eines Herrschaftsanspruchs, der im dahinterliegenden Gebäude Tag für Tag real umgesetzt wurde.

Das Fresko an der Rückwand des Balkons ist ebenfalls illusionistisch und wie eine sich gerade ereignende Alltagsszene angelegt. Die gemalten Tür- und Fensteröffnungen vertiefen den Söllerraum optisch und suggerieren eine Durchlässigkeit der Wand: Der Balkon scheint belebt. Das Personal – fünf Frauen, fünf Männer und zwei Narren – ist eindeutig höfisch. Liebeswerbung, Ehe und Schwangerschaft scheinen in den Konstellationen eine Rolle zu spielen, was zu einem

<sup>17</sup> In der Mitte Kaiser- und Königtum, links schließen sich Königreich Ungarn und Herzogtum Österreich an, rechts Burgund und Mailand. An der Westseite noch das Markgrafentum Steyr, an der Ostseite Tirol.

Deutungsvorschlag als »Minneszene« geführt hat.<sup>18</sup> Außerdem wurden Frau und Narr als Bianca Maria und Maximilian gedeutet. Johanna Felmayer schlug darüber hinaus Identifikationen sämtlicher anderer Figuren mit Familienangehörigen der Geschichte und Gegenwart vor.<sup>19</sup> Jedenfalls lässt sich die Szenerie wohl tatsächlich als Fortsetzung des »privateren«, familiär-dynastischen Maximilian-Reliefs deuten.

Im himmelblau bemalten Kreuzrippengewölbe über dem Söller finden sich an den Schnittpunkten der Rippen eine Vielzahl figürlicher Darstellungen, in denen sich der Herrschafts- und der dynastische Aspekt miteinander zu verbinden scheinen. Es gibt wiederum eine Reihe von Wappen. Im Mitteljoch sind zentral die Wappen von Kaiser Friedrich III. und Kaiserin Eleonore sowie König Maximilian und Bianca Maria angebracht. Am rechten und linken Rand kommen auch einige Musiker und Tänzer vor. Ferner gibt es Darstellungen von Menschen aller Stände und vielerlei Beschäftigungen in der Tradition der gotischen Drollerien, also in überzeichneter, teils derber, teils grotesker Art. Auch Erotisches spielt dabei eine Rolle.

Es scheint also, als würde das Bildprogramm das Aufmerksamkeits- und Herrschaftszeichen, das der Erker mit seinem goldenen Dach schon an sich setzt, weiter ausfalten: Es stellt König Maximilian als Herrscher vor Ort, als legitimen Anwärter auf den Kaisertitel und als Fortführer der Habsburger-Dynastie im Netzwerk der von ihm beherrschten oder mit ihm verbündeten Länder dar. Es bildet die Reichshierarchie ebenso ab wie die geordnete Vielfalt der Stände und repräsentiert architektonisch auch so etwas wie eine kosmische Ordnung. Zugleich scheint ein Spiel mit dem Drinnen und Draußen, mit Exklusion und Inklusion in Szene gesetzt zu sein: Denn während Menschen auf dem Platz vor dem Erker vor allem den Wappenfries, die Söllerreliefs mit Maximilian und die goldenen Schindeln wahrnehmen, außerdem auch noch eine Ahnung von den Fresken erhalten können, sind die Details des Freskos und vollends die Gewölbefiguren nur für diejenigen wahrnehmbar, die Zugang zum Balkon haben. Das Zeremoniös-Repräsentative richtet sich also nach außen, das Verspielt-Virtuose nach innen.

18 Daniel Hess, *Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt a. M. 1996, S. 32f. Siehe auch E. Pokorny, *Minne und Torheit* (wie *Anm. 4*).

