Rodenegg und Schmalkalden

**Untersuchungen zur
Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und
zur Entstehung profaner Epenillustration
in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts**

Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophisch-Historischen Fakultät
der
Ruprecht-Karl-Universität
in Heidelberg

Kunsthistorisches Seminar

**vorgelegt von
Anne-Marie Birlauf-Bonnet
Heidelberg**
Dezember 1981

Referent: Prof. Dr. Hans Belting
Korreferent: Prof. Dr. Peter Anselm Riedl

UB Heidelberg

Anne-Marie Bonnet

Rodenegg und Schmalkalden

Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts

tuduv Studie

NÁRODNÍ KNIHOVNA
1001431695

tuduv-Studien
Reihe Kunstgeschichte
Band 22

Gedruckt mit Unterstützung der Firma Siemens.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bonnet, Anne-Marie:
Rodenegg und Schmalkalden : Unters. zur Ill. e. ritterl.-höf. Erzählung u. zur Entstehung profaner Epenill. in d. ersten Jahrzehnten d. 13. Jh. / Anne-Marie Bonnet. – München : tuduv-Verlagsgesellschaft, 1986.
(tuduv-Studien : Reihe Kunstgeschichte ; Bd. 22)
ISBN 3-88073-216-7

NE: tuduv-Studien / Reihe Kunstgeschichte

C130921

Státní knihovna ČSR v Praze

V 2171/89

© 1986 beim Autor. Alle Rechte vorbehalten.
Kommissionsverlag: tuduv-Verlagsgesellschaft mbH,
8000 München 2, Gabelsbergerstraße 15, Telefon 0 89/2 80 90 95
Gesamtherstellung: Fotodruck Frank GmbH, 8000 München 2
Printed in Germany

M/1127

Für Johannes und Constantin

Vorwort

Einleitung:
Ausgangspunkt, Aufbau und Ziel der Untersuchung

Kap. I: Entstehungsbedingungen mittelalterlicher Texte

1.	**Allgemeine literarische Situation**	5
1.1	**Weltliches**	5
1.2	**Stoffbestimmung und -geschichte**	6
1.2.1	'Profan'	7
1.2.2	'Höfisch'	8
1.2.3	Typus und Gattung	9
1.2.4	Adressat und Träger	10
1.2.5	Funktion	11
1.2.6	Bedeutung	12
2.	**Literarische Vorlage der Fresken**	13
2.1	**Hartmann von Aue**	13
2.2	**Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte**	13
2.2.1	Handschriftenüberlieferung	13
2.2.2	Textausgabe	14
2.2.3	Textquelle	14
2.2.4	Datierung des 'Iwein'	15
2.2.5	Wirkungskreis Hartmanns	15

2.3 **Rezeption Hartmanns, insbesondere zeitgenössische 'Iwein'-Rezeption** 16

3. **Hartmanns Roman 'Iwein'** 16

3.1 **Aufbau des Textes, Resumé des Inhalts** 17

3.2 **Aspekte der 'Iwein'-Interpretation** 21

Kap. II: Die Iwein-Fresken auf Burg Rodenegg

1. **Forschungsgeschichte** 25

2. **Situation und Bedingungen** 26

2.1 **Burg Rodenegg** 26

2.1.1 Das Geschlecht derer von Rodank - Geschichte und Stellung in Brixen 27
2.1.2 Beziehungen derer von Rodank zu Brixen 28

2.2 **Die Iwein-Fresken und die urkundliche Überlieferung** 29

2.3 **Baudaten der Burg und des Iwein-Zimmers** 30

3. **Thema und Darstellungsmittel** 31

3.1 **Erhaltungszustand und Technik** 31

3.2 **Organisation der Fresken im Raum** 32

3.3 **Die Fresken in ihrem Verhältnis zum Text** 32

3.4 **Die Vorlage des Malers** 52

3.4.1 Textvorlage 52
3.4.2 Bildvorlage 52

3.5 **Textinterpretation (erster Stand)** 53

3.6 **Bildmittel** 55

3.6.1 Inschriften 55
3.6.2 Ortsangaben und 'Raum'-Darstellung 55
3.6.3 Menschendarstellung 57
3.6.4 Gebärden, Ikonographie und Motivik 58

3.7 **Kleidung und Rüstung** 59

3.7.1 Frauenkleidung 59
3.7.2 Männerkleidung 60
3.7.3 Rüstung und Zaumzeug 60

4. **Stilistische Einordnung der Rodenegger Fresken** 61

5. **Erste Überlegungen zur Formensprache der Rodenegger Fresken** 63

5.1 **Aspekte der zyklischen Bilderzählung und Illustration** 65

5.1.1 Formale Mittel der Erzählung 65
5.1.2 Text/Bild-Beziehungen, Mechanismen der Illustration 67

5.2 **Ritterlich-höfische Ikonographie in Rodenegg - Textinterpretation (zweiter Stand) und Textverständnis** 68

5.2.1 Zeitgenössische Textrezeption 68
5.2.2 Selbstverständnis des Auftraggebers 72

5.3 **Aspekte eines Gattungsstils** 74

Kap. III: Die Iwein-Fresken in Schmalkalden

1. **Forschungsgeschichte** 75

2. **Erhaltungszustand und Lage der Fresken** 75

3. **Thema und Darstellungsmittel** 77

3.1 **Dekorationssystem, Organisation der Fresken im Raum** 77

3.2 **Technik, Farbigkeit und Wirkung** 78

3.3 **Die Fresken in ihrem Verhältnis zum Text** 78

3.3.1 Beschreibung der Bilder 78
3.3.2 Die Vorlage des Malers 87
3.3.2.1 Textvorlage 87
3.3.2.2 Bildvorlage 87

3.3.3 Textinterpretation (erster Stand) 88

3.3.4 Funktion des Bildprogramms 89

3.3.5 Bildmittel 90
3.3.5.1 Namenstituli 90
3.3.5.2 Ortsangaben 90
3.3.5.3 Menschendarstellung 91
3.3.5.4 Ikonographie und Motivik 91

3.3.6 Rüstung und Kleidung 92

4. **Stil und Datierung** 93

4.1 **Beschreibung und Datierung** 93

4.2 **Schmalkalden und 'Thüringen'** 95

5. **Modalitäten der profanen Illustration in Schmalkalden** 96

5.1 **Überlegungen zur Formensprache** 96

5.2 **Aspekte der zyklischen Bilderzählung und Illustration** 97

5.2.1 Formale Mittel der Bilderzählung 97
5.2.2 Text/Bild-Beziehungen und Illustrationsmechanismen 97

5.3 **Iwein-Ikonographie in Schmalkalden** 100

5.3.1 Textinterpretation (zweiter Stand) 100
5.3.2 Textverständnis des Auftraggebers 101

5.4 **Überlegungen zum Gattungsstil in Schmalkalden** 102

Kap. IV: Rodenegg und Schmalkalden

1.	Vergleichende Betrachtung	105
1.1	Zwei Iwein-Versionen	105
1.2	Vergleich im Detail	106
1.3	Vergleichbarkeit beider Zyklen, Iwein-spezifische Illustrationsstrategien	107
1.4	Unterschiedliche Illustrationshaltungen	108
2.	Beziehungen zwischen Rodenegg und Schmalkalden	109
2.1	Direkte Beziehungen?	109
2.2	Gemeinsame Vorlage?	109
3.	Darbietung und zeitgenössische Rezeption höfischer Literatur - Gattungsstil	110
3.1	Darbietung und zeitgenössische Rezeption	110
3.2	Überlegungen zum Gattungsstil im 13. Jahrhundert	111

Kap. V: Aspekte und Formen profaner Handschriftenillustration im 13. Jh.

1.	Frühe illustrierte Epenhandschriften	115
2.	Die illustrierten Texte	117
3.	Zur Entstehung der ersten Illustrationen	118
4.	Illustrationsformen der Handschriften	119
4.1	Formale Text/Bild-Beziehungen	120
4.2	Inhaltliche Text/Bild-Beziehungen	122
4.3	Bildmittel der Stoffartikulation	123
5.	Gattungsstil-Einschätzung der Handschriften	126
5.1	Profaner Illustrationsstil?	126
5.2	Thema 'Illustration'	128
5.3	Die Berliner-'Eneide', ein profanes Bilderbuch aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts	129
6.	Die weitere 'Entwicklung' im 13. Jahrhundert	131

Zusammenfassung 134

Anmerkungen 137

Konkordanz-Tabelle Rodenegg/Schmalkalden 173

Abbildungsverzeichnis und -nachweis 175

Bibliographie 183

Abbildungen 205

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde 1981 abgeschlossen, zum Thema seitdem erschienene Literatur zwar verfolgt, aber hier nicht mehr berücksichtigt. Die Veröffentlichung wurde durch Aufnahme der Lehrtätigkeit gleich nach Abschluß der Arbeit bis heute verzögert. 1984 bot sich dank einer Aufforderung des Wiener Jahrbuchs die Möglichkeit, einen nicht unwichtigen Teil der Arbeit zu veröffentlichen*, nämlich die stilistische Einordnung der Rodenegger Fresken. Daß dieser Teil infolgedessen hier nur in knapper Zusammenfassung vertreten ist, läßt sich umso leichter verschmerzen, als die Untersuchung vorrangig dem Entstehen der profanen Bildsprache gewidmet ist.

Besonderer Dank gebührt Frau Baronin Maria Call in Rodenegg und Herrn Peter Handy, Restaurator in Schmalkalden, für ihr großzügiges Entgegenkommen. Herrn Ruprecht Birlauf, der die Anfertigung dieser Arbeit mit Geduld ertrug, sowie meinen Freunden und Kommilitonen bin ich dankbar, daß sie mich mit konstruktiver Kritik unterstützten. Insbesondere ist Herrn Gernot v. Pape dafür zu danken, daß er das fertige Manuskript kritisch las.

Wieviel Verständnis und Unterstützung, auch in schweren Zeiten, ich meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Hans Belting verdanke, ist in der Art topischer Danksagungen nicht auszudrücken.

* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVII, 1984

Einleitung: Ausgangspunkt, Aufbau und Ziel der Untersuchung

Die Entdeckung der Iwein-Fresken, so benannt nach dem Titelhelden im Roman Hartmanns von Aue, auf der Südtiroler Burg Rodenegg im Jahre 1973, noch im selben Jahr von Rasmo publiziert, war Anlaß für Überlegungen zur profanen Illustration im 13. Jh. Das bislang von Rasmo um 1200 datierte Ensemble bot die Möglichkeit, die Illustration eines weltlichen Stoffes im Entstehen zu untersuchen, erwies es sich doch als frühestes erhaltenes Zeugnis profaner, genauer ritterlich-höfischer Malerei, ausgeführt bereits kurz nach dem Aufkommen der entsprechenden Literatur.

Die frühe Datierung eröffnete zugleich den Mediävisten neue Perspektiven für die Hartmann-Forschung. Laut Schupp, der 1975 die Fresken in die germanistische Diskussion einbrachte, erwarten die Philologen von den Kunsthistorikern eine genauere Datierung, die ihnen neue Ein-sichten zur Lokalisierung des Wirkungskreises Hartmanns eröffnen würde. Der kunsthistorischen Erschließung der Rodenegger Fresken ist denn auch ein großer Teil dieser Arbeit gewidmet, da sie bisher nicht eingehend untersucht und veröffentlicht worden sind.

Reiz und zugleich Komplexität des Themas liegen im doppelten Zugang, dem philologischen und dem kunsthistorischen. Um mittelhochdeutsche Literatur dem Nicht-Philologen nahezubringen, werden zunächst die Entstehungsbedingungen eines mittelhochdeutschen Textes skizzenhaft umrissen. Nicht die profane Literatur schlechthin und deren Illustration sind Gegenstände dieser Arbeit, sondern eine sehr spezifische Literaturgattung: *die ritterlich-höfische Literatur*. Auf

Stoffbestimmung und -geschichte, in denen Bedingungen und Bedeutung dieser Kunstform dargelegt werden, folgt die Vorstellung des Stoffes dieser Fresken, des 'Iwein'-Romans Hartmanns von Aue. Hartmann ist der bedeutendste Vertreter dieser zu Beginn des 13. Jh. entstehenden Literatur und 'Iwein' sein populärster Roman. Nach dieser Einführung in den Stoff wird der 'Fall' Rodenegg vorgestellt, beginnend mit den geschichtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen dafür. Nach ihrer zeitlichen und räumlichen Bestimmung werden die Fresken in ihrer Auseinandersetzung mit der literarischen Vorlage beschrieben. Es zeigt sich, daß derjenige Teil des 'Iwein', der in Rodenegg dargestellt ist, eine eigenwillige Lesart artikuliert. Die stilistische Untersuchung der Fresken führt dann zu einer neuen, späteren Datierung und einer veränderten Zuschreibung: Nicht alle Fresken im nahegelegenen Bri-xen und in Rodenegg können einer einzigen Hand zugeschrieben wer-den.

Die Untersuchungen der Modalitäten profaner Illustration in Rodenegg, der Illustrationsthematik und der Textrezeption fördern dann überraschende Ergebnisse zu Tage, die eine simplifizierende Betrach-tung ritterlich-höfischer Kunst verbieten. In Rodenegg zeigt sich, daß anfänglich die Schilderung eines ritterlich-höfischen Epos nicht unbe-dingt repräsentative adelige Selbstdarstellung bedeutet. Hier nämlich deutet die Illustration den profanen Stoff eigenwillig pathetisch und trägt damit zur Ausbildung einer neuen Bildsprache bei, ausgezeichnet durch Expressivität und erzählerischen Duktus. In Wirkungs- und Ausdrucksqualität ist sie der etwa gleichzeitigen religiösen Malerei in Brixen überlegen.

Ganz anders ist das Bild, das ein zweiter Iwein-Zyklus aus dem 13. Jh., die etwas jüngeren Fresken in Schmalkalden, Thüringen, bietet. Nach kurzer Vorstellung und Beschreibung wird auch er auf die Erzähl- und Illustrationsthematik

hin untersucht. Obwohl schon längere Zeit bekannt, ist dieser Zyklus nie richtig gewürdigt worden. Trotz malerisch einfacher Mittel wird auch hier, freilich ganz anders als in Rodenegg, die Iwein-Geschichte nicht nur nacherzählt, sondern mit einer bestimmten Auffassung inszeniert. Hier ist die Wiedergabe des gesamten 'Iwein' angestrebt, gekennzeichnet durch 'affirmative' Lesart und summarischen Zeichenstil. Der Vergleich beider Zyklen zeigt dann, wie unterschiedlich in der ersten Hälfte des 13. Jh. die Illustration ein und desselben Stoffes gestaltet werden kann. Die verschiedenen Auffassungen und Interpretationen der beiden Iwein-Versionen äußern sich in unterschiedlichen Illustrationshaltungen und -weisen sowie Handlungspointierungen; jeweils wird ein anderes Sinnpotential des Textes konkretisiert.

An diese Betrachtungen zum Wandel der 'Iwein'-Rezeption im Medium des Bildes schließen sich Überlegungen zu den Formen profaner Illustration an, wie sie in Rodenegg und Schmalkalden vertreten sind. Die Fresken sind zwar grundverschieden, ihre jeweilige Bildsprache läßt sich aber auf ein gemeinsames Anliegen zurückführen, das sie von anderen, z.B. religiösen Malereien unterscheidet. In beiden Zyklen herrscht der Erzählsstil vor, wenn auch in unterschiedlicher Modalität. Die Ausprägung spezifischer Erzählsstile charakterisiert die Epenillustration der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts.

Ein Seitenblick auf die handschriftliche Epenillustration bestätigt das: Auch bei Betrachtung dieser Bilder muß eine pauschale Begrifflichkeit versagen. *Eine* ritterlich-höfische Kunst gibt es nicht, jeder Zyklus bietet ein neues Bild. Die Bildzeugnisse des beginnenden 13. Jh. artikulieren ein ganz anderes Verständnis des ritterlich-höfischen Stoffes als jene aus der Mitte des Jahrhunderts und spätere. Unsere Skizze soll zeigen, daß die ritterlich-höfische Kunst in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, also bereits in einer frü-

hen Phase, ihre Blüte erlebt. Umso bedauerlicher ist , daß bis heute keine umfassende Darstellung der Entstehung profaner Illustration vorliegt. Eine ausschließlich formgeschichtliche Untersuchung kann ihr nicht gerecht werden.

Für die ersten Jahrzehnte des 13. Jh. läßt sich ein spezifischer Illustrationsstil, ein 'erzählerischer Zeichenstil' ('Eneide' und 'Tristan') feststellen, der im Laufe der Zeit zu reiner Formelhaftigkeit degeneriert zu sein scheint, einhergehend mit der Ablösung individueller Lesart durch eher konventionelle Wiedergabe ritterlich-höfischer Szenen. Wo die Maler der frühen Handschriften ad hoc Bildlösungen entwickelten, wurden später lediglich bereits vorhandene Bildmuster den Texten angepaßt. Möglicherweise haben zunehmende Beliebtheit dieser Handschriftengattung und Veränderung der Auftraggeberschaft zu dieser Einbuße an erzählerischen und interpretativen Illustrationsqualitäten beigetragen.

Kapitel I:
Entstehungsbedingungen mittelalterlicher Texte
Publikum und Auftrageber

1. Allgemeine 'literarische' Situation

1.1 Weltliches

Ende des ersten Viertels des 13. Jh. verfaßte Thomasîn von Zerclaere, gelehrter Kleriker am Hofe des Patriarchen von Aquileia, eine Tugendlehre in 'welscher' Sprache[1]. Das Bedürfnis, eine Gebrauchsethik in der Umgangsprache mit dem Ziel vorzulegen, "im Leben wirksam zu werden"[2], zeugt von Zeit- und Selbstbewußtsein sowie von dem Einfluß, der Geschriebenen damals beigemessen wurde. Seinen Lesern, den *"vriumen rîtern, guoten vrouwen und wîsen pfaffen"*[3], empfiehlt Thomasîn, "Erzählungen zu lesen und zu hören, die (sie) bessern und vom 'Schlechten' abhalten"[4]. Thomasîns Beispiele Gawein, Erec, Iwein usf. sollen seinen Lesern als Vorbilder dienen. Nichtsdestoweniger steht Thomasîn dieser 'Aventiuren-Literatur' kritisch gegenüber[5]. Offensichtlich wird die Lektüre höfischer Romane, deren Helden hier als Vorbilder gepriesen werden, nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur Belehrung empfohlen.

Unser Beispiel mag die 'kulturelle' Situation zu Beginn des 13. Jh. beleuchten. Zahlreiche Aspekte wie das hier zum Ausdruck kommende Selbst- bzw. Standesbewußtsein, die Benutzung der Umgangssprache, die Begrenzung der Adressatenschicht und die Beziehung der Literatur auf das Leben werden als konstante Merkmale immer wieder präsent sein. Thomasîn spricht, auf die damalige Lesesituation be-

zugnehmend, von 'lesen und hören'. Literatur wurde hauptsächlich vorgetragen bzw. vorgelesen[6]. Der Stellenwert und die Rezeption von Literatur in einer Gesellschaft, deren Mitglieder für gewöhnlich weder schreiben noch lesen konnten, ist heute kaum noch nachvollziehbar. Literatur war nicht 'Belletristik' im heutigen Sinn, und ihr Adressaten- und Rezipientenkreis war genauso beschränkt wie der ihrer Auftraggeber. Die Schriftsteller im Mittelalter haben "weder für das breite Publikum noch zu ihrem Privatvergnügen geschrieben."[7].

Das 13. Jh. steht nicht etwa am Anfang der profanen Kultur schlechthin, sondern ist die Blütezeit einer neuartigen weltlichen Kulturform: der ritterlich-höfischen. Während das Bürgertum in den Städten sich zu einem fest umrissenen und etablierten Stand entwickelte[8], entfaltete der Adel eine Kultur eigener Art, die bald zur Zielscheibe von Ironie und Satire wurde. Bereits Ende des 12. Jh. demaskierte z.B. der 'Reineke Fuchs' mit dem Kunstgriff der Tierparodie die eben ausgeformte ritterliche Idealwelt[9]; auf die Adelsliteratur antwortet die antihöfische Kontrafaktur. Die Zeit um 1200 ist, insbesondere im weltlichen Bereich, 'literarisch' sehr produktiv: Für das wachsende Interesse des Adels an der neu entstehenden Literatur sind zahlreiche Zeugnisse überliefert[10].

1.2 Stoffbestimmung und -geschichte der ritterlich-höfischen Literatur[11]

Um die Mitte des 12. Jh. hatte auf 'profanem' Gebiet eine neue literarische Entwicklung begonnen. Die Freude am Erzählen ersetzte das "Dogmatisch-Lehrhafte"[12] und das "Predigthaft-Mahnende"[13]. Weltgeschichtliche Epen wie die Kaiserchronik, der Alexander-Roman und das Rolandslied sind erste Äußerungen profaner Kultur "vor-höfischer"[14] Prägung, Spielmannsepen und Legendenromane weitere Typen, in denen sich nun neben der reinen Klerikerkultur eine weltliche Laienkultur artikulierte.

1.2.1 'Profan'

Die Trennung in 'weltlich' und 'geistlich' bzw. 'profan' und 'klerikal' bestand in diesem strikten Sinne nicht. Bei der Entstehung der neuen Literatur ist die Rolle der Verbindungen zwischen den Fürstenhöfen, den Auftraggebern der ritterlich-höfischen Literatur, einerseits und Hausklöstern, Kanzleien und Klöstern[15] andererseits nicht zu unterschätzen. Wie z.B. bestimmte Heiligenviten beweisen, lassen sich beide Lebensbereiche nicht etwa durch eine klare Trennungslinie scheiden. Hagiographien, die ohne weiteres geistlicher Literatur zugeschrieben werden, waren ebenfalls "Gebrauchstexte"[16], deren Entstehung in frühmittelalterlicher Zeit sich auf weltliche Interessen von Kirche und Adel zurückführen läßt. Heiligenviten, die in Eigenklöstern des Adels entstanden, legitimierten z.B. 'weltliche' Herrschaftsansprüche. Andererseits hat Hartmann von Aue, ein weltlicher Autor, zumindest zwei Romane, den 'Gregorius' und den 'Armen Heinrich' verfaßt, deren Thematik vornehmlich theologischer Natur ist. Sowohl in den Entstehungsbedingungen als auch in ihrer gesellschaftlichen Verankerung ist die entstehende profane Literatur von beiden Mächten, Adel *und* Klerus, geprägt. Es entsteht dennoch eine spezifisch weltliche Literatur, in der eben Weltliches zum Ausdruck kommt. Wenn hier weiterhin der Begriff 'profan' benutzt wird, dann immer eingedenk dieser Einschränkungen.

Im Bereich der profanen Kultur - die Gebiete Naturwissenschaften (Medizin, Astrologie, Jagd u.ä.[17]) und Rechtswissenschaften können hier nicht berücksichtigt werden - trat zu Beginn des 13. Jh. eine neue literarische Gattung in Erscheinung: *die ritterlich-höfische Epik*. Ebenso wie das Rolandslied, das erste deutsche Epos, die französische chanson

de geste 'La chanson de Roland' umgearbeitet hatte, so übertrug nun Hartmann von Aue als erster deutscher Dichter Werke der Artus-Epik aus der französischen in die deutsche Sprache. Hartmanns 'Erek' (1180-1190) leitete die Epoche der ritterlich-höfischen Romane artureischer Prägung in Deutschland ein. Das Rolandslied, eine weltliche Weiterführung der Heiligenlegende[18], ist zwar ein Ritterroman, aber noch keiner der artureischen oder ritterlich-höfischen Richtung.

1.2.2 'Höfisch'[19]

Der Gattungsbegriff 'höfische Epik' ist "nicht nur wie üblich (eine) literaturgeschichtliche Ordnungskategorie ..., 'höfisch' spricht Gesellschaftliches und Ideologisches aus"[20]. Nach dem Begriff des Profanen stößt man auf jenen des 'Höfischen', der sich bei "näherem Zusehen als sehr unpräzise erweist ... Er kann soziologisch definiert werden, und er kann gattungspoetisch aufgefaßt werden."[21] "Immer noch verschmelzen Dichtung und Wirklichkeit zu einem Idealbild des 'Höfischen'"[22]. Wenn 'höfisch' weltanschaulich gemeint ist, sollte man von "feudaler, aristokratischer Mentalität"[23] sprechen. "Wenn 'höfisch' schließlich auch zur Charakterisierung eines literarischen Genres dienen soll, so ist zu fragen, ob seine 'Höfischkeit' oder 'Hoffähigkeit' in der Thematik liegen soll oder darin, daß es für einen Hof intendiert ist"[24]. Aus ähnlichen Überlegungen heraus wird höfische Literatur auch mit "Adelsliteratur"[25] gleichgesetzt. Da der Adel im 13. Jh. keine homogene Gruppe mit einheitlichen Interessen und Vorstellungen war, muß jedesmal definiert werden, welche Gruppe und welche Literatur angesprochen wird[26]. Im weiteren wird vom Begriff 'höfisch' Gebrauch gemacht, aber im Bewußtsein der angeführten Probleme. Im Rahmen dieser Arbeit werden an konkreten Beispielen die Bedenken gegenüber einer zu stark generalisierenden Benutzung bestätigt[27].

Als die höfische Epik entstand, fand sie sofort große Resonanz. Im Epilog seines 'Lanzelet' berichtet z.B. Ulrich von Zatzikoven davon, daß ein normannischer Adeliger, der sich als Geisel in Deutschland aufhalten mußte, "als Reiselektüre einen modernen französischen Artusroman mitgenommen"[28] hatte.

1.2.3. Typus, Gattung

Die Schaffung von artureischen Romanen ist das Werk des Chrestien de Troyes. In der Tradition hellenischer Liebesromane[29] verwandelte er die matière de Bretagne in die normenstiftende ritterlich-höfische Literatur, die eminent gesellschaftsprägend[30] wurde. In dieser Gattung des höfischen Ritterromans vollzog sich z.B. die Aufwertung des Ritterbegriffes. "Das Prosawort 'Ritter'[31], das ursprünglich einen Dienstleistungsberuf bezeichnet, also auf Herrendienst weist und daher mit 'knecht' und 'dienstmann' in einer Reihe steht, wird zu einem poetischen Wort, zu einer ästhetisch-moralischen Metapher ..."[32]. Um 1200 ist die poetische Aufwertung des Wortes 'ritter' vollzogen, "es kann jetzt so viel wie Adel bedeuten und erscheint als stolzes Beiwort für Kaiser und Könige"[33]. "Dieser neue Wortgebrauch und damit das neue Ritterbild dringen mit Hartmann von Aue durch und bleiben in der höfischen Dichtung vorherrschend."[34]

Im Bereich der profanen Kultur stellt diese ritterlich-höfische Literatur eine eigene Gattung dar, die in jeder Hinsicht Standesdichtung und Elaborat der Hofkultur ist. Die ersten weltlichen Romane waren ebenfalls Ritterromane, aber nicht eo ipso höfische Romane, sondern ritterliche Epen und chansons de geste wie das Rolandslied. Im ritterlich-höfischen Roman wird eine besondere Auffassung von Rittertum vertreten. Im Rolandslied war es ein idealisiertes Kreuzrittertum und noch kein höfisches Ritterwesen. Das Weltbild war noch stark von der Lehre der Kirche be-

herrscht, nicht von der Minne und künstlich geformter Vollkommenheit. Die Taten der Ritter geschahen nicht wie in der höfischen 'aventiure' um ihrer selbst willen.

Die 'Eneide' des Heinrich von Veldeke[35] hatte in Deutschland (um 1180) die Tradition des höfischen Romans eingeleitet. Hartmanns Löwenritterroman *Iwein* (1199-1205) gehört zur Gattung der hochhöfischen Epik, die Hartmann selbst mit dem 'Erek' (1180-1190) in Deutschland einführte[36]. Wesentlicher Bestandteil und motorisches Element der Handlung im Artusroman ist die 'aventiure'. Im 'Iwein' dienen lange Gespräche[37] der Erläuterung dieses zentralen Begriffs ritterlichen Daseins. "Aventiure ist eine Lebensform, die nur dem ritterlichen Menschen begreiflich ist. Sie ist zweckentkleidete Tat, ihr Sinn ist die Leistung als solche, die den Wert des Mannes erhöht."[38] Eigentlich stellt sie eine Ästhetisierung des 'dienest' dar[39]. Es wird in den Romanen ein "autonomes diesseitiges Humanitätsideal des ritterlichen Menschen"[40] entworfen. Sehr früh richtet sich die Kirche denn auch gegen diese Diesseitigkeit. Bernhard von Clairvaux z.B. formuliert in seiner Schrift 'De laude novae militiae' (ca. 1132-36) eine scharfe Kritik. Er "verbindet ... seine Abneigung gegen die neue höfische Ideologie mit dem moralischen Appell an das ritterliche Gewissen ... und er stellt diesem modischen Ritterbild das Bild des wahren christlichen Ritters gegenüber, bei dem Kampf blutige Wirklichkeit und nicht bloß halbfiktives Zeremoniell ist."[41]

1.2.4 Adressat, Träger

Träger dieser Literatur ist, wie ihr Name schon andeutet, ein Hof, d.h. eine zumeist adelige Gesellschaft oder eine solche mit entsprechenden Prätentionen. An dieser säkularen Kultur hat nur eine ständisch begrenzte Gruppe der Gesellschaft (s.o. Thomasîn) teil: der Hofadel, die Hofministerialität, die

hohe Geistlichkeit[42]. Wer außerhalb eines Hofes konnte z.B. die französischen Vorlagen übersetzen und adaptieren?

1.2.5 Funktion

Bei aller Diesseitigkeit und Weltfreude ist diese Literatur nicht bar eines moralischen Gehaltes. Das Wort 'Ritter' wurde "zum Schlüsselwort einer neuen Ethik und Ästhetik, zum Programm eines neuen Menschenbildes"[43]. Die Unterhaltung dient einer sittlichen, erzieherischen Zielsetzung; der Held fungiert als Vorbild (*delectare et prodesse*)[44], wie bereits Thomasîn empfohlen hat. Die Wirklichkeit, die in den Romanen entworfen wird, ist märchenhaft und utopisch. Die Helden sind nichtsdestominder als Leitbilder, als "verpflichtende Norm für das Leben gedacht"[45]. Diese weltlichen adligen Romane übernehmen auf viel konkretere Weise die Funktion der heroischen Hagiographien. Sie sind "zu gleichen Teilen ritterliche Selbstverherrlichung und höfische Lebenslehre"[46]. Thomasîn hat bereits hierauf aufmerksam gemacht. Er gibt sogar Hinweise dafür, wie die fiktive Welt zu verstehen sei. Man sollte die Aventiurenschilderungen nicht wörtlich nehmen, sondern auf die 'bezeichnunge' achten, auf das, "was trotz erdichteter Geschehnisse in bildhafter Darstellung gemeint werde (V.1124)"[47]. Der Moralist Thomasîn übt ansonsten scharfe Kritik an der 'Lüge' märchenhafter Erzählungen. Aber er sieht in " ihnen durchaus didaktische Unternehmungen mit beachtlichem Erziehungswert vor allem für *'ungelêrte'* (V.1104) und solche, die *'tiefe sinne niht versten'* (V.1108) können"[48].

Diese profane Kultur stellt einer der ersten Alternativen[49] zum kirchlich-sakralen Kulturmonopol dar. Sehr bald ist die Kirche denn auch bemüht, diesem allzu weltlichen Rittertum wieder christliche Ziele zu setzen[50]. Die Literatur spiegelt, wie die Entstehung der Gralsliteratur, z.B. des 'Parzival', kurz nach 1200 bezeugt, diesen Gesinnungswandel wider.

UKF

Diese weltliche Kultur ist nicht notwendigerweise der Welt allgemein zugewandt, sondern formuliert die Wirklichkeit als idealistisch überhöhtes und verklärtes Selbstbild[51] einer spezifischen Gesellschaftsgruppe. Die von ihr hervorgebrachte Literatur ist ihrer Konzeption und Bestimmung nach Gesellschaftsdichtung[52].

1.2.6 Bedeutung[53]

Weltfremd, "utopisch war die höfische adelige Realität nie"[54], da sie der"ethischen-ästhetischen Erklärung und Rechtfertigung der Aristokratie"[55] dienen sollte (oder auch den Ansprüchen der Ministerialität[56]). Diese Literatur war ein, wenn auch idealisierter, wohlfeiler Spiegel des Adels und artikulierte zugleich dessen ideologische Legitimierung. "Während sich der europäische Adel im 12. Jh. endgültig als fest umrissener Stand entwickelte, entstanden jene mythischen Bilder und Gestalten, die dessen Ideale als schon immer gültig ausgaben. Die Fiktion ersetzte eine fehlende Geschichte und wurde selbst geschichtsmäßig."[57]

Neben unterhaltenden und ethisch-didaktischen Funktionen hatten die Texte auch eine ideologische Bedeutung. Sie entwarfen ein "integratives Gesellschaftsbild"[58] und dienten der gesellschaftlichen Selbstdeutung bestimmter Kreise[59]. Um dieser Bedeutung gewärtig zu werden, sollte der Leser die Romane nicht für das halten, wofür sie sich ausgeben[60]. Wahrscheinlich dienten diese Romane wie bereits zuvor Heldenepen und -dichtung, zugleich dem Geschichtsverständnis, da die "Grenze zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung"[61] unscharf war.

2. Literarische Vorlage der Fresken

Die Fresken in Rodenegg schildern Szenen aus dem 'Iwein'-Roman Hartmanns von Aue.

2.1 Hartmann von Aue

"ein rîter, der gelêret was
unde ez an den buochen las"

So Hartmanns Selbstporträt zu Beginn seines 'Iwein' (V.21-22). Wenig ist zu ihm, dem Ouwaere, überliefert. "Sicher oder mit einem gewissen Wahrscheinlichkeitsgrad"[62] weiß man nur, daß Hartmann aus dem Sprachraum des Alemannischen (Oberrhein) stammte, etwa von 1160 bis 1210 lebte und von ca. 1180 bis 1205 sein Werk verfaßte. Er nannte sich selbst Ritter und Ministerial ('dienestmann'); zu seinem tatsächlichen Lebensstand fehlen aber alle Nachrichten. Sein Dienstherr oder Auftraggeber ist unbekannt; die neuere Forschung tendiert aber dazu, ihm die Zähringer (Bertold V.) als Mäzene zuzusprechen[63].

2.2 Überlieferung- und Wirkungsgeschichte

2.2.1 Handschriftenüberlieferung

Zum Werk Hartmanns sind nur wenige Handschriften, illustrierte Manuskripte seiner Epen überhaupt nicht überliefert[64]. Von den erhaltenen ist der 'Iwein' "das mit fünfzehn ganz oder annähernd vollständigen und dreizehn fragmentarischen Handschriften am weitaus besten überlieferte Werk Hartmanns"[65]. Die Manuskripte stammen aus dem 13. bis 16. Jh., die beiden ältesten sind die Handschriften A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod.Pal.Germ.397) und B (Gießen, Hs.97), die nicht miteinander verwandt sind, "sondern die reinsten Vertreter zweier Überlieferungszweige ...,

die bei Übereinstimmungen mit hoher Wahrscheinlichkeit den Urtext liefern"[66]. Der Reichtum an überlieferten Handschriften spricht für die Beliebtheit des 'Iwein'.

Die modernen Texteditionen sind Rekonstruktionen des Urtextes anhand der Übereinstimmungen zwischen den überlieferten Texten[67]. Im Streit um den Status der ältesten überlieferten 'Iwein'-Handschrift wurde einmal A und einmal B der Vorrang gegeben. Die Fragestellung ist aber insofern müßig, als "gerade die 'Iwein'-Handschriften Hinweise genug geben, daß bei den Schreibern die Benutzung verschiedener Texte vorkam."[68]

2.2.2 Textausgabe

Die vorliegenden Untersuchungen stützen sich auf die 7. Ausgabe von Hartmanns 'Iwein' durch G.F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, die T. Cramer 1974 herausgab. Lachmann hatte die Handschrift A bevorzugt[69]; sie ist aber ein "kritisch hergestellter Text ..., der auf der Vergleichung mehrerer Handschriften basiert ..."[70]. Bei der Untersuchung des Verhältnisses der Rodenegger Fresken zum 'Iwein'-Text wurden ebenfalls die Handschriften A und B in ihren Originalausgaben herangezogen[71].

2.2.3 Textquelle

Hartmanns Quelle war der '*Yvain*' des Chrestien de Troyes; Nebenquellen sind nicht feststellbar. Die französische Vorlage entstand am Hofe von und für Marie de Champagne. Die Entstehungszeit ist nicht genau festzulegen; die Chronologie der Werke Chrestiens basiert auf stilkritischen Argumenten und ist umstritten. Der Text dürfte in den 80er bis 90er Jahren des 12. Jh. entstanden sein[72]. Zur Übertragung ins Deutsche bediente sich Hartmann einer Handschrift des französischen Textes von etwa 1190/1195-96. Diese Handschrift

war also nur unwesentlich jünger als Chrestiens Original und älter als alle überlieferten Handschriften Chrestiens[73].

2.2.4 Datierung des 'Iwein'

Hartmanns 'Iwein'-Fassung selbst wird durch das in der deutschen Literaturgeschichte berühmte 'Weingärten-Datum' (1204) und durch eine Anspielung Wolframs von Eschenbach im V. Buch seines 'Parzival'[74] datiert, wo Wolfram die Handlungsweise von Hartmanns Heldin Laudine tadelt. Also muß der 'Iwein' im Jahre 1205, dem feststehenden Jahr der Fertigstellung des 'Parzival', nicht nur vollendet[75], sondern sogar bereits genügend bekannt gewesen sein.

Der 'Iwein' wird weitgehend als letztes Werk Hartmanns angesehen. Mit dem 'Erek' hatte Hartmann in einer frühen Schaffensphase bereits ein artureisches Werk ins Deutsche übertragen. Zwischen 'Erek' und 'Iwein' liegen 'Gregorius' und 'Der arme Heinrich', die Werke der sog. Weltabkehr. Warum Hartmann sich dann mit dem 'Iwein' wieder Weltlichem bzw. Ritterlichem zuwandte, ist bis heute unbeantwortet; diese Zäsur in Hartmanns Schaffen wird zumindest teilweise auf seine Teilnahme am Kreuzzug zurückgeführt[76].

2.2.5 Wirkungskreis Hartmanns

Über Hartmanns Wirkungskreis kann sich die Forschung ebensowenig einigen wie über seine Werkchronologie. Daß "ein episches Werk, wie Hartmann es hinterlassen hat, Mäzenatentum"[77] voraussetzt, ist die einzige Gewißheit. Wie kam Hartmann an die französischen Vorlagen sowohl des 'Erek' als auch des 'Iwein'? Als Dienstherren, die genügend Beziehungen zum Ausland und das vorauszusetzende Kulturbewußtsein hatten, kommen sowohl die Staufer[78] als auch die Zähringer[79] in Frage.

2.3 Hartmanns Rezeption, insbesondere zeitgenössische 'Iwein'-Rezeption

"Der 'Iwein' galt den Zeitgenossen und gilt noch heute als das eigentliche Meisterwerk Hartmanns"[80]. Die hohe Anzahl überlieferter 'Iwein'-Handschriften deutet bereits auf eine große Beliebtheit hin und zeigten, "daß der Iwein offenbar stark gewirkt hat, stärker als jedes andere Werk Hartmanns; ... dieses Epos ist in seiner Art als vorbildlich empfunden worden, als Muster und Exempel, vollkommene Erfüllung des Artusthemas."[81] Für das 13. Jh. sind zur 'Iwein'-Rezeption außer den Lobpreisungen Gottfrieds von Straßburg und Rudolfs von Ems sowie den Nachahmungen[82] zwei Freskenzyklen, einer in Rodenegg und einer in Schmalkalden, überliefert, die den 'Iwein' illustrieren.

Die einzigen erhaltenen Beispiele profaner Wandmalerei der Frühzeit tradieren also den 'Iwein'. Aus diesen Illustrationen können konkrete Erkenntnisse zum Textverständnis und zur "Gebrauchssituation mittelalterlicher Literatur"[83] gewonnen werden; vielleicht können sie sogar die Frage beantworten, warum gerade der 'Iwein' so beliebt war.

3. Hartmanns 'Iwein'-Roman[84]

Da die Freskeninschriften den Namen der deutschen Version in der Hartmann'schen Prägung entsprechen[85], kann man sich bei der Betrachtung der Bilder auf diese stützen. Die Annahme, der Text habe dem Maler oder dem Auftraggeber in dieser Version vorgelegen, ist zunächst eine Arbeitshypothese, die später überprüft werden soll.

3.1 Aufbau des Textes, Resumé des Inhalts

Die Geschichte des Löwenritters Iwein umfaßt 8166 Verse und gliedert sich in zwei große Teile, die durch eine Vor- und Rahmengeschichte eingeleitet werden.

Vorgeschichte (V.1-ca.962):

Exposition der Artuswelt und Schilderung des Vorfalls, der Iwein dazu bewegen wird, selbst zu Abenteuern auszureiten.

König Artus hat anläßlich des Pfingstfestes den ganzen Hof versammelt. Nach dem Festmahl gibt sich ein jeder seinen Beschäftigungen hin. Während Artus sich mit der Königin zurückzieht, versammeln sich einige, um einer Erzählung des Ritters Kalogrenant zu lauschen, der von einem zehn Jahre zurückliegenden Abenteuer berichtet: Er ritt damals durch den Wald von Breziljan, in dessen Mitte er auf einer Burg gastfreundlich aufgenommen wurde. Am nächsten Morgen ritt er nach dem Abschied vom Burgherrn und dessen Tochter wieder auf Abenteuer aus. Bald traf er auf einem gerodeten Feld im Walde einen Wilden Mann inmitten wilder Tiere. Zunächst erschrak er über die mächtige Gestalt, die zudem mit einer Keule bewaffnet war. Im Lauf eines langen Gesprächs, in dem Kalogrenant dem Wilden Mann zu erklären versuchte, was 'Abenteuer' sei, wies dieser ihn auf eine wundersame Quelle hin. Kalogrenant entdeckte sie auch bald darauf und überprüfte, was ihm der Wilde Mann erzählt hatte: Wenn der Stein des Brunnen oberhalb der Quelle mit Quellwasser begossen wird, entsteht ein Unwetter, das alle Vögel vertreibt und starke Verwüstungen hervorruft. Kalogrenant setzte den 'Mechanismus' des Zauberbrunnens in Gang, und der Herr und Beschützer der Quelle ritt heran, forderte ihn zum Kampf, und Kalogrenant unterlag ihm.