19 J. Felmayer, *Das Goldene Dachl* (wie *Anm. 2*), S. 91–98.



Abbildung 3a-h: Die Reliefs mit den Moriskentänzern © Stadt Innsbruck

### Geschichte, Praxis und Bedeutungsfacetten der Moresca

Die Moriskentänzer umrahmen als ganzfigurige, fast vollplastische und bunt bemalte Paare die zwei halbfigurigen und flacheren Reliefs mit Maximilian. Vier Felder sind demnach an der Vorderfront der Balkonbrüstung zu sehen, je zwei an beiden Seiten. Insgesamt sind es acht Felder mit 16 Figuren (siehe Abbildung 3). Die Tänzer sind allesamt Männer und in den für diesen Tanz charakteristischen

extremen Bewegungen dargestellt, von denen sich keine wiederholt. Die Positionen der einzelnen Paare stehen offenbar in Bezug zueinander, sind dialogisch bzw. antagonistisch aufzufassen. Zugleich sind sie in ihren Blickrichtungen auf die zwei zentralen Maximilian-Reliefs bezogen. Ihre Beinkleider sind allesamt eng, die Röcke oft so kurz, dass man je nach Position die Schamkapsel oder das Gesäß der Tänzer sehen kann. An Fuß- und Handgelenken tragen sie die ebenfalls genretypischen Schellen. Rock, Frisuren, Barttracht und Kopfbedeckung sind abwechslungsreich. Die Gesichter haben teilweise eine expressive Mimik. Der ganze Fries folgt offenkundig dem ästhetischen Prinzip der *varietas* und ist nicht zuletzt auch eine Ausstellung der künstlerischen Virtuosität Türings.

Die unmittelbare Anmutung ist eine von dynamischer Bewegung, Vitalität, Kraft und durchaus auch Erotik. In gewisser Weise handelt es sich bei der Betrachtung um ›guilty pleasure‹, entsprechen doch die Verhaltensweisen der Männer keineswegs dem in der bürgerlichen oder höfischen Welt Statthaften. Warum aber umgeben sie dann den König an so prominenter Stelle? Als bloße Antithese oder moralische Warnung nehmen sie dann doch zu viel Platz und damit Aufmerksamkeit ein.

Ehe nach Deutungsspuren in der Praxis und Symbolik der Moresca gesucht werden soll, sei noch auf etwas Wichtiges und meist Übersehenes hingewiesen: Die Tänzer stehen nicht nur formal mit den Maximilian-Reliefs in Verbindung – nämlich durch die Blickrichtungen und die architektonische Einfassung, aber auch durch das umlaufende Schriftband mit hebräisch anmutenden Buchstaben<sup>20</sup> –, sondern auch inhaltlich: Zum typischen Personal der Moresca gehören nämlich neben den Tänzern und einem Musiker auch eine Frau sowie ein Narr. Beide finden sich aber eben nicht in den Tänzerreliefs, sondern in denen mit

20 Das Schriftband zählt zu den rätselhaftesten Elementen des Bildprogramms und ist bis heute nicht entziffert, vielleicht auch nicht entzifferbar. Plausibel scheint mir ein Ansatz von Esther Fritsch, Präsidentin der Israelitischen Kultusgemeinde für Tirol und Vorarlberg. In einem Brief präsentierte sie 1997 eine Transkription, Beschreibung und Deutungsansätze (die auf Wort- und Zahlensymboliken einzelner häufig vertretener Buchstaben Bezug nehmen sowie weitere Ansatzpunkte ausloten, zu denen auch die Moriskentänzer gehören), die gemeinsam mit dem österreichischen Oberrabbiner, einem Wiener Judaisten, Hermann Wiesflecker und anderen Experten erarbeitet wurden. Ihre Deutung bleibt zurückhaltend, sie sieht in den Buchstaben eine primär ornamentale Funktion, die vage auf das Hebräische »als zugleich mystische und fortschrittlich wissenschaftliche Geheimsprache« und die Exotik der Moriskentänzer anspielen. Digitalisat des Schreibens auf [https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Goldenes\\_Dachl](https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Goldenes_Dachl) (30.12.2021). Als nicht-konkrete Allusion an eine Reihe exotischer Schriften und somit Betonung des generell exotischen, »sarazenischen« Charakters der Aufführung sehen B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 25, das Schriftband.

Maximilian. Und auch Zuschauer sind fast immer abgebildet, da die Moresca ein Schautanz war.

Der Relieffries der Brüstung ist mithin als eine zusammenhängende Szene zu verstehen, deren Literalsinn in der Vorführung eines Moriskentanzes vor Maximilian und seiner Frau besteht,<sup>21</sup> wie sie lebensweltlich allerdings weniger auf einem öffentlichen Platz wie dem vor dem Neuhof, sondern in einem Festsaal stattgefunden haben könnte. Das Goldene Dachl projiziert hier somit ein exklusives, dem architektonischen wie sozialen Innen des Hofes vorbehaltenes Element nach außen und macht es ständeübergreifend, aber auch für Untertanen wie durchreisende Fremde gleichermaßen zugänglich.

Der Morisken-Tanz ist seit dem 15. Jahrhundert in Europa bezeugt, war bis ins frühe 16. Jahrhundert vor allem im höfischen Umfeld präsent und existierte in mehreren Unterarten.<sup>22</sup> Die wichtigste und für das Goldene Dachl den offenkundigen Bezugspunkt bildende Form war die eines Preis- und Werbetanzes, bei dem als Narren und Anderes kostümierte Männer – oft Gaukler und Fahrende – um eine Frau bzw. einen als Frau verkleideten Mann tanzen und sich um ihre Gunst bewerben, die meist in Form eines Apfels, den die Frau hält, gewährt wird.<sup>23</sup> In den Reliefs des Goldenen Dachls nimmt Bianca Maria, die in ihrer Hand einen runden, goldenen Gegenstand hält, diese Rolle ein.<sup>24</sup> Solche Tänze waren Bestandteile der höfischen Festkultur und fanden im Anschluss an Turniere, bei Banketten sowie als Teil jahreszeitlicher Feste oder Hochzeiten statt. Zum Turnier und zur Hochzeit passt die Moresca wegen ihres Charakters als körperlich ausgetragener Liebes-Wettbewerb besonders gut.<sup>25</sup>

21 So bereits Dietrich Huschenbett, »Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus in Moriskentanz und Fastnachtspiel«, in: *Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Harmening u. a., Berlin 1970, S. 585–601: S. 595. Tatsächlich wurden auf dem Platz vor dem Neuhof regelmäßig Turniere und Feste veranstaltet, auch aus Anlass der Hochzeit Maximilians mit Bianca Maria Sforza 1494.

22 Zur europaweiten Kulturgeschichte des Moriskentanzes siehe vor allem Paul Nettl, »Die Moresca«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), S. 165–174; P. P. Domokos, »Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 10 (1968), S. 229–311; John Forrest, *The History of Morris Dancing, 1458–1750*, Cambridge 1999 (Studies in early English drama, 5); Charlotte Gschwandtner, *Moresca. Vielfalt und Konstanten einer Tanzpraxis zwischen 15. und frühem 17. Jahrhundert*, Leipzig 2017 (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung, 7).

23 Zur literarischen und ikonographischen Tradition dieses Typs siehe D. Huschenbett, Frau mit dem Apfel (wie *Anm.* 21).

24 Vielleicht soll angedeutet werden, dass sie im Begriff ist, den Apfel Maximilian selbst zu reichen. 25 Moresken-Aufführungen sind beispielsweise bezeugt im Kontext der Hochzeiten von Karl dem Kühnen und Margarete von York 1468, siehe Paula Nuttall, »Dancing, love and the ›beautiful

Aus Maximilians Vita sind mindestens drei Moresken-Vorführungen bekannt, so etwa 1486 im Zusammenhang mit seiner Königskrönung in Köln.<sup>26</sup> Die Feier, die Maximilian hier im Palais des Jean van der Nelle für die Kölner Patrizier ausrichtete, bestand aus einem Bankett mit einer besonders kostbar bestückten Kredenz, an das sich eine Mummerei mit Instrumentalisten, Sängern und zwei als Türken verkleideten Tänzern sowie eine Moreske anschlossen. Es folgte ein weiteres Bankett.<sup>27</sup>