Für diese Niederlage wird Kalogrenant nun von Key, einem der lauschenden Ritter, verspottet, und es entsteht ein Streitgespräch, das von der Königin geschlichtet wird. Iwein, ein Vetter Kalogrenants, entschließt sich spontan, dessen Schmach zu tilgen. Als Artus vorschlägt, mit dem ganzen Hof zum Zauberbrunnen zu ziehen, beschließt Iwein, ihnen heimlich zuvorzukommen.

Erster Teil (V.963-ca.3200):

Iwein reitet aus und wiederholt das Abenteuer seines Vetters. Er hat jedoch mehr Erfolg, besiegt den Herrn der Quelle und erwirbt damit Land und Frau des Besiegten.

Nach dem heimlichen Ausritt trifft Iwein im Wald von Breziljan ein, wo ihm genau dasselbe widerfährt wie Kalogrenant zehn Jahre zuvor. Im Kampf gegen Askalon, den Herrn der Quelle, verletzt er diesen allerdings tödlich. Askalon flieht, aber Iwein verfolgt ihn bis in dessen Burg. Am Eingang zur Burg befindet sich ein Fallgatter, dessen Mechanismus nur Askalon kennt. So entkommt er in seine Burg, und das Gatter saust auf seinen Verfolger herab. Während Iweins Roß zweigeteilt wird, kommt er selbst gerade noch davon, bleibt aber zwischen Fallgatter und Burgeingang gefangen.

Aus dieser mißlichen Lage wird er durch Lunete, eine Zofe der Burgherrin, befreit, die durch eine kleine Tür hereintritt. Während Askalon stirbt und sein Tod beklagt wird, übergibt Lunete Iwein als Dank für einen einst am Artushof geleisteten Dienst einen Zauberring, der seinen Träger unsichtbar machen kann. So bleibt Iwein den Wachen verborgen, die den Mörder ihres Herrn suchen. Aus seinem Versteck heraus beobachtet er das Begräbnis des Burgherrn. Die erneut blutenden Wunden des Toten deuten darauf hin, daß der Mörder

sich in der Nähe befindet. Die Wachen suchen ein zweites Mal nach ihm, aber seine Unsichtbarkeit rettet ihn auch jetzt.

Während der Trauerzeremonie beobachtet er die Witwe, die sich vor Schmerz die Haare rauft und ihre Gewänder zerreißt. Der Anblick entfacht in ihm eine heftige Leidenschaft, und er möchte zu ihr, um sie von ihren Schmerzensäußerungen abzuhalten. Lunete kann ihn gerade noch daran hindern. Als sie von Iweins Liebe zu ihrer Herrin erfährt, beschließt sie, ihm zu helfen. Durch diplomatisches Vorgehen gelingt es ihr, die Herrin zur Heirat Iweins zu überreden.

Kurz nach den Hochzeitsfeierlichkeiten kommt Artus zum Zauberbrunnen. Nun muß Iwein ausreiten, um sein neues Reich zu verteidigen. Key, der sich angeboten hat, für Artus gegen den Herrn der Quelle anzutreten, unterliegt Iwein. Nach dem Kampf gibt Iwein sich zu erkennen und lädt Artus samt Hof auf seine Burg ein. Beim Abschied nach einer Woche wird Iwein von seinem Freund Gawein davor gewarnt, sich zu 'verliegen'[86], und gebeten, an den Artushof zurückzukehren, um seinen ritterlichen Pflichten nachzukommen. Laudine gibt Iwein unter der Bedingung frei, daß er binnen eines Jahres zu ihr zurückkehre.

Iwein verläßt sein neues Reich und seine Dame, um sich ganz dem ritterlichen Dasein zu widmen. Die Erfüllung seiner Ritterpflichten läßt ihn jedoch die gesetzte Frist vergessen. Lunete kommt deshalb im Auftrag ihrer Herrin an den Artushof, um Iwein ob dieses Versäumnisses zu verfluchen. Vor versammeltem Hof wird Iwein der Treulosigkeit und des Vertrauensbruchs beschuldigt. Diese Verdammung läßt Iwein in Wahnsinn verfallen. Mit diesem Ereignis beginnt die 'Krise' in Iweins Schicksal.

Zweiter Teil (V.3201-8166):

Dies ist die Aventiurenkette des eigentlichen Iwein-Weges[87], d.h. eine Serie von Abenteuern, mit der Iwein sein Versäumnis sühnt und zu wahrem Glück und Versöhnung gelangt[88].

In seinem Wahn irrt Iwein nackt und aller Würde entkleidet im Wald umher, jagt wilde Tiere und erhält im Tausch Nahrung von einem Eremiten. Eines Tages wird er von Daemen aufgefunden, die ihn durch eine Wundersalbe von seienem Wahn heilen, ihm Kleidung geben und ihn auf die Burg ihrer Herrin, der Dame von Narison, bringen. Iwein erholt sich und erhält wieder alle Attribute eines Ritters. Im Kampf befreit er die Dame von Narison vom Grafen Aliers, der sie bedroht. Sie bietet ihm dafür ihr Reich an, Iwein aber bleibt Laudine treu und verläßt die Burg wieder. In einem Wald hört Iwein wilde Kampflaute und trifft auf einen Löwen, der mit einem Drachen kämpft. Er rettet dem Löwen das Leben; zum Dank dafür begleitet dieser ihn fortan, und er, der bis dahin anonym ausgeritten ist, nennt sich jetzt '*Ritter mit dem Löwen*'.

Zufällig führt sein Weg ihn wieder in die Nähe der Wunderquelle im Wald von Breziljan. Aus der nahegelegenen Kapelle hört er Klagelaute; es ist Lunete, die dort bis zu einem Gerichtskampf, der über ihr Schicksal entscheiden soll, gefangen gehalten wird. Sie wird des Verrats an ihrer Herrin beschuldigt, weil sie ihr den schlechten Rat gegeben hat, den 'Verräter'zu heiraten. Wenn sie keinen Ritter findet, der für sie kämpft, wird sie auf dem Scheiterhaufen sterben. Iwein verspricht ihr seine Hilfe, reitet aber erst einmal davon und kommt zu einer Burg, deren Herrn mit Familie er von der Bedrohung durch den Riesen Harpin befreit. Gerade noch rechtzeitig kehrt er zurück, um - unerkannt - Lunete im Gerichtskampf zu befreien. Iwein und sein Löwe erholen sich anschließend auf einer Burg, wo er die jüngste Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn kennenlernt. Sie bittet ihn um Beistand im Gerichtskampf gegen ihre ältere Schwester, die ihr das Erbteil streitig macht. Iwein sagt seine Hilfe zu, kommt aber au seinem Weiterritt zunächst zur Burg vom 'Schlimmen Abenteuer'. Dreihundert Jungfrauen werden hier als Geiseln gehalten und müssen 'Sklavenarbeit' verrichten. Iwein befreit sie und den Burgherrn aus der Bedrängnis; dieser bietet ihm zum Dank seine schöne Tochter an. Iwein lehnt ab und eilt an den Artushof um -wiederum anonym - der Tochter des Grafen vom Schwarzen Dorn beizustehen. Der Gerichtskampf, der den Erbstreit schlichten soll, findet vor versammeltem Artushof statt. Gawein, der edelste Ritter der Artusrunde, tritt für die ältere Schwester an. Der Kampf dauert lange und geht unentschieden aus. Der '*Ritter mit dem Löwen*' gibt sich als Iwein zu erkennen. Die beiden Freunde Iwein und Gawein umarmen sich: Iwein ist 'rehabilitiert'.

Erst jetzt fühlt sich Iwein berechtigt, an seinen eigenen Hof zurückzukehren. Er kommmt an die Quelle und löst erneut das Unwetter aus. Schrecken macht sich breit, da es keinen Verteidiger für die Quelle gibt. Wiederum bewegt Lunete ihre Herrin durch Diplomatie dazu, den '*Ritter mit dem Löwen*' zum Beistand herbeizuholen. Zugleich muß die ahnungslose Laudine versprechen, ihm im Zwist mit seiner Dame beizustehen. Als Iwein sich zu erkennen gibt, fühlt sich Laudine zwar hintergangen, ist aber durch ihr Versprechen verpflichtet, Iwein zu vergeben. Iwein wird wieder aufgenommen, d.h. er hat Reich und Dame wiedergewonnen. Hier endet Hartmanns Roman.

3.2 Aspekte der 'Iwein'-Interpretation[89]

In Aufriß, Anlage und Thematik ist der 'Iwein' dem 'Erek' ähnlich und zugleich dessen Gegenstück[90]. In beiden Romanen steht der Problemkreis höfische Liebe/Ehe/ritter-

liches Dasein im Vordergrund. Der Versuch, einen harmonischen Einklang zwischen ehelicher Minne und dem Ritterdasein zu gestalten, ist oft als Anti-Tristan verstanden worden. Erek vernachlässigt seine ritterliche Aufgaben, Iwein verletzt seine Minnepflicht; beide müssen den selbstverschuldeten Verlust eines zunächst gewonnenen Glücks wiedergutmachen. Ihr Weg zum "*miles selectus*"[91] verläuft gegenläufig, ist aber auf dasselbe Ziel gerichtet, nämlich beide "Lebensmächte"[92], Ritterleben und eheliche Minne, harmonisch zu verbinden und in Einklang mit der ritterlichen Gesellschaft zu bringen.

Nach der Krise muß er "in kunstvoll gesteigerten Erfahrungen dann erst langsam zur Ehre hinzu die selbstverleugnende Treue beim Dienst ohne Hoffnung auf Lohn (lernen)"[93]. Wie nun die Frage nach Schuld und Sühne, Treue und Untreue, im 'Iwein' verstanden werden müssen, ist umstritten. Wo begeht Iwein seinen Fehltritt, bei der unritterlichen Tötung Askalons, den er *'ane zucht'* (V.1056) bis in den Tod verfolgt oder erst beim Fristversäumnis? Oder gar "weder in der Erschlagung Askalons noch im Terminversäumnis, sondern allein darin, daß er Laudine durch den Zusammenhang von Erschlagung ihres Gatten und Fristversäumnis entehrt hat"[94]? Je nach Interpretation werden die Fragen nach *'saelde und êre'*[95], Schuld und Sühne, verschieden gedeutet. Weitere Interpretationsprobleme knüpfen sich an die Figur Laudines[96].

Dies sind nur einige Fragen, die in der Forschung kontrovers beantwortet werden; dabei werden oft unbewußt moderne ethische Vorstellungen ins Mittelalter zurückprojiziert. Kontroversen entstanden insbesondere um Laudines Handlungsweise und die Interpretation von Iweins Vertrauensbruch und Treulosigkeit. Mertens und Kaiser haben die Fragestellung versachlicht, indem sie die seinerzeitige Rechtsgrundlage der Witwensituation analysierten, eine Situation "des verletzten Rechtes", in der *'frouwe und lant'* bedroht werden[97].

Durch den zweiten Abenteuerweg rehabilitiert sich Iwein. Am Anfang steht das Quellenabenteuer, "das dem persönlichen Ruhm galt,"[98] im zweiten Abschnitt dann besteht Iwein Abenteuer im Dienst seiner Mitmenschen; insbesondere hilft er Frauen in Situationen, in denen sie und ihr Land bedroht sind - so wie einst Laudine bedroht war, als sie ihren 'Herrn' verlor. Es sind Stationen seines Aufstiegs zum *'miles selectus'*. Der unentschiedene Kampf gegen den edelsten Ritter der Tafelrunde ist die letzte Bewährungsprobe. Vor versammeltem Hof erweist sich Iwein Gawein ebenbürtig. Nun kann er vor seine Minneherrin treten und die Landesherrschaft wieder übernehmen, d.h. im 'Iwein' ist die "letzte Station, das letzte Ziel nicht mehr Artus, sondern Laudine."[99]

Diese philologischen Interpretationen sollten nicht mit der zeitgenössischen Rezeption gleichgesetzt werden, wie es noch allzu oft stillschweigend geschieht[100]. Daß die Fresken in Rodenegg erstmals faßbare Momente der Textrezeption und -interpretation liefern, die nicht unbedingt im Einklang mit den philologischen Deutungen sind, wird sich noch zeigen.

Daß mittelalterliche Romane keineswegs eindeutig sind, ist nicht neu, ebensowenig die Feststellung von Parallelen zwischen dem Weg eines Ritters und dem eines christlichen Heiligen. Der Aventiurenweg wird auch als "säkularisierter Prozess kirchlicher Bußpraxis"[101] gedeutet und Iwein als "a composite saint"[102] verstanden. Im gesamten Werk Hartmanns konnte eine Bußtheologie nachgewiesen werden, die er "der gleichen Quelle entnommen hat, auf die auch Wolframs Gralsallegorie gründet, nämlich (pseudo) Gregors Expositio der Bußpsalmen und der Pastoralregel."[103] So ist die "... triuwe-Thematik des 'Iwein' und ihre Problematisierung in der

Aventiurenkette ... (ein) entscheidender Beitrag, zur Herausbildung ... jenes spezifischen christlich geprägten Ideengutes, das einmal ... Wolframs 'Parzival' zugrunde liegen wird."[104]

Dies darf aber keineswegs dazu führen, in den Romanen lediglich säkularisierte Heiligenviten zu sehen oder neue Vehikel für heilsgeschichtliche Erwartungen[105]. Der Weg des Ritters zum 'wahren Sein' kann als Heilsweg angesehen werden, aber "keineswegs als Allegorese, als fixes 'bedeuten' christlicher Heilstatsachen"[106]. Auch Ohly[107] geht von der Grundthese aus: "Sünde und Buße sind das Thema dieses Gesamtwerkes."[108] "Die Büßer der Legenden wie die beiden Artusritter (Erek und Iwein, Anmkg. d. V.) gewinnen Heil, sei es das Heil des Gottesreiches oder das der ritterlichen Welt."[109]

Im Iwein sind also Themen aus verschiedenen Bereichen, dem ritterlich-höfischen Dasein (Minne/Ritterpflichten), der standesrechtlichen Gesellschaftsstruktur (Problematik der Witwensituation, Eroberung einer Landesherrschaft) und dem theologischen Gedankengut (Sünde/Buße) verflochten. "Die Unterscheidung von 'geistlich' und 'weltlich', Funktionsgebundenheit und 'Literarizität' bekommt im Mittelalter erst ihren Sinn, wenn sie als *Prozeß* einer allmählichen Literarisierung der im Ursprung an kultische, religiöse und gesellschaftliche Funktionen gebundenen Gattungen verstanden wird."[110]

Die Bedeutung eines Romans kann jeweils nur für einen bestimmten Herstellungs- oder Rezeptionsort und -zusammenhang annähernd erschlossen werden. Die Interpretationen der Fresken in Rodenegg und Schmalkalden dienen u.a. dem Versuch, Rezeption und Bedeutung des Iwein-Romans zu Beginn des 13. Jh. zu bestimmen.

Kapitel II:
Die Iwein-Fresken auf Burg Rodenegg

1. Forschungsgeschichte

1973 wurden bei Restaurierungen auf Burg Rodenegg in einem Raum, der bislang[111] als Kapelle angesprochen worden war, hinter dem nun abgetragenen Gewölbe[112] profane Fresken freigelegt. Trotz zerstörter Stellen dort, wo das Gewölbe an den Wänden ansetzte, konnten die Malereien sehr schnell als Iwein-Zyklus identifiziert werden. Die Namensinschriften, die jenen der Figuren des Hartmannschen Epos entsprechen, lassen keinen Zweifel daran. Im selben Jahr publizierte Nicolo Rasmo, unter dessen Leitung die Freilegung durchgeführt wurde, die Funde (auszugsweise) zum erstenmal, **1974** erneut[113]. Ohne eine Beschreibung oder gar Untersuchung der Fresken zu liefern, schrieb er sie dem Maler zu, der die Frauen- und die Johanneskirche am Domkreuzgang in Brixen ausgemalt haben soll.

1975 zog der Germanist V. Schupp den Rodenegger Zyklus als Beleg für seine Stellungnahme innerhalb der fachinternen rezeptionstheoretischen Debatte heran. Insbesondere versuchte er, Kaisers Thesen zur Bedeutung der ritterlich-höfischen Literatur anhand der Iwein-Fresken zu widerlegen. Im selben Jahr veröffentlichte ein zweiter Germanist, H. Szklenar[114], die Rodenegger Fresken unter textbezogenen Gesichtspunkten.

1977 dienten, anläßlich einer Tagung des Südtiroler Instituts, u.a. die Rodenegger Fresken dem Germanisten A. Mas-

ser als Beispiel der "zeitgenössischen Rezeption höfischer Literatur"[115]. Im selben Jahr führte der Germanist P.J. Becker[116], ausgehend von Rasmos Zuschreibung an einen 'Hofmaler' des Brixener Bischofs, die Rodenegger Fresken als Beispiel eines profanen Auftrags von einem Mitglied der hohen Geistlichkeit an.

1978 griff der Germanist V. Mertens die Fresken auf[117], ohne jedoch andere als philologische Fragestellungen aufzuwerfen. Im selben Jahr hielt H. Szklenar am Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg einen Vortrag über den Rodenegger Zyklus; Hauptgesichtspunkte darin waren Probleme der Hartmann-Forschung, insbesondere Versuche, dessen Auftraggeber herauszukristallisieren[118]. Ebenfalls 1978 lenkte zum erstenmal ein Kunsthistoriker die Aufmerksamkeit auf den Rodenegger Zyklus: In einer Rezension des Ausstellungskatalogs 'Die Zeit der Staufer' bedauert W. Grape dessen Vernachlässigung[119].

2. Situation und Bedingungen

2.1 Burg Rodenegg

Unweit von Brixen, am Eingang des Pustertals, liegt die Burg Rodenegg[120] auf einem Felsvorsprung des Rodancher Berges, mit dem sie durch eine Zugbrücke verbunden ist. Von Anfang an ist die Geschichte der Burg mit der des Geschlechts derer von Rodank verbunden. Da der Grund und Boden, auf dem das Schloß erbaut wurde, ursprünglich den Bischöfen von Brixen gehörten, waren diese auch Besitzer der Burg, die ihre Ministerialen erbaut hatten. Von 1140 bis 1292-1300 war sie aber "im Eigentum der Familie ihres Erbauers, des Brixener Hochstiftsministerialen von Rodank."[121]

2.1.1 Das Geschlecht derer von Rodank - Geschichte und Stellung in Brixen

"1140-47 überläßt Bischof Hartmann seinem Ministerialen Friedrich und dessen Gemahlin Gerbrich jenen mansus zu Rodunc, auf welchem dieser ein Schloß erbaut hatte."[122] Friedrich I. von Rodank hatte drei Söhne: Friedrich II., Arnold I. und Reginbert. Letzterer wurde Domprobst in Brixen und hatte einen Sohn Konrad, der 1200 Bischof von Brixen werden sollte. Arnold I. erhielt Burg Schöneck zu Lehen, während Friedrich II. die Burg Rodank behielt. Von dessen Nachfahren überlebte außer einer Tochter nur Sohn Arnold II. Um 1200 hatte dieser Arnold II. die Burg Rodank, später Rodenegg, inne. Er ehelichte Mechthilde, Witwe des 1184 verstorbenen Heinrich von Taufers, aus dem Geschlecht der Vollfreien von Hohenburg (Isar, Bayern). Aus dieser Ehe stammten die beiden Söhne Arnold IV. und Friedrich III. Da Ende des 12. Jh. die Nebenlinie derer von Schöneck ausstarb, fiel Arnold II. auch Burg Schöneck zu. 1221 wird Arnold II. zum letztenmal urkundlich erwähnt. 1220-1222 hatte er seinem Sohn Friedrich III. Schöneck überlassen, während Arnold IV. auf Rodenegg verblieb.

Um 1200 genoß das Geschlecht derer von Rodank beträchtliches Ansehen; davon zeugt die Heirat Arnolds II. mit der Angehörigen eines vollfreien Geschlechtes. Im selben Jahr wurde sein Vetter Konrad Bischof von Brixen. Die hervorragende Stellung Arnolds ist an den Quellen abzulesen: "Er erscheint sehr häufig und stets an hervorragender Stelle als Zeuge in Brixener und Neustifter Urkunden als Schiedsrichter in Streitfällen, als Übergeber von Schenkungen usw...."[123].

Bis 1269[124] blieb Burg Rodenegg Lehen des Bistums Brixen, war allerdings nicht der einzige Wohnsitz derer von Rodank; seit Friedrich I. besaßen sie "in der Bischofsstadt Wohnung

und Besitz..., das 1265-66 als zerstört erwähnte castrum de Rodanker 'Brixine' oder 'in ambitu Brixinensis'..."[125].

2.1.2 Beziehungen derer von Rodank zu Brixen

Konrad, Sohn des Domprobstes Reginbert und Enkel des Erbauers der Burg Rodank, wurde zunächst Verwalter des Heiliggeistspitals in Brixen, später Probst von Neustift[126] und schließlich Domprobst in Gurk[127]. Aus seinen Regierungsjahren in Neustift ist überliefert, er habe "sehr freygebig den Armen, den Bücherschreibern, den Steinmetzen und anderen Künstlern"[128] von dem, was er erwarb, Unterstützung zukommen lassen. 1200 wurde Bischof Eberhard von Brixen nach Salzburg befördert und Konrad sein Nachfolger. Als Bischof hatte er Beziehungen sowohl zum Kaiser[129] als auch zum Patriarchen von Aquileia[130]. Er stiftete ein Spital und das Collegiatstift zur Heiligen Frau am Domkreuzgang in Brixen[131]. Diese zahlreichen überlieferten Aktivitäten Konrads verführten Rasmo dazu, ihn zum Kunstmäzenen zu erheben - eine problematische Annahme[132].

Das gesellschaftliche Gefüge Tirols unterschied sich zu dieser Zeit von dem des übrigen deutschen Reiches."Während in Deutschland die Ministerialen mit den milites zusammen den niederen Adel bildeten ... stiegen in Österreich und Tirol seit Ende des 13. Jh. die Ministerialen anstelle der ausgestorbenen Edelfreien zum Hochadel empor, während die unter den Ministerialen stehende Klasse der milites, die Ritter i.e.S., den niederen Adel bildeten."[133] In der Geschichte derer von Rodank kündigt sich diese gesellschaftliche Mobilität bereits an.

2.2 Die Iwein-Fresken und die urkundliche Überlieferung

Die hochhöfischen Lebensformen, in denen man gern den Ursprung der Fresken sehen möchte, haben außer in diesen kaum Spuren hinterlassen. In den Quellen aus der mutmaßlichen Entstehungszeit tritt die adelige bzw. ministeriale Trägerschicht nur in 'handfesten' Angelegenheiten oder bei religiösen Schenkungen auf; 'kulturelle' Tätigkeit war eben nicht quellenwürdig. Es wird lediglich erwähnt, daß der Bischof sich u.a. gegenüber Künstlern großzügig erwies; von einem künstlerischen Mäzenatentum ist keine Nachricht überliefert. Die Quellen berichten lakonisch darüber, der Bischof habe die Kirche verschönern lassen[134]. Das Wie und Womit aber war irrelevant und wird nicht angeführt. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß von der Ausmalung eines Gemachs keine Notiz zu finden ist. "Literatur und Dichtung siedeln im deutschen Mittelalter unterhalb der Schwelle des öffentlich Wichtigen, und nur über Wichtiges wird berichtet und geschrieben."[135] Dasselbe gilt für die bildenden Künste: Wenn nicht einmal die Ausmalung der bischöflichen Hauskapelle erwähnenswert war, dann die eines 'privaten' Gemaches umso weniger.

Die Illustration eines zeitgenössischen profanen Romans, einer Vorlage also, die weder durch die Kirche noch durch ihr Alter (z.B. Herkunft aus der Antike) legitimiert war, wurde nicht registriert. Dieser Hiatus zwischen 'Öffentlichem' und 'Privatem' und jener zwischen Tatsächlichkeit und Überlieferung sind einige der Ursachen für unser Verstehens-Defizit[136]. Aus den Quellen erfahren wir lediglich, daß die Fresken in der Burg eines angesehenen Geschlechts entstanden. Welchem Mitglied der Familie und welchem Anlaß die Fresken zu verdanken sind, bleibt offen.

2.3 Baudaten der Burg und des Iwein-Zimmers

Abgesehen von der Aussage, daß 1140 der Grund, auf dem die Burg erbaut worden war, dem ersten Rodank als Lehen überlassen wurde, sind die Nachrichten spärlich. Auch Piper führt in seiner eingehenden Baubeschreibung kaum historische Belege an[137].

Die Burg war ursprünglich relativ klein und bestand nur aus einem Wohnturm, wahrscheinlich einem Palas und wurde deshalb anfänglich nur 'Haus' oder 'Turm' genannt. 1309 wurden dann Umbauten vorgenommen; die heutige Gestalt geht auf das 16. Jh. zurück. Im 19. Jh. war Rodenegg fast eine Ruine, bis Artur Graf Wolkenstein 1897 die Burg wiederherstellte.[138]

Die Fresken befinden sich in der Hauptburg in einem kleinen ebenerdigen Raum am zweiten Burghof, der heutzutage Iwein-Zimmer genannt wird und lange für eine Kapelle gehalten wurde. Er liegt in dem Flügel, von dem Piper vermutet: "hier steckt im modernen Kleide sicher der Palas der alten Burg," der bereits 1904 "nicht mehr in alter Gestalt"[139] zu sehen war. Unseren Raum beschreibt er so: "Ein Bauteil des Palas ist jedoch noch in der alten ehrwürdigen Gestalt erhalten: eine kleine Kapelle. Hinter der Freitreppe führt eine rundbogige Tür in einen nur 4,2 m zu 6,4 m weiten Raum, welcher mit einem Kappengewölbe überdeckt ist und nur nach Osten[140] zwei kleine Fenster ..."[141] hat.

Baugeschichtliche Nachrichten sind nicht überliefert. Über die Entstehungszeit des Raumes und den Zeitpunkt seiner Ausmalung schweigen die Quellen; auch bleibt offen, welche Funktion er gehabt haben mag (Kemenate?). In einer Beschreibung der Burg aus dem Jahre 1694, nach einem Brand, werden "zwey große Säle, mehrere Zimmer, das feste Archiv ... (eine) kleine Bibliothek ... beynahe in der Mitte des Schlosses ... die etwas finstere und unansehnliche Kapelle"[142] erwähnt, deren Verschönerung die Quelle ebenfalls beschreibt[143]. Von einem bemalten Gemach oder dessen Umbau ist nicht die Rede. Wann und warum das Gewölbe eingezogen wurde, ist bis heute unklar[144]. Da im 14. und 15. Jh. ritterlich-höfische Kultur geradezu Hochkonjunktur hatte[145], überrascht der Verzicht auf die entsprechenden Malereien. Wann das Iwein-Zimmer der Reprobation oder Indifferenz zum Opfer fiel, bleibt ungewiß.

3. Thema und Darstellungsmittel

Bis heute sind die Fresken nicht eingehend beschrieben. Rasmos Szenenbestimmung erscheint zwar weitgehend richtig, fußt aber nicht auf einer genauen Bildanalyse. Seine Datierung des Zyklus um 1200 erfolgte wie auch die stilistische Einordnung in die Brixener Malerei ohne jede Begründung, seine Betrachtung ist aber die bislang einzige kunsthistorische Erfassung der Bilder, so daß gelegentlich auf sie zurückgegriffen wird.

3.1 Erhaltungszustand und Technik

Da die Fresken[145] lange Zeit verborgen waren, hat sich ihr ursprüngliches Aussehen ungewöhnlich gut erhalten. Zerstört sind nur diejenigen Stellen, an denen das später eingezogenen Gewölbe ansetzte. Nach der Restaurierung wurde eine flache Decke in einer Höhe konstruiert, in der die ursprüngliche vermutet wurde. Da noch zwei Tragesteine entdeckt worden waren, kommt dieser Lösung ein hohes Maß an Authentizität zu. Die Ausmalungen sind al secco ausgeführt, wie die abgeblätterten Stellen beweisen (s. z.B. Szenen I und VII).

3.2 Organisation der Fresken im Raum
(Abb. 1, 2 und 3)

Der Bildzyklus erstreckt sich in einem beinahe rechteckigen Raum über alle vier Wände mit Ausnahme der Südwestecke, in der sich wahrscheinlich ein Kamin befand. Die 3,20 m hohen Wände werden durch einen Farbstreifen in zwei Zonen geteilt. In der oberen Wandzone (ca. 1,93 m) befinden sich die Bilder, in der Sockelzone (ca. 1,50 m) gab es bis auf einen 21 cm breiten rotbraunen Streifen, der in 25 cm Abstand vom Boden um den Raum verläuft, keine Malereien.

Rechts von der Tür (in der Ostwand) beginnt der Zyklus, verläuft von dort aus linksherum, d.h. entgegen der üblichen Leserichtung, in einem einzigen Register und endet schließlich rechts vom 'Kamin' auf der Südwand, zur Decke und zur Sockelzone hin von einem zweifarbigen (Ockergelb und Rotbraun) Band abgegrenzt, das auch die Tür und die beiden Fenster umrahmt. Da der Raum klein ist (Abb. 1) und die Fresken die halbe Wandhöhe einnehmen, ist ihre Wirkung überwältigend.

3.3 Die Fresken im Verhältnis zum Text

Die elf (römisch numerierten) Szenen des Zyklus seien zunächst in ihrem immanenten Verhältnis zum Text beschrieben; die Versnumerierung wird von der hier herangezogenen 'Iwein'-Ausgabe Cramers übernommen.

Szene I
(Ostwand; Abb. 4 und 5)

ist die einzige (erhaltene?) auf dieser Wand und reicht bis in das Feld oberhalb der Tür. Trotz ihrer beträchtlichen Zerstörungen erlaubt sie eine Deutung.

Vor dem rundbogigen Eingang eines Turmes rechts steht eine nach links gewendete männliche Gestalt mit einem Vogel auf der linken Faust, den rechten Arm zum Gruß erhoben. Über ihr blicken vom Turm aus drei weibliche Köpfe ebenfalls nach links. Das Grauwerk[146] ihres Schultermantels und der Vogel kennzeichnen die männliche Gestalt als Edelmann. Der Anlaß für die Aufmerksamkeit der Protagonisten ist, da die linke Bildhälfte zerstört ist, nicht mehr zu erkennen. Ganz links wird die Szene von Bäumen abgeschlossen; diese 'Wald'-Darstellung reicht bis über die Tür. Man erkennt, daß hier V.281-284 des Textes gemeint sind:

> *"Ich ritt auf das Burgtor zu,*
> *ein Ritter stand davor.*
> *Er, den ich dort sah,*
> *hatte einen Jagdhabicht[147] auf der Hand."*

Der Maler[148] beginnt also seine Bilderzählung mit dem Aufenthalt im Wald von Breziljan (V.269ff.: *"auf aventiure in den Wald von Breziljan ausritt"*), d.h. verzichtet auf die Wiedergabe des Pfingstfestes am Artushof. Die Szene entspricht der Beschreibung von Kalogrenants Ankunft beim Burgherrn in Breziljan. Im heute fehlenden Mittelteil des Bildes läßt sich wohl ein Ritter zu Pferde vermuten (s. Rekonstruktion), jedenfalls eine Figur, auf die der Edelmann und die drei Damen blicken. Da die folgende Szene dann das erste Abenteuer nach dem Abschied von Breziljan schildert, möchte man hier Abschied und Ausritt annehmen.

Die geschickte Überbrückung der Tür durch die Walddarstellung, (zugleich Überleitung zur nächsten Szene) und die Andeutung der Leserichtung durch die Blickwendung der Figuren lassen auf einen bestimmten Kalkül bei der Einpassung der Fresken in den Raum schließen. Zu sehen ist zwar der Abschied des Burgherrn in Breziljan, die Bilddetails sind

jedoch der Schilderung der Ankunft entnommen; im Text heißt es lapidar (V.396-397):

> *"Ich nahm Abschied und ritt in aller frühe*
> *vom freien Feld zurück in den Wald."*

Der Maler fügt also Details aus verschieden Textstellen und Momenten der Erzählung zusammen. Der Grauwerkmantel des Edelmanns allerdings geht, da im Text nirgends erwähnt, auf die Phantasie des Malers zurück. Wie der Fortgang des Zyklus zeigen wird, ist hier Iweins Abschied dargestellt, auch wenn die Detailangaben aus Kalogrenants Erzählung stammen. Iweins Abschied lautet nämlich im Text (V.976-979):

> *"Er suchte die schon bekannte Unterkunft auf*
> ...
> *Morgens nahm er Abschied."*

Der Maler stellt also Iweins nach dem Muster von Kalogrenants Abenteuer dar, das ja auch nur wiederholt wird.

Szene II
(Nordwand; Abb. 6 und 7)

Iwein kommt auf eine Lichtung im Wald Breziljan, auf der wilde Tiere kämpfen; in ihrer Mitte steht der 'Wilde Mann'/-Wildhüter. Wie dereinst Kalogrenant erschreckt auch er vor den *"Wisenten und Auerochsen"* (V.411) und dem Wilden, dem Inbegriff des 'Anti-Ritterlichen'[149], den der Text ausführlich beschreibt[150] (V.418-419 und 425-469).

Iwein reitet in voller Rüstung mit ausgestrecktem Arm auf den Wildhüter zu. Durch eine Baumdarstellung und die Türlaibung halb überschnitten scheint Iwein aus dem Wald herauszureiten. Nur eine Art Wildkatze und ein Hirsch trennen

ihn noch von dem frontal dargestellten mächtigen Wilden Mann. Links hat dieser eine große Keule geschultert, über die hinweg er auf den herankommenden Iwein blickt; mit der erhobenen Rechten deutet er auf die links folgende Szene. Die Bäume, die links und rechts die Protagonisten überschneiden, suggerieren Bewegung. Iwein ist durch die Inschrift *Y..IN* und den Löwenschild leicht zu identifizieren. Die beiden Bäume, die die Szene rechts und links abgrenzen, symbolisieren den Wald von Breziljan, die Leere um den Wilden die im Text beschriebene Lichtung. Die Art der Tiere (Hirsch und Wildkatze statt Wisente und Auerochse) entspricht nicht dem Text, auch der Wilde Mann nur teilweise. Bei der Gestaltung von Augen, Zähnen und Hals weicht das Bild ab; seine dunkle Hautfarbe illu triert aber genau den Vers: *"er glich einem Mohren"*. Inwieweit Abweichungen bei der Gestaltung des Wilden auf die Kontaminierung durch feste Bildtypen für dieses mittelalterliche Topos[151] zurückgehen, ist schwer zu sagen, da aus dem 13. Jh. nur wenige Vergleichsbeispiele überliefert sind. Die Gesten der beiden Protagonisten deuten das Gespräch an und versinnbildlichen zugleich den Fortlauf der Bilderzählung. Der Wilde Mann weist dem Ritter den Weg zum Quellenabenteuer (V.598-599):

> *"Der Waldmann zeigte mir*
> *einen Weg dorthin zur Linken".*

Inhaltlich und formal dient der Zeigegestus des Wilden dem Übergang zur nächsten Episode. Hier sind wieder alle Details des Iwein-Abenteuers aus der Schilderung Kalogrenants übernommen, da Hartmann bei der Wiederholung nur noch wenige Angaben machte; der Maler kompiliert also mehrere Textstellen, um diese Szene zu gestalten. Aus dem ausführlichen Bericht der Begegnung wird der Augenblick ausgewählt, der den Weitergang der Handlung indiziert: der Hinweis auf die Zauberquelle. Das Bild enthält aber mehrere

Handlungsmomente: das Eintreffen auf der Lichtung, das Gespräch und zuletzt den Hinweis auf die Quelle. Diese Szene zeigt exemplarisch, wie im Bild der Erzählfluß inszeniert wird. Indem der Maler den Wilden nach rechts blicken und nach links weisen läßt, vermeidet er das Auseinanderfallen der Erzählung. Nach dieser ersten 'Prüfung' setzt Iwein, dem Hinweis des Wilden folgend, seinen Weg wie einst Kalogrenant fort.

Szene III
(Nordwand; Abb. 8 und 9)

Iwein ist bereits an der Quelle angekommen und vom Pferd gestiegen; es steht hinter der Eiche, die diese Szene von der vorangehenden trennt, und blickt auf den Wilden zurück. Er beugt sich über den wundersamen Brunnen und gießt Wasser über den Stein. Rechts hält er eine gelbe Schale, die durch eine Kette mit dem Baum links verbunden ist, links seinen Helm. Die Wunderquelle selbst ist als komplexes Gebilde gestaltet, zu dessen Verständnis Hartmanns Text herangezogen sei. Lage und Beschaffenheit der Quelle werden ausführlich beschrieben, zunächst durch den Waldmann (V.565-591), als er den Ritter auf ein Abenteuer aufmerksam machen will: Eine Quelle sei in der Nähe, ihr Wasser sehr kalt und klar, und eine mächtige Linde beschütze sie; über ihr erhebe sich der wunderbare Stein (V.581-591):

"Oberhalb der Quelle steht ein
überaus zierlich behauener Stein
auf einem Sockel von vier marmornen Tieren.
Der ist tief ausgehöhlt[152].
Von einem Aste herab hängt
ein goldenes Gefäß herab.
...

Die Kette, an der es hängt
ist aus Silber geschmiedet."

Weitere Details werden dann von Kalogrenant hinzugefügt (V.612-614 und 623-625):

"Die Linde[153] *war so mit Vögeln bedeckt,*
daß ich die Äste nicht sehen konnte
und auch kein Laub wahrnahm.
...
Der Stein war ein Smaragd.
An jeder Ecke leuchtete
ein Rubin, der so funkelte,
daß der Morgenstern nicht schöner sein könnte."

Anders als im Text umrahmen zwei Bäume[154] die Szene; einer kann als Eiche, der andere vielleicht als Linde angesehen werden. Von den zahlreichen Vögeln ist im Bild nicht mehr viel zu sehen[155]. Die Quelle selbst hat der Maler aus drei Teilen aufgebaut: Links eine Art romanischer Tischaltar[156], dessen grüne Platte auf vier weißen Säulen ruht; unmittelbar rechts davon ein großer weinroter rundlicher Stein, vorn dunkel ausgehöhlt. Hinter ihm ragt ein ovaler gemauerter Brunnen hervor, an den Iweins Schild lehnt. Mit dem Tischaltar ist wohl der Smaragd gemeint (grüne Platte), die 'vier Tiere' sind summarisch als Säulchen gegeben, das 'tief ausgehöhlte' hat der Maler auf den Stein übertragen. Iwein gießt gerade Wasser aus der Quelle auf den Stein; es ist der ausschlaggebende Augenblick, der das Unwetter auslösen und den Herrn der Quelle herbeirufen wird.

"Darauf kam ein brausen und ein Getöse
und ein solches Unwetter hinterher."(V.994-995)

Im oberen Bildteil deutet eine gelbe Wellenlinie das Unwetter an. Hier halten sich Entsprechungen und Abweichungen zwischen Bild und Text die Waage. Die Beschaffenheit des

Ortes übersetzte der Maler nahezu wörtlich, z.T. übertrug er verschiedene Eigenarten auf zwei Requisiten. Die Abnahme des Helms und das Ablegen von Schild und Schwert sind Interpretationen des Malers. Die Darstellung zweier Bäume läßt sich kompositionell begründen, Linde und Eiche rahmen die Szene ein. Damit diese 'Rahmung' die Szene nicht aus dem Gesamtablauf herausschneidet, überschneiden die Bäume jeweils ein Pferd, das auch in die vorangehende bzw. darauffolgende Szene hineinragt.

Die Textangaben sind vom Maler additiv zusammengesetzt. Für 'Quelle' setzte er den Topos 'Brunnen' ein, für den wunderbaren Stein eine Altarform. Die kostbaren Stoffe, die die Hoheitsfunktion des Ortes implizieren, setzte er in eine sakrale Form um, die dem Betrachter das Wundersame bzw. Sakrale suggerieren sollen; da in der Literatur Altäre oft edelsteinbesetzt beschrieben werden, ist die Assoziation nicht unbegründet[157]. Die Quelle, ein altes Märchenmotiv, wird hier zum Ziel und Ort ritterlicher Aventiure; sie steht an der Schwelle zu einem fremden Reich, dem des Herrn der Quelle, und ist zugeleich Wegscheide im Leben des Helden. "Der Brunnen ist zum Ort geworden, an welchem sich der Besitz einer Burg, eines Landes oder der Ehre entscheiden. Wie ein liturgisches Objekt für die sakrale Handlung, Mittelpunkt menschlichen Schicksals."[158] Die Wiedergabe des Steins als Altar bestärkt diese Deutung. Auf den Quellwasserguß folgt das Unwetter und (V.999-1001):

> *"Als das Unwetter aufhörte,,*
> *hörte er,*
> *daß der Herr des Waldes geritten kam".*

Szene IV
(Nordwand; Abb. 10 und 11)

> *"Der forderte ihn schon von fern heraus,*
> *wie es ein Feind mit seinem Feinde tun soll".*
> (V.1002-1003)

> *"Jeder von ihnen rannte seine Lanze*
> *durch des anderen Schild*
> *auf die Rüstung, daß die Lanze*
> *in tausend Stücke zerbrach."*
> (V.1014-1017)

Mit dieser Szene setzt im Text das Iwein-spezifische Geschehen ein. Der Maler zeigt genau, wie die beiden Kontrahenten aufeinanderprallen, so daß die Lanzen zerbrechen. Da Iwein von rechts heranreitet, ist sein Löwenschild deutlich sichtbar. Nur durch die Farbe ihrer Pferde (Rotbraun für Iwein, Blau für Askalon) und ihrer reich verzierten Waffenröcke (Gelb für Iwein und Rotbraun für Askalon) sind die Ritter zu unterscheiden. Inschriften über den Häuptern, *YWAIN* und *ASCH*..., identifizieren die Kämpfenden; Art und Farbigkeit von Rüstung und Zaumzeug konnte der Maler dem Text nicht entnehmen. Man erkennt 'vier' Lanzen zwischen den Rittern, d.h. es ist wohl der Augenblick des Zerschellens der Lanzen gemeint. Der Kampf geht unentschieden aus.