Die höfische Festkultur der Zeit ist von Maximilian bekanntlich auch theoretisch und normativ reflektiert und in sein Herrschaftskonzept integriert worden, maßgeblich im Kontext seiner Bücher *Weißkunig* und *Freydal*. In ersterem werden »pangete und mumereyen« (Bankette und Mummereien, also Tanzvorführungen mit Kostümen und zunehmend auch theatralischen Anteilen) als Hauptbestandteile höfischer Feste bezeichnet und programmatisch abgehandelt: Nachdem der junge Weißkönig erfahren hat, dass Fürsten Bankette und Mummereien ausrichten, beschließt er, hierin in Zukunft alle zu übertreffen, was er dann auch einlöst.<sup>28</sup>

game»: a new interpretation of a group of fifteenth-century ›gaming‹ boxes«, in: *Renaissance Studies* 24 (2010), S. 119–141: S. 123; von Tristano Sforza und Beatrice d'Este 1455 und von Annibale Bentivoglio und Lucrezia d'Este 1487, siehe Francesca Bortoletti, »An allegorical fabula for the Bentivoglio-D'Este marriage of 1487«, in: *Dance Chronicle* 25 (2002), S. 321–342; sowie von Prinzessin Mary und Carlos von Kastilien 1508 in London, siehe J. Forrest, *The History* (wie *Anm. 22*), S. 54.

26 Ch. Gschwandtner, *Moresca* (wie *Anm. 22*), S. 99: 1474 und 1491 in Nürnberg, 1486 in Köln.

27 Elisabeth Scheicher, »Quellen zu den Festen Kaiser Maximilians I.«, in: *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 15), S. 9–19: S. 15f., Bericht bei Jean Molinet, *Chroniques*, hrsg. von Alexandre Buchon, Bd. 3, Paris 1828, S. 70–77

28 Maximilian I., *Der Weisskunig. Nach den Dictaten und eigenhändigen Aufzeichnungen Kaiser Maximilians I. zusammengestellt von Marx Treitzsaurwein von Ebrentreitz*, hrsg. von Alwin Schultz, Wien 1888 (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 6), S. 82–84. Am Ende des Kapitels wird sogar »ain aigen puech davon« angekündigt, das man vielleicht teilweise im *Freydal* verwirklicht sehen darf. S. 82: »Nun hat dieser junger kunig mit den pangeten und mumereyen wunder verpracht; dann als er in in sein regirung kam, ubertraf er mit den pangeten und mumeryen alle kunig, wann er het die erfahrung, und durch sein schicklichhait kunt er der andern kunig panget in frembde seltsame panget mit newer erfindung und die mumereyen in vil und manigerlay gestalten ordnen und albehen mit sondern frewden, die er dann in ritterspilen mit preyß und in den frewden mit eren halten ließ, nit das er ain zuseher was, sonder zu frewden seinem volk und zu eren der frembden geest was er albeg in denselben ritterspilen und frewden und ist in sonderhait geren in der mumerey gegangen und ime selbst damit ain ergötzlichkait gemacht und hat in ainer jeden mumery albeg ain besondere fazon und gestalt erdacht. Wiewol er der streitperist kunig ist gewest, so mag ain jeder aus dieser meiner schrifft versteen, das er auch der frölichist kunig gewesen ist«. Zu diesem Zusammenhang auch B. Franke und B. Welzel, *Morisken* (wie *Anm. 1*), S. 33–35.



Abbildung 4: Moresca aus dem *Freydal. Turnierbuch Maximilians I.* (Wien, Kunsthistorisches Museum, K. K. 5073), Mummerei zu Tournament 9, fol. 36 © KHM-Museumsverband

Zu den Festlichkeiten seiner eigenen Hochzeit beispielsweise gehören auch vielerlei Tänze und Aufführungen, darunter ein Tanz von »Moren« zu Ehren der jungen Braut sowie einer von »Saracen«.<sup>29</sup> Der *Freydal* dann ist zwar in erster Linie ein Turnierbuch, doch jedes der 64 »tournaments« besteht neben drei Kampfszenen auch aus einer Bildtafel mit einer Mummerei. Die Szenen spielen jeweils überwiegend in Innenräumen, Freydal, also Maximilians alter ego, steht als Fackelträger und mit Netzmaske in der Nähe der Tänzer und Kostümierten und scheint sie anzuleiten und zu kontrollieren. Es sind ein bis zwei Musiker anwesend, ein Publikum vorwiegend aus Damen, die gelegentlich auf mit

29 Ebda., S. 14.

Teppichen behangenen Emporen oder Balkonen stehen, sowie die Tänzer. Tänzer sind entweder nur Männer, die jeweils gleich und wie die Musiker kostümiert sind und eine schwarze Netzmaske tragen, oder Männer und unterschiedlich gekleidete Frauen aus dem Publikum.

Die das Tournament 9 abschließende Mummerei ist eine Moresca, die in einem höfischen Saal aufgeführt wird (siehe Abbildung 4).<sup>30</sup> Die zugehörigen Elemente sind hier in geradezu prototypischer Klarheit dargestellt: Wir sehen die Frau, um die sich alles dreht, mit dem Apfel in der Hand, die Tänzer in ihren charakteristischen Verrenkungen und extremen Bewegungen, mit rot-goldenen Kostümen, Schellen an den Beinen und durch schwarze Kraushaarperücke exotisiert (im beigegebenen Text aber, wie die Teilnehmer aller anderen Mummereien auch, als Personen aus Maximilians Umfeld identifiziert), dazu den Narren, der der Frau besonders nahe ist und offenbar gerade den Preis von ihr erhält. Etwas weiter hinten rechts sind die Musiker abgebildet – ein Pfeifer und ein Trommler –, hinten links auf einer Bank die Damen des höfischen Publikums.

Die Kostbarkeit und Prächtigkeit der Stoffe und Schmuckelemente wie Perlen, Goldbesatz und Edelsteine, die Kunstfertigkeit der Ausführung und die Bandbreite der Farben, Formen und Kostümtypen waren zentrale Aspekte der Aufführungen, die Maximilian erinnern wollte.<sup>31</sup> Häufig zitierten die Kostüme Trachten bestimmter Stände oder, auch heidnischer, Völker,<sup>32</sup> wie die meisten Tänze sowieso klar regional zugeordnet waren.

Die Moriskentänzer am Goldenen Dachl lassen sich also deuten als ein visuell besonders aufsehen- und staunenerregender Aufruf der höfischen Festkultur Maximilians insgesamt und ihres Anspruchs, diejenige anderer europäischer Herrscher auch dadurch zu übertreffen, dass Maximilian sich kreativ und innovativ an ihrer Konzipierung und Choreographie beteiligte<sup>33</sup> – in besonderer Assoziation

30 Siehe hier die kommentierte Faksimile-Edition: *Freydal – Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*, hrsg. von Stefan Krause, Köln 2019, S. 106, im Original fol. 36. Siehe auch *Freydal. Zu einem unvollendeten Gedächtniswerk Kaiser Maximilians I.*, hrsg. von dems., Wien 2019 (Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 21).

31 Von 1502 stammt ein schriftlicher Befehl des Kaisers an seinen Hofschneider, die Kostüme seiner sämtlichen Mummereien »in ain buch mallen lassen« (Memoriale oder Erstes Gedenkbuch Kaiser Maximilians I., 1502, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, HS B 376, fol. 147<sup>r</sup>).

32 B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 38–41; Monika Fink, »Turnier- und Tanzveranstaltungen am Hofe Kaiser Maximilians«, in: W. Salmen (Hrsg.), *Musik und Tanz* (wie *Anm. 27*), S. 37–45: S. 42.

33 B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 35 mit Verweis auf eine entsprechende Passage im *Weißkunig* fol. 148a Neben dem *Weißkunig* stellt auch die unvollendete *Historia Fri-*

zum Turnier einerseits, zum Frauentanz, zu Hochzeit und dynastischer Fortführung andererseits. Zwar stand im Jahre 1500 schon fest, dass Bianca Maria ihm keine Kinder gebären konnte, so dass Maximilian weitgehend das Interesse an ihr verloren hatte. Im Kontext einer bildkünstlerischen Herrschaftsrepräsentation war das aber wohl zweitrangig.

### Die Moriskentänzer Erasmus Grassers: ein Vorbild für Innsbruck?

Ein weiterer oft genannter Kontext der Moreske, dem sie auch ihren Namen verdankt, blieb bislang ausgespart: Moresca weist nämlich auf die Mauren bzw. allgemeiner andere exotische, nicht-christliche Völker hin, und der Tanz – dann typischerweise aber als Schwerttanz ausgeführt – wird auch interpretiert als eine Darstellung des Kampfes der Christen mit den Mauren.<sup>34</sup> Hierzu gehört auch das Blackfacing sowie eine teils orientalisierende Kostümierung der Tänzer.