Szene V
(Nordwand; Abb.10, 11 und 24)

> *"Da mußten sie beide*
> *die Schwerter von der Seite ziehen."*(V.1018-1019)

Der Kampf mit der neuen Waffe folgt dem vorhergehenden so rasch, daß Iweins Pferd zur Hälfte von Askalons Roß aus der letzten Szene überschnitten wird. Iwein hält seinen blutver-

schmierten Schild schützend vor sich und versetzt Askalon mit ausgestrecktem rechten Arm einen solchen Schlag, daß sein Schwert dessen Helm und Schild aufschlitzt und Blut 'sprudelt'. Der Getroffene, der gerade zum Gegenschlag ausgeholt hat, hält inne.

Aus der ausführlichen Schilderung des heftigen Kampfes wählt der Maler den Ausgang, der alles weitere indiziert (V.1048-1050):

> *"Bis der Eindringling dem Herrn des Landes*
> *einen Schlag durch den Helm schlug,*
> *herunter bis zum Sitz des Lebens."*

Der dichten Abfolge der Geschehnisse im Text entspricht die dichte Abfolge im Bild. Die Leuchtkraft der Farben und die Korrespondenzen zwischen Rot, Blau und Gelb, die der Maler hier überkreuzt, verleihen den Kampfszenen eine außerordentlich dekorative Wirkung. Dennoch entbehren sie nicht einer gewissen Drastik; Blutspuren auf dem Schild Iweins und an Askalon verdeutlichen die Härte der Auseinandersetzung. Nur in einem Detail weicht der Maler vom Text ab: Zum Zeitpunkt der Verwundung Askalons sollten die Ritter keine Schilde mehr haben[160]. Wieder ist die dargestellte Szene so ausgewählt, daß sie unmittelbar das Folgende auslöst. Der Verletzte kann noch fliehen und Iwein verfolgt ihn (V.1072...):

> *"Darum jagte er ihm sehr schnell nach,*
> ...
> *bis sie die Burg sahen."*

Szene VI
(Westwand; Abb.12 und 13)

Beide Ritter erreichen gerade Askalons Burg. Iwein hat seinen Gegner so weit eingeholt, daß ihre Pferde beinahe Flanke an Flanke laufen. Askalons Roß sprengt noch mit erhobenen Vorderläufen davon, er selbst ist aber bereits auf ihm zusammengebrochen und weit nach vorne gebeugt. Dicht neben ihm hat Iwein den rechten Arm zu einem letzten Schwerthieb erhoben; durch diese Vorwärtsbewegung entgeht er dem Fallgatter, das knapp an einem seinem Rücken vorbeisaust und sein Pferd halbiert. Der letzte Versuch, seinen Gegner zu treffen, rettet Iwein also das Leben. Hier folgt der Maler dem Wortlaut des Textes (V.1104-1118):

> *"und, löste das Gatter aus,*
> *schlug aber im selben Augenblick*
> *dem Burgherrn eine Wunde,*
> *und wurde dadurch gerettet, wie ich euch erzählen will:*
> *er hatte sich, um den Hieb auszuführen,*
> *weit nach vorne geneigt."*

Der Maler stellt den Vorfall also geradezu wörtlich dar, bis hin zur Tötung des Pferdes (*"Es durchschlug, wie ich hörte,/ das Pferd in der Mitte beim Sattel."* V.1114-1115). Zum Handlungsort gibt er nur die handlungsrelevanten Requisiten wieder: rechts das Fallgatter, links ein Pilaster für den Burgeingang. Genau dieses Ereignis, nämlich Iweins überraschendes Überleben und Gefangensein zwischen Fallgatter und Burgeingang, leitet die weiteren Ablauf ein.

Auf die Fallgatter-Episode folgt im Text zunächst eine Schilderung der Lage Iweins (V.1127-1134). Hartmann verlangsamt die Handlung, indem er erst einmal die Pracht der Burg beschreibt (V.1135-1144), bevor er auf die mißliche Lage sei-

nes Helden zurückkommt (V.1145-1150). Ehe man erfährt, wie die Zofe Iwein hilft, folgt im Bild zunächst die Trauer um den erschlagenen Landesherrn.

Szene VII
(Westwand; Abb 14 und 15)

Der tote Askalon, erkennbar an seinem rötlichen Waffenrock, liegt im Schoße seiner Frau, umgeben von trauernden Hofleuten. Die Witwe sitzt auf reich verzierten Kissen, auf ihren ausgestreckten Beinen Askalon, dessen Oberkörper sie an sich gezogen hat, und beugt ihr schmerzverzerrtes Gesicht über das Haupt ihres Gatten, das sie an ihre Brust schmiegt. Sie ist ganz in einen purpurroten Mantel mit schwarzem Fellkragen gehüllt, aus dem nur ein Ärmel und der reich gefältelte Saum ihres weißgelben Kleides hervorschauen. Diese pathetische Gruppe hat der Maler wie eine Pietà gestaltet, eine Beweinungsformel, die eigentlich erst später ausgebildet wurde[161].

Hinter dieser Zweiergruppe sind noch vier Figuren zu erkennen. Der obere Teil des Bildes ist stark in Mitleidenschaft gezogen, so daß nur noch eine Trauernder am Fußende vollständig erhalten ist, mit seitlich geneigtem Haupt und händeringend ein Inbegriff der Trauer. Das Grauwerk-Futter des Schultermantels weist ihn als Edelmann aus. Über seiner Schulter ist ein Kopf im Profil zu erkennen; links von ihm steht eine Figur in rotem Kleid, die Hände wie zum Gespräch erhoben. Hinter Laudine ahnt man noch einen weiteren Trauernden. Die Beweinung des Burgherrn spielt sich im Burginnern ab, wie die Architekturrequisiten links und rechts zeigen. Der Pilaster rechts wird von Askalons Pferd aus der vorherigen Szene überschnitten; auf den Stufen des turmartigen Gebildes links sitzt die Burgherrin.

Die Gestaltung dieser Trauerszene ist ganz und gar eine Schöpfung des Malers; denn im Text berichtet die Zofe, die Iwein zur Seite steht, lediglich von *"jammervoller Klage"* (V.1160) und *"Wut"* (V.1163). Die Schilderung der Trauer des Hofes findet sich im Text erst später bei Askalons Begräbnis.

Zum erstenmal seit Beginn des Bildzyklus' wird die formale Grenze zur nächsten Szene nicht überschritten, freilich mit Absicht, wie man noch sehen wird. Nach dem Ausblick auf Askalons Schicksal kehrt der Maler in der nächsten Szene zu Iwein zurück, der ja noch immer am Burgeingang gefangen ist.

Szene VIII
(Westwand; Abb. 16 und 17)

Unter einem Arkadenbogen stehen Iwein und die Zofe einander gegenüber. Iwein hat seinen Helm abgenommen, ist aber an seinem gelben Waffenrock leicht zu erkennen. Neben ihm erscheint Lunete, durch das Grauwerk-Futter ihres Schultermantels als Edelfräulein ausgewiesen, klein und zierlich. Sie ist ihm im Dreiviertelprofil zugewandt und steckt offenbar mit erhobenen Armen etwas auf Iweins rechten Zeigefinger; hier findet demnach die Ringübergabe statt. Was einmal zu Iweins Füßen dargestellt war (s. Rekonstruktion), ist nicht mehr erkennbar, könnte aber Iweins totes Pferd gewesen sein. Über den Häuptern der Figuren befanden sich Namensinschriften, die bis auf ein 'Y' völlig verloschen sind. Die Szene spielt unter einer Kuppel, die durch einen Zinnenkranz hinterfangen wird und beiderseits der Protagonisten auf einem Blattkapitel ruht.

Hier hat der Maler einen entscheidenden Augenblick (V.1202-1207) ins Bild gebracht; denn allein mit Hilfe des Ringes, der ihn unsichtbar macht, kann Iwein seinen Verfolgern entkommen.

Obwohl hier derselbe Raum gemeint ist wie in Szene VI, ist er architektonisch anders gestaltet. Allerdings ist Iweins Aufenthaltsort auch etwas ungewiß beschrieben: *"Es stand eine Lagerstatt bei ihnen in der Nähe"*[162].

Bis auf zwei kleine Ungereimtheiten, nämlich die verschiedenen Proportionen der Figuren und den etwas sonderbaren Pelzärmel an Iweins Kettenhemd, hat der Maler hier texttreu illustriert. Da keine Überleitung von der letzten Szene zu dieser Szene inszeniert ist, soll sie m.E. als gleichzeitig mit der vorangehenden betrachtet werden. In der Tat hält sich Lunete bei Iwein auf, während der Hof um seinen Herrn trauert (V.1160-1167). Da die Handlung - trauernder Hof, suchendes Gesinde, Iweins Aufenthalt - von nun an in parallelen Strängen verläuft, hält der Maler den Fluß der Erzählung an, um zwei Schauplätze nebeneinander zu zeigen.

Wiederum mit einem Kunstgriff wird von dieser Szene auf die folgende gewiesen: Das 'Bauwerk', das links die Ringübergabe abgrenzt, führt über Eck auf die Südwand weiter und geht in ein Architekturrequisit der nächsten Szene über.

Szene IX
(Südwand; Abb. 18, 19 und 25)

Da die Bilderfolge dem Text nicht mehr so klar wie bisher entspricht, sei zunächst kurz rekapituliert:

V.1257: Lunete verläßt Iwein und kehrt zum Gefolge zurück.

V.1258-1304: Kaum ist die Zofe gegangen, erscheint das Gesinde auf der (ersten) Suche nach Iwein am Burgtor und findet dort nur das tote Pferd vor. Darauf tobt es vor Wut, daß man es *"verzaubert"* habe.

V.1355-59: Die Wunden des Toten beginnen erneut zu bluten, eine Andeutung, daß sich der Mörder in der Nähe aufhält; die Burgherrin schreit auf, und man sucht erneut nach Iwein (zweite Suche).

V.1381-1407: Die Witwe hadert in ihrem Schmerz mit Gott, und das Gesinde gibt die Suche endgültig auf.

V.1408-1413: Der tote Burgherr wird zu Grabe getragen.

V.1414-1518: Lunete stiehlt sich zu Iwein davon, der sie mit einer List dazu bringt, ihn durch ein Fensterchen das Begräbnis sehen zu lassen. Der Anblick der trauernden Witwe, die in ihrem Schmerz die Kleider zerreißt und sich die Haare rauft, erweckt in ihm eine heftige Leidenschaft, und er möchte zu ihr (*"damit sie sich nicht mehr schlüge"* V.1343). Lunete kann ihn gerade noch zurückhalten. Nach einer letzten Mahnung zur Vorsicht verläßt die Zofe ihn wieder.

Was davon findet sich nun in Szene IX wieder? Unter einer Doppelarkade ist hinter einer Bahre im Vordergrund eine Figurengruppe versammelt (s.Rekonstruktion). Von der Bahre ist außer Resten eines reichverzierten sarkophag-ähnlichen Kastens mit Giebelabschluß und zwei Tragegriffen links fast nichts mehr zu erkennen. Von dem Aufgebahrten, durch den rotbraunen Waffenrock eindeutig als Askalon ausgewiesen, sind nur noch eine Schulter und Haare zu sehen. Am Fußende der Bahre steht die Witwe, wie in Szene VII mit purpurrotem Mantel, gelbweißem Kleid und mächtiger Krone als Landesherrin hervorgehoben, im Dreiviertelprofil dem Toten zugewandt, die Hände ringend vor der Brust erhoben. Hinter ihr hat sich eine Gruppe männlicher Trauernder versammelt. Unmittelbar rechts von ihr zeigt eine Profilfigur mit erstauntem Gesicht auf den Aufgebahrten. Dieser Zeigegestus, der starre Blick der Witwe und der gemeinsame Blick auf den Toten deuten darauf hin, daß es sich um den Augenblick des

erneuten Blutens der Wunden handelt. Links verläßt ein Geistlicher, durch Tonsur und Tragekreuz gekennzeichnet, den Schauplatz dieser zweiten Beweinung. Rechts oben, oberhalb des Aufgebahrten erscheinen in einem kleinen Fenster die heimlich lauschenden Iwein und Lunete. Iwein ist durch die Inschrift *YWAIN* identifiziert, erscheint er doch als bartloser rotblonder Jüngling; Lunete, deren Kopf unmittelbar rechts von seinem erscheint, hält ihn gerade zurück, wie ihre Hand an seiner Stirn zeigt.

Die Gestaltung dieser Szene enstammt einer selbständigen Textauslegung durch den Maler, da von einem Geistlichen z.B. nie die Rede ist (V.1407-1410), sondern nur von 'Gottesdienst' und 'Gebet'. Mehrere Momente werden in einer Szene kompiliert: die Beweinung, das erneute Bluten, das heimliche Lauschen, das Begräbnis. Hier erfährt man den Namen der Burgherrin, über deren Haupt *LAUDINA*[163] steht und die eindeutig als Königin[164] ausgewiesen wird.

Die vehementen Trauergesten der Witwe hat der Maler nicht ins Bild gebracht, umso expressiver hat er die Mimiken gestaltet. Starkes Stirnrunzeln, Herunterziehen der äußeren Augenwinkel, schlängelnde Linien auf den Wangen als Tränen und starre Blicke drücken Trauer aus. Laudine ist auf etwas seltsame Weise in ihren prachtvollen Mantel gehüllt, der im Nacken beinahe bis zur Krone hochgezogen wird, wie eine schützende Hülle sie umfangend. Es könnte sich hierbei um einen Witwen- oder Trauermantel handeln, und das Motiv auf einen höfischen Brauch zurückgehen. In der Berliner 'Eneide'-Handschrift aus dem Beginn des 13. Jh. findet sich eine vergleichbare Darstellung[165]. In der eingangs angeführten Sittenlehre des Thomasîn von Zerclaere finden sich Belege[166] dafür, daß sich die höfische Dame z.B. in Anwesenheit von Fremden gebührend einhüllen soll. In dieser Handschrift geht der Illustrator den umgekehrten Weg unseres Malers, indem er die Trauer seiner Heldin Dido durch Haareraufen

etc. darstellt[167], obwohl der Text ihm keinen Anlaß dafür bietet[168]. Es lassen sich in der Literatur Belege dafür finden, daß das topische Trauerverhalten der Frauen mit "Klagegeschrei, Zerreißen der Gewandung, Raufen der Haare, Ringen der Hände, Tränen, Schläge ins Gesicht ..."[169] , das seit der Antike in Literatur und bildender Kunst anzutreffen ist, nicht immer von der Kritik verschont blieb.[170] Insbesondere der Witwentrauer scheint man skeptisch gegenübergestanden zu haben: Man rühmte "im Mittelalter der Witwentrauer keine absonderliche Ausdauer nach ..., manche wurden sogar beschuldigt, eben durch das Zurschautragen übermäßiger Schmerzergriffenheit nur neue Werber locken zu wollen ..."[171]. Iweins Verhalten scheint diese Vermutung zu bestätigen[172].

Der Maler 'korrigiert' hier die Textvorlage und zeigt Laudines Trauer würdevoll, den höfischen Erwartungen entsprechend. Der Figur Laudines kommt zentrale Bedeutung zu, wie die Komposition der Szene verdeutlicht. Der Schauplatz ist durch eine Doppelarkade mit Mittelstütze in zwei 'Kompartimente', zwei Handlungsräume geteilt, links die Trauergemeinde, rechts oben die heimlich Lauschenden und etwa im Freiraum dazwischen allein der Aufgebahrte. Laudine selbst wird in der Trauergruppe zentral hervorgehoben. Die Architektur unterstützt die Rhythmik der Szene und deutet zugleich den weiteren Verlauf der Handlung an, indem die Säule links gleichzeitig eine Arkade auffängt, die zur nächsten Szene führt. Da sich nun in der Südwand ein Fenster befindet, überbrückt es der Maler geschickt durch einen kuppelartigen Baldachin, der vermutlich die Grablege bedeutet[173]. Durch die Zweischichtigkeit der sich überschneidenden Arkaden des Baldachins wird Raum suggeriert und ein Fortgang der Handlung am Fenster vorbei vorgetäuscht.

Das erneute Bluten der Wunden des Toten (V.1361-1364), das auf die Nähe des Mörders hinweist, löst ein nochmaliges Suchen aus.

Szene X
(Südwand; Abb. 19, 20, 21 und 26)

War die letzte Szene durch Geschlossenheit und Zurückhaltung bestimmt, so ist diese Suche durch außergewöhnlich hektische Bewegung geprägt.

Von links und rechts schreiten zwei Gruppen bewaffneter wild gestikulierender Männer aufeinander zu; sie blicken einander fragend und wütend an, während sich das Objekt ihrer Suche, durch einen Vorhang (s.Rekonstruktion) verborgen, unmittelbar vor ihnen befindet. Die Suchenden holen mit ihren Schwertern heftig aus, ihre aufgerissenen Augen, offenen Münder und erhobenen Hände drücken Ratlosigkeit und Wut aus. Der Suchende, der von links die Gruppe anführt, deutet auf seine Augen, damit ihre 'Blindheit' veranschaulichend. Im Vordergrund hebt Iwein mit der Hand einen gemusterten Vorhang hoch, unter dem er hervorschaut[174], Sinnbild seiner Unsichtbarkeit. Der Maler hat sich erneut eng an den Text gehalten, in dem Hartmann (V.1258-1304 und 1370-1380) den Zorn und die Verwunderung der Suchenden betont.

> *"Mit sehenden Augen sind wir blind "*(V.1277)

> *"Sie gingen mit Schwertern*
> *um sich schlagend wie die Blinden."*(V.1292-1293)

> *"und hat uns die Sinne*
> *mit Zauber verblendet."*(V.1368-1369)

> *"das Bett wurde ganz zerfetzt*
> *und durch die darüber liegende Überdecke*
> *ging mancher Stich und Schlag."*
> (V.1372-1374)

Die nicht darstellbare magische Unsichtbarkeit ist hier 'wortwörtlich' illustriert: Der Vorhang[175] macht Iwein nur für die Suchenden unsichtbar, nicht aber für den Betrachter, den der Maler so zum Komplizen macht. Zorn, Verwunderung und Verzaubertsein drückt er durch expressive Gestik und starke Betonung der Gesichtszüge aus. Der Gefühlsausdruck ist so weit gesteigert, daß die Antlitze zu maskenhaften Fratzen verzerrt sind. Durch eine beinahe karikierende Darstellung gelingt es dem Maler, die psychischen Vorgänge meisterhaft wiederzugeben. Der Text enthält zwei Suche-Schilderungen, die der Maler hier in einer Szene zusammenfaßt.

Nun ist Iwein zwar unentdeckt, aber immer noch gefangen. Lunete versorgt ihn, und als sie von Iweins Liebe erfährt, beschließt sie, ihm zu helfen (V.1757ff.) Von dieser Szene zur nächsten schafft der Maler keinen Übergang.

Szene XI
(Südwand; Abb. 21, 22 und 23)

Nach der bewegten Suche folgt nun der stille Empfang. Dies ist die letzte Szene des Rodenegger Zyklus: Iwein wird vor Laudine geführt (V.2245-2369).

Der Übergang ist hier ziemlich abrupt, erscheint Iwein doch unmittelbar nach der Suchszene (V.1407 oder 1518ff.) bereits vor der Witwe seines Opfers; fast 750 Verse sind also ohne Bild übersprungen. Es fehlen die langen diplomatischen Unterredungen zwischen Lunete und ihrer Herrin, in denen die Zofe Laudine allmählich von den Vorzügen einer Heirat mit

Iwein überzeugt. Erst mit dem Ergebnis von Lunetes Diplomatie konfrontiert uns Szene XI.

Von rechts gekommen, hat Iwein seinen Helm abgenommen und kniet demütig, mit erhobenen Händen und gesenktem Haupt, vor der thronenden Laudine, eingeführt von Lunete, die hinter ihm steht und wie eine 'Schutzheilige' ihre linke Hand auf seine Schulter gelegt hat. Mit erhobener rechter Hand spricht die Zofe offensichtlich ihre Herrin an, die, das gekrönte Haupt in die linke Hand geneigt, die Hereinkommenden gar nicht wahrzunehmen scheint. Sie ist in ihren Mantel gehüllt, und ihre Gesichtszüge -heruntergezogene Augen- und Mundwinkel - drücken Schmerz und Trauer aus. Hier zeigt der Maler den Beginn der Begegnung (V.2247ff.):

> *"doch wurde er unfreundlich empfangen.*
> *als er hinkam,*
> *grüßte sie ihn nicht, noch dankte sie für seinen Gruß".*

Iwein sitzt zunächst am anderen Ende des Zimmers und wagt nicht, näher zu treten; da greift Lunete ein (V.2267ff.):

> *'Ihr könnt ruhig ein bißchen näher rücken.*
> ...
> *da blieb er nicht länger sitzen,*
> *er warf sich ihr zu Füßen."*(V.2282-2283)

Der Maler hat 'wortwörtlich' verschiedene Gegebenheiten zu Beginn des Empfangs wiedergegeben. Allgemein wird diese Szene als 'Versöhnung Iweins mit Laudine'[176] gedeutet. Das entspricht der harmonistischen Vorstellung eines 'happy-ends' moderner Prägung, entbehrt jedoch jeglicher Bestätigung durch das Bild. Laudines Trauergebärde und verdrossenes Antlitz widersprechen geradezu dieser Lesart. Laudine würdigt Iwein keines Blickes, dem Gebot höfischer Schicklichkeit folgend: *"eine vrowe sol niht vast ansehen einen fröm-*

den man" (Thomasîn)[177]. Auch Lunetes Kommendationsgestus deutet auf den Beginn der Begegnung hin. Iwein hat die Hände in Fürbitte erhoben und kniet gesenkten Hauptes in Erwartung seines Schicksals. Aus seiner Haltung spricht Ehrerbietung und Sich-Ergeben; er hat Laudine noch nicht erobert.

Die Inschriften *LAUDINA, LUNETA* und *.WAI.* identifizieren die Protagonisten. Wie in den vorangehenden Szenen ist Iwein mit Kettenhemd und gelbem Waffenrock bekleidet, er hat lediglich den Helm und die Kapuze des Kettenhemdes abgelegt, obwohl der Text ausdrücklich vermerkt, daß Lunete ihn vor dem Empfang fürstlich kleiden läßt (V.2191ff.):

> *"Drei Sorten von Kleidern*
> *lagen bereit*
> *aus Grauwerk, Hermelin und buntem Fell."*

Von dieser Ungenauigkeit abgesehen hält sich der Maler eng an den Wortlaut des Textes. Zwischen Szene X und XI hat er das Tempo der Erzählung gewaltig beschleunigt, um auf die Suche gleich die Vorführung Iweins folgen zu lassen.

Der Zyklus endet nun an einer gleichsam 'offenen' Stelle. Den Physiognomien der Figuren ist der Ausgang der Unterredung nicht zu entnehmen, insbesondere Laudine drückt eher Verdruß als 'positive' Gefühle aus. Da, wie man bisher feststellen konnte, die Stärke des Malers in der Charakterisierung psychicher Vorgänge durch Mimik liegt, kann die Wahl der Stimmung dieser letzten Szene nicht auf ein Mißgeschick zurückgeführt werden. Daß der Maler diese Szene als Abschluß des Zyklus intendierte, wird angesichts der Architekturkulisse, mit der er die kleine noch verbliebene Wandfläche füllt, beinahe zur Gewißheit. Eine weitere Szene hätte um die Ecke geführt werden müssen und wäre dann an die erste Szene (wieder auf der Ostwand) gestoßen. Eine Fehlkal-

kulation des Malers bei der Einteilung seiner Bilder im Raum kann angesichts der durchdachten und schlüssigen Einpassung ausgeschlossen werden.

Die Betrachtung der Bilder abschließend kann man also feststellen: Die damalige Textvorlage des Malers kann der uns vorliegenden Ausgabe des 'Iwein' nicht sehr fern gestanden haben[179], d.h. deren Verwendung ist hier gerechtfertigt.

3.4 Die Vorlage des Malers

3.4.1 Textvorlage

Die Reihenfolge der Ereignisse im Bild sowie die Modalitäten der Auslegung zeugen von großer Vertrautheit mit dem Wortlaut des Textes. Hat nun der Maler selbst den Text gelesen bzw. gehört oder hat er von seinem Auftraggeber Anleitungen erhalten, wie es z.B. bei Handschriftenilluminatoren vorkam?[180]. Die psychologisch genau getroffenen nuancenreichen Stimmungslagen sprechen nicht nur für eine gute Textkenntnis, sondern auch für eine intensive Auseinandersetzung damit; auf wen sie letztlich zurückgehen, muß offen bleiben. Man hat hier nicht nur in großen Zügen die Iwein-Geschichte nachgezeichnet, sondern auch eine eigene Interpretation entworfen. Ob diese Vertrautheit mit dem Text auf die Erinnerung an einen Textvortrag oder auf den Besitz eines 'Iwein'-Manuskriptes zurückgeht, kann nicht mehr entschieden werden.

3.4.2 Bildvorlage

Die Vermutung, ein illustrierter Codex liege den Darstellungen zugrunde, kann aus mehreren Gründen nicht zutreffen. Die konsequent durchgeführte Abfolge des Zyklus, seine einfühlsame Anpassung in den vorgegebenen Raum sprechen für einen originalen Entwurf. Die Bilder weisen keine Anomalien auf, die auf ein etwaiges Mißverständnis einer Bildvorlage zurückgeführt werden könnten. Auch die adäquate Umsetzung in einen Fries spricht gegen eine illustrierte handschriftliche Vorlage, in der die Bilder entweder einzeln oder in Registern verteilt gewesen wären. Zuletzt spricht die unübliche Leserichtung von rechts nach links gegen eine solche Annahme. Nicht nur durch die Gründlichkeit und Genauigkeit der Textwiedergabe besticht der Zyklus, sondern auch durch die Eigenwilligkeit von Szenenauswahl und -auslegung.

3.5 Textinterpretation

Der Maler hat zwar stets wichtige Augenblicke der Handlung ins Bild gebracht, erzählt aber keineswegs die gesamte Iwein-Geschichte, und schon gar nicht auf 'orthodoxe', i.e. den Erwartungen entsprechende Weise. Eine Zusammenfassung der in Rodenegg dargestellten Iwein-Abenteuer läßt die besondere Eigenart dieser gemalten Interpretation hervortreten:

Von einer Burg inmitten eines Waldes reitet Iwein auf Abenteuer aus. Er trifft auf einen Wilden Mann, der ihm den Weg zu einer Zauberquelle weist. An der Quelle steigt Iwein vom Pferd und löst den 'Mechanismus' des Zauberbrunnens aus. Daraufhin kämpft Iwein gegen den herangerittenen Herrn der Quelle zunächst mit der Lanze, dann mit dem Schwert und verletzt ihn tödlich. Er verfolgt den Verletzten bis zu dessen Burg, wo er knapp dem Fallgatter entkommt. Der tote Burgherr wird von seiner Witwe und Gefolgsleuten beweint; während dessen tritt Lunete zu Iwein und überreicht ihm einen Ring. Beide verfolgen dann heimlich die Bestattung seines Opfers. Die Dienstmannen des Toten suchen vergeblich den Mörder, der zuletzt demütig vor der Witwe um Vergebung und Erhörung bittet.

Hier wird also nicht etwa eine glanzvolle Abfolge von Heldentaten vorgeführt; denn die Folge von Iweins ritterlicher Tat, des Sieges über Askalon, ist zunächst Trauer und Wut. Es fehlen zwar nicht die märchenhaften Züge (Wilder Mann, Quelle, Ring), aber es überwiegt eine Trauerstimmung. Die Witwe, durch die Attribute der Königinwürde und die Betonung ihrer Befangenheit in ihrer Trauer abgeschirmt, bietet ein Bild des Leides.

Die 'Unvollständigkeit' des Zyklus im Vergleich zur gesamten Iwein-Geschichte wirft die ersten Fragen auf. War in Rodenegg vielleicht nur ein Teil des Romans bekannt? "Daß der Autor aus seinem Werk liest, noch ehe es abgeschlossen ist, dürfte überhaupt eher die Regel als eine Ausnahme gewesen sein ..."[181]. Ist auf diese Weise oder auf schriftlichem Wege[182] nur ein Teil des 'Iwein' nach Rodenegg gelangt? Der Maler stellte z.B. die Rahmengeschichte nicht dar, obwohl er sie kannte (s. Ausstattung der ersten Szenen). Seine Inszenierung spricht also für ein sehr bewußtes Vorgehen und/oder für gezielte Wünsche des Auftraggebers. Der hier ausgewählte Teil erscheint kohärent, sinnvoll und ohne erkennbare Distanz zum Hartmannschen 'Iwein', lauter Indizien für einen selbständigen und bewußten Umgang mit dem Text. Sie sprechen für eine bestimmte Lesart des Romans und machen m.E. Spekulationen über eine eventuelle Fortsetzung des Zyklus überflüssig. Die konsequente formale Artikulation legt nahe, daß die Bilderzählung auch inhaltlich durchdacht ist. Sie schildert den Abenteuerweg eines Ritters, dessen Folgen - Tod und Trauer - nicht unmittelbar zum Erfolg führen. Ohne magische Hilfe wäre er seinem Schicksal nicht entgangen. Am Schluß erscheint er nicht etwa als siegreicher Held, sondern als Bittsteller.

Hier wird also keineswegs die ritterliche Lebensführung problemlos verherrlicht. Dieser 'ritterlich-höfische' Zyklus bringt die Dialektik zwischen Aventiure und Erfolg einerseits und Trauer um den 'rechtmäßigen' Landesherrn andererseits zum Ausdruck. Bevor den zahlreichen Fragen nachgegangen wird, die diese eigenwillige Rodenegger Iwein-Version aufwirft, soll zunächst die Analyse der Bilder abgeschlossen werden.

3.6 Bildmittel

Mit der Aufgabe konfrontiert, einen neuartigen profanen Stoff zu illustrieren, konnte der Maler zunächst auf das überlieferte Repertoire religiöser Malerei zurückgreifen. Wie handhabte er nun diesen Fundus? Womit erzählt er, welche Vokablen benutzt er, und wie unterscheidet sich das Ergebnis von religiösen Malereien?

3.6.1 Inschriften

Die Inschriften *YWAIN, ASCHELON, LUNETA* und *LAUDINE* geben die Identität der Akteure kund, und da sie der Hartmannschen Version entsprechen, weisen sie ihn als Quelle aus. Diese Namensvarianten sind in verschiedenen 'Iwein'-Handschriften nachzuweisen[183]; nur *ASCHELON* weicht stärker vom normalisierten Text ab.[184] Diese Schreibweise entspricht oberdeutschen Schreibeigentümlichkeiten; hierin nun aber Hinweise auf die Herkunft des Malers oder seiner Vorlage zu sehen, "hieße etwas zu weit gehen"[185]. Das Vorhandensein dieser Tituli tut laut Schupp "der Autarkie der malerischen Ebene"[186] keinen Abbruch; dafür spielen sie m.E. gar keine Rolle. Tituli gab es auch in religiösen Zyklen, deren Inhalte geläufig gewesen sein dürften. Ohne Kenntnis des Textes selbst waren die Bilder ohnehin unverständlich.

3.6.2 Ortsangaben und 'Raum'-Darstellung

Es gibt zwei Hauptschauplätze: die Landschaft und das Burginnere. Die ersten fünf Szenen spielen im Freien, wobei je-

weils ein Baum oder mehrere stellvertretend[187] Wald bedeuten. Die Bäume[188] besitzen keine botanische Genauigkeit, dienen aber sehr wohl der Ortsangabe und der formalen Gliederung des Zyklus. Die Landschaftsangaben erfolgen nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie Teil der Handlung sind. Wo sie nicht handlungsrelevant sind wie z.B. bei den Kampfszenen, entfallen sie. Um die weiteren Szenen, die im Innenraum spielen, zu lokalisieren, benutzt der Maler gängige Architekturkürzel: Türme, Pilaster, Säulen und Arkaden. Diese Kulissen dienen der Ortsangabe und der Gliederung des Zyklus, können aber auch semantisch besetzt sein, wie im Fall des Baldachins über dem Fenster der Südwand, der zugleich Askalons Grab andeutet.

Landschaftliche und architektonische Rahmungen der Szenen gliedern die Bilderzählung formal und inhaltlich in Handlungsabschnitte. Sie sind gleichsam die 'Satzzeichen' des Malers, wenn man eine Szene mit einem Satz gleichsetzt.

Ein Zyklusabschnitt entspricht zumeist einem Handlungsabschnitt. Diese Art, eine Handlung zu gliedern, war bereits zuvor in religiösen Zyklen praktiziert worden[189]. Wie die Szenengrenzen allerdings überschnitten bzw. überschritten werden, um einen Handlunsgablauf zu veranschaulichen, ist eine originale Leistung des Rodenegger Malers. Der Raum hat keine Eigenbedeutung, er dient lediglich der Handlung; dabei entspricht meistens ein Raumabschnitt einem Handlungsabschnitt,, der wiederum durchaus mehrere Zeitabschnitte enthalten kann. Die Abfolge der Handlungsorte signalisiert das zeitliche Nacheinander der Ereignisse; zuweilen mag das Nebeneinander auch eine Gleichzeitigkeit bedeuten (Ringübergabe/Beweinung Askalons).

3.6.3 Menschendarstellung[190]

Die Figuren, die als Hauptträger der Handlung fungieren, sind weniger als Individuen denn als *Typen* aufgefaßt. Iwein z.B. ist ähnlich charakterisiert wie der suchende Höfling, der in Szene X links erscheint. Beide sind rotblonde Jünglinge mit 'Pony'und 'Nackenrolle'. Desgleichen ist die jugendliche Lunete kaum von den weiblichen Figuren zu unterscheiden, die in Szene I vom Turm blicken. Hauptmerkmale sind Kleiderfarben und Attribute. Da der Text kaum Angaben zur Kleidung macht, mußte der Maler selbst ergänzen.

Auch die damalige Literatur kennt keine Individualisierung der Figuren, nur Typisierung; im 'Iwein' selbst wiederholen sich stereotype Charakterisierungen wie z.B. folgende Beschreibung Laudines (V.1309ff):

> *"... eine Frau*
> *wie er niemals eine*
> *so schöne gesehen hatte."*

oder:

> *"Herkunft und Jugend*
> *Schönheit und Reichtum hatte sie."*(V.2425)

Schönheit, Jugend, blondes Haar und Vollkommenheit verbunden mit adeliger Abstammung sind die Merkmale des höfischen Menschen, der kein Individuum, sondern ein Menschentyp ist. Diese Idealität wird in Rodenegg durch die psychologische Durchdringung der Antlitze, die Trauer und Wut ausdrücken, 'getrübt'.

In dieser Typisierung entsprechen die Malereien durchaus dem Standard damaliger religiöser Werke. Man wird sehen, daß sie sich durch die Wiedergabe modischer Kleidung unterscheiden. Beispiele für sakrale Werke, in denen so ausge-

prägte Gefühlsregungen wie in den Rodenegger Bildern dargestellt werden, konnten allerdings zu diesem Zeitpunkt nicht nachgewiesen werden.

3.6.4 Gebärden-Ikonographie und Motivik

Die Gebärden, die Bitten, Geben, Empfangen, Empfehlen, Sprechen, Klagen, Fragen ausdrücken, entstammen einem Repertoire, das auch in der biblischen Ikonographie Anwendung fand. Szene I entspricht etwa einem 'Einzug in Jerusalem'[191]. Auch die Trauerszenen sind geprägt von den damals topischen Gebärden: Händeringen, Wange in die Hand schmiegen. Während in Szene VII der trauernde Höfling (Abb. 15) durchaus Assoziationen an den trauernden Johannes unter dem Kreuz[192] hervorruft, ist die Beweinung Askalons durch Laudine in Form einer 'Pietà'[193] (Abb. 14) ein *novum*. Die Genese dieser pathetischen Gruppe kann nicht ohne weiteres rückerschlossen werden. Erinnert Lunetes Geste in der letzten Szene an den Kommendationsgestus einer Schutzheiligen, so gibt es für die Einzelausführung der wütenden Antlitze der vorletzten Szene keine Beispiele. In einer etwa gleichzeitigen profanen Handschrift, der 'Eneide'[194], findet sich zwar eine ähnliche Adaptation von Gebärden aus der christlichen Kunst wie in Rodenegg[195], aber keineswegs eine vergleichbar enthemmte Ausführung psychischer Zustände (Szene X; Abb. 26).

Mit Situationen konfrontiert, für die das überlieferte Repertoire religiöser Malerei kein Beispiel bot, und unter dem Zwang, einen bestimmten Text zu illustrieren, gelangen dem Maler "textbedingte Neuschöpfungen"[196]. Die Darstellung der Quelle, des Fallgatters, der 'heimlichen Beobachtung', der Suche, der Unsichtbarkeit, allesamt Iwein-spezifische Illustrationsaufgaben, wurden durch eigene Auslegungen der Textangaben gemeistert[197].

Bildrequisiten wurden auf das für die Handlung erforderliche Maß beschränkt. Dieser Knappheit entspricht eine Tendenz zu zurückhaltender Bewegung[198], wenn diese nicht wesentliches Moment der Handlung ist (Kampf, Suche). Die verhaltene Bewegung der Figuren wird wettgemacht durch starke Psychologisierung der Physiognomie, die zu den genuinen Schöpfungen des Rodenegger Malers gezählt werden muß. Wo im Text Angaben fehlen, zeigt der Maler einen Hang zu Detailrealismus (s.u.). Er betont sehr die Würde der Trauer Laudines[199]. Außerdem hatte er ein Faible für prachtvolle Stoffe (Grauwerk, Waffenröcke, Bahre)[200].

3.7 Kleidung und Rüstung[201]

Da der Text kaum Anhaltspunkte für Kleidung und Rüstung enthält, war die Einkleidung der Protagonisten dem Maler selbst überlassen. Also ist zu erwarten, daß alle Möglichkeiten genutzt werden, den letzten Stand der Mode detailfreudig wiederzugeben, umsomehr als der Maler die Kleidung zu Entfaltung höfischer Pracht und Standesangabe benutzte. Auch im Text werden die Kleider nicht einzeln beschrieben, sondern nur die Kostbarkeit ihrer Stoffe betont.

3.7.1 Die Frauenkleidung

Lunetes engärmeliges in der Taille anliegendes langes Kleid und ihr Schultermantel ohne Schließe oder Fibel sind im 13. Jh. oft anzutreffen[202]. Gemäß ihrem Rang ist Laudines Gewand aufwendiger gestaltet, und sie trägt ein Unterkleid[203]. Ihr Mantel mit Pelzkragen und Grauwerkfutter ist königlichen Personen vorbehalten, z.B. auch in der bereits mehrfach herangezogenen 'Eneide'-Handschrift[204]. Unter ihrer Krone trägt sie eine Haube, aber nicht das im 13. Jh. übliche Gebende[205], das sogar Hartmann (V.1330) erwähnt. Ihre seltsam schwere Krone ist in dieser Form unüblich[206]. Annähernd vergleichbare Frauenkronen lassen sich Ende des 12. Jh.

oder kurz nach der Jahrhundertwende nachweisen[207]. Überraschenderweise huldigt der Maler nicht der Mode der langen Prunkärmel[208], die um 1200 weit verbreitet sind. Diese Frauenkleidung ist unspezifisch und läßt sich sowohl mit Beispielen aus einer Handschrift der 10-20er Jahre ('Eneide') als auch mit solchen aus einem Codex der 30-40er Jahre ('Tristan') vergleichen.

3.7.2 Die Männerkleidung

Sie unterscheidet sich, wie meistens im 13. Jh., nur wenig von jener der Frauen[209]. Das Gesinde in der 'Suche' trägt seitlich geschlitzte Röcke in Knöchellänge, eine Tracht, die bis zum Ende des 13. Jh. Personen niederer sozialer Stellung kennzeichnet[210]. Personen höheren Standes tragen über einem anliegendem Gewand, das Lunetes Kleid gleicht, einen grauwerkgefütterten Mantel. Die einheitliche Haartracht "auf Nackenlänge mit einer kleinen Außenrolle"[211] ist ebenfalls bis Ende des 13.Jh. geläufig. Auch diese Kleidung erweist sich als unspezifisch und im ganzen 13. Jh. nachweisbar.

3.7.3 Rüstung und Zaumzeug

Auch hier mußte der Maler die fehlenden Textangaben durch eigene Kenntnisse erweitern; denn in höfischen Kreisen wurde diesen Statussymbolen großer Wert beigemesssen.

So fällt gleich auf, daß Pferdedecken, die sog. 'covertiuren', fehlen, obwohl sie seit etwa 1190 eingeführt waren[212] und sich an diesen Decken Pracht und Heraldik entfalten konnten. Der Sattel hat die Form eines Bocksattels mit halbkreisförmiger Lehne und liegt auf einer ornamental geschmückten Satteldecke mit breitem Bauchriemen[213] (seit 1200). Dreieckförmige Steigbügel an langen Riemen unterstützen den Ritter, der mit ausgestreckten Beinen reitet. Er ist durch

Kettenhemd mit Härsenier, das bis zu den Knien reicht, geschützt. Darunter trägt er die Eisenhose[214] und darüber den Waffenrock, der gegürtet wird und reichlich ornamentiert ist. Kettenhandschuhe schützen die Hände. Das Metallgeflecht hat der Maler, wie üblich, blau wiedergegeben. Um den Hals ist der weiße Riemen des Schildes gelegt, den der Ritter mit der linken Hand hält. Der Rodenegger Topfhelm mit deutlich abgesetzter Helmmaske entspricht etwa dem "casque dit de Philippe Auguste" und tritt erstmals 1214 auf dem Siegel des Prinzen Louis, Sohn von Philippe Auguste auf.[215] Der Topfhelm, wie er in Rodenegg ausgeprägt ist, "nach 1217 allgemein"[216], findet sich in ähnlicher Form auf dem Karlsschrein[217] wieder, auf dem auch vergleichbare Schilde nachweisbar sind. Der Schild in Form eines beinahe gleichschenkligen Dreiecks ist von 1198 bis 1259 geläufig[218]. Das Schwert mit kurzem Griff, gerader Parierstange, Klinge mit Blutrinne und einem runden Knauf ist ab 1200 anzutreffen[219].