Einen entsprechenden Bezug wollte vor allem Felmayer auch im Goldenen Dachl sehen, zumal einige Tänzer aufgrund ihrer Gesichtsform, Haartracht und ihres Kopfputzes als »Mauren« ausgewiesen sind.<sup>35</sup> Die Referenz könnten dann Maximilians langjährige Auseinandersetzungen mit den Türken sowie seine Kreuzzugspläne sein. Aufgrund kleidungshistorischer Analysen eines ganz ähnlichen Figurenprogramms in München,<sup>36</sup> das nun noch für eine weitere Kontextualisierung herangezogen sei, scheint das jedoch eher weniger wahrscheinlich als die Deutungsreferenz Festkultur.

Für den Fest- und Tanzsaal des neu gebauten Rathauses (heute: Altes Rathaus) hatte Erasmus Grasser im Jahre 1480 zehn Holzplastiken mit Moriskentänzern geschaffen (siehe Abbildung 5 a–d).<sup>37</sup> Diese künstlerisch herausragende

*derici et Maximiliani* von Joseph Grünpeck (um 1515) eine Quelle für die enorme Bedeutung dar, die Maximilian der Festkultur beimaß, und seinen Anspruch auf Vorrang und Innovation. Joseph Grünpeck, *Die Geschichte Friedrichs III und Maximilians I*, übers. von Theodor Ilgen, Leipzig 1899, <sup>2</sup>1940 (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, 90; Fünfzehntes Jahrhundert, 3).

34 Zu diesem Typus *La Moresca nell'area Mediterranea*, hrsg. von Roberto Lorenzetti, Sala Bolognese 1991 (Tradizioni musicali, 11).

35 Vgl. B. Franke und B. Welzel, Morisken (wie *Anm. 1*), S. 24f.

36 Johannes Pietsch, »Die Kostüme der Moriskentänzer«, in: *Die Münchner Moriskentänzer. Repräsentation und Performanz städtischen Selbstverständnisses*, hrsg. von Iris Lauterbach und Thomas Weidner, München 2013 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 32), S. 120–134.

37 Dazu ausführlich Johanna Müller-Meiningen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, München 1984, 5. Aufl. Regensburg 1998; Jürgen Rohmeder, *Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister*, Bern 2003; Iris Lauter-



Abbildung 5 a–d: Vier der zehn Münchner Moriskentänzer von Erasmus Grasser: Orientale, Mohr, Hochzeiter und Gezaddelter  
© Münchner Stadtmuseum

Figurengruppe findet zwar im Grunde immer Erwähnung, wenn es um Geschichte und Ikonographie der Moresca geht, und sie wird auch bei Beschreibungen der Innsbrucker Morisken-Tänzer angeführt und umgekehrt, doch da wie beim Goldenen Dachl die Tänzer lange Zeit nicht in das ikonographisch-architektonische Gesamtprogramm eingebunden interpretiert wurden, blieben – so soll hier plausibel gemacht werden – wesentliche Anknüpfungs- und Vergleichspunkte unberücksichtigt.

bach und Thomas Weidner (Hrsg.), *Die Münchner Moriskentänzer* (wie [Anm. 36](#)). Der Rechnungsbeleg der Stadtkasse erwähnt 16 Figuren; es sind aber nur zehn erhalten und der originale Aufstellungskontext hat auch nicht Platz für mehr als zehn.

Zwar ist das Rathaus ein städtischer Bau, doch diente der Saal den Zusammenkünften des Herzogs mit den Landständen, den Erbhuldigungen der Stände und wurde vom damals regierenden Herzog Albrecht IV. und späteren Herzögen auch für größere höfische Feste genutzt, da ein entsprechender Saal in der Residenz fehlte.<sup>38</sup> Als figürlicher Schmuck für einen Tanzsaal scheinen die Moriskentänzer also zunächst einmal hinreichend motiviert. Grasser hatte aber nicht nur einen Auftrag für Tänzerfiguren erhalten, sondern auch für 13 Wappenschilder sowie eine Sonne und einen Mond, die am Tonnengewölbe angebracht waren und schon 1477 fertiggestellt wurden. In diesem Wappenprogramm kommen Albrechts eigener umfassender Herrschaftsanspruch und vor allem seine Aspiration auf den Kaiserthron zum Ausdruck: In der Mitte des Gewölbes ist nämlich der Kaiseradler mit dem bayerischen Wappen, wie es einst Kaiser Ludwig der Bayer führte, zu sehen. Ihn umgeben, an insgesamt zehn Schnittpunkten von über das Gewölbe geführten Blattrankenstäben, zehn weitere Wappen, die die bayrische Herrschaft sowie die durch Heiraten der letzten vier Generationen gewonnenen Allianzen repräsentieren, die sich von Brandenburg bis Mantua und Mailand erstrecken.