Auch die Rüstung bietet also wenig Aufschluß für eine zeitliche Festlegung. Dennoch sind Genauigkeit und Sorgfalt der Wiedergabe wie auch Betonung der stofflichen Pracht bemerkenswert. Diese Rüstung erlaubt nur eine approximative Einordnung in die erste Hälfte des 13. Jh., nichts Neues also. Präzisiert werden kann die Entstehungszeit der Rodenegger Fresken allerdings durch eine stilistische Ableitung.

4. Stilistische Einordnung der Rodenegger Fresken

Die Stiluntersuchung[220] der Rodenegger Iwein-Fresken hat gezeigt, daß deren Maler aus dem Umkreis der romanischen Malerei in Brixens Johannes- und Frauenkirche stammt. Diese drei Ensembles können keineswegs einem einzigen Künstler zugeschrieben werden, sondern nur einer größeren

Werkstatt, deren früheste Arbeit in der Johanneskirche vorliegt. Die Malereien der Frauenkirche und in Rodenegg gehören in eine zweite Phase und verarbeiten den gemeinsamen Fundus ganz verschieden. "Bei dieser profanen Bilderzählung ist der Maler von denselben Voraussetzungen ausgegangen wie der Maler der Frauenkirche, scheint sie jedoch weniger fortschrittlich umgesetzt zu haben. Wie trügerisch dieser Eindruck ist, zeigt sich, wenn man anstelle dieses rein formgeschichtlichen Gesichtspunkts den der Aufgabenstellung heranzieht: Mit der Aufgabe konfrontiert, einen weltlichen Stoff nachzuerzählen, für den es kein Vorbild, d.h. auch keine ikonographischen und formalen Konventionen gibt, greift der Maler auf Vorhandenes zurück , eben die Stilmittel der Johanneskirche, um sie aber sehr frei und expressiv umzuwandeln ... Gerade aus dem Vergleich mit der Frauenkirche ergibt sich die Vermutung, daß hier zwei Maler aus ein und derselben Generation einander gegenüberstehen, die, vom selben Formenschatz ausgehend, verschiedene Aufgaben lösen müssen: Der Maler der Frauenkirche hat ein religiöses Thema monumental zu gestalten, das keinerlei erzählerische Momente hat; entsprechend hieratisch und großangelegt sind seine Bilder. Der Rodenegger Maler hingegen muß eine fortlaufende Geschichte wiedergeben, die von heftigen Gefühlsbewegungen und Handlung geprägt ist; so entstehen bewegte expressive Bilder. Der Unterschied ist demzufolge kein zeitlicher, sondern ein funktionaler ... (Die Malereien in Rodenegg sind) überlegen jedoch in der Ausdrucksqualität, die nicht wenig auf der Dramatik und Stilisierung der Bildmittel beruht ... Gerade die Stilisierung übernommener Stilmittel zur Steigerung des Ausdrucks gibt aber dieser Malerei die Möglichkeit komplexe psychologische Vorgänge zu versinnbildlichen; die Dynamisierung des Zeichnerischen und der Reichtum an originellen Bildlösungen ist für sie charakteristisch."[221] Zeitlich sind die Fresken in den 20er Jahren des 13. Jh. anzusiedeln.

5. Erste Überlegungen zur Formensprache der Rodenegger Fresken

Der Rodenegger Maler entwickelte im Vergleich zu seinem Zeitgenossen in der Frauenkirche eine viel expressivere Figurencharakteristik; seine Aufgabe war allerdings auch in zweierlei Hinsicht eine andere: Er mußte nicht nur einen profanen Stoff wiedergeben, sondern auch eine Erzählung inszenieren.

Die Frage ist: Gab es damals Bildnormen, die für die etablierte religiöse Malerei stärker bindend waren als für die entstehende profane Malerei? Wie verhielt sich die profane zur kirchlichen Malerei im Hinblick auf die narrative Darstellung? Große zyklische Erzählungen hatte es in der religiösen Malerei[222] lange zuvor gegeben. Diese Zyklen sind meistens in Registern angelegt, in denen die einzelnen Szenen, mehr oder weniger deutlich getrennt, aneinandergereiht sind. Inhalt und Leserichtung waren für die Gläubigen gewiß ohne weiteres zu entziffern. In keinem dieser Zyklen, auch nicht in dem etwa zeitgleichen im Dom zu Monreale, läßt sich aber eine so konsequente Inszenierung und Durchführung des Erzählflusses feststellen wie in Rodenegg. Während im religiösen Zyklus jede einzelne Etappe der Heilsgeschichte ein eigenständiges Exemplum ist, scheint in der weltlichen Erzählung der dramatische Fortgang den Vorrang zu haben[223].

Die Aufgabe, den Abenteuerweg eines irdischen Helden zu inszenieren, scheint den Rodenegger Maler zu schöpferischen Leistungen herausgefordert zu haben. Das konnte umso freier geschehen, als zu dieser Zeit noch keine Norm entwickelt gewesen sein kann. Allerdings gab es auch im Bereich religiöser Malerei einen Ort, der die Maler zu originalen Bildformulierungen animiert zu haben scheint: die Sockelzone religiöser Programme[224]. In der Krypta des Doms zu Aquileia

z.B. befinden sich an dieser Stelle Szenen 'außerhalb der Norm', profane Vorhangmalereien, in denen man Szenen aus einem Kreuzfahrerroman[225] vermutet. Wie bei den bas-de-pages in Handschriften handelt es sich allerdings um einzelne Episoden, nicht um narrative Werke größeren Umfanges. Sie machen aber deutlich, daß der normative Zwang in Stil und Ikonographie religiöser Werke nur in 'Randbereichen' gelockert werden konnte[226]; dem Profanen wurde eben ein anderer Stellenwert eingeräumt als dem Religiösen[227].

In Rodenegg ist das profane Thema von der Sockel- in die Hauptzone 'emporgerückt' und eines ganzen Zyklus' in eigenem Raum würdig geworden. Auch das Thema hat sich gewandelt: Es sind keine Drôlerien mehr, sondern Szenen aus dem Leben damaliger 'Leitbilder'.

Markante Züge der Rodenegger Bilder wie die betonte Psychologisierung der Figuren und die Inszenierung des Handlungsablaufes eignen sich für die Wiedergabe einer bewegten profanen Erzählung besonders gut, und gerade diese Merkmale einer dramatisch-effektiven Erzählform unterscheiden sie von der Brixener Malerei. Auf beiden Ebenen, jener der Vokabeln (psychologisierende Figurendarstellung) und jener der Syntax (fortlaufende Erzählung), erscheinen die Iwein-Fresken ihrem Thema adäquat.

Keineswegs jedoch ist die narrative Darstellung nur dem profanen Bereich eigen, ebensowenig sind rein repräsentative Malereien dem sakralen Bereich vorbehalten[228]. Die Frage ist also, ob das 'Erzählerische', wie es in Rodenegg ausgeprägt ist, narrativen Darstellungen weltlicher Inhalte überhaupt inhärent ist, d.h. sich in der neu entstehenden Gattung auch neue Ausdrucksformen entwickeln. Inwiefern die neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die neue "Bildrhetorik, die hier entsteh(en),...Sprachmittel einer neuen Funktion des Bildes"[229] sind, muß ebenfalls erörtert werden[230].

5.1 Aspekte der zyklischen Bilderzählung und Illustration

5.1.1 Formale Mittel der Erzählung

Die Bilder des Iwein-Zimmers sind als umlaufender Fries konzipiert, der in einer bestimmten Richtung 'gelesen' werden will. Jede Szene bzw. Erzähleinheit erhält ihre Bedeutung aus dem Zusammenhang des Erzählflusses, ist zugleich Ursache und Wirkung, indem sie aus der vorangehenden hervorgeht und die folgende einleitet. Inhaltlich wird additiv erzählt, formal aber begnügte sich der Maler nicht mit einer bloßen Aneinanderreihung. Der Erzählfluß wird nicht einmal durch räumliche Gegebenheiten gestört. Jede Einheit ist zwar in sich abgeschlossen, aber kompositionell so eingerichtet, daß der weitere Verlauf ersichtlich ist.

"Eine umfassende Studie, die die Erzählformen in der Malerei untersucht, gibt es nicht"[231]. Die Untersuchungen Wickhoffs[232], Haseloffs[233] und Weitzmanns[234] sind die einzigen Versuche, auch methodologisch die Problematik der Gestaltung einer Bilderzählung zu erfassen[235]. In seiner Untersuchung über die Erzählung in der bildenden Kunst stellt Wickhoff fest, daß sie "bei aller Mannigfaltigkeit ... nur drei Möglichkeiten besaß: die kontinuierende, die distinguierende und die komplettierende."[236] Die Erzählweise in Rodenegg könnte man 'distinguierend' nennen, da sie die "ausgezeichneten Szenen einzeln bringt oder aber auch, durch Rahmenwerk getrennt, nebeneinander stellt."[237] Der Rodenegger Maler überschritt aber mit Hilfe eines Kunstgriffs die Grenze zweier Szenen, um den weiteren Verlauf anzudeuten. Somit inaugurierte er eine Erzählweise, die eigentlich zwischen der kontinuierenden und der distinguierenden anzusiedeln wäre. Die Kausalität der Ereignisse versuchte er durch formale Verknüpfung zu versinnbildlichen. Die Syntax der Bilder strebt zwar den Gleichschritt mit jener des Textes an, die Ge-

samtstruktur der Bilderzählung entspricht aber nicht der des Gesamttextes.

Den 'Bauformen des Erzählens'[238] sowie den Gattungen und Typen der Erzählung hat die Philologie zahlreiche Untersuchungen gewidmet. "Der Betrachter eines Bildes erfährt einen erzählten Vorgang 'auf einmal', während die Literatur einen Vorgang im zeitlichen Nacheinander vorstellt."[239] Die Struktur des Textes läßt sich nur in eine komplizierte und vielschichtige Ordnung[240] bringen, der die Bilderzählung nur drei Strukturen entgegenzustellen hat (Wickhoff). In Rodenegg hat man aber gesehen, daß in manchen Szenen durchaus auch Zeitabläufe impliziert sind, d.h. die Zeitstruktur der Bilderzählung komplexer ist. Die bildliche steht der textlichen Erzählung nach, indem sie nur die "Geschichte"[241] und nicht die "Fabel"[242] gestalten kann. Die Bilder artikulieren zwar den Zusammenhang, motivieren ihn aber nicht[243]. Auf der Ebene der Gesamtstruktur bietet der Bildzyklus eine vereinfachte Version. Das Bild übertrifft den Text aber in der Ausmalung und Interpretation von Teilaspekten, die dieser nicht genau anführt. Desgleichen moduliert die Bilderzählung den Inhalt des Textes durch Auswahl, Reihenfolge und Auslegung der dargestellten Szenen.

Hauttmanns Annahme[244], der episch-additive Erzählduktus des Mittelalters eigne sich besonders zur Bebilderung, scheint zuzutreffen. Obwohl die Probleme der Wiedergabe eines narrativen Stoffes prinzipiell dieselben für Maler profaner wie für die religiöser Inhalte sind, erweist sich die Rodenegger Bilderzählung von anderem Charakter. Im sakralen Bereich ist jede einzelne Station exemplarisch, besitzt einen Wert an sich[245], und die Nacherzählung folgt vornehmlich didaktischen Zielsetzungen. Im Profanen hingegen mag die Unterhaltungabsicht und die Neuartigkeit der einzelnen Darstellung eine Betonung von Erzählverlauf und Detailrealismus bewirkt haben. Das wird durch die feststellbare Veränderung religiöser Bilderzählungen unter dem Einfluß zunehmender Beliebtheit säkularer Stoffe bestätigt. In diesem Zusammenhang führte Meyer Schapiro eine Illustration des Alten Testaments aus der Mitte des 13. Jh. an, in der "the painter's chief interest is in the world of combat; the Old Testament is for him a secular tale of war, adventure and love".[246]

Der Umgang mit heilsgeschichtlichen Stoffen war also durch überlieferte Darstellungstradition und jeweils herrschende Ikonographie vorgegeben; Was bestimmte aber nun den Umgang mit dem neuen profanen Stoff? Wie setzte der Rodenegger Maler seinen Inhalt um?

5.1.2 Text/Bild-Beziehungen, Mechanismen der Illustration

Erzähltempo: Auf den ersten drei Wänden entsprechen Tempo und Szenenfolge dem Text. Im letzten Abschnitt werden dann Verse der Erzählung übersprungen und die Erzählung beschleunigt. Wenn im Text mehrere Handlungsstränge parallel verlaufen, entwickelt der Maler ein eigenes Prinzip der Auswahl und der Chronologie der Geschehnisse ('Beweinung'/'Trauer'/'Suche'). Die Reihenfolge der Szenen verändert deren Bedeutung.

Auswahlprinzip: In jeder Szene werden die Handlung weiterführende Augenblicke ausgewählt. Zeitangaben (Morgen/-Abend, 'nach einer Woche' etc.), Monologe oder Beschreibungen von Seelenzuständen schlagen sich im Bild nur bedingt nieder. Zu Beginn besteht der Text hauptsächlich aus Handlungen faktischer Art, die leicht ins Bild übersetzt werden können. Wo der Text verbale Auseinandersetzungen enthält,

läßt das Bild Abschnitte ausfallen, die ohnedies nur sehr untypisch (Figuren mit Redegebärden) hätten formuliert werden könnten.

Textabweichungen: Die Bilder geben den Text auffallend getreu wieder; allerdings werden psychologische Vorgänge besonders betont. Nur bei der trauernden Laudine verzichtet der Maler auf die Möglichkeit, ihren Schmerz zur Schau zu stellen. Bei der Kennzeichnung der Figuren geht er mit der Vorlage sehr selbständig um, z.B. wenn er die Königinwürde Laudines mehr betont als der Text.

Der Rodenegger Maler stellte also vorwiegend Iwein-spezifische Szenen zusammen. Wenn er gegenüber seiner Vorlage vereinfachte, dann aus ästhetischen Gründen, sei es um Wiederholungen zu vermeiden, sei es um den vorgegebenen Raum auszunutzen. Trotz dieser ikonographischen Treue befremdet die Rodenegger Version der Iwein-Geschichte, da u.a. ein positives Ende im Sinne der höfischen Ideologie fehlt.

5.2 Ritterlich-höfische Ikonographie in Rodenegg - Textinterpretation (zweiter Stand) und Textverständnis

5.2.1 Zeitgenössische Textrezeption

Folgt man H.J. Linkes Feststellungen zu den Werkstrukturen Hartmanns, "wie stark auch in mittelalterlicher Dichtung Inhalt und Form sich gegenseitig durchdringen, dergestalt, daß nicht der Wortlaut einer Dichtung allein sondern auch ihre Struktur aussagemächtig ist..."[248], so fragt man sich, ob der Verzicht auf Rahmengeschichte und zweiten Teil des Romans in Rodenegg ein Mißverständnis der Vorlage bedeutet, umsomehr als Linke insbesondere nach der Untersuchung des erzählerischen Aufbaus des 'Iwein' zu folgendem Schluß kommt: "Nicht der wörtliche Inhalt des Textes näm-

lich, sondern die Eigentümlichkeit seines Aufbaus enthüllt seinen Sinn."[249]. Wie man auch den Roman aufgliedert, es bleibt bestehen, daß der zweite Teil kontrapunktisch zum ersten gedacht ist und aus der Korrespondenz beider sich das Ethos ('saelde und êre') des höfischen Ritters entfaltet. Im Gegensatz dazu präsentieren die Rodenegger Fresken einen Helden, der keineswegs in triumphaler Haltung seinen Aventiurenweg zu Ende führt, sondern in Bittstellung vor der Witwe seines Opfers kniet.

Schupp meint, der Anfang des Romans ergebe für sich genommen ein sinnvolles Ganzes: "Eine Geschichte, als bloßes Märchen nicht ohne Anomalie, aber als Märchenroman mit den Signalen des Märchenhaften von zureichender Einheitlichkeit, mit einem, wenn auch fürs Ganze nur vorläufigen, so doch sinnvollen Abschluß."[250] So habe man den "Eingang des Romans schon immer unbefangen"[251] verstanden. Zugleich bemerkt er, daß "die Abbildungen keine irgendwie geartete Distanzierung vom Inhalt des ersten Zyklus erkennen lassen"[252]. Dennoch kommt er nicht umhin, in dem vorhandenen Ausschnitt eine 'Anomalie' festzustellen.

Nun hat man gesehen, daß der Maler sowohl formal als auch inhaltlich seine Erzählung durchdacht hatte, und sein Werk stellte seinen Auftraggeber offenbar zufrieden, enthält also keine 'Anomalie'. Die rasche Wiederheirat, an der ein moderner Rezipient Anstoß nehmen mag, war im Mittelalter gang und gäbe[253]. Im Licht damaliger gesellschaftlicher Bräuche stellt sich die Frage nach 'Unstimmigkeiten' anders.

Schupp, der textimmanent argumentiert, vermißt ein Identifikationsangebot von Iweins Weg für die Rodanks, es sei denn, daß "der Aufstieg durch Prädestination, Leistung und Glück, allen Schicksalsschlägen zum Trotz..."[254] als solcher anzusehen sei. Diese Charakterisierung ist aber so allgemein und unspezifisch, daß sie der Rodenegger Iwein-Version kei-

neswegs gerecht wird. Daß die Frage, ob "der Iwein noch gar nicht vollendet war und mit der Verbreitung einer Teilabschrift"[255] gerechnet werden muß, falsch gestellt ist, hat man schon gesehen. Wenn nämlich nur der erste Teil des 'Iwein' bekannt gewesen wäre, dann auch dessen positiver Ausgang; trotzdem entschied man sich in Rodenegg für ein 'offenes' Ende. Daß diese letzte Szene auch als solche vorbereitet wurde, zeigt die Analyse der spezifisch Rodenegger Iwein-Ikonographie.

Auf den beiden ersten Wänden des Iwein-Zimmers entspricht die Bilderzählung bis zum Schwertkampf dem ritterlich-abenteuerlich-märchenhaften Kampfweg Iweins. Daß Iwein zum Hieb auf den bereits zusammengesunkenen, wehrlosen Askalon ausholt, ist eine weniger 'ruhmreiche' Tat[256], und sie bringt folgerichtig die Wende in der Rodenegger Iwein-Geschichte. Die anschließende 'Beweinung Askalons' stellt Opfer und Witwe in den Vordergrund, und das mitten in der Westwand, d.h. genau in der Mitte des Zyklus. Von nun an tritt Iwein nicht mehr als Handelnder, als Initiator des Geschehens auf, sondern sein weiterer Weg hängt vom Beistand der Zofe und von magischen Mitteln ab (Ringübergabe, Nebenszene der Bestattung, Suche, Vorführung). Auf der letzten Wand, dem Pendant zur Wand mit den Eingangsabenteuer, leitet die Bestattung des Opfers die Fortsetzung des Geschehens ein, das fortan von Trauer und/oder Wut bestimmt bleibt.

Iwein tritt als aktiv Handelnder zurück, während die 'negativen' Folgen seiner Tat in den Vordergrund gestellt werden. Nicht einmal in der letzten Szene vermag er ohne Beistand vor der Dame, dem Ziel seines Begehrens, zu erscheinen. Laudine selbst ist von ihrem ersten Auftritt an als würdevolle Königin gekennzeichnet, die um ihren Gatten trauert; sie wird das Schicksal des 'Eindringlings' bestimmen.

Unterschwellig vielleicht bereits in der Fallgatterszene und in der Folge immer deutlicher tritt hier eine Kritik des ritterlichen 'Haudegen'-Ethos zu Tage. Struktur und Aufbau des Bilderzyklus stützen diese Interpretation: Der ersten Hälfte, den wundersamen und kämpferischen Ereignissen, wird spiegelbildlich eine zweite aus weitgehend von Leid und Klage bestimmten Szenen gegenübergestellt. Die Deutung, daß in Rodenegg die "Condottiere-Ethik der Eingangsaventiure"[257] in Frage gestellt wird, erklärt sowohl den ersten Eindruck, den die Fresken hinterlassen, als auch die Verlegenheit der ersten Interpreten, die nicht bereit waren, in einem weltlichen 'höfischen' Werk etwas anderes als Divertissement bzw. Märchenhaftes zu sehen.

Es erscheint zunächst paradox, daß in einem 'höfischen' Werk, das immerhin eines der berühmtesten ritterlich-höfischen Epen illustiert, Kritik gerade an einem ritterlichhen Abenteuerweg geübt wird. Vielleicht wurzelt das Paradox eher in einer zu stark vereinfachenden, plakativen modernen Vorstellung vom 'Höfischen'. Die illustrierte Situation, der Tod eines Landesherrn bei der Verteidigung seines Reiches und die mißliche Lage seiner Witwe nämlich, mag damals recht vertraut gewesen sein[258]. Die Bilder schildern also eine reale ritterlich-höfische Problematik mittels Illustration eines Romans. Daß die Folgen ritterlicher Lebensführung nicht immer zu einem 'positiven Ende' i.S. höfischer Ideologie führen, entspricht zwar nicht der literarischen Vorlage, aber vielleicht damaliger Realität. Die Betrachtung der Stilmittel hat gezeigt, daß sie der lebhaften Nacherzählung angemessen sind. Hier zeigt sich zusätzlich, daß betonte Psychologisierung und bewegte Stilisierung nicht der Gestaltung einer Idealität dienen, sondern dem 'Anklage-Charakter' bestimmter Szenen.

Daß derselbe 'Iwein' auf durchaus repräsentative und zugleich divertierende Weise i.S. der Affirmation ritterlich-höfischer Lebensführung dargestellt werden kann, wird ein jüngerer Zyklus in Schmalkalden noch zeigen. Die neue Bildrhetorik, die in Rodenegg entwickelt wurde, diente nicht der bloßen Repräsentation oder Affirmation neuer Inhalte, sondern artikulierte Betroffenheit mittels einer bestimmten Darlegung des vorgegebenen Stoffes.

'Höfisches' war im Iwein-Stoff vorgegeben, erfuhr aber in Rodenegg eine eigene Prägung. In dieser eigenwilligen Lesart des Romans liegt die Bedeutung des Zyklus, zugleich aber auch in den hervorragenden malerischen Qualität seiner Bilder.

5.2.2 Selbstverständnis des Auftraggebers

Die Kluft zwischen damaliger Realität und Überlieferung erschwert das Verständnis von Funktion und Bedeutung dieses 'unorthodoxen' mittelalterlichen Werkes[259], und zwar umso mehr, als das Werk nicht innerhalb einer genormten Öffentlichkeit, sondern im 'Privaten'[260] rezipiert wurde. Versteht man die Darstellung eines damals aktuellen Stoffes in einem Gemach "als Symptom einer Veränderung, als Substantialisierung gesellschaftlicher Vorgänge"[261], so entsteht die Schwierigkeit, diese 'Vorgänge' punktuell zu fassen; zur 'kulturellen' Aktivität der Rodanks ist ja nichts überliefert[262]. Der Zyklus artikulierte offensichtlich aktuelle spezifische Probleme auf ganz engagierte, psychologisch differenzierende Weise. Inwiefern die Rodanks sich mit dieser Problematik identifizierten, kann nicht mehr erschlossen werden[263]. Schupp, der davon ausgeht, daß der Auftraggeber sich mit dem Helden identifiziert, vermag in Rodenegg keine Kritik[264] zu sehen und stellt zum Textverständnis fest: "..., daß

hier eine echte Aventiure mit allen ihren märchenhaften Verlockungen vorliegt."[265] Daß diese Deutung den Bildern nicht gerecht wird, hat man gesehen.

In den Bildern kommt allerdings nicht nur Kritik zum Ausdruck; der Zyklus deutet ja auch den Abenteuerweg des Helden. In derselben Anzahl von Szenen wäre auch eine positive Schilderung der Eroberung Laudines möglich gewesen[266]. Vielleicht entspricht die Rodenegger Version einer Relativierung bloß irdischen Treibens, wie sie auch in der damals aktuellen Gralsthematik[267] zum Ausdruck kommt. Mit viel Pathos artikulieren die Rodenegger Bilder also die Auseinandersetzung mit einer zeitgenössischen Lebensform und bestätigen so die eingangs aufgestellte These, diese Malereien seien "Symptom einer Veränderung ... und Substantialisierung gesellschaftlicher Vorgänge."[268] Wandmalerei wurde zum Medium der Artikulation zeitgenössischer Lebensform mittels Interpretation einer zeitgenössichen literarischen Vorlage. In Rodenegg bewahrheitet sich Kaisers These ", daß Literatur um 1200 ... Sinnangebote für die Möglichkeit 'ritterlicher' Existenz in dieser von Unbegreiflichem bedrohten und umstellten Welt entwirft."[269]

Als zum erstenmal weltliche Belange artikuliert wurden, wurde auch eine neue Sprachform dafür entwickelt, die besonders der Wiedergabe von Affekten diente. Wenn das Werk ein soziales Produkt ist, "das die Denk- und Sehgewohnheiten eines Publikums voraussetzt und darauf reagiert"[270], dann repräsentiert die Rodenegger Malerei die Einlösung eines neuen Anspruchs, der an das Bild herangetragen wird. Es ist ein neuer Bedarf, den auch die Entstehung der neuen Literatur signalisiert[271]. Es wird sich aber zeigen, daß Rodenegg ein Sonderfall blieb und dem hier angedeuteten Ansatz keine weitere Entwicklung folgte. Insbesondere die hier entwickelten Sprachmittel des Bildes blieben Einzelfälle.

5.3 Aspekte eines Gattungsstils

In der ganz spezifischen Interpretation des Stoffes kommt damalige Realität zum Ausdruck. "Das Werk artikuliert also im Medium des Bildes auch die Erwartungshaltung, die den Bildbesitzer (hier den Auftraggeber, Anmkg. d.V.) motivierte."[272] Die eigene Lesart bewirkt die spezifische Form des Zyklus: psychologische Durchdringung und dramatisch-effektive Erzählform, die freilich eine dekorative Qualität der Fresken nicht ausschließen. Im Hinblick auf die Wiedergabe von Volumen oder die tektonische Einbindung der Figur im Raum sind die Fresken weniger fortschrittlich als die gleichzeitigen Malereien der Brixener Frauenkirche, in Ausdrucks- und Erzählqualität sowie Wiedergabe zeitgenössischer Realität ihnen aber überlegen.

Ob sich diese ersten Beobachtungen zur profanen Malerei zu Beginn des 13. Jh. verallgemeinern lassen, wird noch verfolgt werden. Am Schluß dieser Untersuchung eines ritterlich-höfischen Werkes muß man jedenfalls feststellen, daß die Erwartung repräsentativer Standesselbstdarstellung, also prächtiger 'Hofkunst', nicht eingelöst wird. In Rodenegg mündet die bildliche Formulierung des höfischen Stoffes in dessen Kritik.

Kapitel III:
Die Iwein-Fresken in Schmalkalden

Anders als der Rodenegger ist der Schmalkaldener Zyklus der Forschung schon länger bekannt. Da er jedoch seit Ende des letzten Jahrhunderts nicht mehr untersucht und eigentlich verkannt worden ist, sei er hier nochmals betrachtet, und zwar unter ähnlichen Gesichtspunkten wie der Rodenegger Zyklus.

1. Forschungsgeschichte

Seit **1862** ist die Existenz der Fresken der Forschung bekannt[273], aber erst **1896** wurden sie durch O. Gerland[274] veröffentlicht, der auch nachwies, daß es sich um einen 'Iwein'-Zyklus handelt. Ab **1898** folgten mehrere Publikationen durch P. Weber, die bis heute verbindlich geblieben sind[275]. Zuletzt haben Loomis **1938**[276], Schupp **1975**[277] und Mertens **1978**[278] Schmalkalden in ihre Studien einbezogen; dabei beriefen sie sich stets auf Weber. Seit **1977** finden unter der Leitung des Erfurter Denkmalamtes umfangreiche Restaurierungen statt. Neuere Erkenntnisse wurden noch nicht publiziert[279].

2. Erhaltungszustand und Lage der Fresken
(Abb. 27 und 28)

Der Erhaltungszustand des Ensembles, das sich im Kellergeschoß des sog. 'Hessenhofes' in Schmalkalden befindet, ist schlecht; insbesondere die unteren Register des Zyklus[280] sind bis zur Unkenntlichkeit zerstört, die Inschriften verlo-

schen und der Putz in den unteren Partien in Auflösung begriffen.

Der Raum, in dem sich die Fresken befinden, ist Teil der romanischen Bausubstanz des Hessenhofes, eines alten Herrenhofes, der ehemals als Mittelpunkt des sich ab 1200 vor den Mauern Schmalkaldens entwickelnden neuen Stadtteils erbaut wurde. Er "diente wohl dem landgräflich thüringischen Verwalter als Wohnsitz"[281]. Im 14. Jh. fiel Schmalkalden an die Landgrafen von Hessen und diente deren Verwaltern als Sitz; aus dieser Zeit stammt die Bezeichnung 'Hessenhof'.

Urkundliche Nachrichten über Bedingungen, Intentionen und Auftraggeber des Zyklus sind nicht überliefert; einige Besonderheiten der Fresken scheinen allerdings auf eine bestimmte Auftragssituation hinzudeuten (s.u.).

Der Hessenhof erlebte zahlreiche Umbauten[282]. Die bisherige Annahme, das ursprüngliche Erdgeschoß sei infolge der allmählichen Erhöhung der umliegenden Straßen und des Platzes zum Kellergeschoß geworden, gilt nicht mehr als sicher[283]. Der ausgemalte Raum diente lange Zeit als Kohlenkeller; unter der dadurch entstandenen Schmutzschicht haben sich die Malereien erhalten. Von den drei noch vorhandenen romanischen Räumen des Kellergeschosses ist heute nur unser Raum mit Malereien versehen.

Die Ausmaße des bemalten Raumes (etwa 4,0 x 4,4 m) sind bescheiden, der Grundriß ist unregelmäßig. Das Gemach wird von einem außerordentlich unregelmäßigen Tonnengewölbe abgeschlossen, daß einen sehr unebenen Grund für die Malerei abgibt. Das Tonnengewölbe, das nördliche Bogenfeld und Teile der westlichen und östlichen Wände tragen die Malerei.

3. Thema und Darstellungsmittel

3.1 Dekorationssystem, Organisation der Fresken im Raum

(Abb. 28)

Bis auf das Tympanon verteilt sich die Bilderzählung auf insgesamt sieben Register, jeweils durch Trennungsstreifen von etwa 4 cm Breite, "beiderseits von starken rotbraunen Linien eingefaßt ... Auf den Trennungsstreifen stehen da und dort die Namen der wichtigsten dargestellten Personen."[284] Reste ornamentaler Fassung haben sich neben der Einfassung einer großen Nische der Südwand und in der Fensternische der Ostwand erhalten; deshalb kann man eine Ausmalung auch der Türwandungen und die Absicht einer "künstlerischen Gesamtwirkung"[285] vermuten. Im oberen Teil der westlichen Wandung der Nordtür konnte Weber noch einen Jüngling sehen, "welcher jeden Eintretenden mit erhobenem Becher willkommen heißt"[286], eine Andeutung, daß die Malerei den Betrachter direkt adressierte[287]. Die beiden Fensteröffnungen der Ostwand ließen Licht in den Raum hinein[288].

Die Erzählung im Fries beginnt links von der Verbindungstür zum Nebenraum im südlichen Teil der Westwand. Die ersten vier Register verlaufen dann von Süden nach Norden; dabei schließt die 'südlichste' Szene an die 'nördlichste' des vorangehenden Register an. Die Register sind ohne Rücksicht auf den Betrachterstandpunkt übereinander gestaffelt. Das fünfte Register verläuft umgekehrt; der Richtungswechsel wird nach Überschreiten der Scheitelhöhe des Gewölbes vollzogen[289]. Die Register enthalten unterschiedlich viele Szenen[290]. In dem kleinen Raum fällt es dem Betrachter nicht schwer, die Register 'abzulesen'; mit etwas Abstand kann ein ganzer Bildstreifen nahezu auf einmal aufgefaßt werden.

3.2 Technik, Farbigkeit und Wirkung

Die Malereien sind al secco auf einen dünnen weißgeschlemmten Putz aufgetragen[291] und bestehen weitgehend aus Umrißzeichnungen; ihre Farbigkeit beschränkt sich auf drei Grundfarben: Die Umrisse sind **rotbraun**, Details (Gesichter, Hände, Rüstungsteile, Inschriften) **schwarz** gezeichnet und manche Partien entweder im selben Rotbraun leicht koloriert oder mit **Gelb** angegeben. Beinahe verloschen ist das Sternchenmuster[292], das einst über den weißen Grund gestreut war. Weber vermutete zu Recht, "daß die Teppichwirkerei vorbildlich gewirkt hat"[293]. Die Malereien sind also ein weniger kostspieliger Ersatz für einen Wandteppich[294]. M.E. erinnert auch die Technik der Umrißzeichnung an Stoffstikkerei[295]. Daß neben der Wiedergabe des höfischen Romans eine dekorative Wirkung des Bildschmucks beabsichtigt war, macht die breite Bordüre stilisierter Blütenranken um das Tympanon deutlich.

3.3 Die Fresken in ihrem Verhältnis zum Text (Abb. 29 bis 47)

3.3.1 Beschreibung der Bilder

Im **ersten Register** (Abb. 29), das sich von der SW-Ecke des Raumes bis zur NW-Ecke an der Hochwand) erstreckt, beginnt die Iwein-Geschichte mit der Schilderung der 'Ruhe' des Artus aus dem Prolog. Artus und die Königin haben sich in ihre Gemächer zurückgezogen (V.77-84)[296].

Szene 1 (Abb. 29 und 31)[297]: Artus ruht auf einem nierenförmigen Lager in einem Gemach, das links und rechts von Türmchen abgegrenzt wird; hinter seinem Bett rechts steht vermutlich[298] die Königin.

Szene 2 (Abb. 31): Zwischen dem rechten Türmchen der letzten Szene und der rundbogigen Türlaibung[299] sind Malspuren erhalten, die wie zwei Oberkörper aussehen. Die zweite Szene könnten den Disput zwischen Iwein und Key oder die Intervention der Königin dargestellt haben.

Szene 3 (Abb. 33): Diese Szene (Webers 'zweite' Szene) zeigt Iweins heimlichen Ausritt in den Wald von Breziljan. Er reitet in voller Rüstung auf einem Schimmel, den Schild geschultert und eine Lanze in der Hand. Der Turm links deutet auf die Burg, die er verläßt, während ein Baum rechts den Wald versinnbildlicht. Hier wird mit äußerster Knappheit Iweins Weg angedeutet, der in **Szene 4** (Abb. 33 und 34) zur Begegnung mit dem Wilden Mann führt[300]. Mit ausgestrecktem Arm reitet Iwein auf den Wilden zu, der ihn zu begrüßen scheint. Der mächtige Wildhüter, der links eine Keule geschultert hat, nimmt die ganze rechte Szenenhälfte ein. Er trägt das Fell eines Tieres, das er soeben erlegt hat (V.466-468); um ihn herum sind die wilden Tiere (Hirsch, Wildkatze und Greif)[301] gruppiert. Die Gebärden signalisieren zugleich Begrüßung und Gespräch; die erhobene Rechte des Wilden deutet auch noch den "Weg dorthin zur Linken"(V.599) an. Dies ist die letzte Szene des ersten Registers; die Erzählung geht dann im **zweiten Register** (ab SW-Ecke; Abb. 29) weiter. Rechts von Szene 4 befand sich dereinst die 'Willkommen-Figur'.

In **Szene 5** (Abb. 31), der ersten des zweiten Registers, ist Iwein, dem Hinweis folgend an der Quelle angekommen und vom Pferd gestiegen. Er befaßt sich bereits mit der Quelle, indem er zur Schale greift, die durch eine Kette mit dem Baum über dem Zauberbrunnen verbunden ist. Zu Iweins Füßen, in einer Art Dreieck zwischen den Baumwurzeln, hat der Maler die Quelle dargestellt, dem Text folgend, in dem nach der Beschreibung des Baumes betont wird: *"Die Quelle sah ich darunter"* (V.620). Der Stein oberhalb der Quelle ist auch

hier als Tischaltar gestaltet. Weber sah noch die *"fünf Edelsteine in der Mitte und an den Ecken der Platte"* (V.623-628)[302]. Oberhalb der Quelle fliegen Vögel um den Baum herum (V.606), die Folgen des Wassergusses andeutend.

Szene 6 (Abb. 32) zeigt den Kampf mit den Lanzen. Von rechts ist der Landesherr (durch den Adlerschild ausgewiesen) herangeritten. Er hält seine Lanze aufrechter als Iwein, als ob er den Kampf aufgäbe. Die sich hier anbahnende Unterlegenheit des Landesherrn[303] ist das Thema der **Szene 7** (Abb. 33): Askalon hat sein Pferd gewendet und flieht zur Burg zurück (V.1055), dicht gefolgt von Iwein, den er noch mit dem Schwert abzuwehren versucht. Beide sind jetzt mit Schwertern bewaffnet, da gerade ihr zweiter Kampf zu Ende gegangen ist. Askalon hat die Burg erreicht, wie das 'Baugerüst' rechts andeutet.

Szene 8 (Abb. 33 und 34): Dieses seltsame 'Baugerüst' stellt offensichtlich das Fallgatter dar, da man im unteren Bereich das zweigeteilte Pferd Iweins erkennen kann, und ist so breit ausgeführt, daß es hier nahezu eine 'Zwischenszene'[304] ergibt. Der vordere Teil des Pferdes ragt in die diese Szene, in der Lunete Iwein den Zauberring überreicht. Sie erscheint im oberen Fenster[305] eines weiteren 'Baukastens', der die Szene nach rechts abgrenzt. Iwein hat seinen Helm abgenommen und nimmt den Ring an.

In **Szene 9** (Abb. 35), der ersten des **dritten Registers** (Abb. 29), wird der tote Askalon beweint. Er liegt auf einem großen Totenbett. Hinter ihm haben sich die händeringende Witwe und das Gefolge versammelt[306]. Man hat ihm den Helm abgenommen und ihn in Kettenhemd und Waffenrock 'aufgebahrt'. Während der Burgherr beweint wird, sucht ein Teil des Gefolges nach dem Urheber des Leides. Dies ist Gegenstand von **Szene 10** (Abb. 36), die sich rechts nach einem Türmchen anschließt. Von links kommend schreiten Askalons Wachen mit erhobenen Schwertern auf Iwein[307] zu, der ihnen ganz rechts den Rücken zuwendet und, in die Betrachtung seines Ringes versunken, sie gar nicht wahrzunehmen scheint. Daß Iwein die unmittelbare Bedrohung nicht wahrnimmt, deutet wohl seine Unsichtbarkeit an. Das Bild vermittelt nichts von dem wilden Ungestüm der Suche, hat der Maler doch alles in eine spannungsgeladene statische Szene umgesetzt: Links ballt sich die Gefahr, während rechts Iwein ganz entspannt sein Schwert geschultert hat, in der Mitte ein Lee raum. Zwischen dieser und **Szene 11** (Abb. 37) hat der Maler eine zweifache architektonische Trennung[308] geschoben. Hier spricht Lunete ihre Herrin mit erhobener Hand an. Die Königin, rechts auf einem großen gemusterten Kissen thronend, scheint den Argumenten ihrer Zofe aufmerksam zu lauschen, wie die vor die Brust erhobene Rechte und das leicht geneigte Haupt andeuten. Der Erfolg dieser Unterredung läßt nicht lange auf sich warten: In **Szene 12** (Abb. 38), die sich wiederum nach einem Turm anschließt, erfolgt die erste Begegnung zwischen Iwein und Laudine. Die noch immer thronende Königin begrüßt mit erhobener Hand die hereintretenden Lunete und Iwein, der nun ohne Rüstung als höfischer Jüngling unmittelbar vor ihr erscheint. Demütig[309] steht er mit vor dem Leib gekreuzten Armen vor ihr, hinter ihm Lunete, die ihn mit vorgestrecktem Arm vorführt. Diese Szene schließt das dritte Register ab. Laudines zum Gruß erhobene Hand signalisiert Wohlwollen. Nach diesem Empfang wird Laudine ihre Untertanen heranziehen: *"Wir müssen sie zum Vertrag zuziehen."*(V.2368).

Dies erfolgt denn auch in **Szene 13** (Abb. 39 und 40), der ersten des **vierten Registers** (Abb. 30), in der Laudine ihren Hof versammelt, um die Entscheidung zur Heirat zu verkünden. Diese Szene ist sehr breit angelegt. Laudine thront mächtig auf ihrem gemusterten Kissen; links steht Lunete, und rechts haben sich drei Höflinge hinzugesellt. Mit

erhobener Hand verkündet die Königin ihren Entschluß, der durch einen die Hände im Gespräch erhebenden Höfling offenbar angenommen wird. Es kann nicht mehr festgestellt werden, ob Iwein[310] in dieser Szene anwesend war. Bald geht die Unterredung mit den Untertanen zu Ende (V.2416-2417):

"Was soll längeres Reden,
denn alles war, wie es sich gehörte."

Im Text folgt unmittelbar die Heirat (V.2418-20):

"Es waren viele Priester da,
sie trauten sie gleich.
Sie gaben ihm die Herrin und das Land."

Auch im Bild findet jetzt, nach dem obligatorischen 'Trennungs-Turm', das Ehegelöbnis statt, dem **Szene 14** (Abb. 41) gewidmet ist. In der Bildmitte umarmt Iwein Laudine[311], links und rechts von Zeugen flankiert. Die erste Figur zur Linken ist ein Priester[312], der mit vor dem Leib gekreuzten Armen der Szene beiwohnt; die Trauung hat also schon stattgefunden. Durch die Umarmung verkündet das Paar die Vollendung des Heiratsvertrags[313]. Dieser Heirat hat der Maler nun eine weitere, **Szene 15** (Abb. 42), eingeräumt. Im sogenannten Beilager liegt das Paar eng umschlungen auf einem breiten Bett. Diese intime Szene ist durch ein Türmchen von der 'Trauung' getrennt[314] und überraschenderweise nach links durch ein Bäumchen begrenzt. Dieses Beilager ist eine eigene Interpretation des Malers[315], da der Text keinen Anlaß zu einer solchen Szene bietet. Hartmann schreibt lakonisch (V.2436ff.):

"Der Tote ist vergessen,
der Lebende hat
sein Land und seine Ehre in Besitz genommen.
Alles ist ihm übergeben worden."

Diese letzte Szene des vierten Registers stößt nun unmitelbar auf das Tympanon: man ist in der Mitte der Bilderzählung angelangt. Das Festmahl am **Bogenfeld** (Abb. 28) schließt sich thematisch an die Hochzeitsszenen des vierten Registers an[316]. Obwohl sich der Text nur knapp und lapidar zur Hochzeit äußert, werden ihr hier mehrere Szenen eingeräumt, darunter ein großes Festmahl. Von einem breiten vegetabilen Ornamentband umgeben erhält diese Darstellung an einem eminenten Ort des kleinen Raumes einen prominenten Charakter. Die Tischgesellschaft ist an einem langen rechteckigen Tisch versammelt. Die Figuren sind, damaligem Brauch entsprechend[317], einander paarweise zugeordnet, und jeweils eine Person hat den Pokal zum 'Toast' erhoben. In der Tafelmitte 'prostet' Laudine ihrem Gatten zu, der nun an ihrer Stelle die Krone trägt. Vor und neben der Tafel haben die Musikanten in gestreiften Kleidern ihre Pokale erhoben und wenden sich der Bildmitte zu. Nach dieser Szene, zu der der Text unmittelbar keinen Anlaß bietet[318], widmet sich das Bild dem weiteren Verlauf der Handlung.

Die Feierlichkeiten anläßlich der Hochzeit und

"Ihre Turniere dauerten,
bis der König Artus, wie er geschworen hatte,
ins Land gezogen kam
mit einem Heer zur Quelle."

Nun ist der Augenblick gekommen, daß Iwein als neuer Landesherr und Verteidiger der Quelle (V.2543ff.) gegen die Eindringlinge ausreiten muß. **Szene 16** (Abb. 43), die erste des **fünften Registers**[319], zeigt Artus beim Begehen des Quellenabenteuers, und ist die spiegelverkehrte Wiederholung der Szene 5[320], da dieses Register nun von rechts nach links verläuft. Wie einst Iwein hat jetzt Artus sein Pferd stehenlassen, die Schale ergriffen und gießt nun Quellwasser

über den Stein. Artus, immerhin *spiritus rector* der Tafelrunde, ist außer durch sein weißes Pferd auf keine besondere Weise hervorgehoben. Die Schilderung des Unwetters unterscheidet diese zweite Quellen-Szene von der ersten. Regen und Hagel fallen vor Artus Helm herab. Die Vögel verlassen den Baum und fliegen in die links folgende **Szene 17** (Abb. 44). Nachdem Artus das Unwetter ausgelöst hat, bietet sich Key an, für ihn gegen den Herrn der Quelle anzutreten.

In der Szene, die der zweiten Quellen-Episode[322] folgt, verteidigt Iwein wie einst Askalon sein Land. Von links kommend reitet er, als neuer Landesherr nun auf weißem Roß, dem Eindringling entgegen, den er mit der Lanze vom Pferd stößt. Key stürzt 'Hals über Kopf' rückwärts aus dem Sattel. Über den Kämpfenden dauert das Unwetter noch an, durch dunkle Wolken und Hagelkörner versinnbildlicht. Die in dieser Szene gegenüber der vorangehenden veränderte Farbe des Pferdes zeigt, daß es sich um Keys Niederlage (V.2580ff.) handelt, einst vermutlich durch Inschriften zusätzlich betont. Dieser Sieg verschafft Iwein Genugtuung für Keys verletzende Worte[323],und er wendet nun sein Pferd, um nach vollbrachter Tat mit dem Roß seines Gegners als Siegesbeweis zur Burg zurückzukehren (**Szene 19,** Abb. 45). Sein neues Wappen, ein Adler, weist ihn als Landesherrn aus. Hier werden die Verse 2601ff. illustriert:

> *"Er nahm das Pferd, als er gewonnen hatte,*
> *und führte es hin vor den König."*

Jetzt erst gibt Iwein seine Identität preis. Auf Artus Frage (V.2610): *"Wer seid Ihr, Herr?"*, antwortet Iwein (V.2611): *"Iwein bin ich, mein Gott!"*. Ob dies das Thema der stark zerstörten Szene 19 war, ist nicht mehr eindeutig feststellbar. Da zwei Türmchen die Darstellung rahmen, handelt es sich offenbar um eine Episode im Burginneren. Man erkennt links nur noch (vermutlich weibliche) Figuren mit Mänteln[324], vielleicht die Königin und ihre Zofe, die den Wiederkehrenden begrüßen. Weber nimmt wohl mit Recht an, es handele sich hier um die 'Begrüßung auf der Burg'. Man ist am Ende des fünften Registers und damit wieder am Bogenfeld angelangt.

Das **sechste Register** (Abb. 30) ist am nördlichen Ansatz derart zerstört, daß man nicht einmal erkennen kann, ob hier einmal eine oder zwei Szenen zu sehen waren. Weber zeichnet eine vielfigurige Szene zwischen Türmchen nach und nimmt an, es handele sich um 'Iweins und König Artus' Abschied'. In seiner 19., nach unserer Zählung **Szene 20** (Abb. 46) und vielleicht sogar noch **Szene 21**, zeichnet er in der Mitte zwei einander umarmende Figuren. Über einer davon konnte er noch den Buchstaben 'W' erkennen und deutete sie als *IWEIN*[325]. Es könnte sich aber m.E. auch um *GAWEIN* und damit bei der Szene um das freudige Wiedersehen der beiden Freunde gehandelt haben, d.h. der Moment gemeint gewesen sein, als Gawein Iwein vor dem 'verliegen' warnt und auffordert, an den Artushof zurückzukehren. Da in der folgenden **Szene 21(22)** ein Ritter in voller Rüstung von einer Burg in einen Wald ausreitet, ist die Annahme berechtigt, in der(den) letzten schwer lesbare(n) Szene(n) sei(en) (eine) Abschiedsszene(n) dargestellt gewesen[326]. Laudine hat also ihrem Gatten die Frist eines Jahres gewährt, damit er seinen Pflichten als artureischer Ritter nachgehen kann, und Iwein[327] reitet erneut auf 'aventiure'-Suche aus.

Welcher Ausritt ist nun hier gemeint: seine Rückkehr an den Artushof oder der Beginn des zweiten Abenteuerwegs, nachdem er durch Laudines Verdammung vom Hofe vertrieben worden ist? Da Szene 22(23) (Abb. 47) Iweins Abenteuer mit dem Löwen schildert, scheint letzteres plausibel. Das aber bedeutet eine erhebliche Beschleunigung des Erzähltempos gegenüber der Textvorlage. Das Jahr als Ritter am Artushof (V.3207-3100), die Verdammung durch Laudine (V.3102ff.),

der Wahnsinn (V.3235ff.) und die Heilung durch die Dame von Narison (V.3800ff.) sind offensichtlich nicht dargestellt worden. Was die schlecht erhaltenen Szenen zeigten, ist zwar nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen; aber das Erzähltempo der Bilder, die bisher weitgehend mit dem Text Schritt gehalten haben, ist unbestreitbar gesteigert.

Die letzte erhaltene **Szene 22 (23)** (Abb. 47) illustriert das erste Abenteuer Iweins nach dem Besuch auf der Burg der Dame von Narison (V.3839ff.). Das Bild zeigt V.3862ff.:

> *"Er saß ab und stürmte auf den Drachen los,*
> *schlug ihn gleich tot*
> *und half dem Löwen aus der Bedrängnis."*

Folglich erschlägt Iwein mit ausgestrecktem Schwert den Drachen, der als riesiger Greif wiedergegeben ist. Der dunkle Löwe greift den Drachen am Halse an, in einer Bewegung, die als Pendant zu Iweins Attacke die zukünftige 'Partnerschaft' anzudeuten scheint. Aus Danbarkeit wird der Löwe zum Begleiter Iweins[328].

Die folgende Szene wurde später beim Durchbruch eines Fensters zerstört. Wieviele Szenen im letzten Abschnitt des sechsten Registers noch folgten, kann nicht mehr ermittelt werden. In Analogie zum darüber liegenden Bildstreifen läßt sich aber vermuten, daß es nur eine einzige war.

Das **siebte Register**[330], mit vermutlich drei oder vier Szenen, ist zur Gänze zerstört.

Insgesamt könnten also etwa fünf Schilderungen verlorengegangen sein. Im Text muß Iwein nach dem Löwen-Abenteuer noch vier 'aventiuren' bis zum glücklichen Ende bestehen[331]. Weber stellt fest, "daß wir bei dem Drachenkampf erst bis V.3864 des Hartmann'schen Romans vorgedrungen sind,

während er im Ganzen 8165 Verse hat ..., also nicht einmal die Hälfte der Erzählung erreicht (ist)".[332] Dennoch ist angesichts des gerafften Erzählduktus im letzten erhaltenen Bildstreifen eine textadäquate Vollendung des Zyklus denkbar[333].

Die Iwein-Bilder in Schmalkalden lassen sich also aufschlüsseln, da sie weitgehend nahe am Wortlaut des überlieferten 'Iwein'-Textes bleiben. Wie muß man sich nun die Vorlage des Malers vorstellen?

3.3.2 Die Vorlage des Malers[334]

3.3.2.1 Textvorlage

Wie oben gezeigt, hat der Maler oft geradezu wörtlich illustriert, und die wenigen Abweichungen lassen sich entweder darstellungstechnisch erklären oder auf die spezifische Lesart (s.u.) zurückführen[335]. In Schmalkalden lag also eine 'Iwein'-Fassung vor, die der heute bekannten sehr nahe kam. Ob der Text aufgrund einer Lektüre oder eines Vortrags so vertraut war, läßt sich nicht mehr klären.

3.3.2.2 Bildvorlage

Die Register des Zyklus laufen meist, wie in Handschriften üblich, von links nach rechts; das könnte für eine bebilderte Vorlage sprechen. Da einzelne Register einer Handschrift nicht so viele Szenen hätten enthalten können, wäre also der Schmalkaldener Maler sehr frei mit dem vorgegebenen Layout umgegangen. Es sind aber vor allem inhaltliche Argumente, die gegen die Annahme eines bildlichen Vorwurfes sprechen. In Schmalkalden wird, wie man noch sehen wird, eine bestimmte Interpretation der Iwein-Geschichte inszeniert, belegbar durch Szenenauswahl und Pointierung im Detail. Auch in den spezifisch schmalkaldischen Ab-

schnitten ist keine Zäsur in der Art des Umgangs mit dem Roman festzustellen. Wenn der Maler eine illustrierte Vorlage zur Verfügung hatte, so war er jedenfalls imstande, sie so zu verändern, daß nicht nur die Schmalkaldener Iwein-Auffasssung zum Ausdruck kam, sondern sich die Bilderzählung auch in den vorgegebenen Raum einfügte. Diese Selbständigkeit widerlegt zwar die Hypothese ei er Bildvorlage nicht, läßt sie aber als überflüssig erscheinen.

3.3.3 Textinterpretation (erster Stand)

Die Bilderzählung ist mit ca. 27 Szenen sehr ausführlich und strebt die Wiedergabe der gesamten Iwein-Geschichte an. Wie wird der Roman hier gelesen?

Vom Artushof bricht Iwein zu Pferd auf, begegnet dem Wilden Mann, der ihm den Weg zur Quelle weist, und begeht das Quellen-Abenteuer. Der Wasserguß ruft Askalon, den Beschützer der Quelle herbei, der Iwein zum Kampf auffordert, von diesem aber in die Flucht geschlagen wird. Er kann sich, dicht gefolgt von Iwein, gerade noch in seine Burg retten. Im Burginneren kommt alsbald Lunete Iwein zu Hilfe, während der Burgherr im Kreis seines Gefolges stirbt. Das Gesinde sucht Iwein vergebens. Die Zofe führt nach ihrer Fürsprache Iwein vor die Königin, die den Ritter wohlwollend empfängt und ihrem Hofe die baldige Heirat verkündet. Iwein und Laudine werden getraut: Beilager und Festmahl begleiten dieses Ereignis. Kurz darauf kommt Artus an die Quelle, die von Iwein als neuem Landesherrn erfolgreich verteidigt wird. Nach dem Sieg über Key, der für Artus den Kampf antritt, führt er dessen Pferd zu seiner Burg zurück. Nachdem

er (vermutlich) Artus und dessen Hof empfangen hat, verläßt er sein neues Reich wieder und befreit nach erneutem Ausritt den Löwen aus den Fängen eines Drachens.

Die erhaltene Bilderzählung schildert also den erfolgreichen Weg eines Artusritters. Bei dessen Siegen wird allerdings die Wiedergabe blanker Gewalt vermieden (kein Totschlag Askalons, nur dessen Verfolgung!). Er erobert nicht nur Frau und Land, sondern auch seine neuen Untertanen: Die Absprache mit dem Hof, die Trauung und das Beilager unterstreichen die 'Rechtmäßigkeit' der Eroberung. Während der Text über diese Ereignisse rasch hinweg geht, malen die Bilder sie breit aus. Der Trauer um den toten Landesherrn wird nur eine einzige Szene gewidmet, umsomehr Beachtung finden dann die erfolgreichen Taten Iweins.

Inwieweit eine vollständige Wiedergabe der gesamten Iwein-Geschichte vorlag, kann nicht mehr mit Sicherheit ermittelt werden; auffällig ist aber, daß der Maler bis zur Eroberung des neuen Reiches dem Text genau folgt, dann aber die erfolgreiche Verteidigung, die Heirat und alle 'offiziellen' Aspekte wie Beratung, Trauung und Festmahl breiter darstellt. Hier wird also, verfolgbar bis in Details, das Bild eines tadellosen ritterlichen Werdegangs entworfen. Einige Aspekte dieses Bildprogramms scheinen jedoch auf besondere Entstehungsbedingungen hinzudeuten.

3.3.4 Funktion des Bildprogramms

Gerland und nach ihm Weber machten darauf aufmerksam, daß nicht nur zur Hochzeit gerade das Festmahl hervorgehoben sondern auch eine 'Willkommensfigur' ergänzt wird. Da dieser Jüngling wie auch die Gäste des Gastmahls seinen Pokal erhebt, wurde gefolgert, der Schmalkaldener Raum sei eine Trinkstube gewesen und aus Anlaß einer Hochzeit ausgemalt worden. Dafür fehlen zwar urkundlichen Belege, es

ergäbe sich jedoch eine verlockende Erklärung für einige Besonderheiten des Bildprogramms. Ob die sorgfältige Inszenierung eines tadellosen Abenteuerwegs allein auf die Auftragssituation zurückgeführt werden kann, muß hier offen bleiben.

Bevor auf die Schmalkaldener Version von Hartmanns 'Iwein' abschließend eingegangen wird, soll auch hier die Bilderzählung untersucht werden: Wie wird der weltliche Stoff vermittelt?

3.3.5 Bildmittel

3.3.5.1 Namenstituli

Die Inschriften sind leider nicht mehr erhalten, aber Weber konnte noch beobachten, daß in den Trennstreifen zwischen den Registern die Namen der Hauptfiguren standen.

3.3.5.2 Ortsangaben

Ortsangaben erfolgen in stereotyper Weise: Innenraumszenen werden von schlanken Türmchen mit rundem Abschluß abgegrenzt, bei Szenen unter freiem Himmel dienen dazu zwei Silhouettenbäume. Begrenzen je ein Baum und ein Turm die Szene, so begibt sich der Protagonist von einer Burg in einen Wald oder umgekehrt. Auch am Ende eines Registers werden die Szenen abgeschlossen[336], obwohl es formal überflüssig ist. Die Trennungstreifen der Register bilden zugleich die Standfläche der Figuren; gelegentlich deuten Erdschollen Landschaft an.

3.3.5.3 Menschendarstellung[337]

Die Szenen sind hauptsächlich durch die Figuren bestimmt; die Menschendarstellung beruht dabei hauptsächlich auf der Wiedergabe von Trachten und Gebärden. Alle Figuren sind einander ähnlich, nur durch Gewänder und Attribute zu unterscheiden. Die Männer gehören weitgehend zum Typus des jugendlichen blonden kurzhaarigen bartlosen 'höfischen' Menschen. Die weiblichen Protagonisten sind ebenfalls jugendlich und schlank und tragen, mit Ausnahme der Königin, ihr mittellanges Haar offen. Den schmalen, schlanken Figuren, die die ganze Registerhöhe einnehmen, scheint der Maler wenig Sorgfalt geschenkt zu haben, umsomehr ihren beweglichen relativ großen Händen. Die Handlung wird weitgehend durch diese *Gebärden* getragen.

3.3.5.4 Ikonographie und Motivik

Wie in Rodenegg stammt die Gestensprache weitgehend aus dem Repertoire religiöser Malerei. Entgegen Webers Annahme, daß "der Künstler, sich nicht an ein durch Jahrhunderte vererbtes Schema anlehnen"[338] könne, sind die meisten Arm- und Handhaltungen bereits vorgeprägt. Sogar Kampfdarstellungen waren der sakralen Malerei nicht fremd[339]. Webers Behauptung: "Das bloße Nebeneinander der Personen, wie es der in der umfriedeten Tradition wandelnde kirchliche Künstler sich gestatten durfte, mußte er zu handelnden Gruppen erheben, die Szene 'psychologisch' erläutern"[340], trifft eher auf Rodenegg als auf Schmalkalden zu. Der Schmalkaldener Maler scheint, verglichen mit dem Rodenegger, allzu bewegte Szenen wie z.B. die 'Suche' geradezu zu meiden. Die 'psychologische' Aussage seiner Figuren überschreitet nicht das vorhandene Gebärden-Repertoire.

3.3.6 Kleidung und Rüstung[341]

Kleidung und Rüstung sind hier wie in Rodenegg wenig aufschlußreich. Bereits Weber bemerkt: "Die Haustracht der Männer und die Frauentracht sind in ähnlicher Form durch das ganze 13. Jh. nachzuweisen."[342] Für die Datierung liefern Tracht und Bewaffnung keine genauere Eingrenzung als ca. erste Hälfte des 13. Jh.

Neu gegenüber dem Tiroler Zyklus ist die reichere farbliche Musterung der Gewänder. Bei festlichem Anlaß tragen die Figuren auch zweifarbige Kleider. Die breiten Borten an Halsauschnitten und Säumen von Kleidern und Waffenröcken betonen die Kostbarkeit des Materials. Weber machte bereits auf Laudines 'Garderobenwechsel' zwischen 'Beratung' und 'Trauung' sowie auf die Vorliebe für feingemusterte Stoffe aufmerksam. Es wird sich noch zeigen, daß der Maler Kleidung und Attribute gezielt einsetzte, um eine bestimmte Lesart der Iwein-Geschichte zu betonen.

Mag auch die Kleidung zu genauer Datierung nicht beitragen können, so scheint sie doch darauf hinzudeuten, daß der Schmalkaldener Zyklus etwas jünger ist als der in Rodenegg. Insbesondere die zweifarbigen Kleider, die zahlreichen Schmuckborten und Laudines Gebende gemahnen an Beispiele aus den 30-40er Jahren des 13. Jh. wie z.B. die 'Parzival'- oder 'Wilhelm von Orlens'-Handschrift[343]. Weber konstatierte bereits, daß der Zyklus den 'Parzival'- und 'Tristan'-Handschriften am ehesten entspreche[344], und neigte deshalb zu einer Datierung zwischen dem ersten Viertel und der Mitte des 13. Jh. Wie läßt sich dieser zeitliche Ansatz rechtfertigen?

4. Stil und Datierung

Der schlechte Erhaltungszustand des Zyklus erschwert eine stilistische Einordnung.

4.1 Beschreibung und Datierung

Charakteristisch ist zunächst die Flächigkeit der rotbraunen Umrißzeichnungen auf weißem Grund. Raum wird durch Überschneidungen suggeriert, aber nicht als Tiefenräumlichkeit intendiert. Die Schrägstellung der Figuren und manche räumlich projizierten Requisiten zeigen, daß der Maler zur Raumsuggestion imstande war. Er stellte seinen Figuren aber nur eine linienartige 'Standfläche' zur Verfügung. Die Komposition wird von den handeldnen Figuren bestimmt, die sich scherenschnitthaft im Vordergrund bewegen. Sie haben relativ große Köpfe und plumpe Glieder, die sie dennoch frei bewegen. Im Gegensatz dazu sind ihre Körper schmal und mit einem leichten C-Schwung versehen. Der Umrißzeichnung entsprechend ist auch die Gewandbehandlung summarisch. Die Schultermäntel hängen schwer von den schmalen Schultern herab, scheinen sie geradezu einzuengen; die Kleider umschließen die schmalen Körper wie eine zähe Hülle.

Im Gegensatz zu den eher negativen Urteilen über den Stil dieser Fresken muß aber festgestellt werden, daß die erhaltenen Umrißzeichnungen auf eine sichere, ihrer Mittel bewußte Hand zurückgehen. Eingedenk der schlechten Bedingungen - das sehr unebene Gewölbe bietet nahezu keine regelmäßige Grundfläche - ist der Maler sehr ungezwungen vorgegangen. Die Proportionen der Figuren sind gewiß sehr summarisch gegeben, drücken aber keine Unsicherheit aus. Die Größe der Hände, insbesondere bei Zeige- und Ansprech-

gesten, dient der Verdeutlichung der Handlung. Das Kolorit[345] der Gewänder und die Feinzeichnung der Gesichter mögen ursprünglich den summarischen Eindruck gemildert haben.

In Szene 13 sieht man noch, wie sich das Kleid der Königin in großen Falten mit eckigen Knicken am Boden staut und in spitzen Zipfeln ausläuft. Das ist nicht mehr der weiche Gewandfluß (Muldenfaltenstil) der ersten beiden Jahrzehnte des 13. Jhs., sondern erinnert an jenen der 30-40er Jahren, den sogenannten 'Zackenstil'[346]. Ähnliche Saumzeichnungen und Stoffbehandlung finden sich in der 'Wilhelm von Orlens'-Handschrift[347]. Die 'flotte' Ausführung der Fresken erschwert ihre stilistische Einordnung. Vielleicht lassen sich die silhouettenhaften Bilder am ehesten mit der 'Tristan'[348]- und der 'Wilhelm'[349]- Handschrift vergleichen, deren Bilder ja auch stark konturbetont sind.

Im 13. Jh. bietet Deustchland stilistisch ein vielschichtiges Bild. Angesichts der "Unterschiede der regional differenzierten, autonomen Malschulen ... der künstlerischen Dezentralisation"[350], scheut man sich, geographisch entfernte Beispiele heranzuziehen; mit den nächstliegenden aber, den Werken der 'thüringisch-sächsischen' Malerei[351], haben die Schmalkaldener Fresken leider wenig gemeinsam. In ihrer 'Bescheidenheit' und ihrer Technik lassen sie sich mit Werken weder der ersten (1211-13, 'Landgrafenpsalter') noch der zweiten Generation (Goslarer Rathaus-Evangeliar, um 1240)[352] vergleichen. Nur entfernt erinnert die Stoffbehandlung in Schmalkalden an die Gewandbehandlung der 30-40er Jahre. Von den spezifischen Eigenschaften dieser Formensprache[353] ist in Schmalkalden nichst zu spüren. Wenn also die Analogien auch flüchtig bleiben, rechtfertigen sie doch eine Datierung um 1240.

4.2 Schmalkalden und Thüringen[354]

Allein die Gegenüberstellung der Schmalkaldener Fresken mit Werken zeitgleicher thüringisch-sächsischer Malerei[355] macht bereits deutlich, daß sie in Stil, Ausführung und Qualität mit diesen religiösen Prachthandschriften nichts gemeinsam haben. In Schmalkalden scheint das geläufige Urteil "von der geringen Qualität"[356] der Illustration profaner verglichen mit religiösen Texten gerechtfertigt. Das enttäuscht umsomehr, als gerade Thüringen, der Hof der Ludowinger, seit den 70er Jahren des 12. Jhs. einer der "bedeutendsten Mittelpunkte"[357] der höfischen Dichtung ist. Die literarischen Neigungen der Landgrafenfamilie legten denn auch die Vermutung nahe, den artureischen Zyklus mit ihr in Verbindung zu bringen; das ergab zunächst eine zu frühe Datierung des Zyklus (vor 1217, dem Todesjahr des Landgrafen)[358]. Der Sohn Hermanns, Ludwig IV. (gest.1227), der wegen seiner Frömmigkeit berühmt war, setzte nämlich das literarische Mäzenatentum seines Vaters nicht fort und konnte daher nicht mit den alereien in Verbindung gebracht werden.

Zu einem etwaigen Mäzenatentum des Landgrafen in den 30-40er Jahren ist leider nichts überliefert, weder im religiösen[359] noch im profanen Bereich. Das "Problem profaner Illustration am literatenbevölkerten thüringischen Landgrafenhof"[360] ist zwar bis heute nicht in Angriff genommen, gleichwohl versucht worden, Hermann, den Landgrafen von Thüringen, als Auftraggeber der 'Eneide'-Handschrift nachzuweisen[361]. Mit dem Stil der Bilder zur 'Eneide'[362], die aus dem Regensburg-Prüfeninger Raum stammen, hat unser Zyklus allerdings noch weniger gemeinsam. Sollte man aus der Tatsache, daß Hermann die Bilder zur 'Eneide'im süddeutschen Raum bestellte, schließen, daß dort die Hochburg profaner Malerei lag? Gab es etwa in Thüringen keine geeignete Werkstatt, die dann auch schulbildend gewirkt hätte? Der

Anblick unseres Zyklus scheint das zu bestätigen. Mithin ist weder die literarische und künstlerische Beschäftigung mit Hartmanns Roman in Schmalkalden in direktem Zusammenhang mit dem Landgrafenhof zu sehen, noch gehört der dortige Iwein-Zyklus zur Blüte thüringisch-sächsischer Malerei.

5. Modalitäten der profanen Illustration in Schmalkalden

5.1 Überlegungen zur Formensprache

Anders als in Rodenegg ist der Zyklus in Schmalkalden nicht durch besondere Qualitäten wie dramatische Erzählungsinszenierung und psychologische Durchdringung geprägt; eher zeichnen ihn die zahlreichen Peripetien und der Versuch aus, den gesamten Roman positiv darzustellen. Offensichtlich entspricht Schmalkalden also einer anderen "Selbst- und Weltinterpretation im Medium des Bildes"[363] als Rodenegg. Hier scheint der Roman tatsächlich der ungetrübten Unterhaltung, der Flucht[364] in eine bessere Welt gedient zu haben. Auch der betont dekorative Charakter der Fresken und die glättende Lesart sprechen dafür.

Ausgewogenheit der Komposition, flotter Zeichenstil, harmonisierende und affirmative Faktendarlegung scheinen die Merkmale profaner Malerei um 1230-40 in Schmalkalden zu sein. Auf die Bedeutung des Zeichenstils für die profane Malerei soll noch eingegangen werden. Zunächst seien aber die Mittel zur Gestaltung einer Erzählung in Schmalkalden eingehender untersucht.

5.2 Aspekte der zyklischen Bilderzählung und Illustration

5.2.1 Formale Mittel der Bilderzählung.

Wie man gesehen hat, ist die Erzählung als langer Fries, über Register verteilt, angelegt. Ohne Lesehilfen ist sie nicht ohne weiteres zu erschließen, umsoweniger als man sogar einmal die Leserichtung wechseln muß; vermutlich boten die Inschriften in den Trennborten zwischen den Registern hier eine Stütze. Außer durch die Wendung der Protagonisten ist die Leserichtung im Bild selbst nicht angedeutet. Hier ist jede Szene gegenüber den benachbarten deutlich abgegrenzt und bildet eine geschlossene Einheit in sich, d.h. es dominiert der additive Charakter und die 'distinguierende' Erzählweise ist in vollendeter Form vertreten.

5.2.2 Text/Bildbeziehungen und Illustrationsmechanismen

In Schmalkalden wird die Wiedergabe des ganzen Romans angestrebt; aber wie eng ist der Maler dem Text gefolgt?

Wie im Roman erfolgt zunächst eine *expositio*, in der die 'Koordinaten' des artureischen Kosmos angedeutet werden; erst dann tritt der Held auf. Der Maler hielt sich genau an den Text und läßt Iwein in einen Wald ausreiten. Beim Wildhüter und bei der Quelle setzte er, so gut er konnte, die Angaben des Textes um, dabei wie der Rodenegger damals geläufige Bildtopoi verwendend und ergänzend (Greif anstatt Wisente; Tischaltar für den wunderbaren Stein). Die Topographie der Quelle (unter der Linde) ist eine wörtliche Umsetzung. Bei der zweiten Quellenszene ist sogar das Unwetter durch Hagel und schwarze Wolken versinnbildlicht. Auch bei den Kampfszenen, erst mit der Lanze, dann mit dem Schwert, wurde nicht vom Text abgewichen, beim Schwertkampf aller-

dings die Wiedergabe des Totschlags zugunsten derjenigen der Verfolgung vermieden. Bis zur Ringübergabe hielt sich der Maler weitgehend an den Wortlaut des Textes und wählte jeweils wichtige Handlungsmomente aus. Dann versuchte er durch die Abfolge 'Ringübergabe'/'Trauer um Askalon'/ 'Suche' eine Entwirrung des mehrsträngigen Handlungsablaufs. In der Trauerszene drückt Laudine wie das Gefolge Trauer durch topisches Händeringen aus und rauft nicht etwa die Haare etc. Eine Krone betont ihre Königinwürde, ohne daß der Text es erwähnt hätte. Daß das wilde Suchen eher statisch übersetzt wurde, hat man gesehen. In den nächsten Episoden spielt Lunete wie auch im Text eine aktive Rolle: Sie spricht zu ihrer Herrin und führt Iwein dann vor. Wie im Text betont, hat sich Iwein vor dem Empfang durch Laudine umgezogen und erscheint nun als höfischer Jüngling. Laudine begrüßt ihn mit erhobener Hand, so seine Erhörung andeutend. Diese Inszenierung entspricht ziemlich genau dem Augenblick der positiven Wendung des Empfangs.

So weit folgte der Maler in Szenenanordnung und Erzählschritt dem Text. Nun aber widmete er ein ganzes Register und zusätzlich das Bogenfeld der Hochzeit, also viel mehr Raum, als durch den Anteil am Text oder den Stellenwert im Rahmen des gesamten Abenteuerwegs nahegelegt wurde[365]. Nicht nur die offizielle Legitimierung (Beratung mit dem Hof und Trauung durch einen Priester) der Heirat, auch ihre 'affektive' Realisierung sind breit dargelegt.

Von der Trauung an setzt der Maler, so die 'Machtübernahme' versinnbildlichend, durchweg Iwein die Krone auf. Nach der Vermählung folgte der Maler wieder dem Text, nur ist Iweins neue Würde als Landesherr im Bild durch Details wie das weiße Pferd und den Adlerschild betont, ohne daß der

Text dazu etwas vermerkt hätte. Die schmähliche Niederlage Keys und die Episode, als Iwein das Pferd des Gegners abführt, illustrieren den Text wieder wörtlich.

Die noch folgenden Szenen, die sich wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr eindeutig bestimmen lassen, scheinen jedoch dem Text getreu gefolgt zu sein, wie das Löwen-Abenteuer zeigt. Den feuerspuckenden Drachen interpretierte der Maler entsprechend damaliger Bildtopik als riesigen Greif. Wenn der Text ihn vor die Aufgabe stellte, etwas Iwein-spezifisches, d.h. Neuartiges, darzustellen (Quelle), adaptierte er Bildformeln aus dem religiösen Bereich. Fehlen präzise Angaben im Text, so ergänzte er also gemäß damaliger Topik[366] oder damaligem Brauch (Kleidung, Rüstung, Tischordnung).

Das Erzähltempo des Bildes, bis zum 'Empfang' dem des Textes nahezu angeglichen, wird zur 'Vermählung' verlangsamt, um dann wieder beschleunigt zu werden, damit die Erzählung noch zu Ende geführt werden kann. Im Vergleich zum Text ging der Maler also sehr selbständig mit dem Tempo seiner Erzählung um. Beide Abweichungen, das Retardieren (Heirat) und das Beschleunigen (nach der Rückkehr) sind semantisch bedeutsam, verlagerte der Maler damit doch die Akzente der Erzählung (s.u.)

Das Auswahlprinzip diente weitgehend der Handlungsverdeutlichung, indem wichtige Momente des Geschehens ins Bild gebracht wurden. Die Abweichungen, soweit sie nicht auf ästhetische oder gattungsgemäße Rücksichten[367] (Iwein-Geschichte ohne Kalogrenant-Episoden, eine 'Suche') zurückgehen, sprechen für eine bestimmte spezifisch Schmalkaldener Lesart des 'Iwein'.

5.3 Iwein-Ikonographie in Schmalkalden

5.3.1 Textinterpretation (zweiter Stand)

Schupp, der zuletzt den Zyklus interpretierte, kommt zu dem Schluß: "Der Maler sah also die Hochzeit als Zentrum an und täuschte sich anscheinend über den Umfang des zweiten Teils ... Der Roman ist anscheinend verharmlost worden."[368] Die zentrale Stellung der Hochzeit ist unbestreitbar, eine 'Verharmlosung' des Romans aber sehr fraglich. Auch hat sich der Maler keineswegs über den Umfang der Erzählung getäuscht, da er sie ohne weiteres zu Ende geführt haben kann. Die 'verkürzte' Wiedergabe der letzten Abenteuer Iweins entspricht der bestimmten Lesart seiner Geschichte.

Man hat schon gesehen, daß Iwein nicht als Mörder, sondern 'nur' als Verfolger[369] Askalons gezeigt wird. Wenn er dann Laudine vorgeführt wird, ist er als höfischer Jüngling gekennzeichnet und nicht mehr als bewaffneter Ritter. Diesem 'Ins-rechte-Licht-Rücken' der Taten Iweins, entsprechen die weiteren Betonungen der Rechtmäßigkeit des 'Machtwechsels'[370]. Die schmählichen Episoden (Verfluchung durch Laudine und Wahnsinn) wurden ausgespart, erst die erfolgreiche Befreiung des Löwens wieder gezeigt.

Bewußt wurde also die etwas kontroverse rasche Wiederheirat mit allen Zeichen des Rechtmäßigen ausgestattet. Die 'Tat' Iweins, die ihr vorangeht, wurde im Bild gemildert, geradezu 'korrigiert'. Die 'Korrektur' erfolgte auf der Ebene sowohl der Vokabeln ('Verfolgung' statt 'Erschlagung') als auch der Syntax: 'Ringübergabe' zwischen 'Verfolgung' und 'Beweinung', damit letztere nicht als direkte Folge der ersteren erscheint. Die Hervorhebung der Heirat mag auf die besondere Auftragslage - anläßlich einer Hochzeit - zurückgehen,

die 'Korrekturen' und die Betonung der Rolle Iweins als neuer Landesherr lassen sich allerdings nicht allein darauf zurückführen.

Hartmanns Iwein wurde hier also nicht nur illustriert, sondern auch interpetiert: Der Roman scheint dem "Bedürfnis nach Evasion in die Vollkommenheit des Imaginären"[371] gedient zu haben, die allerdings erst im Bild hergestellt wurde!

5.3.2 Textverständnis des Auftraggebers

Konsequent ist der Weg eines Ritters zu eigener Landesherrschaft durch erfolgreiche Abenteuer geschildert. Schupps Feststellung, der Roman habe "eher als Stofflieferant gedient denn als geformtes Gebilde mit einem in die Gestalt und den Erzählablauf beschlossenen Sinn"[372], muß ebenso zurückgewiesen werden wie der Schluß, den er daraus zieht: "War der Auftraggeber also ein Ministerial (des Landgrafen oder des Klosters), so hat er sich nicht in seiner ständischen Eigenschaft angesprochen gefühlt, sondern in seiner Freude am Genuß der guten Seiten des Lebens."[373]

Die Tatsache, daß ein Ministerial oder ein Adeliger einen Raum seiner Stadtresidenz mit Bildern aus der Artussage ausmalen ließ, wurde bisher in ihrer Bedeutung für das Verständnis ritterlich-höfischer Literatur verkannt. Die Thesen Schupps kommen einer Bagatellisierung und Banalisierung des Textverständnisses gleich. Die Einstufung des Textes als rein unterhaltende Fiktion, die in jeder Trinkstube als dekorativer Wandschmuck dienen konnte, fällt selbst hinter die Kritik des 13. Jh.[374] zurück und wird durch Schmalkalden widerlegt.

Daß die malerische Wiedergabe des Artusromans repräsentative und unterhaltende Eigenschaften besitzt, soll nicht geleugnet werden. In Schmalkalden liegt aber keine problem-

lose und ungefärbte, sondern eine differenzierte und pointierte Inhaltswiedergabe vor. Der Auftraggeber wurde so sehr vom Text angesprochen, daß er ihn 'korrigierte', um den Eindruck eines vorbildlichen ritterlichen Werdegangs entstehen zu lassen. In Schmalkalden fand eine, wenn auch fiktive, Identifikation des Auftraggebers mit dem artureischen Kosmos statt. Vielleicht umgab er sich aus einem persönlichen Anlaß heraus mit Darstellungen aus dem Kreis damaliger 'Leitbilder'. Er bezog die Helden des Artusromans sogar so weit in die aktuelle Situation ein, daß sie in der 'Trinkstube' ihren Pokal erheben (Bogenfeld).

Als 'Trinkstube' war der Raum ein Aufenthalts-, Empfangs- und, wenn auch bescheidener, Repräsentationsraum. Warum gerade der 'Iwein'[375] zur Ausmalung herangezogen wurde, läßt sich leider nicht mehr ermitteln.

Am Schluß dieser zweiten Betrachtung eines ritterlich-höfischen Zyklus stellt man nun fest, daß hier die Wandmalerei Medium der Artikulation zeitgenössischer Lebensform (nicht -problematik) mittels interpretierender Illustration einer zeitgenössischen literarischen Vorlage war. Anders als im ersten Fall diente sie durchaus repräsentativen Zwecken und zugleich der Affirmation ritterlicher Lebensgestaltung. Das profane Thema führte in Schmalkalden allerdings nicht zur Entwicklung einer neuen Sprachform.

5.4 Überlegungen zum Gattungsstil in Schmalkalden

Im Gegensatz zum Iwein-Zyklus in Rodenegg wurde in Schmalkalden keine neue Sprachform zur Wiedergabe des weltlichen Stoffes entwickelt. Obwohl auch hier 'im Medium des Bildes die Erwartungshaltung, die den Auftraggeber motivierte'[376], artikuliert und eigene Interpretation dargelegt wurde, ist das Werk nicht von innovativen Zügen geprägt. Es unterscheidet sich nicht von gleichzeitigen religi-

ösen Malereien, deren Qualität nicht einmal erreicht wird. Der diesen Fresken eigene 'Zeichenstil' scheint das einzige Merkmal zu sein, das sie mit einem weiteren profanen Werk ('Tristan',s.u.) verbindet.

Die 'mindere Qualität', die aufwandsärmere Technik und die affirmative, harmonisierende Darstellung des höfischen Inhalts der Malereien in Schmalkalden spiegeln vielleicht eine Veränderung von Bedeutung und Stellenwert dieser artureischen Literatur wider. Es könnte sein, daß der Stoff in den 30-40er Jahren des 13. Jhs. i.S. eines Angebots zur Artikulation gesellschaftlicher Probleme, wie etwa in Rodenegg, nicht mehr aktuell war und statt dessen jetzt seine repräsentativen und unterhaltenden Eigenschaften im Vordergrund standen. Bevor dieser Vermutung nachgegangen wird, soll eine vergleichende Betrachtung beider Zyklen ihre jeweiligen Besonderheiten noch einmal deutlich machen.

Kapitel IV:
Rodenegg und Schmalkalden

1. Vergleichende Betrachtung

Die beiden einzigen Zyklen profaner Wandmalerei, die aus dem beginnenden 13. Jh. überliefert sind, stellen den 'Iwein' Hartmanns von Aue dar.

1.1 Zwei Iwein-Versionen

Während in Tirol der Held und sein Opfer im Vordergrund stehen, wird in Thüringen dessen Bezugssystem, der artureische Kosmos stets als Referenzsystem gegenwärtig gehalten. Von diesen unterschiedlichen Ausgangspositionen gehen entsprechend verschiedene Interpretationen aus. Wird in Rodenegg das Schicksal des Helden verfolgt, so beleuchtet Schmalkalden auch dessen gesellschaftliche Implikationen. Der Tod des Landesherrn, der die Hälfte des Rodenegger Zyklus bestimmt, gerät in Schmalkalden angesichts der Zeremonien zur Einführung von dessen Nachfolger bald in Vergessenheit. Während in Rodenegg Iweins 'Condottiere-Ethik' in Frage gestellt wird, rückt Schmalkalden seine Tat ins 'rechtmäßige' Licht.

Diese divergierenden Auffassungen des Romans schlagen sich in unterschiedlichen *Illustrationshaltungen* nieder. Beide Maler modulieren den darzustellenden Stoff auf zwei Ebenen: bei Auswahl der Szenen (und deren Reihenfolge) und Inszenierung jeder einzelnen Episode.

chen). Magische, märchenhafte und Iwein-spezifische Aspekte (Wilder Mann, Quelle, Fallgatter, Zauberring, Unsichtbarkeit) werden jeweils sorgfältig ins Bild übertragen.

Wichtigster Ausdrucksfaktor ist in beiden Fällen die Gebärdensprache, in Rodenegg noch durch die Mimik unterstützt und nuanciert. Weltliche Attribute und Verhaltensweisen werden 'realistisch' gemäß den Normen und/oder der Bildtopik der Zeit behandelt bzw. ergänzt.