Zugleich war das Gewölbe als Himmel ausgeführt: Es war blau bemalt, zahlreiche goldene Nägel symbolisierten die Sterne und auch Grassers Sonne und Mond waren hier angebracht. Das Kaiserwappen als Zentralgestirn bildet so den Fixpunkt einer irdischen Ordnung, die in die kosmische Ordnung eingefügt ist.

Die Moriskentänzer stehen auf kleinen Konsolen am Übergang von der Wand zum Gewölbe. Sie unterbrechen einen umlaufenden Wappenfries, der geradezu die ganze bekannte Welt repräsentiert, und markieren den Ansatzpunkt der Gurtbänder, die zu den Wappen im Deckengewölbe führen, leiten also den Blick dorthin. Sie stehen somit in einem konkreten formalen und damit wohl auch inhaltlichen Bezug zu dem durch Wappen und Gewölbefirmament formulierten Herrschaftsanspruch, weisen also nicht nur auf die bürgerliche und höfische Kurzweil hin. So, wie die Gestirne um die Sonne kreisen, so sind auch die kleineren Herrschaften, die Stände und Menschen in ihrem Tun und Trachten um das Zentralgestirn des Kaisers herum angeordnet, der Stabilität in einer Welt in permanenter Bewegung und Veränderung garantiert.<sup>39</sup> Die Morisken-

38 J. Müller-Meiningen, *Moriskentänzer*, ebda., S. 12.

39 J. Müller-Meiningen, *Moriskentänzer*, ebda., S. 76, deutet das Deckenprogramm im Sinne einer ineinander verschränkten kosmologischen, sittlichen und politischen Ordnung, die Morisken dann allerdings dialektisch: »Erscheint in den Tänzerfiguren die moralisch-sittliche Ordnung auf den Kopf gestellt ... Die verkehrte Welt bedarf eines Garanten sittlicher Ordnung im Staat.«

tänzer bringen in einer notwendig statischen Kunstform wie dem Bauschmuck immerhin die Suggestion von Bewegung hinein.

Die Ähnlichkeiten zwischen München und Innsbruck sind geradezu frappierend: In beiden Fällen handelt es sich um Bauschmuck an zentralen Orten der Herrschaftsausübung und -repräsentation. Die Moriskentänzer stehen in einem programmatischen Bezug zu Wappenarrangements und Gewölben, in denen die kosmologische und die politische Ordnung ineinander verschränkt werden. Das Münchner Beispiel unterstützt also die hier vorgeschlagene Deutung der Innsbrucker Moriskentänzer in Bezug auf das ikonographische Gesamtprogramm und lässt sie zu einem, wenn vielleicht auch nicht mehr bis ins Letzte nachvollziehbaren Element der Herrschaftsrepräsentation werden.

Wie aber lassen sich diese Bezüge zwischen München und Innsbruck erklären – und zwar sowohl im Hinblick auf ihr Zustandekommen wie im Hinblick auf ihre Bedeutung? Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Maximilian den Rathausaal und sein Programm kannte. Er besuchte München verschiedentlich und hatte 1487 an den Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit seiner Schwester Kunigunde mit Albrecht IV. teilgenommen, die auch im Rathausaal stattgefunden haben dürften.<sup>40</sup> Ob auch Tübing die Figuren kannte, ist allerdings schon weniger wahrscheinlich. In jedem Fall war Maximilian klar, dass Albrecht mit dem repräsentativen Ausbau Münchens seine politischen Ambitionen unterstrich – in die 1470er Jahre fallen auch die wichtigsten Umbauarbeiten an der Münchner Marienkirche, die als Grablege Kaiser Ludwigs für Albrecht in seinem umfassenden Herrschaftsanspruch eine besondere Bedeutung hatte.