1.4 Unterschiedliche Illustrationshaltungen

Wie man gesehen hat, bestimmen die unterschiedlichen Lesarten des Romans vom 'Schwertkampf' an zunehmend Szenenauswahl und -charakterisierung. Um dem repräsentativen Charakter seines Zyklus gerecht zu werden, mied der Schmalkaldener Maler die Schilderung bewegter Momente und reihte einfach geschlossene Tableaux, im Wortsinn *Stationen*, einander, nur in den Kampf- und Quellenszenen den vorwiegend statischen Charakter durchbrechend. Der Rodenegger Maler hingegen strebte, den Handlungsablauf im Erzählfluß reproduzierend, eine dramatischen Inszenierung der Erzählung an und faßte jede Szene als Glied einer Kausalkette auf.

Schmalkalden bietet in additiver Vorführung des Stoffes eine Folge exemplarischer höfischer Verhaltensweisen, während Rodenegg sich in pathetischer Nacherzählung mit den Folgen ritterlicher 'Taten' auseinandersetzt.

Die verschiedenen 'Selbst- und Weltinterpretationen im Medium des Romans' führen also zu unterschiedlichen Auffassungen der Illustrationsaufgabe und damit zu anderen Illustrationstypen.

2. Beziehungen zwischen Rodenegg und Schmalkalden

2.1 Direkte Beziehungen?

Masser erwägt, "statt allgemeiner Beziehungen eine konkrete Abhängigkeit der thüringischen von den Rodenegger Fresken ins Auge (zu) fassen,"[378] insbesondere die Szene mit dem Wilden Mann scheint ihm das nahezulegen. Die Übernahme der Darstellung des Waldmannes sei "völlig unsinnig,"[379] da das Ausstrecken des Arms nach links hier dem Szenenablauf widerspreche. Dies trifft nur auf die Szene selbst zu, nicht auf den Erzählverlauf, da das folgende Quellenabenteuer in der Tat links folgt, und zwar als erste Szene des nächsten Registers. Dennoch überraschen die Ähnlichkeiten in der Gesamtgestaltung dieser Szene: Beide Male hat der Wilde eine Keule links geschultert und ist von Hirsch und Wildkatze u.a. umgeben. In Anbetracht der Divergenzen in den anderen Darstellungen ist diese 'Verwandtschaft' wohl eher auf die damals übliche Darstellungstradition[380] der Wilden-Darstellung zurückzuführen. Eine weitere 'Ähnlichkeit' wäre die 'Tischaltar-Lösung' für den wunderbaren Stein an der Quelle; aber auch hier ist die Ausführung im Detail zu unterschiedlich, als daß der Schluß einer direkten Beziehung erlaubt wäre. Spätestens bei Iweins Handlung an der Quelle und in den Kampfszenen hätte der Schmalkaldener Maler seine Rodenegger Vorlage jedenfalls bis zur Unkenntlichkeit verändert.

2.2 Gemeinsame Vorlage?

Eine andere Erklärungsmöglichkeit für gewisse 'Verwandtschaften' wäre eine gemeinsame Bildvorlage - vielleicht eine illustrierte 'Iwein'-Handschrift? Bei der Untersuchung jedes Zyklus war diese Möglichkeit aber bereits ausgeschlossen worden. Weiter muß gefragt werden: Wenn so markante Ro-

denegger Lösungen wie die 'Pietà', das 'Lauschen am Fenster' und die wilde 'Suche' aus einer Vorlage stammen sollten, wo bleibt dann ihr Niederschlag in Schmalkalden? Wie bei der Hypothese der direkten Kontakte muß hier festgestellt werden, daß die beiden Maler, wenn sie eine gemeinsame Vorlage gehabt haben sollten, sie so verändert hätten, daß sie nicht mehr rückerschlossen werden kann.

Die Gemeinsamkeiten beider Zyklen überschreiten also nicht jenes Ausmaß das aufgrund des gemeinsamen Stoffes zu erwarten ist. Die freien Interpretationen des 'Schwertkampfs', der 'Trauer um Askalon', der 'Suche' und der 'Vorführung Iweins' widersprechen deutlich der Annahme, "daß schon sehr früh der Text von *einer* relativ selbständigen Bildsequenz begleitet war."[381] Daß die "Vorlagen der beiden Maler nahe verwandt"[382] waren, ist ausgeschlossen.

3. Darbietung und zeitgenössische Rezeption höfischer Literatur - Gattungsstil

3.1 Darbietung und zeitgenössische Rezeption

Die weitgehende Übereinstimmung von Bild- und Textüberlieferung läßt darauf schließen, daß die Hartmannsche Fassung des 'Iwein'-Stoffes gut bekannt war. Ob die auffallend gute Textkenntnis auf das Lesen oder auf das Hören zurückgeht, konnte leider nicht mehr ermittelt werden. Die Rolle mündlicher Tradierung[383] darf man, auch wenn sie wenig belegt ist, insbesondere um 1200 nicht unterschätzen. "Aus der gesellschaftlichen Funktion der Dichtung erklärt sich auch ihre nicht eigentlich literarische, sondern immer wesentlich mündliche Lebensform. Sie war eine öffentliche Angelegenheit, ein gesellschaftliches Ereignis, keine Lesedichtung, sondern hörend aufgenommenes Wortkunstwerk ..."[384].

Die bedeutende Rolle mündlicher Überlieferung und oraler Literaturpflege[385] im beginnenden 13. Jh. liefert vielleicht auch eine Erklärung für die geringe Zahl überlieferter Handschriften dieser Epoche. Daß sich die "buchepische literarische Ambition"[386] erst allmählich durchsetzte, zeigt sich auch daran, daß bebilderte Handschriften, also eigentlich buchgebundene Leseliteratur, erst später auftraten (s.u.).

Bei der Betrachtung der Schmalkaldener Fresken stellt Mertens fest: "Hier liegt der Akzent offensichtlich nicht auf Kampfszenen, sondern auf der höfischen Repräsentation; die Tendenz dafür ist bei einem Wandgemälde, das dauernd in seinem Umfang vor Augen ist, wohl größer als bei Buchillustration, die zwar auch mehr repräsentativer Schmuck den Begleitinformation für den Leser ist, aber doch im begrenzten Kreis und sukzessiv betrachtet wird, weshalb umfänglich erzählerische Lücken mehr auffallen würden ... Der Schmalkalder Zyklus antizipiert die Sichtweise, in der sich der 'Iwein' dem 14. Jh. präsentiert: nicht mehr als Problemroman, sondern als Darstellung idealtypischer Ereignisse eines exemplarischen tempus actum ..."[387].

So erklärt sich die Andersartigkeit des Rodenegger Zyklus dadurch, daß hier ein 'Problemroman' dramatisch nacherzählt wurde. Der Wandel der 'Iwein'-Rezeption bewirkte eine Veränderung der bildlichen Nacherzählung. Es stellt sich nun die Frage, inwiefern nicht nur dieser Wandel, sondern auch die Entwicklung profaner Illustration für den Unterschied zwischen Rodenegg und Schmalkalden verantwortlich ist.

3.2 Überlegungen zum Gattungsstil im 13. Jh.

Die Wiedergabe des neuen, profanen Stoffes bot neue Formgelegenheiten. Eine neue Ikonographie und neue gattungstypische Bildarten und -formeln, nämlich szenische Bilder zu

den Themenkreisen Kampf, gesellschaftliches Leben und Minne, waren zu entwickeln. Die Betrachtung des älteren Zyklus zeigte, daß darüber hinaus eine eigene Bildrhetorik entwickelt wurde. Die Überschaubarkeit der Handlung und die Veranschaulichung innerer Vorgänge hatten Priorität. Mag auch die Sprachform der Bilder rein formgeschichtlich wenig 'fortschrittlich' gewesen sein, so erwies sie sich doch als Symptom einer neuen Funktion des Bildes: Das Bild wurde, als Illustration und Interpretation einer zeitgenössichen literarischen Vorlage, zum Medium der Auseinandersetzung mit einer zeitgenössischen Problematik.

In Schmalkalden wurde die expressive Artikulation zeitgenössischer Problematik durch die Darstellung idealtypischer Szenen adeligen Lebens ersetzt. Die Bildsprache, schematisiert und auf die bloße Vergegenwärtigung der szenischen Handlung reduziert, begnügte sich hier mit dem flotten Zeichenstil eines additiv repräsentativ erzählenden Zyklus.

Die an ihrem Objekt entwickelten Ausdrucksqualitäten der Rodenegger Bildsprache blieben also ohne Nachklang. War möglicherweise der Zeichenstil der Schmalkaldener Fresken als 'erzählerische Sprachform' für einen profanen Typus besser geeignet? Das bleibt zu untersuchen (s.u.). Der Wandel von dramatischer zu repräsentativer Nacherzählung ist Symptom veränderten Verständnisses und Stellenwertes der dargestellten Literatur. Die zeitliche und geographische Distanz zwischen unseren Beispielen verbietet es, sie als Zeugen einer Entwicklung zu betrachten. Die Seltenheit überlieferter profaner Wandmalerei erschwert eine Einschätzung, welchen Stellenwert die beiden Zyklen jeweils besaßen.

Ein Blick auf die weltliche Epenillustration in einem anderen Medium, der Buchmalerei, wird die hier aufgestellte These einer spezifischen Veränderung der Bildsprache stützen. Die Veränderung besteht darin, daß jetzt alle Bildmittel für

die Veranschaulichung des Darzustellenden in Anspruch genommen wurden, ohne Rücksicht auf formgeschichtliche Aspekte wie etwa Optimierung der Figureneinbindung in den Raum oder Plastizität des Gewandes etc. ... Expressivität und erzählerische Sprachform haben Vorrang vor tektonischen Bildqualitäten; dadurch zeichnet sich eine neue gattungstypische 'Bild'-Form ab, besser 'Sprach'-Form von neuartiger Bildqualität. Rein formgeschichtliche Betrachtungen können deshalb zu einer negativen Einschätzung dieser Bilder, die zugleich ein Verkennen ist, führen.

Kapitel V:
Aspekte und Formen profaner Handschriftenillustration im 13. Jahrhundert

"Der Kunsthistoriker weiß meist nur vom Manesse-Codex"[388], stellt Ott zu Recht fest. Weiter resümiert Walthers Vermutung: "Kirchliche Handschriften bieten allenfalls nur schwer faßbare Parallelen, und die Tradition der Epenillustration ist noch zu jung, als daß sie bereits weit verbreitete Muster herausgebildet hätte"[389], weitgehend die Vorstellung über die Situation der Epenillustration im 13. Jh. Daß dies eben nicht zutrifft, sondern die profane Illustration bereits ein halbes Jahrhundert vor dem Manesse-Codex ein eigenes Repertoire entwickelt hatte, lassen bereits die wenigen erhaltenen Handschriften ahnen.

1. Frühe illustrierte Epenhandschriften

Im Epilog seiner 'Eneide' (1170-1189), in dem er über das seltsame Schicksal[390] seines ihm entwendeten Manuskriptes berichtet, schreibt Heinrich von Veldeke:

> *"her hete das buchelin verloren*
> *er liez ez einer frouwen ze*
> *lesene und ze schouwen."*

Das Verb '*schouwen*' könnte man zwar aus dem Reimzwang erklären, aber auch damit, daß die ausgeliehene und dann verlorengegangene Handschrift mit einem Bildschmuck ausgestattet war. Leider ist nichts über das Aussehen der ursprünglichen 'Eneide'-Handschrift überliefert.

Beim Versuch, durch eine realiengebundene Untersuchung der überlieferten Epenhandschriften eine konkrete Vorstellung der Literaturpflege im 13. Jh. zu gewinnen, stellt der Germanist Becker fest: "Im 13. Jh. können im Gegensatz zu späteren Zeiten selten konkrete Aussagen über Auftraggeber, Besitzer und Schreiber von Handschriften gemacht werden."[391] Im Bereich der Kunstgeschichte gibt es bis heute keine umfassende Studie über die profanen Handschriften des 13. Jh., geschweige denn über deren Illustrationen, Entstehungsbedingungen, Formen und Beziehungen zu sakralen Werken[392]. Die vorliegende Skizze vermag dieses Versäumnis nicht wettzumachen. Indessen kann ein kurzer Überblick über die frühesten überlieferten Epenhandschriften[393] (Anfang bis Mitte des 13. Jh.) bereits einen Einblick in die Formen der Epenillustration im Medium der Buchmalerei liefern[394].

Der erhaltene Bestand an illustrierten Codices scheint keine Aussage über Rang und Beliebtheit des jeweiligen Textes zu erlauben. Auch wenn Hartmanns 'Iwein', wie die Vielzahl überlieferter Handschriften bezeugt, gleich nach Erscheinen großen Anklang fand, so ist doch kein Manuskript dieser "hohen Startauflage"[395] illustriert[396]. Im folgenden seien fünf Handschriften vom Ende des 12. Jh. bis zur Mitte des 13. Jh. 'im Zusammenhang'[397] betrachtet: das **'Rolandslied'**[398], die **'Eneide'**[399], der **'Tristan'**[400], der **'Parzival'**[401] und der **'Wilhelm von Orlens'**[402].

Die Roland-Handschrift vertritt, ein vor-höfisches Epos tradierend, die früheste Stufe der Epenillustration, jeder folgende Codex dann jeweils eine eigene spätere. Die Abwandlungen sowohl der überlieferten Texte als auch der Illustrationsformen spiegeln die Veränderungen der literarischen Situation und ihrer Bedingungen wider.

2. Die illustrierten Texte[403]

Die höfische Epik war nicht etwa eine homogene Literatur und auch zumeist noch keine Buchliteratur. Becker unterschied Vortrags- und Lesehandschriften, Gebrauchs- und Prachthandschriften.

Die höfische Dichtung setzte in Deutschland um die Mitte des 12. Jh. ein. Das 'Alexanderepos' des Pfaffen[404] Lamprecht und das **'Rolandslied'** des Pfaffen Konrad wurden nach französischen Vorlagen ausgeführt. Im weltgeschichtlichen Epos des Pfaffen Konrad blieb der Stoff lebensnah; die Tradition der Heiligenlegende wurde säkularisiert und in Abenteuerschilderungen umgesetzt[405]. Das Rittertum erscheint hier noch nicht als "Eigenwert im Sinne artushafter Aventiure ... es erhält seinen Wert durch Gottesbezogenheit."[406]

In der nächsten Phase "entstehen die ersten Versuche, dem neuen ritterlich-höfischen Lebensgefühl im erzählenden Kunstwerk Ausdruck zu geben."[407] Es ist aber noch keine Artusepik; der Begriff der 'aventiure' ist vorerst unbekannt.[408] Diese Epen wollten "ritterliches Dasein in seiner höfischen Vorbildlichkeit darstellen"[409] und bedienten sich antiker Stoffe. Die "geschichtlich oder als geschichtlich empfundenen Stoffe"[410] dienten der Schilderung eines Rittertums mit kriegerischer Ethik. Die **'Eneide'** ist das hervorragendste Beispiel dieser 'Verritterlichung' der Antike.[411] Besonders in Thüringen pflegte man diese Art von Romanen, und zwar bis in die Zeit der großen hoch-höfischen Literatur hinein.

Hartmanns 'Erek' leitete dann die Phase der hoch-höfischen Epik, der eigentlichen Artusepik, ein, deren bekannteste Vertreter außerdem Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach sind und der auch 'Iwein' zuzurechnen ist. Der Verfasser des **'Parzival'**, Wolfram, war ebenfalls am thüringischen Hof tätig, an dem zuvor Heinrich von Veldeke

zur Vollendung seiner 'Eneide' angeregt worden war. Der 'Parzival' wich bereits von der Welt der reinen Artusepik ab, die von Abenteuer und Leistung bestimmt wurde, und rückte wieder christliche und heilsgeschichtliche Motive in den Vordergrund.[412] Im Werk des Zeitgenossen und großen Rivalen Wolframs, des **'Tristan'**-Autors Gottfried von Straßburg, finden sich alle Aspekte ritterlich-höfischen Lebens wieder, wenn auch nicht ohne Zeitkritik.[413] Der 'Tristan' kann "zwar als Gegenposition zur neuen Frömmigkeit der Gralsepik verstanden werden, aber nicht zu übersehen ist, daß er die religiösen Denk- und Ausdrucksformen seiner Zeit zu Hilfe nimmt, um die Lebensmacht der Minne ... über alles andere zu erheben."[414]

In späthöfischer Zeit rückte man von der Artusepik wieder ab und sah das Rittertum lebensnäher. Die Pseudo-Historie des **'Wilhelm von Orlens'** ist dafür ein gutes Beispiel. Hier wird die "hochgespannte erotische Spiritualität (dieses Paradox muß erlaubt sein) des Tristan nicht weitergeführt,"[415] sondern das Streben zur gesellschaftlichen Norm hin zum Ausdruck gebracht. Den Auftrag zu seinem 'Wilhelm' erhielt Rudolf von Ems durch Konrad von Winterstetten, der auch die Vollendung von Gottfrieds 'Tristan' durch Ulrich von Türkheim veranlaßt hatte.[416]

Wie sich die Texte veränderten, so wandelte sich auch deren Bebilderung:

3. Zur Entstehung der ersten Illustrationen[417]

Die Blütezeit der Epenillustration lag "eine gute Generation später als (die) der Dichtung,"[418] wie Hauttmann zu Recht feststellt. Der Bilderschmuck ist zwar teilweise nur lückenhaft überliefert, man kann aber voraussetzen, daß eine

durchgehende Bebilderung der Epen beabsichtigt war. Der schlechte Erhaltungszustand und die meist stark abgeriebenen Farben zeugen davon, daß die Handschriften oft gelesen wurden. Bei allen ist die Auftragslage unbekannt, und ihre Provenienz ist nur paläographisch oder stilistisch bestimmbar. Daß die Bildseiten teilweise nicht zu den Textlagen gehören, sondern später hinzugefügt wurden, erschwert die Ermittlung der Herkunft der Codices weiter.

Stilistisch kann man die 'Roland'- und die 'Eneide'[419]-Handschriften dem Regensburg-Prüfeninger Kunstkreis oder der Diözese Freising zuschreiben. Bei 'Tristan' und 'Parzival' ergaben paläographische Untersuchungen, daß ihr Schriftbild, das zumindest auf einen gemeinsamen Schreiber[420] hinweist, nicht monastischen, sondern Geschäfts- und Gebrauchsschriften entspricht. Da 'Tristan', 'Parzival' und 'Wilhelm' stilistisch nach Straßburg gehören[421], schreibt man sie gern einer gemeinsamen Werkstatt um 'Meister Hesse', womöglich noch im Umkreis Konrads von Winterstetten, zu[422], die aber in Straßburg nicht mit Sicherheit zu belegen ist[423].

Das Schicksal der Originalhandschrift Heinrichs[424] zeugt von der Leidenschaft damaliger 'Leser'. Ob sie bebildert war, ist leider unbekannt. Ausführlichkeit und Vielfalt der hier betrachteten Handschriften sprechen jedenfalls für eine florierende Produktion solcher Bücher.

4. Illustrationsformen der Handschriften

Die Illustrationen sowohl dieser frühen Handschriften als auch des späteren Manesse-Codex gelten gemeinhin als Illustrationen ritterlich-höfischen Lebens. Diese pauschale Charakterisierung der Bilder läßt freilich unberücksichtigt, daß

sich nicht nur die Texte, sondern auch die Illustrationshaltungen (s.u.) selbst verändert haben.

4.1 Formale Text/Bild-Beziehungen
(Abb. 48 bis 55)

Der Raum, den die Bilder innerhalb des Handschriftenvolumens beanspruchten, veränderte sich im Laufe der Zeit. Teilen sich im 'Roland' noch Text und Bild in die Buchseite, so wird dem Bild zunehmend eine autonome Stellung im Manuskript eingeräumt.

Im **'Roland'** (Abb. 48) bilden Schrift und ungerahmte Federzeichnung eine 'organische' Einheit, die Szene unterbricht den laufenden Text. Sobald das Bild eine ganze Seite beansprucht, erhält es, wie z.B. in der **'Eneide'** (Abb. 49 und 50), einen Rahmen und bietet durch Registereinteilung mehreren Szenen Platz. Die 'Eneide' stellt überhaupt die ausgeprägteste Form einer Epenillustration dar; fast jede Bildseite steht einer Textseite gegenüber, auch "da wo neue Lagen beginnen"[425]. Auf nur 77 Textseiten kommen immerhin 71 Bildseiten mit in bunten Tinten ausgeführten und teilweise lavierten Federzeichnungen. Im **'Parzival'** (Abb. 51 und 52) schmücken zum erstenmal Deckfarbenbilder, z.T. auf Goldgrund, den Text. Der **'Tristan'** (Abb. 53 und 54) wiederum kennt nur kolorierte Federzeichnungen. Bei diesen beiden Handschriften wurden die Bildseiten, die in mehrere Register aufgeteilt sind, den Textlagen erst später hinzugefügt. In der spätesten hier betrachteten Handschrift, dem **'Wilhelm von Orlens'** (Abb. 55), waren die Bildseiten von vornherein geplant und mit den Textlage verbunden. Angesichts seiner sorgfältig ausgeführten Deckfarbenbilder auf Goldgrund kann man den 'Wilhelm'-Codex als Prachthandschrift ansehen. Die Farben sind teilweise so stark abgerieben, daß bei manchen Bildern die Anweisungen[426] für den Maler wieder lesbar sind und Einblick in die Entstehung der Bilder geben.

Den Bildern wird also wohl im Laufe der Zeit eine immer größere Rolle zugemessen, ausgedrückt durch anfangs die Ausführlichkeit der Zyklen ('Eneide' und 'Tristan') und später die prachtvolle Ausführung ('Wilhelm'). Beckers Feststellung: "Bei den höfischen Epen ... scheint in Deutschland nie eine Illustrationstradition bestanden zu haben"[427] trifft m.E. hinsichtlich der Gesamtanordnung der Bilder zu[428]. Man ging nämlich nicht von einem einfachen System aus, das man nach und nach entfaltete und vervollkommnete, sondern vollzog als einzigen 'Fortschritt' den von der ungerahmten Zeichnung zur autonomen Bildseite. Für deren Einteilung boten sich die Register an, die aber nur im 'Tristan' zu einer zyklischen Bilderzählung genutzt werden. In der 'Eneide', (meistens) im 'Parzival' und im 'Wilhelm' füllt jeweils eine einzige tableauartig ausgebreitete Szene den ganzen Bildstreifen. Nicht nur diese Art der Szenendarbietung verbindet die drei Handschriften, sondern auch ihre Eigenart als Prachthandschriften. Die ältere erhält diesen kostbaren Charakter durch die prachtvolle Farbigkeit ihrer Zeichnungen und die Vielzahl dekorativ qualitätvoller Bilder, die beiden jüngeren durch die Deckfarbenmalereien auf Goldgrund. Verglichen mit ihnen muten der frühe 'Roland', dessen asketischer Bilderschmuck an didaktische Illustration erinnert, und die bewegten kolorierten Zeichnungen des 'Tristan' geradezu bescheiden an.

Insgesamt vermitteln diese Illustrationen also ein zwar heterogenes, aber reiches Bild. Die verschiedenen Illustrations-'Formen' können allerdings nicht in eine 'Entwicklungslinie' gebracht werden; denn zum einen vermag der Zufall der Überlieferung keinen Eindruck der damaligen Situation zu vermitteln, und zum anderen sind diese rein äußerlich-formalen Lösungen das Korrelat einer jeweils veränderten Illustrationshaltung.

4.2 Inhaltliche Text/Bild-Beziehungen

Eingangs wurde schon erwähnt, daß eine rein formale Betrachtung den Bildern nicht gerecht werden kann. Die Auffassung des darzustellenden Textes, von der die Bilder geprägt sind und die sie ausdrücken - hier *Illustrationshaltung* genannt - ist ein wichtiger konstituierender Bestandteil der Illustration. Gerade Art und Intensität der Auseinandersetzung mit dem Text erweisen sich als charakteristische Merkmale der frühen Handschriften. Welche Textversionen bieten nun die Illustrationen der Epen?

Die Bilder des **'Roland'** geben eine besonders pointierte Version wieder, indem sie den Aspekt der 'militia dei' des Rittertums stärker hervorheben als der Text es tut[429]. Sie zeigen z.B. Turpin, den der Text als Ritter und Geistlichen anspricht, ausschließlich als Bischof. In der **'Eneide'** kann zwar von einer derart pointierenden Interpretation des Stoffes nicht gesprochen werden, aber doch von einer eigenwilligen Lesart, bestimmt die Bilder doch eine genaue und intensive Auseinandersetzung mit dem Textinhalt und eine differenzierte Schilderung der Gefühlsmomente. Der Maler gibt starke Gefühlsregungen oft "tiefschürfender als der Dichter"[430] und mit mehr Nuancen wieder. Eine Lesart des **'Parzival'** herauszufinden, ist dagegen angesichts der spärlich erhaltenen Bilder unmöglich; immerhin deuten hauptsächlich vielfigurige Szenen darauf hin, daß nicht so sehr der Held selbst als vielmehr sein Wandel in der artureischen Gesellschaft im Vordergrund steht.

Im Rahmen dieses knappen Überblicks läßt sich nicht entscheiden, ob die ausführlichen Zyklen zum **'Tristan'** und zum **'Wilhelm'** eine eigenwillige Interpretation ihres Stoffes bieten[431]. Vorerst kann nur festgestellt werden, daß eine ausführliche und textnahe Umsetzung der Tristan-Geschichte angestrebt und der Illustrator offenbar mit den höfischen

Sitten vertraut war, die ihren Niederschlag in den Bildern finden. Die erzählfreudige Wiedergabe zahlreicher Handlungsmomente und höfischer Aspekte, die aus dieser Handschrift geradezu ein Panoptikum höfischen Lebens machen, kennzeichnet diese Illustration. Die Bilder zum **'Wilhelm'** schließlich sind weniger zahlreich und ausführlich und scheinen mehr Wert auf Repräsentativität und Dekorativität als auf lebendige Nacherzählung zu legen.

4.3 Bildmittel der Stoffartikulation
(Abb. 48 bis 55)

Im **'Roland'** bestimmt isokephale Gruppierung der Protagonisten den Szenenaufbau; auf fol.53v (Abb. 48) z.B. steht Turpin der geballten Kreuzfahrergruppe links allein gegenüber. Gebärden deuten die Beziehungen der Gruppen zueinander und dadurch die Handlung an. Figurencharakterisierung und Gewandbehandlung wiederholen sich stereotyp. In der **'Eneide'** ist dieses System perfektioniert und durch den gezielten Einsatz aller Bildmittel erweitert. Auf fol.IX (Abb. 49) z.B. wird die Handlung ebenfalls durch Gruppierung und Gestik der Protagonisten versinnbildlicht, zusätzlich deutet aber der Schwung der Schriftbänder mit dem Gesprächsinhalt den Gesprächsverlauf an. Sogar die Binnenzeichnung der Gewänder ist dazu eingesetzt, die Gefühlsregungen der Figuren anzudeuten, so z.B. auf fol.XV' (Abb. 50). Dieser Einsatz aller Bildmittel - Figurenverteilung, Gesten, Gewandzeichnung (Dynamisierung oder Beruhigung), Form der Schriftbänder - zur expressiven Steigerung der Bildaussage ist spezifisch für die 'Eneide' und findet sich dann z.B. im **'Parzival'** (Abb. 51 und 52) nicht mehr. Zwar ist auch hier die Gruppierung der Figuren zur Handlungsinszenierung eingesetzt, aber der dekorativen Gesamtwirkung der Bildseite untergeordnet. Die ruhige Komposition der Szenen steht in Einklang mit dem Versuch, sie hinsichtlich der Gesamtanlage der Bildseite ausgewogen zu verteilen. Dagegen wirkt

die unbekümmerte Aneinanderreihung bewegter vielfältiger Szenenkompositionen im **'Tristan'** geradezu unordentlich. In fol.7v (Abb. 53) z.B. wird ein Schriftband von der oberen in die untere Szene gereicht. Die Figuren sind hier, wie in allen Handschriften, durchweg jugendlich, schlank und zierlich und nur durch ihre Attribute zu unterscheiden. Im 'Tristan' scheinen sie direkt 'aus dem Leben gegriffen', und die Suche nach Vorbildern aus dem religiösen Repertoire ist geradezu müßig. Die Vielfalt originaler Bildformeln, die ihren Inhalt augenfällig machen (s.z.B. fol. 15v; Abb. 54), spricht für sich. In reduzierter Form ist sie auch im **'Wilhelm'** anzutreffen, dessen Bilder allerdings mit Pe ipetien sparsamer umgehen und auch in der formalen Wiedergabe ökonomischer sind. Die Figuren wirken unbeweglicher und befangener, die Konstellationen in ihrer Ausgewogenheit und sicheren Zeichnung zuweilen wie erstarrt; nichts ist mehr von der Vitalität und der Verspieltheit der Figuren des 'Tristan' zu spüren. Das mag z.T. auf die Benutzung von Schablonen zurückgehen, von der z.B. die sich spiegelbildlich wiederholende Zeichnung der Pferde auf fol.4v (Abb. 55) zeugt.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Die Komposition wird durch die Handlung bestimmt, die auch im Mittelpunkt steht, nicht etwa die Einzelfigur. Individualisierung geschieht nur durch farbliche Differenzierung der Gewänder und durch Attribute. Die **'Eneide'** bildet allerdings eine Ausnahme, da die Gefühlsregungen der Hauptprotagonisten durchaus bildbestimmend eingesetzt werden. Hauptausdrucksmittel sind Gebärde und Körperhaltung[432]. Wenn Böckler zur 'Eneide'- Handschrift feststellt: "Zusammenfassend kann man sagen, daß der Künstler durchweg Kompositionsschemata und Figuren verwendet, die der mittelalterlichen Kunst geläufig sind"[433], so trifft das weitgehend auch auf die anderen Handschriften zu, wenngleich betont werden muß, daß die 'Eneide'-Bilder damit nur unzureichend charakterisiert sind. Wenige Jahre später allerdings, beim

'Tristan', wird deutlich, daß der Illustrator über ein reiches Repertoire an Bildmitteln verfügte, die nur noch wenig mit ihrer einstigen Herkunft zu tun hatten. Die oft übertrieben anmutenden, expressiven ('Eneide'), graziösen ('Tristan') und gezierten Gesten ließen sich ohne weiteres in ein kodifiziertes System bringen[434] und durch alle Handschriften verfolgen. Die Gebärdensprache für Begrüßung, Umarmung, Trauer, Ansprache, Fürbitte, Aussendung eines Boten, Befehl, Empfang, Zuhören etc. war von vornherein ('Roland', 'Eneide') festgelegt. Im 'Tristan' erfuhr sie dann eine stilistisch endgültige Prägung, die verbindlich blieb. Deshalb überrascht es nicht, daß gerade diese Handschrift bis heute nicht fest datiert ist und gelegentlich sogar um 1300[435] angesiedelt wurde. Die schlanken Figuren mit zierlichen, ausgesprochen beweglichen Gliedern, in der Taille abgeknickten Oberkörpern und seitlich verneigten Häuptern verkörpern das, was man sich gemeinhin als den 'höfischen' Menschen vorstellt[436]. Dieselben Epitheta, die hier zur Charakterisierung der Figuren dienen, treffen auch auf die Figuren eines 50 Jahre jüngeren Werks, der Manesse-Liederhandschrift, zu. Wie es zur Ausprägung dieser spezifischen Formensprache kam, ist bis heute offen. Gebärden und Figurencharakterisierung des Manesse-Codex sind jedenfalls bereits in den illustrierten Epen bereits ab Mitte des 13. Jh. ausgeprägt[437].

Wenn die Maler also aus dem Repertoire der sakralen Malerei schöpften[438], gingen sie sehr frei damit um. Die Emanzipation der profanen Malerei vom Formelschatz religiöser Werke war um 1240 so weit gediehen, daß z.B. die Bilder zum 'Tristan' wie ein Panoptikum höfischen Lebens anmuten und die Quellen der vielfältigen Bildkompositionen nicht mehr ablesbar sind. Weniger die Bildlösung als solche spielte eine Rolle als vielmehr ihre Verfügbarkeit. Soweit die Mittel[439] es ihnen erlaubten, gaben die Illustratoren 'Wirklichkeit' wieder, insbesondere wenn es um Gewänder, Rüstungen, Zaumzeug, Mobiliar, Kriegsmaschinen etc. ging. Genauigkeit und

Authentizität der Schilderungen aller Attribute höfischen Lebens, die den kulturgeschichtlich-dokumentarischen Wert dieser Bilder ausmachen, wurden bislang umsomehr betont, als man die Qualität der Handschriften ansonsten in Frage stellte.

5. Gattungsstil - Einschätzung der Handschriften

Zu Recht stellt Ott fest: "Der Kunsthistoriker, dem stilgeschichtliche Fragestellungen naheliegen, ist bei der Betrachtung deutscher illustrierter Handschriften schnell bei der Hand mit seinem Urteil von der geringen Qualität der Illustrationen dieser Texte."[440] Es ist schon fast ein Gemeinplatz, daß die 'Qualität' profaner Handschriften nicht an die gleichzeitiger religiöser Handschriften heranreiche[441]. Die Betrachtung unserer wenigen Beispiele genügt, um diese Einschätzung zu revidieren.

5.1 Profaner Illustrationsstil?

Für profane Manuskripte wurde zunächst nicht die aufwendige und prachtvolle Deckfarbentechnik eingesetzt, statt dessen bediente man sich zumeist der Federzeichnung. Sie verleiht den Illustrationen zwar kein repräsentatives Aussehen, eignet sich aber für den schnellen flexiblen Entwurf, und dieser Aspekt war ausschlaggebend. Bei den in Deckfarben ausgeführten Handschriften ('Parzival', 'Wilhelm') hat man eine Beeinträchtigung der erzählerischen Eigenschaften durch Berücksichtigung der Tektonik der Bildseite und der dekorativen Wirkung beobachtet. Dagegen bestechen die anderen Handschriften durch lebendige und sinnfällige Klarheit ihrer Erzählung. Zwar läßt sich kein homogener zeichnerischer Illustrationsstil feststellen, den meisten Bildern ist jedoch die Prägnanz der formelhaften Zeichnung gemeinsam.

Die Reduzierung des Formenapparates hatte eine Verdeutlichung des Handlungskerns zum Ziel. Daß dieser Stil zur Illustration profaner Erzählungen besonders geeignet ist, beweist die 'Eneide'. Spätere Stufen dieser Illustrationsform und eine Sonderentwicklung in Süditalien[442] bestätigen, daß die Zeichnung als spezifische Illustrationstechnik der frühen profanen Handschriften angesehen werden kann. Die Deckfarbenbilder auf Goldgrund des 'Parzival' scheinen eine Ausnahme zu bilden, dokumentieren aber vielleicht den quasisakralen Anspruch der Gralsthematik. Daß mit Federzeichnung und Deckfarbenmalerei auch inneralb des religiösen Bereich jeweils verschiedene Ansprüche zum Ausdruck gebracht wurden, zeigt z.B. das 'Antiphonar von Sankt Peter'[443]. Den von altersher überlieferten heilsgeschichtlichen Stoffen wurde mehr Bedeutung beigemessen als der neu entstehenden Literatur. Die geringerwertige Federzeichnung, die auch für didaktische Zwecke eingesetzt wurde, bot sich hier an. Der weniger aufwendige Stil erwies sich als 'Chance' ('Eneide', 'Tristan'), stellte er sich doch als adäquates Mittel zur Veranschaulichung einer bewegten Bilderzählung heraus.

Nicht nur die Reduzierung des Formenapparates (Zeichenstil) sondern auch dessen erzählerischer Einsatz ('Eneide', 'Tristan') sind also die Merkmale des frühen Illustrationsstils im 13. Jh. Die Deckfarbenbilder des 'Parzival,'[444] die hier eine Ausnahme bilden, bestätigen aber, wie sehr die Einschätzung des Textes selbst (Illustrationshaltung) dessen Bebilderung prägte. In der jüngsten Handschrift, dem 'Wilhelm', deuten die Deckfarbenbilder hingegen die Veränderung von Anspruch und Stellenwert dieser Illustrationen ab Mitte des 13. Jh. an (s.u.). Als einzige Epenhandschrift besitzt der 'Wilhelm'-Codex ein Autorenbild, das den Dichter beim Verfassen seines Romans zeigt - auch dies ein Symptom des neuen 'Selbstbewußtseins' profaner Literatur.

Wenn auch die Zeichnung gelegentlich weniger 'qualitätvoll' (z.B. bei den letzten Bildern des 'Tristan') ist, so mangelt es den Bildern doch nicht an Originalität und Erfindungsreichtum der Bildlösungen sowie an 'Textwiedergabe'. Diese Eigenschaften der Bilder, obwohl im Bereich der Illustration ausschlagebend, wurden bisher immer unterschätzt.

5.2 Thema 'Illustration'

Mehrfach wurde darauf aufmerksam gemacht, daß die inhaltliche Auseinandersetzung der Bilder mit dem Text (Illustrationshaltung) konstituierender Bestandteil der Illustration ist; das wird bei Bewertung der Bilder oft vergessen. Auch mit weniger gelungenen Bildern kann dem Maler eine differenzierte z.T. originelle Interpretation seines Stoffes gelingen ('Roland'[445]). Was diese Bilder an dekorativer Pracht einbüßen, gewinnen sie an Lebendigkeit und Ausdruckskraft ('Tristan'). Das negative Qualitätsurteil über diese Bilder beruht auf rein formgeschichtlichen Erwägungen und Vergleichen mit religiösen Handschriften ohne Rücksicht auf die illustrativen Vorzügen.

Geht man nicht von der 'absoluten' Qualität sakraler Handschriften als einer Norm aus, so werden Vielfalt und Lebendigkeit des ungleich freieren Umgangs[446] mit überlieferten Bildmitteln sowie die illustrativen Leistungen unserer Handschriften augenfällig. Bei Beurteilung einer profanen Handschrift sollte man die *Illustrationssituation* nicht vergessen und neben den formalen Eigenschaften der Bilder auch deren inhaltliche Wiedergabe (Textinterpretation) berücksichtigen. Vielleicht ist die mangelnde Vertrautheit vieler Kunsthistoriker mit mittelhochdeutscher Literatur einer der Gründe für die Vernachlässigung dieser Handschriften.

Ob "die künstlerisch maßgebliche Buchmalerei von der lateinisch-kirchlichen Produktion vertreten wird"[447], muß noch offen bleiben, solange die profane Illustration des 13. Jh. weder eingehend untersucht, noch der religiösen gegenübergestellt worden ist. Betrachtet man etwa die illustrativen Leistungen der 'Eneide', so entstehen Zweifel an dieser Behauptung. An diesem Beispiel, das in seinen illustrativen Leistungen mitunter an das Vorgehen des Rodenegger Malers erinnert, sollen abschließend die verschiedenen Aspekte entstehender profaner Illustration zusammengefaßt werden.

5.3 Die Berliner 'Eneide', ein profanes Bilderbuch aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (Abb. 49 und 50)

"Die Illustration verändert die Legende der Aeneis im gleichen Sinne wie die Dichtung. Sie macht die alten Helden zu Königen, die alle ritterlichen Tugenden besitzen, und zeigt ... die Macht der Minne über Menschen und Götter."[448]

"Der mittelalterliche Künstler erfindet nicht, sondern wandelt überkommene Darstellungsformeln ab"[449], stellt Böckler bei der ikonographischen Beurteilung der **'Eneide'** fest. Übernahme von Darstellungstypen und -formeln[450] sowie stilistische Übereinstimmung mit gleichzeitigen religiösen Handschriften[451] sind aber nicht die einzigen Charakteristika dieser Handschrift; die Erfindung originaler Bildlösungen und der expressive Einsatz aller Bildmittel sind genuine Leistungen des 'Eneide'-Illustrators.

Mittels Figurenverteilung veranschaulicht er die Handlung und drückt so zugleich höfische Etikette aus, z.B. auf fol.IX (Abb. 49), wenn er die hereintretenden Diener tiefer stehen läßt als die Königin. Diese Verteilung nützt er außerdem, um die Stimmung der Figuren zu versinnbildlichen, wie z.B. auf

fol.XV' (Abb. 50): In der oberen Szene, in der Dido Eneas zu Rede stellt, betont der Maler die Distanz zwischen der Königin und ihrer Zofe links sowie Eneas rechts, in der unteren Szene, als Dido nun verzweifelt Eneas zurückzuhalten versucht, rückt der Maler beide Figuren eng zusammen in die Bildmitte[452]. In dieser unteren Szene kann beobachtet werden, wie die Erregung der Figuren durch die Dynamik der Gewandzeichnung versinnbildlicht wird. Zu diesen beiden Szenen bietet der Text keinen unmittelbaren Anlaß. Auf fol. IX, auf dem oben das erste Treffen zwischen Eneas und Dido gezeigt wird, macht der aufwirbelnde Rocksaum Eneas' ebenfalls Erregung augenfällig. Es ließen sich für die knappe und doch sinnfällige Veranschaulichung der Handlung zahlreiche weitere Beispiele anführen[453], desgleichen für die bereits angeführte Betonung starker Gefühlsregungen, oft 'tiefer schürfend als der Text'.

Wo der Rodenegger Maler die Überzeichnung der Physiognomien einsetzte ('Trauer', 'Suche'), benutzte der Illustrator der 'Eneide' die Stilisierung der Gewandzeichnung. Wie in Rodenegg ging der Maler auch hier sehr bewußt mit den Attributen der Figuren um. Während Dido in den ersten Auseinandersetzungen mit Eneas noch ihre Krone trägt und als Königin erscheint, wird sie bei den Szenen des Abschieds als leidenschaftliches Weib geschildert, nämlich ohne Krone mit aufgelöst flatternden Haaren. Zu diesen ausführlichen und pathetischen Szenen gibt der Text keinen Anlaß[454]; dennoch widmete der Illustrator ihnen seine ganze Aufmerksamkeit. Mag die Lesart des Textes auch auftragbedingt gewesen sein, der Maler wußte sie kongenial umszusetzen. Wie in Rodenegg münden in der 'Eneide' die intensive Auseinandersetzung mit dem Textinhalt und das Engagement[455] für das Schicksal der Protagonisten in eine sehr individuelle Version des Stoffes. Niemals sonst begegnet man so intensiven Illustrationsleistungen.

6. Die weitere 'Entwicklung' im 13. Jahrhundert

Bereits in der nächsten Generation profaner Illustration, vertreten z.B. durch Schmalkalden und den 'Tristan', war die Auseinandersetzung mit dem Text und damit die Auffassung der Illustrationsaufgabe anders. Jetzt verdrängte die Handlungswiedergabe, garniert mit zahlreichen Details höfischen Lebens, das Interesse an einer einfühlsamen Interpretation des Schicksals des Helden. Dessen Leben bot eher die willkommene Gelegenheit, höfisch-ritterliches Verhalten zu inszenieren, und dafür bediente man sich eines 'flotten' Zeichenstils. Zwar folgen auch diese Bilder dem Text mit großer Treue, doch die inhaltliche Bindung ist jetzt von anderer Qualität als in den frühen Illustrationen.

In der nur wenig jüngeren **'Wilhelm'**-Handschrift begegnet man einer ausgewogenen dekorativen Bebilderung der wichtigsten Handlungsmomente. Was die Bilder an dekorativem Gesamteindruck gewannen, ging ihnen an Lebendigkeit und Ausführlichkeit der Erzählung verloren.

Später wurden die Bilder immer unabhängiger vom spezifischen Inhalt des dargestellten Textes[456]. Am Beispiel der 'Wilhelm'-Illustrationen, die sie vom 13. bis ins 15. Jh. verfolgt, stellt Hartong fest: "... die äußere Erscheinung wandelt sich in eine bürgerliche ... Der höfische Inhalt, das höfische Zeremoniell löst sich auf in eine einfache Handlung oder sogar in Genreszenen"[457]. Eine vollständige Umsetzung des Textes in eine zyklische Bilderzählung wurde nicht mehr angestrebt, sondern es wurden nurmehr als typisch empfundene Szenen exemplarisch ausgewählt und in vereinzelte atypische Bildformeln umgesetzt. "Im Unterschied zu den frühen Illustrationen fällt bei den späteren Handschriften auf, daß der in relativ wenige Szenen zusammengedrängte Inhalt zu

Einzelszenen aufgelöst wird."[458] Im 'Wilhelm' ist diese Tendenz ansatzweise, z.B. gegenüber dem 'Tristan', bereits spürbar.

Ein immer größerer Motivschatz stand zur Verfügung, der in "rascher Anpassung an einen neuen Stoff ad hoc"[459] adaptiert wurde, besonders als dann der Holzschnitt zur Vervielfältigung illustierter Handschriften zur Verfügung stand. Ob die wachsende Nachfrage nach illustrierten Handschriften für die Einbuße an illustrativen Qualitäten verantwortlich gemacht werden kann, muß hier offen bleiben.

Eine ähnliche Entwicklung beobachtet man übrigens bei einer Gruppe von Handschriften am Ende des 13. Jh. (1290-1320) in Süditalien[460], die Degenhart, Schmitt so erklären: "Der Produktionssteigerung wurde man durch eine prägnant akzentuierende zeichnerische Illustrierung gerecht, bei welcher eine zunehmende Formelhaftigkeit das rasche Einsetzen von Kompositionstypen erleichterte."[461] In diesem Zusammenhang wurde die Bildform, die "bewußt auf eine rasch Wiederholbarkeit hin entwickelten Federzeichnung", als "Vorbote von Druckverfahren (interpretiert), welche dann die Vervielfältigung technisch mechanisieren"[462]. Hier ist man also am Ende einer Entwicklung angelangt: Der Federzeichenstil diente nur noch der Formelhaftigkeit, nicht mehr der raschen einfühlsamen Interpretation. Die erzählerischen Qualitäten der frühen Bilder und die intensive Auseinandersetzung mit dem Text waren vollends geschwunden, der Text nur noch Anlaß zur Schilderung ritterlich-höfischer Szenen.

Diese Veränderung der Illustrationen ging mit einer Veränderung von Bedeutung und Stellenwert der dargestellten Texte einher. Zu den späten Handschriften merkt Voss an: "Obwohl bei diesen Handschriften noch adlige Aufträge und adliges Repräsentationsbedürfnis im Spiel sein dürfte,

kommt es ihnen doch auf die möglichst bunte, inhaltsreiche Handlungsvergegenwärtigung an."[463]

Um 1240 stand zur Wiedergabe weltlicher Stoffe bereits ein großes Repertoire zur Verfügung, das sich zu Beginn des Jahrhunderts aus der neuen Formgelegenheit[464] heraus entwickelt hatte; dessen Genese und Wirkung sind freilich noch zu untersuchen. Zu szenischen Tableaux entwickelt findet es sich dann Ende des Jahrhunderts im Manesse-Codex wieder, der also nicht nur Lieder, sondern auch Bilder und ikonographische Muster u.a. aus der frühen Epenillustration 'konserviert'[465].

Zusammenfassung

Die Untersuchung der beiden Iwein-Fresken und der illustrierten Epenhandschriften hat die Vorbehalte gegenüber einer vereinfachenden Vorstellung von ritterlich-höfischer Kunst bestätigt; weder die ritterlich-höfische Literatur der ersten Hälfte des 13. Jh. selbst, noch ihre Rezeption in der Malerei bieten ein homogenes Bild.

Für den Rodenegger Zyklus ergab sich keine genauere Datierung als der Ansatz in den 20er Jahren des 13. Jh. Deutlich wurde allerdings, daß in ihm eine hochrangige schöpferische Leistung zum Ausdruck kommt, gelang es doch dem Rodenegger Maler, seine 'antiidealistische'Lesart des 'Iwein' in eine dramatisch-effektive Erzählform zu kleiden. In diesem Zusammenhang erwies sich auch, daß zwei qualitätvolle religiöse Ensembles in Brixen (Johannes- und Frauenkirche) dringend der kunsthistorischen Bearbeitung und Würdigung bedürfen. Vielleicht konnte der Rodenegger Zyklus nur vor dem Hintergrund dieser hochentwickelten Programme entstehen, auf deren Bildinstrumentarium der Maler zurückgreifen konnte. Damit ist allerdings die innovative Leistung des Rodenegger Malers, die in der kongenialen bildlichen Übersetzung seiner eigenwilligen Auffassung des 'Iwein'-Romans besteht, noch nicht erklärt. Seine deutlich kritische Darstellung muß Philologen überraschen, die den ritterlichen Abenteuerweg als eine "Lebensform" definieren, die "nur dem ritterlichen Menschen begreiflich ist". Das Handeln eines Ritters als "zweckentkleidete Tat" zu verstehen, deren "Sinn die Leistung als solche ist", die den "Wert des Mannes erhöht", ist hier verwehrt. Rodenegg erfüllt nämlich keineswegs die Erwartungen repräsentativer adliger Selbstdarstellung, sondern sperrt sich durch Betonung des Leids und durch expressive Steigerung des Ausdrucks geradezu gegen die Wiedergabe höfischer Idealität. Die Rodenegger

Fresken erwiesen sich zwar in der Formensprache jenen der Frauenkirche in der Formensprache unter- (i.S. der Stilevolution), in der Ausdrucksqualität jedoch überlegen. Die neue Bildsprache spiegelt den veränderten Anspruch an das Bild wider: Es wurde zum Medium der Artikulation weltlicher Problematik mittels Literaturillustration. Dramatische Nacherzählung und psychologische Durchdringung, die in Rodenegg mit der kritischen Darstellung des ritterlich-höfischen Stoffes einhergehen, blieben jedoch ohne (überlieferten) Nachklang.

Bereits im etwas jüngeren Schmalkaldener Zyklus fand eine andere Auseinandersetzung mit dem Text statt, die sich in einer veränderten Auffassung der Illustrationsaufgabe niederschlug. Hier wurde die Handlung in 'flottem' Zeichenstil ausführlich wiedergegeben; Vollständigkeit war angestrebt, und die Taten Iweins wurden 'ins rechte Licht gerückt'. Der 'Iwein'-Roman war als Gelegenheit willkommen, einen vorbildlichen ritterlichen Werdegang zu inszenieren, auch wenn der Text zu diesem Zweck etwas 'manipuliert' werden mußte. Diese 'Korrekturen' lassen sich aber nicht nur durch die besondere Auftragslage - vielleicht mit einer Hochzeit als Anlaß? - erklären. Ein Vergleich der beiden 'Iwein'-Versionen hat gezeigt, wie verschieden, ja geradezu gegenläufig die jeweils konkretisierten Sinnpotentiale in Hartmanns Text sind und welche Einsichten in Literaturrezeption und -verständnis des hohen Mittelalters daraus gewonnen werden können. Leider sind nicht genügend profane Werke aus dieser Zeit überliefert, um weit rführende Schlüsse zu erlauben.

Der Blick auf Illustrationen ritterlich-höfischer Epen im Medium der Buchmalerei hat zur Vermutung vergleichbarer 'Entwicklungen' auch hier ermutigt. Die versuchte Zusammenschau der wenigen überlieferten frühen Epenhandschriften hat weitere Hinweise darauf erbracht, daß die ersten Jahrzehnte des 13. Jh. eine Blütezeit illustrativer Leistungen im profanen Bereich waren. Besonders ein frühes Beispiel, die 'Eneide', fällt, darin an Rodenegg erinnernd, sowohl durch originäre Stoffinterpretation als auch durch hochwertige Bildumsetzung auf. Auch später blieb zwar die Auseinandersetzung mit dem Text deutlich spürbar, doch kündigte ein Interesse am Anekdotischen und betont Ritterlich-Höfischen ('Tristan' und Schmalkalden) bereits eine 'Verflachung' an. In der Tat weist das späteste Beispiel ('Wilhelm von Orlens') keine zyklische Bilderzählung mehr auf, sondern nur noch eine Aneinanderreihung als typisch empfundener Szenen in vereinzelten atypischen Bildformeln. Den frühen Handschriften ist noch ein erzählerischer Zeichenstil eigen; später schmücken dann auch prachtvolle Deckfarbenbilder die Manuskripte. Wie sich Anspruch und Stellenwert der Texte wandelten, so gewannen die Handschriften an Repräsentativität; an erzählerischen und illustrativen Qualitäten scheinen sie darüber verloren zu haben.

Während die frühen Beispiele in hohem Maße Sehweisen und Verständnis gebildeter Auftraggeber widerspiegeln, denen die neu entstehende Literatur Gelegenheit zur Artikulation eigener Lebensproblematik bzw. 'psychologischer' Betroffenheit und Anteilnahme gab, so spricht aus den späteren Beispielen eher ein Verlangen nach Unterhaltung oder repräsentativer Idealität. In der frühen 'Innovationsphase' dieser ritterlich-höfischen Illustration wurde ein vielfältiges Repertoire an Bildformen und -formeln entwickelt, das sich dann am Ende des Jahrhunderts im Manesse-Codex wiederfindet.[466]

Anmerkungen

Hier sind jeweils nur Autorennamen und Erscheinungsjahr angegeben; die genaue Bezeichnung der Publikation ist dann über die nachfolgende Bibliographie zu ermitteln.

1. F. Neumann und E.M. Vetter, 1977, passim.
2. id., S. 17
3. Vers 14695-96, Bl. 224^{V}, zit. nach F. Neumann, 1977, S. 4
4. id., S. 21
5. s.u. S. 4 und Anmkg. 48
6. s. z.B. V. 71ff. in Hartmanns 'Iwein', in denen die verschiedenen Divertissements auf dem Pfingstfest am Artus-Hof aufgezählt werden und auch von Ritterromanen' die Rede ist:

"diese sagten von schmachtender Liebespein,
jene von großen Heldentaten."

Diese Verse können dahingehend verstanden werden, daß auf dem Fest Erzählungen vorgetragen wurden; dabei ist ein leise ironischer Unterton Hartmanns bei der Charakterisierung der Inhalte nicht zu überhören!
7. Schröder, zit.n.J.Bumke, 1979, S.34. Zum hochmittelalterlichen Literaturbegriff, zur gesellschaftlichen Rolle der Literatur, ihrem Anspruch auf Lebensbedeutsamkeit und zu den spezifischen Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption sei auf G. Kaiser, 1978 verwiesen, dort insbesondere auf Kap. I, S.9-46.
8. A.Hauser, 1975, S.207 ff.
9. K.Ruh, II, 1980, S.32 ff.
10. J.Bumke, 1979, S.66 ff.
11. Im Rahmen dieser Skizze kann über 'Handbuchwissen' nicht hinausgegangen werden, und die angeführten Tatsachen sind vermutlich bekannt. Es erscheint dennoch sinnvoll, sie für Nicht-Philologen zu vergegenwärtigen.
12. De Boor/Newald, I, 1949, S.219
13. id.
14. id.

15. J. Bumke, 1979, S.57
16. "Das Heiligenleben als Erzählform vom exemplarischen Menschsein ist jedoch eine literarische Gattung sui generis, d.h. 'Gebrauchsliteratur' in einem spezifischen Sinne.", F. Prinz, 1973, S.17
17. s.z.B. Staufer-Katalog, 1977, Bd.II, Abb. 608, 613, 614, 617 etc.
18. "Die höfische Epik ... höfische Heilserzählung für die Gesellschaft. Sie löst sich stofflich denn auch erst allmählich von der geistlichen Heilserzählung; ganze Gattungen bleiben im Übergang, so in Frankreich die religiös-nationale Karlshistorie ... bestimmend aber bleibt seit Anfang ... das Grundthema des 'Heilserwerbs' direkt, aus der theologischen Dichtung weitergebildet, doch nun auf das irdische 'Heil' des Ritters, seinen gesellschaftlichen Rang bezogen. " H.Kuhn, 1952 bei A.Borst (Hrsg.), 1976, S.189.
19. "Zur Rekonstruktion des gesellschaftlichen Resonanzraumes, auf den der Text gerichtet ist, genügen die vagen und historisch nichtssagenden Kennzeichnungen 'höfisch-ritterliches' Publikum oder 'Rittertum' nicht. Daß damit eher fiktive Stereotypen der Geistesgeschichte als historische Gruppen benannt werden, hat J.Bumke gezeigt." G.Kaiser, 1978², S.40, (Unterstreichung v.d.V.).
20. K.Ruh, 1977², Vorwort, S.6
21. P.Ganz, 1977, S.17
22. id., S.28
23. id., S.32
24. id.
25. J.Bumke, 1979, S.73ff.
26. Es kann z.B. eine geographische Verteilung der verschiedenen Romanarten festgestellt werden; so gab es etwa in Thüringen eine besondere Vorliebe für antikisierende Romane (s.'Eneide').
27. s.u. Textinterpretationen in Rodenegg und Schmalkalden.
28. J.Bumke, 1979, S.166
29. X.v.Ertzdorff, 1967, S. 22ff.
30. id. S.5ff.
31. "... anders als das Wort dienestmann ist an diesem Wort die ideologisch integrative Funktion des Romans sichtbar." G.Kaiser, 1978, S.153. Das Wort Ritter zielt "auf Gemeinsamkeiten der Bewaffnung, Lebensführung und - vor allem - Daseinslegitimierung, also auf

Gemeinsamkeiten, die die rechtlichen Unterschiede Überdecken sollen." id.
32. B.Nagel, 1977, S.28
33. id
34. id.
35. s.u. Kapitel V
36. In seinem 'Iwein'-Prolog formuliert Hartmann beispielhaft die Artus-Idealität (V.1-20). Zur Analyse dieses Prologs s. K.Ruh, I, 1967, S. 11ff.
37. Während der Begegnung mit dem Wilden Mann antwortet Kalogrenant auf dessen Frage "aventiure, was ist das"(V.527) und liefert eine ausführliche Erläuterung dieses Schlüsselbegriffs ritterlich-höfischer Lebensauffassung.
38. De Boor/Newald, II, 1960⁴, S.65
39. "Das ästhetische Konstrukt der 'aventiure' ist das Medium, in dem der Ritter 'dienest' leistet. Die aventiure ist also die ästhetische Form, in die eine Legierung aus ethischem Postulat und ministerialer Lebensform gegossen wird." G.Kaiser, 1978, S. 116.
40. De Boor/Newald, II, 1960, S. 65
41. K.Bertau, I, 1972, S.308
42. "Genauso wie bei der Organisation des literarischen Lebens an den großen Höfen nicht zwischen geistlich und weltlich unterschieden werden kann, sollte man auch im Hinblick auf das Publikum keine zu scharfe Trennung erwarten." J.Bumke, 1979, S.123 ff.
43. J.Bumke zit. n. B. Nagel, 1977, S.30
44. B.Nagel, 1977, S.30
45. id., S.31
46. id.
47. F.Neumann, 1977, S.19
48. G.Kaiser, 1978, S.25/26, insbesondere Anmkg.34, S.26
49. Wie sehr die höfische Lebensauffassung als Alternative verstanden wurde, beweist z.B. die scharfe Reaktion der Kirche (s. Bernhard von Clairvaux), die diese als modisch und oberflächlich (vanitas) verwarf.
50. Dies kann z.B. an der allmählichen Entwicklung der ritterlichen Schwertleite abgelesen werden: "Ursprünglich war die Schwertleite eine vollkommen weltliche Handlung, die aber ganz allmählich von der

Kirche dadurch in ihren Bereich gezogen wurde, daß sie sie mit einem Segen verband." J.M.v.Winter, 1979, S.51

51. Die Frage, ob der Adel dieses 'Selbstbild' selbst schuf oder es sich von Autoren aus Ministerialenkreisen als Idealbild vorzeichnen ließ, ist und bleibt offen. An dieser Stelle ist allein wichtig, daß er diese Fiktion annahm. "Auch 'Fiktionalität' konnte die Literaturproduzenten und -rezipienten des hohen Mittelalters nicht davon abhalten, die potentiellen, situativ aktualisierbaren Bedeutungsrelationen zu erkennen, die einen 'literarischen Stoff' mit dem allgemeinen gesellschaftlichen (und politischen) Verständigungsgefüge verbanden." B.Thum, 1978, S.49

52. Daß die Texte über Bestätigung oder Aufweis der "gesellschaftlichn Normen hinausgehen, daß sie vielmehr beteiligt sind an Entstehung und Ausfaltung, aber auch an Kritik, Erweiterung oder Verwerfung gesellschaftlicher Denktraditionen und Muster", hat G.Kaiser gezeigt (zit. n. G.Kaiser, 1978, S.14).

53. "... nach der gesellschaftlichen Rolle der Texte als Kunstwerke (fragen) und nicht nur nach der sozial- und kulturgeschichtlichen Bestimmung lediglich der dargestellten Inhalte." G.Kaiser, 1978, S.10

54. E.Straub, 1979

55. id.

56. Grundthese G.Kaisers; Kaiser, 1978, passim u.s. hier Anmkg.31, 39 und 52

57. E.Straub, 1979

58. G.Kaiser, 1978, S. 151

59. s. Kaisers Interpretationen der Epen Hartmanns, insbesondere des 'Erek', 1978, passim.

60. id., S.151

61. id. S.24. Gleiche These bei H.R.Jauß, 1977, S.15ff. und bei Bumke, 1979, S.42

62. P.Wapnewski, 1962, S.25

63. K.Ruh, I, 1967, S.104; V. Mertens, 1978, S.82/83

64. "Ebenfalls existiert von einem der berühmtesten Epiker, von Hartmann von Aue, keine bebilderte Handschrift; allerdings ist die handschriftliche Überlieferung seiner Epen so merkwürdig spärlich, daß man sich verwundert fragt, wo all die Codices hingekommen sind, die

seine doch fraglos vielgelesenen Werke enthielten." W.Stammler, R.D.K., 1967, Sp. 812

65. T.Cramer, 1974, S.161

66. L.Okken, 1974, S.XXVII

67. Trotz umfangreicher Überlieferung ist es unmöglich, ein Handschriften-Stemma herzustellen. "Die Suche nach einem Handschriften-Stammbaum erscheint angesichts der vielfältigen Vermischungen, welche die überlieferten Iwein-Textzeugen untereinander verbinden, heute als eine Arbeit, die der Textkritik keine brauchbare Entscheidungshilfe bringen kann und mithin zwecklos ist." id.

68. L.Wolff, 1967, S.170

69. id.

70. M. Lutz-Hensel, 1975, S.212

71. Handschrift A in der Originalhandschrift der Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ.397 und Handschrift B im Faksimile von K.Bischoff et allii herausgegeben, 1964.

72. Es sind 31 Handschriften mit Chrestiens Texten überliefert, davon 10 mit dem 'Yvain'-Text. 7 stammen aus dem 13.Jh., 3 aus dem 14. bis 16. Jh. Die ältesten gehören dem ersten Viertel des 13. Jh. an und sind unbebildert.

73. M.Huby, 1968, S.123

74. "Im VII. Buch des 'Parzivals' ... ist die Rede von den durch Hufschläge verwüsteten Weingärten in Erfurt. Dieser Hinweis ist ein Reflex der staufisch-welfischen Auseinandersetzungen nach Heinrichs VI. Tod. Und zwar wurde Philipp von Schwaben 1203 in dem reichstreuen Erfurt durch Hermann von Thüringen belagert ... doch mußte sich Hermann im September 1204 unterwerfen ... " P.Wapnewski, 1962, S.22ff. Im V. Buch des 'Parzival' erwähnt Wolfram den 'Iwein' Hartmanns, d.h. 1204 muß Hartmanns Roman schon bekannt gewesen sein.

75. Der 'Iwein' war zumindest bis zur tadelnswerten Stelle, der Heirat Laudines mit dem 'Mörder' ihres Gatten, vorangeschritten.

76. P.Wapnewski nimmt zwei Schaffensphasen an: um 1190 'Iwein' I und um 1199/1205 'Iwein' II, wofür seiner Ansicht nach auch verschiedene dichtungstechnische Vollkommenheitsgrade sprechen, P.Wapnewski, 1962, S. 25

77. K.Ruh, I, 1967, S.104

78. "... der Kaiserhof pflegte bekanntlich die Liedkunst ...", id.
79. "Bertold V. (1186-1218) vermählte sich zweimal mit Töchtern aus französischen Grafengeschlechtern." Zugleich hatte der Zähringer Herzog bekanntlich literarische Neigungen. K.Ruh, I, 1967, S.105. Für die 'Zähringerthese' treten ebenfalls ein: K.Bertau, I, 1972, S.566, 621 und V. Mertens, 1978, S.82-83
80. De Boor zit.n. K.F.O.Kraft, 1979, S.2
81. P.Wapnewski, 1962, S.59
82. "Auf seine Zeit hat der Dichter jedenfalls bedeutenden Einfluß geübt, und Nachahmungen des 'Iwein' in Wortlaut und Art sind zahlreich." E.Henrici, in Piper, Höf.Epik 2, o.J., S.131
83. N.H.Ott, 1975, S.XXVI
84. Philologische Untersuchungen haben gezeigt, daß Hartmann sich bei der Adaption der französischen Vorlagen an eine der "Chrestien-Handschrift G nahestehende Version"(T.Cramer, 1974) lehnte und sich die Frage nach Nebenquellen erübrigt.
85. In Rodenegg lauten die Namen der Helden in den Inschriften über ihren Häuptern: *YWAIN*, *LAUDINA*, *ASCHELON* und *LUNETA*, entsprechen also der deutschen Fassung.
86.Sich 'verliegen' bedeutet in etwa, daß ein Ritter nur seinen ehelichen Pflicheten nachgeht und darüber seine ritterlichen Aufgaben wie das Begehen von 'aventiuren' vernachlässigt. In seinem ersten artureischen Roman, dem 'Erek', erzählt Hartmann den Fall eines Ritters, der sich 'verliegt'. Erek vernachlässigt aus Liebe zu seiner Frau Enit die Ritterpflichten, wird zum Gespött der Ritterschaft und gerät in eine Krise. Durch eine Reihe von Abenteuern muß er diese Verfehlung sühnen, um zum wahren Glück zu gelangen.
87. P.Wapnewski, 1962, S. 62
88. "Iweins aventiuren-Weg wird so zu einer einzigen Heilung verletzten Rechts, ist Wiederherstellung von ursprünglichen Rechtszuständen, ist Abwehr und Bestrafung der Rechtsbrecher." G.Kaiser, 1978, S.146
89. Es kann hier nicht darum gehen *eine* 'Iwein'-Interpretation zu liefern - umsoweniger als es nicht eine alleingültige geben kann - , sondern nur darum, ein paar Aspekte der Deutung anzuführen, um einen Einblick in die Vielschichtigkeit des Epos zu geben. Ein kurzer

Überblick über das Sinnpotential des 'Iwein' soll dem besseren Verständnis der interpretativen Leistungen der Fresken dienen. So ist auch die Aufteilung des Epops in zwei Abschnitte eine Hilfskonstruktion. Die Entscheidung darüber, wie der 'Iwein' aufzugliedern ist, fällt in der Forschung verschieden aus (H.J.Linke, 1968, teilt ihn z.B. in fünf Abschnitte, S.120). Die einzig relevanten Interpretationen im Rahmen dieser Arbeit werden jene sein, die die Fresken bieten (s.u.).
90. s.Anmkg. 86
91. K.Ruh, I, 1967, S.142
92. id., S.25
93. H.Kuhn, 1973, S.83
94. G.Kaiser, 1978, S.132
95. T.Cramer, in: H.Kuhn u. C.Cormeau, 1973, S.246
96. K.Ruh, (I, S.152) interpretiert Laudine als 'Minneherrin', während G.Kaiser (1978, S.133ff.) und V. Mertens (1978, S.82 ff.) sie als 'Landesherrin' verstehen.
97. G. Kaiser, 1978, S.145, Anmkg.146. V. Mertens, 1978 führt zahlreiche Belege dafür an, daß "an der Tatsache der raschen Heirat einer Witwe niemand Anstoß nahm". (S.23) "Laudine hat eine Ehe geschlossen, dies ist ein Rechtsvertrag und keine Gelegenheit des Herzens." (S.27) "Liebe im heutigen Sinne gehört nicht konstitutiv zur Ehe," (S.32) im Mittelater ist sie eher eine Akzidenz. Witwenehen: "Eheschließungen nach dem Tod des ersten Gatten waren in der Realität keineswegs ungewöhnlich."(S.39)
98. K.Ruh, I, 1967, S.159
99. id.
100. "... die naiv objektivistische Gleichsetzung von philologischer Interpretation und Erfahrung des ursprünglichen Lesers oder Hörers standen der Einsicht ... lange entgegen." H.R.Jauß, S.129. Auch bei H.Krauss, 1973, S.40
101. K.F.O.Kraft, 1979, S.27
102. R.E.Lewis, 1975, S.35
103. H.Bayer, 1979, S.6 ff.
104. K.F.O.Kraft, 1979, S.211
105. Es gab ohnehin die Gattung der höfischen Heiligenlegenden oder Heldenepen die solchen Bedürfnissen entgegenkam.

106. K.Ruh, I, 1967, S. 164.- Es gab eine "mit dem Ritterrum gekoppelte Laienfrömmigkeit" P.J.Becker, 1977, S.228. Der Junge 'Titurel' wurde z.B. "in Auschnitten zur religiösen Bildung frommer Laiengemeinschaften benutzt." id., S.227.
107. W.Ohly in seiner Untersuchung zur "Heilsgeschichtlichen Struktur der Epen Hartmanns von Aue", Berlin, 1958.
108. ebenda, S.7
109. id., S.8 und zur Analogie des artureischen Helden mit Legendenheiligen s. ebenfalls: V.Mertens Analyse des Prologs dieses Romans, 'imitatio Arthuri', 1977, S.350-358.
110. H.R.Jauß, 1977, S.132
111. J.Garber, 1938, S.109 ff.- J.Weingartner, 1965, I, S.311 - N.Rasmo, 1971, S.66
112. "An den Wänden waren seit längerem unter Mörtelrissen und alten Mauerabschürfungen Freskenspuren ans Licht gekommen ... Letzthin ergab eine Probe, daß hinter dem im 17. Jh. eingezogenen Gewölbe größere, teilweise noch vorzüglich erhaltene Freskenpartien verborgen blieben." N.Rasmo, 1973 ('Wandmalereien in Südtirol'), S. 7 - u.s. hier Anmkg. 144
113. 1973 erschienen zwei Publikationen der Sparkasse der Provinz Bozen: "Wandmalereien in Südtirol" und "Kunst in Tirol", in denen z.T. Details aus dem Zyklus abgebildet sind. Bilder von den Fresken erschienen ebenfalls in einem Kalender der Sparkasse der Provinz Bozen.
114. Im 'Bibliographical Bulletin der artureischen Gesellschaft'(27) konfrontiert H.Szklenar die Fresken mit dem Text Hartmanns.
115. E.Kühebacher (Hrsg.), Deutsche Heldenepik in Südtirol, 1979, S.382
116. "Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Junger Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit", Diss., 1977, S.205 und 232 ff.
117. in 'Laudine, Soziale Problematik im 'Iwein' Hartmann von Aues', Berlin, 1977
118. In diesem Vortrag (Winter-Semester 1977/78) geht Szklenar von Rasmos Zuschreibung der Fresken an den sog. 'Hofmaler' des Bischofs Konrad aus und versucht, über eine Verbindung mit Wolfger von Erla

(Patriarch von Aquileia) den Wirkungskreis Hartmanns zu rekonstruieren. Hierzu s.u. Anmkg. 132
119. in den: Kritischen Berichten, Jg.6, 1978, Heft 1/2, S.68 ff.
120. Zur Entwicklung des Namens 'Rodunc, Rodank, Rodaneck etc...' s. L.Santifaller, 1932-33, o.S., in den Anmerkungen.
121. L.Santifaller, 1932-33
122. id.
123. G.Töchterle, 1931, S.25
124. F.A.Sinnacher, IV, 1824, S.8. Die Grafen von Tirol waren Schirmvögte des Bistums. Indem Arnold IV. ihnen 1269 seinen Besitz übergibt, um ihn als Lehen zurückzuerhalten, umgeht er den Brixener Bischof, seinen Lehnsherrn, und entscheidet sich wiederum für dessen Lehensherrn!
125. G.Töchterle, 1931, S.19
126. Das Kloster Neustift (Novicella) gehört zum Gerichtsbezirk derer von Rodank. Es liegt zwischen der Burg und Brixen. Literatur zu diesem Kloster: A.Sparber, 1953.
127. F.A.Sinnacher, IV, 1824, S. 1 ff.
128. id., S.18
129. id.,passim.
130. Zu dieser Zeit war Wolfger von Erla, ein bekannter Gönner der Literaten, Patriarch von Aquileia (1204-1218); an seinem Hof war auch Thomasîn von Zerclaere tätig.
131. F.A.Sinnacher, IV, 1824, S.27
132. A.-M. Birlauf-Bonnet, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVII, 1984, S.38 und s.Anmkg. 134
133. L.Santifaller, 1924-24, S.37
134. In der Frauenkirche am Kreuzgang hatte Bischof Konrad um 1214/16 ein Collegiatsstift gegründet. Die Urkunde der Stiftung ist nicht erhalten, doch wird in einer Bestätigungsurkunde aus dem Jahre 1221 erwähnt:"... in der Kapelle eben dieser Jungfrau, die er schön und anständig erneuert hatte, da diesselbe bis zur Zeit seiner bischöflichen Regierung klein und unansehnlich war ..." (Sinnacher, 1824, IV, S.75-80). Am 14. Oktober 1216 starb Bischof Konrad beim Einsturz eines Gebälks oder Gerüsts: "Hic quadam nocte, dum solito more in capella beate Virginis, cuius ipse fundator fuit, orationibus vacasset, corpus flagello

castigasset, ante matutinam ab ipsa capella revertens edificio quodam per incuriam carpentorium cadente, cum solus ambularet, illapsus est sicque a Domnio, in cuius potestate humana conditio consistit, vocatus est secundus Idus octobris annis (soll heißen anno) 1216." Zit. n. Sparber, 1960, Anmkg. 52. Aus dieser Quelle geht m.E. nicht hervor, an welchem Ort das Gerüst sich befand. Die Hypothese, Konrad "habe sich allein und bei Nacht auf das Gerüst gewagt, um in Ruhe das Werk seines Malers zu besichtigen, für dessen Ausführung er sicherlich ... selbst genaue Anweisungen gegeben hatte," (Rasmo, 1973, Wandmalereien in Südtirol, S.72) geht wohl eher auf moderne Legendenbildung zurück. Diese Lesart der Quelle (die im übrigen selbst nicht aus dem 13.Jh. sondern dem 15.Jh. stammt <Sparber, 1960, S.244>) kombiniert mit einer weiteren Quelle, die anläßlich eines Besuchs Konrads beim Patriarchen von Aquileia von der Übertragung einiger Dienstpersonen berichtet (<Sinnacher, Bd.IV,1824,S.59>), und unter den Zeugen auch einen 'Hugo der Maler' erwähnt, bringt Rasmo dazu, dem Bischof Konrad einen 'Hofmaler' zu attribuieren, der dann Johannes-, Frauenkirche und Iwein-Zimmer in Rodenegg ausmalt! (N.Rasmo, 1971, S.64: 'pittore di corte'). Weder läßt sich die Existenz eines 'Hofmalers' in den Quellen nachweisen, noch erlaubt eine genaue Stiluntersuchung aller ihm zugeschriebenen Werke (s.u. und Anmkg.132), weiter von einer einzigen Hand zu sprechen.

135. A.Masser, 1977 (1979), S.393

136. Auch im Fall günstiger Nachrichtenüberlieferung (anders als hier) können jeweils nur die sozio-historischen Bedingungen der Entstehung eines Werkes rekonstruiert werden, nicht aber die subjektiven Bedingtheiten der Auftragslage.

137. O.Piper, 1904, S. 180 ff.

138. L.Santifaller, 1932-33, o.S.

139. O.Piper, 1904, S.192

140. Eigentlich öffnen sich die beiden Fenster nach Süden!

141. O.Piper, 1904, S.193

142. F.A.Sinnacher, IV, 1824, S.11

143. id.

144. Rasmo, unter dessen Leitung die Restaurierungen durchgeführt wurden und der das Gewölbe abtragen ließ, meinte, es stamme aus dem

17. Jh. (s.Anmkg.112). Piper, der den eingewölbten Raum für ursprünglich hielt, müßte sich demnach geirrt haben.

145. Da sie al secco ausgeführt wurden, sind es eigentlich keine Fresken! Hier wird, dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend, der Begriff 'Fresken' synonym für Wandmalereien benutzt.

146. Grauwerk war ein Zeichen für Distinktion und Luxus und diente oft - als gemaltes Zitat - zur Zierde profaner Räume, so z.B. in Sabbionara (J.Weingartner, 1928, Abb.3 und 4) und in Sprechenstein (id., Abb.8).

147. Der Jagdhabicht ist ebenfalls ein Attribut des Edelmannes; man erinnere sich an Friedrichs II. etwa gleichzeitiges Traktat über die Kunst, mit Vögeln zu jagen.

148. Wenn hier 'Maler' gesagt wird, sollte stets *Maler/Auftraggeber* gelesen werden. Da die Auftragslage leider nicht mehr ermittelt werden kann (s.u.), wird auf diese Bezeichnung aus 'ökonomischen' Gründen rekurriert.

149. "... die ausführliche Beschreibung der Häßlichkeit des Hirten ... (sowie) Parallelstellen aus dem 'Parzival' und dem 'Wigalois' zeigen, (daß) soleche Schilderungen beim höfischen Publikum sehr beliebt gewesen zu sein (scheinen). Überhaupt darf man den Unterhaltungswert der Artusromane nicht unterschätzen." A.Meng, 1967, S.51

150. V.418/419 und 425/469: *"da sah ich einen Menschen / mitten unter den Tieren sitzen / ... / seine menschliche Erscheinung / war überaus wild, / er glich einem Mohren, / war groß und schrecklich / daß es ganz unglaublich ist. / Wahrhaftig sein Kopf / war größer als der eines Auerochsen, / der Kerl hatte / struppiges, rußschwarzes Haar, / das war ihm / an Haupt und Bart / an der Haut ganz und gar verfilzt, / sein Gesicht war ellenbreit und / von tiefen Runzeln durchfurcht. / Dazu waren ihm die Ohren / wie einem Waldschrat / vermoost mit / spannenlangem Haar / und waren groß wie ein Futtertrog. / Der ungeschlachte Mensch / hatte lange, zottige und graue / Barthaare und Augenbrauen. / Die Nase war dick wie bei einem Ochsen, / kurz, breit, überall behaart; / das Gesicht mager und platt / - ach, wie schrecklich sah er aus - / die Augen rot und zornfunkelnd. / Der Mund reichte / weit bis / zu beiden Wangen. / Er hatte mächtige Zähne / wie ein Eber, nicht wie ein Mensch, / sie ragten ihm / lang, scharf, gro und breit / aus dem Tor des Mundes heraus. / Der Kopf*

war ihm so aufgesetzt, / daß sein borstiges Kinn / an die Brust angewachsen schien. / Sein Rücken wölbte sich nach oben, / bucklig und verkrümmt. / Seltsame Kleider trug er: / er hatte zwei Felle angezogen, / die er eben erst / zwei Tieren abgezogen hatte. / Er trug eine so riesige Keule, / daß mir in seiner Nähe ziemlich unbehaglich war." - Dieses ausführliche Zitat dient nicht nur der ikonographischen Aufschlüsselung der Szene II, es soll zugleich einen Eindruck von der Diktion Hartmanns vermitteln. Zunächst gibt Hartmann den Gesamteindruck der Figur; danach schildert er minutiös deren Aussehen von Kopf bis Fuß. Zur mittelalterlichen Beschreibungstechnik, s. P.Salmon, 1961.

151. Zahlreiche, allerdings spätere, Belege, bei R. van Marle, II, 1932; und zur Tradition der "Wilde Menschen Vorstellung" s.: R.Bernheimer, 1952, passim, sowie T.Cramer, 1974, S. 180ff.

152. Anstatt mit 'ausgehöhlt' kann man auch mit 'hat viele Löcher' übersetzen (laut Beneckes Wörterbuch zum 'Iwein'). Zu dieser Variante s.: T.Cramer, 1974, S.184 zu V.585

153. Bei Chrestien (V.414) war der Baum 'li plus biau pin', d.h. die schönste Fichte; hierzu s.: T.Cramer; 1974, S.183 zu V.572

154. Vergleichbare Bäume konnten nur in den Mosaiken von San Marco nachgewiesen werden, so z.B. bei den 'Drei Engel bei Abraham' (3. Jahrzehnt des 13.Jh.) oder in der 'Ölbergszene' (1215-1220).

155. Die Spuren sind so verblichen, daß sie in Abbildungen nicht wiederzugeben sind.

156. J.Braun, 1924, S.165, Taf. 17

157. "... vor allem die Kostbarkeit des Werkstoffes Gold, das Licht und der Glanzcharakter der am Altar angebrachten Säulen ..." H.J.Hock, 1958, S.283

158. id. S.290

159. Den Namen des Herrn der Quelle erfährt man im Roman allerdings an späterer Stelle. Bis V.2276 wird Askalon immer nur 'Herr des Landes', 'Herr der Quelle' oder 'mein Mann' genannt. Erst in der Szene, in der Iwein vor Laudine geführt wird, fällt dann zum erstenmal der eigentliche Name des Herrn der Quelle: *"Ihr habt den König Askalon / ihren geliebten Mann, erschlagen".*

160. V.1023-1027: *"Am meisten in Mitleidenschaft gezogen wurden die Schilde / ... / Sie wurden aber bald mit den Schwertern / so vollständig zerhauen,".* Hier mag die Abweichung von der Textangabe von der Kontaminierung durch die Bildtradition für Kampfdarstellungen (immer mit Schilden) herrühren.

161. Pietà-Gruppen treten in der Plastik erst zu einem späteren Zeitpunkt auf. Aber wie bereits Pinder <1920> zeigte, sind die Beweinungsdarstellungen durch die Schrift beeinflußt. Belting (1981) wies ebenfalls nach, daß das Beweinungsmotiv ein poetisches Motiv ist, das "seine literarische Formulierung ... in Texten der Passionsliturgie" (S.174) erhielt. Es ist vielleicht denkbar, daß die Beweinung in Rodenegg von einer *Marienklage* des 13. Jh. beeinflußt bzw. inspiriert wurde. Eine 'Marienklage' des Hugo von Trimberg aus dem 13. Jh. bietet ein Beispiel für eine solche mutmaßliche Quelle: *"mit begierde begreife si den heilant. / si leite sin houpt an ihr brust / ... / si kuste in minneclichen, / und zarte im süezlichen / ... / si nam sin hande in ihr hant, / ... / si leit si an ir wangen, / ihr herze ward bevangen / mit jammer und biterkeit."* (Zit. n. Pinder, 1920, S.155). Diese Haltung Mariens erinnert an unsere Szene VII. Das Beweinen des geliebten Wesens erweckte vielleicht Assoziationen aus dem religiösen Bereich. Die liturgischen Klagegesänge Mariens waren seit Beginn des 13. Jh. eingeführt; in ihnen "wurden Sprachformen des psychologischen Realismus geschaffen," (Belting, 1981, S.141) die den "Wünschen des damaligen Menschen nach dem Erlebnis von mehr und neuer Realität" (id.) entgegenkamen. Daß Rodenegg für Ähnliches symptomatisch zu sein scheint, wird man noch sehen. In Rodenegg wirkt offenbar "das neue Interesse an Pathos und menschlichem Gefühl, das man in der Kunst des 12. Jh. beobachtet hat" (id., S.75) noch nach.

162. s. Rekonstruktion dieser Szene in Abb.16. Die Farbspuren könnten Reste des Bettes, aber auch des toten Pferdes sein.

163. Wie bereits bei Iwein und Askalon nennt die Bilderzählung die Heldin früher als der Text. Erst bei der Heirat Iweins und Laudines erfährt der Leser den Namen der Burgherrin: "Vrou Laudîne hiez sîn wîp" (V.2421).

164. Erst bei V.2340 wird Laudine zum erstenmal als Königin angesprochen.

165. s.Abb. fol.IX; insbesondere in der unteren Szene, in der die Geschenke Eneas', darunter ein Mantel, überreicht werden, sieht man

deutlich, daß eine 'Versteifung' den Mantelkragen über Nacken und Hinterkopf aufragen läßt.

166. A.Böckler, 1939, S.22

167. fol.XVII oben, Abb. bei Böckler, 1939.