Albrecht war in vielerlei Weise ein scharfer Konkurrent der Habsburger und besonders auch Maximilians. 1486/87 war es ihm fast gelungen, Tirol unter seine Herrschaft zu bringen, zeitgleich hatte er für einige Jahre die freie Reichsstadt Regensburg dem Kaiser abtrünnig gemacht und betrieb auch sonst eine dezidierte Expansionspolitik. Dies führte 1491/92 zum Krieg mit dem Kaiser und dem bereits 1488 gegen ihn gegründeten Schwäbischen Bund sowie zur Reichsacht für ihn. Erst um 1500 söhnte er sich mit dem Kaiser aus, sodass er 1505, nun mit der Hilfe Maximilians, Ober- und Niederbayern unter seiner Herrschaft vereinen und die Landeseinheit durch ein Primogeniturgesetz für die Zukunft sichern konnte.

Nimmt man das Ikonographische und das Politische zusammen, werden zwei Deutungen möglich, eine defensive und eine pointierte. Die defensive Deutung

40 So B. Franke und B. Welzel, *Morisken* (wie *Anm. 1*), S. 27.

würde die Ähnlichkeiten der ikonographischen Programme von Rathaussaal und Prunkerker darauf zurückführen, dass die Künstler bzw. eher noch die Köpfe hinter dem Gesamtprogramm (im Falle Münchens wohl Ulrich Füetrer, im Falle Innsbrucks wohl Jörg Kölderer<sup>41</sup>) jeweils auf dasselbe, zeittypische symbolische Arsenal zurückgriffen in ihrem Versuch, eine umfassende Darstellung von Herrschaft und Herrschaftsanspruch ihrer Fürsten zu verwirklichen.

Die pointierte Deutung indes würde einen konkreten Bezug zwischen beiden Entwürfen sehen, bei denen Maximilian explizit und vielleicht sogar in einer Überbietungsgeste auf den Münchner Entwurf reagierte: Momente der Überbietung könnte man beispielsweise in der Platzierung des Bauschmucks sehen, in seiner Materialität, in der Anzahl der Tänzer und in der bildlichen Repräsentationsform des Fürsten: Zierte das Bildprogramm in München einen Innenraum und ist damit nur punktuell und viel weniger Menschen zugänglich, ist es in Innsbruck an einer Gebäudefront angebracht und daher allen stets sichtbar, kann also eine viel größere Wirkung entfalten. Grassers Morisken sind aus Holz, diejenigen Türings aus dem dauerhafteren Stein. In München gibt es zehn Tänzer, in Innsbruck 16. Und während die bayerischen Fürsten in München nur durch ihre Wappen präsent sind, sehen wir Maximilian in Innsbruck zusätzlich auch noch zweimal im Porträt.

\*\*\*

Die Moriskentänzer des Goldenen Dachls sind in ihrer Körperlichkeit, ihren akrobatischen Bewegungen, ihrer virtuosen künstlerischen Ausführung und ihrer Exklusivität zweifellos ein Blickfang, der – ebenso wie die goldenen Schindeln – die Aufmerksamkeit erst einmal auf sich zieht, sie dann aber weiterleitet zu den Maximilian-Darstellungen und damit zu den Repräsentationsfunktionen des Bildprogramms als Ganzem. In seiner Suggestion fürstlicher Präsenz auch in dessen Abwesenheit, dem buchstäblich in Stein gemeißelten Herrschaftsanspruch, der Präsentation zentraler Aspekte des herrschaftlichen Selbstkonzepts wie Dynastie, Minne, Regierung und Festkultur und den damit verbundenen Memorial-Aspekten ist das Goldene Dachl mithin anderen bildkünstlerischen Programmen Maximilians eng verbunden. Und die Moriskentänzer – ein Element, dem wir in Maximilians Gedächtniswerken sonst nur noch im *Freydal* begegnen – nehmen hierin offenbar einen durchaus prominenten Platz ein.

41 Dies nach J. Felmayer, Das Goldene Dachl (wie Anm. 2).