168. "Im wirkungsvollen Kontrast dazu Anna (die Zofe, Anmkg. d.V.) streng aufgerichtet, fest in den Mantel gehüllt, das Haar im Gebende verborgen, während Dido ohne Krone und Kopftuch bleibt, als sollte damit der Verzicht auf irdische Würde, die Gleichgültigkeit allen äußeren Geboten der Sittlichkeit gegenüber angedeutet werden." A.Böckler, 1939, S.2O und Abb. fol.XVII (unten).

169. G.Zappert, 1854, S.76ff.

170. Die Kirchenväter z.B. übten scharfe Kritik an diesem Trauerverhalten, s. Belege bei G.Zappert, 1854, S. 76 ff.

171. id., S.100, Anmkg.149

172. s. Hartmanns V.1331-1336: *"Herr Iwein sah, wo / durch die zerrissene Kleidung ihr Körper schimmerte. / Ihr Haar und ihre Gestalt / waren so vollkommen, / daß ihm die Liebe zu ihr / den Verstand raubte./"*

173. Eine sehr ähnliche Form hat das Grab der 'Grablegung Christi' in San Angelo in Formis (Abb.31 bei O.Demus, 1968); weitere Beispiele in San Marco (Abb.18 ebenda).

174. Oberhalb der zerstörten Stelle kann man noch Iweins Hand sowie Reste von Haar und Stirn erkennen, im unteren Bereich noch Reste des Waffenrockes und ein Fuß. s.Rekonstruktion.

175. "Die offenbaren Unstimmigkeiten und Widersinnigkeiten in der Schilderung der Toreinfahrt (sie ist prächtig geschmückt, hat Fenster, ist mit einem Bett möbliert ...) ..." (T.Cramer, 1974, S.190) haben bereits mehrere Forscher beschäftigt. s. T.Cramer, ebenda. Entsprechend unterschiedlich gibt der Maler in Rodenegg die Toreinfahrt in den Szenen VI, VIII und X.

176. Szklenar, 1975, S.178; Schupp, 1975, S.425; Szklenar, 1979; Mertens, 1978, S.83 weicht als einziger von dieser Deutung ab, indem er diese Szene als den "Fußfall Iweins vor Laudine" interpretiert (V.2283).

177. zit. n. A.Böckler, 1939, S.22, Anmkg. 19

178. Hypothesen, die davon ausgehen, daß sich in einem anderen Raum der Burg einst eine Fortsetzung der Erzählung befand, sind und bleiben spekulativ.

179. Auch die anderen herangezogenen Textausgaben aus den Handschriften A und B waren nicht aufschlußreicher.

180. H.Heger, 1976, S.27

181. A.Masser, 1977(1979), S.391

182. Daß auch unfertige Teile von Handschriften in Umlauf gebracht wurden, beweist der berühmte Fall des Originalmanuskriptes von Heinrich von Veldekes 'Eneide' (s.u.Kap.V). Das unvollendte Skript wurde seinem Verfasser auf einem Fest entwendet; erst Jahre später erhielt er es zurück und konnte seinen Text vollenden. s.Anmkg. 390

183. V.Schupp, 1975, S.428, Anmkg.152

184. id. S.248

185. id.

186. id.

187. Diese Art, Landschaft oder Architektur 'pars pro toto' wiederzugeben, ist hinlänglich aus religiöser Malerei bekannt.

188. s.Anmkg. 154

189. Diese Art der zyklischen Erzählung wurde insbesondere in Genesis-Darstellungen ausgebildet, s. F.Wickhoff, 1974², passim und H.Voss, 1962, passim.

190. Auf die Darstellung des Wilden Mannes wird nicht weiter eingegangen, da mangels überlieferter früherer Beispiele Textverhältnis und Formelbindung nicht mehr unterschieden werden können.

191. Ein Vergleichsbeispiel bietet die Szene des 'Einzugs Christi in Jerusalem' im rechten Arm des Querschiffs von Monreale, Abb.47 bei S.Chierichetti, 1978.

192. Eine etwa gleichzeitige Formulierung dieser Gebärden findet sich z.B. im 'Psalter des Robert de Lindsey', Abb.224 (Kreuzigung) bei D. Talbot-Rice, 1967

193. s.Anmkg. 161

194. s.u. Kap.V

195. Eine ausführliche Beschreibung der Gebärdentopik der 'Eneide', die auch weitgehend für weitere profane Handschriften Geltung hat, lieferte M. Hudig-Frey, 1921, S. 55 ff.

196. E.Panofsky, 1930, S.VII. Die Beobachtungen Panofskys zu Motivwanderungen in späteren Jahrhunderten ließen sich auch hier zu Beginn des 13. Jh. machen, so die Feststellung, daß neue Bildtypen mei-

stens mit traditionellen verknüpft sind, oder diejenige, "daß die Notwendigkeit, unmittelbar 'aus dem Text heraus' zu illustrieren, zunächst fast immer eine merkwürdige Verbindung von textbedingter Neuschöpfung und anschauungsbedingter Analogiebildung hervorgebracht hat, bis schließlich innerhalb des 'neuen' Gegenstandsgebietes eine beschränkte Anzahl von Typen sich durchsetzt und gleichsam eine Bildüberlieferung zweiter Stufe begründet." (ebenda); s.u. Kap.V passim.

197. Auf die Angaben des Textes geht der Maler unter Einhaltung der damaligen Bildkonventionen ein. So stellt er z.B. das 'heimliche Beobachten' nur durch zwei Köpfe in einem Fensterauschnitt dar; dieses Kürzel bedeutet dennoch die ganze Szene. Eine solche symbolische Bildsprache beeinträchtigt den Maler keineswegs, ermöglicht ihm vielmehr die Darstellung mehrerer Zusammenhänge.

198. Der Rodenegger Maler ließ die Möglichkeit der heftigen Trauerdarstellung bei Laudine aus.

199. s. Anmkg. 166 und 198

200. Der Maler läßt sich keine Möglichkeit entgehen, eine Stoffmusterung anzubringen, so auf den Waffenröcken, der Bahre, dem Vorhang in der 'Suche' (Abb.26) oder den Kissen der 'Pietà'.

201. In kunsthistorischen Untersuchungen stützt man sich, um Datierungen zu belegen, gern auf kostümgeschichtliche Argumente. Dabei wird oft außer acht gelassen, daß Trachten- und Waffenkunde ihrerseits bei Datierungen auf Werke der bildenden Kunst angewiesen sind! Allein die Waffenkunde, die sich der Siegelkunde bedient, kann eine approximativ gesicherte Datierungshilfe sein. Literatur zu diesem Abschnitt: G.Demay, 1880; A.Demmin, 1891; J.H.v.Hefner-Alteneck, 1840-54; P.Martin, 1967; A.Schultz, 1889[2]; G.Spahr, 1968; H.Weiss, 1883[2].

202. Berühmte Beispiele dafür bieten die Ecclesia- und Synagogen-Figuren in Straßburg und Bamberg.

203. Zu diesem Unterkleid oder -hemd mit engen Manschetten, s. A.Schultz, Bd.I, 1889, S. 251 ff.

204. s.Kap V und ebenfalls Darstellungen auf den jüngeren Wienhäusener Teppichen, s.D.Fouquet, 1971

205. M.Hudig-Frey, 1921, S.23

206. Eine verwandte mittelalterliche Frauenkrone findet sich z.B. nicht in Belegen von P.E.Schramms Standardwerk, 1954-56, Bd. Taf.46-53

207. Am ähnlichsten sind noch folgende Vergleichsbeispiele: Krone der Königin Brechmunda in der Heidelberger 'Roland'-Handschrift (Abb. 38, Werner, 1977), Hl.Katharina und Hl.Kunigunde auf den Innenseiten des Schranks im Halberstädter Dom (Abb.9, bei K.Weitzmann und R.Kroos, 1978).

208. In der etwa gleichzeitgen 'Eneide' und in der Salzburger Malerei des 12. Jh. sind ebenfalls solche langen Prunkärmel anzutreffen, die nicht selten der Kennzeichnung von Eitelkeit dienen; in Hocheppan z.B. sind sie deshalb allein bei den törichten Jungfrauen zu sehen, deren vanitas sie zur Schau tragen (Abb.XXX bei O.Demus, 1968).

209. Diese Angleichung der Kleidung beider Geschlechter wird oft als Charakteristikum des 13. Jh., der höfischen Zeit par excellence hervorgehoben. O.Gamber bezeichnet dies als "merkwürdig wirkenden Zug ins Feminine."(Stauferkatalog, 1977, Bd.III, S.113).

210. Vergleichsbeispiele auf den Wienhäusener Tristan-Teppichen, D.Fouquet, 1971, S. 69

211. ebenda, S.70

212. O.Gamber, 1977, S.116

213. A.Demmin, 1891, Abb.5 S.641 und 3 S.640

214. A.Schultz, 1889, Bd.II, S.100

215. id. S.67

216. ebenda

217. J.Stiennon, R.Lejeune, Bd.I, 1966, Taf.VI, S.173

218. A.Demmin, 1891, S.552 ff.

219. O.Gambert, 1977, S.115 und A.Demmin, 1891, S.722, Abb.12: 'Deutsches Schwert 1209-1240'.

220. A.M.Birlauf-Bonnet, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVII, 1984, S.23-39, 187-198

221. ebenda, S.38

222. Saint-Savin sur Gartempe (Ende 11. Jh.), Brinay-sur-Cher (2.Viertel 12.Jh.) oder Hocheppan (um 1200), um nur einige zu nennen, und s. Anmkg.189.

223. In Hocheppan z.B., wo an den Längswänden in zwei Registern Episode der Heilsgeschichte an Episode gereiht ist (Taf.XXIX-XXXII

bei O.Demus, 1968), bildet jede Szene ein geschlossenes Tableau; nichts erinnert als an die durchgegehende Frieserzählung in Rodenegg.

224. In Tirol selbst gibt es drei Beispiele aus dem 13. Jh.: Die Sockelzone des Apsisrundes in Tramin (Taf.XXXIII bei Demus, 1968), wo sich groteske Fabelwesen tummeln, die 'Oberkirche' in Taufers (Abb.82 bei Myss-Posch, 1966), wo sich der Maler in der Sockelzone beim Malen seines Werks verewigte, und die Sockelzone der Ostwand von Hocheppan (Abb.XXIX bei Demus, 1968), in der ein Kentaur und ein Ritter auf einem Löwen aufeinander zu reiten.

225. Abb.61 bei O.Demus 1968

226. 'drôlerie', R.Schilling, in: R.D.K., IV, 1958, sp.567 ff.

227. Der 'niedrige' Bildort bedeutet aber keineswegs eine mindere Qualität der Malerei. In Tramin z.B. ist die Sockelzone malerisch und farblich den Fresken des Apsisrundes überlegen.

228. Im profanen Bereich gibt es neben rein dekorativen Ausmalungen (Stoffe, Heraldik etc.) auch programmatisch repräsentative und statische Darstellungen (z.B. Neuf Preux in Runkelstein). Einzelszenen adligen Lebens (Tanz, Turnier etc.; s.z.B. Runkelstein) können ebenfalls in Form repräsentativer Tableaux die Wände zieren. Diese Art der profanen Malerei wird hier nicht berücksichtigt, da sie zum einen keine zyklische Epenillustration und zum anderen nur in jüngeren Beispielen überliefert ist.

229. H.Belting, 1981, S.37

230. s.Anmkg. 161

231. E.Kluckert, 1974, Einleitung.

232. F.Wickhoff, (1912), 1974[2], passim.

233. A.Haseloff, 1938, passim.

234. K.Weitzmann, 1942, passim.

235. Die Untersuchungen von Voss, Fouquet und Lengelsen sind zwar ebenfalls grundlegend, aber zumeist an ein Objekt oder ein einheitliches Thema gebunden, so daß eine Gesamtdarstellung noch aussteht.

236..F.Wickhoff, 1974, S.14

237. ebenda

238.E.Lämmert, 1975[6]. Bauformen des Erzählens, "das sind Formen, die das Erzählwerk in seiner Erstreckung gliedern und fügen ..."(S.18).

239. E.Kluckert, 1974, S.1

240. E.Lämmert, 1975[6], S.42

241. ebenda S.25 : "Story ... ist die einfache Abfolge der Begebenheiten, mit Forster gesprochen: 'a narrative of events arranged in their time sequence' ..."

242. ebenda: "Plot ist dem gegenüber die unter ein Ordnungsprinzip gestellte Reihenfolge, mit Muir 'the chain of events in a story and the principle which knits it together' ... Die Fabel bzw. plot bezeichnet die 'causality' ..."

243. Der 'Iwein' ist in gewisser Weise ein 'Geschehensroman'. Die Verknüpfung des Handlungsstranges geschieht auf additive Weise; die aneinandergefügten Einzeletappen kennzeichnen den Weg des Helden. So weit stimmen Roman und Bildzyklus überein. Die Einschübe und Kommentare Hartmanns, seine Erzählhaltung, die Binnengliederung der Erzählung (das 'Verschachteln' der Episoden ineinander, z.B. in Teil II) sind Dimensionen der Erzählung, die nicht ins Bild übertragbar sind.

244. M.Hauttmann, 1924, S.63

245. Aus diesem Grund können einzelne Szenen aus einer Vita 'pars pro toto' die ganze Vita vertreten, so z.B. bei Johannes dem Täufer, dessen 'Enthauptung' stellvertretend sein ganzes exemplarisches Leben repräsentiert. Im profanen Bereich setzte erst später, nach Etablierung des Stoffes und seiner Bildtradition, eine ähnliche Entwicklung ein, und einzelne typische Szenen standen dann für den ganzen Roman, so z.B. auf dem sog. 'Malterer Teppich' in Freiburg die 'Brunnenszene' für Iwein (s. F.Maurer, 1953).

246. Meyer Schapiro, 1973, S.34

247. So z.B. eine Margarethen-Legende, die R.Kroos in Komposition und Ausführung an die "Bildstreifen zu zeitgenössischen Romanen" erinnerte. R.Kroos, 1970, S.52

248. H.J.Linke, 1968, S.143

249. ebenda

250. V.Schupp, 1975, S.437

251. ebenda

252. ebenda

253. s.Anmkg. 97

254. V.Schupp, 1975, S. 437 ff.

255. Rasmo zit. n. V.Mertens, 1978, S.82

256. Der Maler *mußte* zwar die Fallgatterszene darstellen, da sie alles Weitere auslöst; dennoch wäre auch eine andere Interpretation (s.u. Schmalkalden) denkbar gewesen, die nicht gerade den erneuten Schlag auf ein wehrloses Opfer betonte.
257. G.Kaiser, 1978, S.147
258. V.Mertens, 1978, passim.
259. s.Anmkg 19 und 136
260. Der Begriff des 'Privaten' ist zweifellos ein modernes Konzept. Er soll hier nicht i.d.S. verstanden werden, sondern die weltliche gesellschaftlich begrenzte Öffentlichkeit der Burg bezeichnen.
261. N.Elias, 1978[6], Bd.I, S.68
262. Mertens erwägt die Möglichkeit über die Kontakte des Bischofs Konrad mit den Zähringern (1978, S.82 ff.). Szklenar tendiert ebenfalls zu einer Vermittlung über die Zähringer, dann über den bekanntlich kunstfreudigen Patriarchen von Aquileia (Wolfger von Erla) und zuletzt über Bischof Konrad. Hierzu s.Anmkg. 134 und 263.
263. Die einzige Möglichkeit für Kritik wäre laut Schupp: "Kritik könnte man eher vermuten, wenn Bischof Konrad auch hier als Initiator hinter dem Maler stünde; er hätte seinem ministerialen Verwandten das böse Beispiel vor Augen malen lassen. Aber da es nicht als solches zu erkennen ist, scheidet auch dieser Gedanke aus." (1975, S.435) Diese Hypothese eines bischöflichen Auftrags ist weder zu belegen noch zu widerlegen, m.E. aber vereinfachend. Die Fresken bieten zwar keine Affirmation des ritterlichen Weges; deshalb artiklieren sie aber nicht unbedingt ein 'bloßes' Beispiel bzw. ein 'Schurkenstück' (id., S.434). Wenn man sich schon im Bereich der Spekulation bewegt, warum wurde dann nicht die Möglichkeit erwogen, Mechthilde (Arnolds Frau, s.o.) als Auftrageberin zu sehen? Sie stammte aus Bayern und könnte die Kenntnis des Romans dorther mitgebracht haben; außerdem war Mechthilde Witwe und fühlte sich vielleicht durch das Schicksal Laudines betroffen. Es wäre keine Ausnahme, wenn eine Frau für die Verbreitung der Literatur gesorgt hätte. In dieser Zeit waren die Frauen den 'Rittern' zumindest in der Bildung überlegen, und das literarische Leben organisierte sich um sie herum (z.B. Marie de Champagne). Zur soziologischen Begründung dieser Situation s. N.Elias, 1978[5], Bd.II, S.108 ff.

264. "Der Weg Iweins durch sein erstes großes Abenteuer bleibt unanfechtbar ... Ausdruck und Gestik der Figuren zeigen, daß nicht nur fehlende Überlieferung die negative Deutung ausgeschlossen hat." V.Schupp, 1975, S.434. Die Betrachtung der Bilder hat uns allerdings zum gegenteiligen Schluß geführt!
265. V.Schupp, 1975, S.434
266. Anstelle der zweiten Beweinung Askalons hätte z.B. der Empfang nach der 'Suche' stattfinden können, so daß für eine letzte Szene, etwa 'Erhörung und Heirat', durchaus Platz gewesen wäre.
267. "Damit führt Wolfram von Hartmann fort und über ihn hinaus. Denn bei diesem war Artus das letzte endgültige Ziel; hier ist er nur noch ein, wenn auch unerläßlicher Durchgang zu etwas Höherem. Als für Hartmann die Endgültigkeit der Artuswelt zweifelhaft wurde, konnte er sie - im 'Gregorius' - nur verwerfen ... Wolfram dagegen weiß über Artus eine höhere, religiös erfüllte Ritterwelt, die Welt des Grals." De Boor/Newald, II, 1960, S.95
268. s.Anmkg. 261
269. G.Kaiser, 1978, S.144.
270. H.Belting, 1981, S.32, und Anmkg. 161
271. G.Kaiser, 1978 und K.Bertau, 1973 passim
272. H.Belting, 1981, S.51
273. Im Band I der Kunsttopographie Deutschlands erwähnt Lotz die Fresken (o.S.).
274. In dieser Publikation erschienen die ersten Photographien der Fresken.
275. Insbesondere Webers ausführliche Bestandsaufnahme in der 'Zeitschrift für bildende Kunst' (N.F., 12, 1901) wurde zur Grundlage für die weitere Forschung. Auch diese Arbeit bezieht sich darauf, wenngleich manche Gesichtspunkte anders gesehen werden.
276. R.S.Loomis mit L.H.Loomis in 'Arthurian Legends in Medieval Art', 1938, S.77ff.
277. V.Schupp, 1975, S. 422ff.
278. V.Mertens, 1978, S.84
279. Seit etwa vier Jahren führt das Erfurter Denkmalamt umfassende Restaurationsarbeiten durch; insbesondere sind Entfeuchtungsmaßnahmen notwendig. Aus diesem Grund ist der Raum seit mehreren Jah-

ren unzugänglich. An dieser Stelle möchte ich dem Restaurator, Herrn Peter Handy, herzlich danken, der mir im Februar 1981 den Zugang zum Iwein-Keller ermöglichte. Dank gebührt ebenfalls dem Erfurter Denkmalamt, das mir die neuesten Aufnahmen der Fresken zur Verfügung stellte. Die stark verloschene Farbigkeit läßt sich allerdings nicht reproduzieren; deshalb sind dieser Untersuchung 'Lesehilfen' in Form von Skizzen beigelegt (s. Abb. 29 bis 47).

280. Die Malereien wurden, ähnlich wie in Rodenegg, zunächst versehentlich als Szenen aus dem Leben der Hl.Elisabeth gedeutet (K.Hase in 'Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst', 1893, VI, sp. 121ff.). Seit 1896 sind sie als Iwein-Bilder identifiziert.

281. P.Weber, 1901, S.75

282. ebenda, passim.

283. P.Handy, heutiger Restaurator in Schmalkalden, mündlich.

284. P.Weber, 1901, S.210

285. ebenda

286. id.

287. Dieser Teil der Bemalung ist heute leider vollends zerstört, hat sich aber, nach Webers Nachzeichnungen zu beurteilen, einst etwa auf Augenhöhe der Hereintretenden befunden.

288. Das Register der Ostwand ist am stärksten zerstört, und man kann nicht mehr feststellen, wie der Maler das (die) Fenster in sein System einbezog.

289. Da die Scheitelhöhe überschritten wird, muß der Betrachter sich ohnehin umdrehen, und er liest dann von rechts nach links. Links befindet sich das Bogenfeld (Iweins neues Reich) und von rechts kommt der 'Eindringling', nun Artus.

290. Register 2, 3 und 5 (vermutlich 6) enthalten jeweils vier, 1 und 4 jeweils drei Szenen.

291. P.Handy, mündlich.

292. Szenen 3, 6, 10, 11, 12 und 13 bei Weber.

293. P.Weber, 1901, S.87

294. s. z.B. Quedlinburger Knüpfteppich (Abb.597, 598 im Bd.II des Stauferkatalogs, Stuttgart, 1977).

295. s. R.Kroos, 1970

296. Hier wird der Roman nicht mehr erneut angeführt, da dies bereits im vorigen Kapitel geschah; es werden nur jene Stellen erwähnt, die bis jetzt nicht zur Sprache kamen.

297. Im Unterschied zu Rodenegg werden sie mit arabischen Ziffern durchnumeriert. Zunächst stimmt die hiesige Szenenzählung mit jener Webers überein, ab Szene 3 weicht sie dann ab.

298. Heute kaum noch erkennbare Farbspuren.

299. Es ist m.E. noch gar nicht gesichert, daß diese Tür ursprünglich ist, d.h. aus dem 13. Jh. stammt, haben doch noch keine Erhebungen der Baufundamente stattgefunden. Das würde bedeuten, daß sich an dieser Stelle durchaus eine breitere zweite Szene hätte befunden haben können (von P.Weber nicht erwogen).

300. Dies ist heute nur noch zu erahnen, bei Weber aber noch deutlich zu erkennen.

301. Zur Beschreibung des Wilden Mannes s.Anmkg.150. Neben ihm über der Wildkatze hat Weber eine Art Greif nachgezeichnet; m.E. handelt es sich aber um einen Hirschen.

302. P.Weber, 1901, S.81

303. Ob die Tatsache, daß Askalon seine Lanze schräg hält, andeuten soll, daß er noch nicht zum Kampf bereit ist, oder, daß er den Kampf mit der Lanze bereits aufgibt, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden; zweifellos aber wirkt Askalon 'unsicherer' und zaghafter als Iwein, der forsch mit der Lanze zielt.

304. Als einzige architektonische Trennung zwischen zwei Szenen ist das Fallgatter räumlich projiziert. Diese Schrägstellung dient eher der Verdeutlichung des Gegenstandes als der Raumsuggestion, verleiht dieser Szenengrenze aber eine quasi-szenische Bedeutung.

305. Der Text spricht zwar von einer 'kleinen Tür'; die 'Fensterlösung' ist aber im Bild sinnvoller.

306. Am Kopfende des Bettes hat ehemals eine weitere Figur (vielleicht Lunete?) gestanden, von der nur noch der Rocksaum erkennbar ist.

307. Zu Iweins Füßen sind "auf dieser Szene die Teile des halbierten Rosses ... deutlicher zu erkennen als auf Szene 7." P.Weber, 1901, S. 82

308. Diese doppelte architektonische Trennung bedeutet vielleicht, daß sich die nun folgende Szene in einem eindeutig anderen Innenraum abspielt.

309. Diese Haltung der Ergebenheit findet sich ansonsten bei 'Boten' (s. Beispiele in der 'Eneide').
310. Vielleicht ist Iwein mit der Figur rechts außen gemeint, die als einzige an dem Gespräch nicht teilnimmt, sondern wie zuhörend oder abwartend dabeisteht; dann hätte er seit der 'Vorführung' zusätzlich einen Schultermantel umgelegt, um angemessen gekleidet bei Hofe zu erscheinen.
311. In Webers Nachzeichnung umarmt Laudine Iwein; tatsächlich scheint es aber eher umgekehrt gewesen zu sein.
312. Allein das weitärmelige Gewand und die Tonsur haben sich in situ bis heute erhalten.
313. Ähnliche Trauungsdarstellungen finden sich im 'Parzival' (s. Kap.V), im 'Wilhelm von Orlens' (s. ebendort) und auf dem Quedlinburger Teppich (um 1200) bei der Hochzeit von Marsias und Philologia.
314. Diese Szene ist heute bis zur Unkenntlichkeit zerstört und wurde anhand der Nachzeichnung Webers und verwandter Darstellungen in anderen Zyklen andeutend rekonstruiert.
315. Ähnlich verfuhr der Illustrator der 'Eneide', der "aus dem allzu kurzen 'ende macde grote brutloch' die beiden Bildern 'Hochzeitsmahl' und 'Beilager'" (Böckler, 1938, S.17-18) entwickelte. Diese Bilder deuten wie auch die zahlreichen Beilagerszenen in der 'Tristan'-Handschrift darauf hin, daß das damalige Publikum solche Darstellungen besonders schätzte.
316. Diese Szene ist aus der Abfolge herausgenommen, aber vielleicht durch den Wechsel der Leserichtung (s.Anmkg.289) wieder eingegliedert worden.
317. N.Elias, Bd. I, 1978[6], Kap. 'Über das Verhalten beim Essen', S.110ff.
318. Der Text behandelt die Heirat nur sehr allgemein und knapp. Es ist von großen Festlichkeiten, von 'Freude', 'Prachtentfaltung', 'Vergnügen' und 'Turnieren' die Rede (V.2442-2443). Die Darstellung eines Festmahls in Verbindung mit einer Heirat scheint aber damals üblich gewesen zu sein (s.'Parzival', 'Wilhelm').
319. Dies ist die erste Szene des Registers, das nun von rechts nach links zu lesen ist. Vielleicht wollte der Maler hier, zwischen seinem 1. und

seinem 2. Teil der Iwein-Geschichte, eine Zäsur setzen, um einen Neubeginn zu kennzeichnen.
320. Die beiden Szenen unterscheiden sich nur durch die Farben der Pferde und Artus' zusätzlich umgebundenes Schwert; 'Tischaltar' und 'Edelsteine' sind hier besser zu erkennen.
321. Da der Protagonist nun von rechts nach links schreitet, kann man sein Schildwappen nicht sehen.
322. Hatte es der Maler beim Kampf zwischen Askalon und Iwein vermieden, Gewaltanwendung ins Bild zu bringen, so scheint er hier, so Iweins 'Rache' bzw. Rehabilitierung betonend, umso genüßlicher den Spötter Key vom Pferd stürzen zu lassen.
323. Man erinnert sich, daß Iwein eigentlich zum Abenteuer ausgezogen war, um die durch Keys Spott verletzte Ehre seines Vetters Kalogrenant zu wiederherzustellen.
324. Auf Gerlands Aufnahme erkennt man zusätzlich einen Ritter in voller Rüstung.
325. P.Weber, 1901, S.84
326. Ob sich hier Iwein und Gawein oder Iwein und Laudine umarmen, ist nicht mehr feststellbar.
327. Daß es sich um Iwein handelt, bestätigt die folgende Szene!
328. Einen Drachen als 'Greif' darzustellen, scheint damals üblich gewesen zu sein, da er z.B. auch in der 'Tristan'-Handschrift (s. Kap.V) so interpretiert wird.
329. Iwein hat sich nicht von ungefähr für den Löwen entschieden, ist er doch nicht nur das edlere Tier, sondern auch ein Symboldes Rechts. So braucht er fortan nicht mehr anonym, sondern kann als 'Ritter mit dem Löwen' weiterziehen.
330. Nur noch einige Putzreste deuten auf das ehemalige Vorhandensein dieses Bildstreifens hin.
331. Diese vier Abenteuer sind: Befreiung der Burg von der Bedrohung durch den Riesen Harpin, Hilfe für Lunete im Gerichstkampf, Befreiung der 300 Geiseln auf der 'Burg zum Schlimmen Abenteuer' und schließlich der Gerichtskampf für die jüngere Gräfin vom 'Schwarzen Dorn'.
332. P.Weber, 1901, S.84

333. Die Untersuchung der hier gewählten Textinterpretation wird zeigen (s.u.), daß Spekulationen über mögliche weitere Szenen der Bilderzählung zum Verständnis des Schmalkaldener Zyklus nicht mehr viel beitragen können.
334. Da auch hier wie in Rodenegg die Auftragslage nicht mehr rekonstruiert werden kann, sei wiederrum Maler = Auftraggeber/Maler gesetzt.
335. Webers Vermutung, der Maler könnte eine andere Fassung der Iwein-Geschichte als jene Hartmanns, etwa die "keltische Erzählung 'Die Dame von der Quelle' (sog. Mabinogi)" (P.Weber, 19O1, S.84), als Vorlage gehabt haben, erübrigt sich. Im Mabinogi hieß der Held 'Owein' und in Schmalkalden ist die Schreibweise 'IWAN' überliefert. Außerdem wird dort betont, Askalon reite ein schwarzes Pferd; davon ist im Zyklus nichts zu erkennen. Webers Feststellung, das Mabinogi kenne die zahlreichen Abenteuer Iweins nach dem Drachenkampf nicht, trifft nicht zu (J.Loth, 1913, passim). Hätte der Schmalkaldener Maler das 'Mabinogi' dargestellt, dann also ebenfalls unvollständig.
336. Eine analoge Trennung der Szene durch recht stereotype Bäume oder Türme findet sich auch in der etwa gleichzeitigen Münchener 'Tristan'-Handschrift (s.u. Kap.V).
337. s. ausführliche Beschreibung bei P.Weber, 1901, S.113 ff.
338. P.Weber, 1901, S.113.
339. z.B. in den Psychomachien. Aus dem Ende des 12. Jh. ist im 'Speculum Virginium' ein großartiges Beispiel erhalten (Hannover, Kestner-Museum, Inv. Nr.3984, Einzelbl., Abb. 189 im Bd.II des Stauferkatalogs, Stuttgart, 1977).
340. P.Weber, 1901, S.113
341. s. P.Webers eingehende Beschreibungen, 1901.
342. ebenda, S.115
343. s.u. Kap.V
344. P.Weber, 1901, S.119
345. UV-Aufnahmen des Erfurter Denkmalamtes zeigen, daß die farbliche Durchgestaltung, insbesondere die Musterung der Gewänder, nicht unbeträchtlich war. So trug z.B. Laudine in der Szene der 'Beratung mit dem Hof' ein groß-gepunktetes Kleid.
346. zu diesem Begriff des 'Zackenstils', s. H.Belting, 1978

347. Angesichts der anderen geographischen Herkunft der Handschrift hat dieser Vergleich leider wenig Beweiskraft; dennoch spricht ein gewisser Zeitstil dafür.
348. s. Kap. V
349. id.
350. E.J.Beer, 1965, S. 134
351. s. Forschungsbericht zu diesem Problemkreis bei R.Kroos, 1978, und weiterführende Literatur bei H.Belting, 1978.
352. Die Beispiele dienen nur der allgemeinen Orientierung, da diese Malerei bekanntlich kein homogenes Bild bietet, auch nicht in der zweiten Generation; hierzu: s. H.Belting, 1978, S.242 ff.
353. Zur Analyse der spezifischen Formensprache im 'Zackenstil', s. H.Belting, 1978, passim.
354. Thüringen ist hier als 'Kulturlandschaft' im 13. Jh. gedacht, d.h. weitgehend der Hof der Ludowinger gemeint (s. Anmkg. 357).
355. s. R.Kroos, 1978
356. N.Ott, 1975, S.XXVI
357. J.Bumke, 1979, S. 159 ff.
358. Gegen diese Frühdatierung wehrte sich bereits P.Weber zu Recht. (1901, S.116)
359. Auch bei der Entstehung der religiösen Handschriften dieser Landschaft "ist nur Rätselraten möglich". (H.Belting, 1978, S.25O-251)
360. K.Clausberg, 1977, S.71
361. "Auf Grund von Untersuchungen der Wappen in der Berliner 'Eneide'-Handschrift, die seiner Meinung nach die Auseinandersetzung zwischen dem Landgrafen von Thüringen (gest. 1217) und Kaiser Otto IV. widerspiegeln, neigt Horstmann dazu, Hermann als Auftraggeber dieser illustrierten Ausgabe zu sehen." P.J.Becker, 1977, S. 24 ff. Diese Annahme scheint um so mehr berechtigt, als es gerade Hermann von Thüringen war, der Heinrich von Veldeke zur Vollendung seines Textes antrieb. s.u. Kap.V und Anmkg. 390, 451
362. s. Anmkg. 451
363. G.Kaiser, 1978, S.36
364. "Bedürfnis nach Evasion in die Vollkommenheit des Imaginären" H.R.Jauß, zit.n. G.Kaiser, 1978, S.36

365. Im 'Wilhelm von Orlens'-Codex (s. Kap.V) findet sich eine ähnliche Bildkopplung 'Trauung'/'Beilager' wie in Schmalkalden, obwohl auch dieser Text dazu keine genaueren Ausführungen macht. s. Anmkg. 315
366. s. Anmkg. 309, 313, 315
367. Lange Monologe, Dialoge oder psychologische Erläuterungen Hartmanns hat der Maler ausgelassen oder zu einer einzigen Szene gebündelt; so resümiert z.B. die Szene 'Fürsprache Lunetes' die äußerst langwierigen Gespräche.
368. V.Schupp, 1975, S.423
369. In Hartmanns Roman gibt es eine Episode, nämlich die Befreiung der Dame von Narison vom Grafen Alier, in der Iwein den Grafen nicht tötet, sondern: "In genauer Korrektur der Erschlagung Askalons ereilt er ihn vor dem Burgtor," (G.Kaiser, 1978, S.145) und nimmt ihn nur gefangen; also kann man das 'Ereilen vor dem Burgtor' als Metapher für den gerechten Kampf verstehen. Das Bild suggeriert hier einen solchen Ausgang.
370. Iwein ist fortan mit dem Adlerwappen, dem Symbol für Landesherrschaft, und dem weißen Pferd Askalons ausgestattet, eine augenfällige Veranschaulichung der Machtübernahme.
371. s. Anmkg. 364
372. V.Schupp, 1975, S.423
373. ebenda
374. Bereits Thomasin von Zerclaere wies seine Leser darauf hin, daß es nicht so sehr auf den märchenhaften Inhalt der Epen ankam als vielmehr darauf, was er 'bezeichne' (s. auch Kap. I).
375. Daß der 'Erek' und der 'Iwein' im Gehalt miteinander verwandt sind, hat man gesehen;. aber u.a. die Charakterisierung der weiblichen Heldin unterscheidet beide Romane. Laudine ist die Witwe eines Königs, während Enite "die schöne Tochter armer, aber vornehmer Eltern" (P.Wapnewski, 1962, S.45) ist. Durch die Heirat mit Laudine erwirbt Iwein "eine Königin und ein Land" (V.2880 im 'Iwein'). Vielleicht gab dieser Aspekt der Eroberung einer Landesherrschaft, die für den 'Iwein' charakteristisch ist und dort ja sehr betont wird, für den Schmalkaldener Auftrag den Auschlag.
376. s. Anmkg. 272
377. s. Konkordanztabelle

378. A.Masser, (1977), 1979, S.396
379. ebenda, S.397
380. s. Anmkg.151, 190, 301
381. V.Schupp, 1975, S.429
382. ebenda, S.425
383. "In dieser mündlichen Lebensform mittelalterlicher Dichtung wirkten noch altepische Traditionen fort und bestimmten ... Stil und Gestaltung bis in die Einzelheiten." B.Nagel, 1977, S.38
384. ebenda
385. In seiner Untersuchung der epischen Strukturen in der Dichtung Hartmanns gliederte H.J.Linke die Romane in Vortragseinheiten und errechnete, daß der Vortrag des 'Iwein' 8 Stunden und 10 Minuten in Anspruch nähme (1968, S.162 ff.). Zur Rolle der mündlichen Überlieferung s. D.Fouquet, 1971, S.155 ff. und S.170 ff.
386. B.Nagel, 1977, S.38
387. V.Mertens, 1978, S.85
388. N.Ott, 1975, S.XXXVI
389. I.F.Walther, 1977, S.10
390. Veldeke hatte um 1170 die 'Eneide' begonnen. "1174 wurde aus diesem ersten Teil auf der Hochzeit einer Gräfin von Cleve vorgetragen. Die unfertige Dichtung oder ihre Vorlage wurde bei dieser Gelegenheit gestohlen oder, wie Frings sagt, von einem Gast, Graf Heinrich von Thüringen, entwendet und nach Thüringen verschleppt. Erst neun Jahre später konnte Veldeke in Thüringen, von Pfalzgraf Hermann auf die Neuenburg eingeladen und zum Abschluß der Dichtung gedrängt, sein Werk vollenden ..." K.Bertau, I, 1972, S. 549-550. s. auch Anmkg. 361
391. P.J.Becker, 1977, S.15
392. In ihrem Aufsatz (1969, S. 23ff.) gibt Frühmorgen-Voss einen Überblick der Überlieferungsgeschichte bis ins 15. Jh., kann aber in diesem Rahmen nicht auf die speziellen Aspekte des 13. Jh. eingehen. Ebensowenig konnte Stammler im R.D.K. mehr als einen ersten Katalog der deutschen bebilderten Handschriften geben (!967, sp.810-857). Weitere Literatur zu diesem Thema bei Voss (1969, s. Anmkg. 38 S.38), bei Ott (1975, S.XVIIff.) und bei Vetter (1981, passim).
393. Andere weltliche Handschriften, etwa aus den Naturwissenschaften, der Astrologie, der Medizin, dem Rechtswesen, der Jagd und

der Sittenlehre, können hier nicht berücksichtigt werden; eine umfassende Studie über profane Illustration müßte gleichwohl auch diese Codices einbeziehen, ebenso wie 'anti-höfische' Literatur, z.B. 'Reineke Fuchs'.

394. Einen begleitenden Text zu bebildern, ist gewiß eine andere Aufgabe, als ohne derartige materielle Bindung einen Raum auszumalen. Buchmaler und Wandmaler standen darin freilich vor derselben Formgelegenheit (s. Anmkg. 196 und 464), als sie zu Beginn des 13. Jh. einen neuen Stoff zu bewältigen hatten, auf den sie die tradierte religiöse Malerei nicht ohne weiteres vorbereitet hatte.

395. P.J.Becker, 1977, S.224

396. Die ersten handschriftlichen Iwein-Illustrationen sind die 'Yvain'-Illustrationen des französischen Chrestien-Textes, von denen zwei nahezu vollständige Zyklen erhalten sind; einer ist um 1290/99 (Princeton, MS Garrett, 125), derandere um 1330 (Paris, Bib.,Nat., Ms. fr. 1433) entstanden. Der spezifischen 'Yvain'- im Unterschied zur 'Iwein'-Rezeption gebührt eine eigene Untersuchung.

397. Hier ist nicht gemeint, daß die Handschriften in einem direkten Zusammenhang etwa stilistischer Art oder i.S. eines gemeinsamen Auftragebers stünden. Was sie miteinander gemeinsam haben, ist, daß sie profane Stoffe tradieren und illustrieren, und zwar im frühen Entwicklungsstadium ihrer Gattung. Die fünf hier betrachteten Handschriften sind hinsichtlich Entstehungszeit und -ort entsprechend dem Zufall ihrer Überlieferung gestreut. Sie zu betrachten und zu vergleichen, reicht also keineswegs aus, wenn man die tatsächliche Situation der Epenillustration zu Beginn des 13. Jh. rekonstruieren möchte. Hier sollen nur Perspektiven und mögliche Zugänge zu dieser bisher vernachlässigten Gattung geöffnet werden.

398. 'Rolandslied', Pfaffe Konrad, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 112., Ende 12. Jh.

399. 'Eneide', Heinrich von Veldeke, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 282, um 1210-1220

400. 'Tristan', Gottfried von Straßburg, mit Fortsetzung durch Ulrich von Türheim, München, Staatsbibliothek, Cod. germ. 51 , drittes bis viertes Jahrzehnt des 13. Jh.

401. 'Parzival', Wolfram von Eschenbach, München, Staatsbibliothek, Cod. germ. 19, zweites Viertel oder Drittel des 13. Jh.

402. 'Wilhelm von Orlens', Rudolf von Ems, Cod. germ. 63, kurz nach der Mitte des 13. Jh.

403. Da die Art des illustrierten Textes und seine Lesart konstitutive Bestandteile der Illustration sind, scheint es angebracht, zumindest eine kurze Charakterisierung der Texte anzuführen. Um die Bilder 'lesen' zu können, müßte der Text bekannt sein; 'aushilfsweise' ist den Abbildungen zu diesem Kapitel deshalb eine kurze Inhaltsangabe beigegeben. Die Fremdheit des Stoffes und die Andersartigkeit der damaligen literarischen Rezeption erschweren den Zugang zu diesen Bildern. "Die Intensität der Aufnahme von simpel erscheinenden Bildern ist in einem von audio-visuellen Reproduktionsmethoden bestimmten Zeitalter schwer nachvollziehbar." P.J.Becker, 1977, Anmkg.10, S.167

404. Der Begriff 'Pfaffe' bezeichnet nicht unbedingt einen Geistlichen. "Der Titel 'pfaffe' entspricht dem lateinischen 'clericus' und bezeichnet den lateinischen Gebildeten." J.Bumke, 1979, S.64

405. M.Lengelsen, 1972, S.16

406. De Boor/Newald, I, 1949, S. 244

407. id., II, 1953, S.23

408. ebenda

409. id., S.22

410. Obwohl "erstaunlich wenig von einem bewußten Geschichtsbild anklingt. ("id., S.23)

411. id., S.24

412. "Wolfram hatte die große und wahre Minne an das religiöse gebunden." K.Ruh, II, 198O, S.262

413. Dies mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, daß Gottfried den "neuen sozialen Typus des gebildeten Stadtbürgers" (De Boor/-Newald, II, 1953, S.128) repräsentierte.

414. K.Ruh, II, 198O, S.262

415. id., S.263

416. Zu Konrad von Winterstetten, einem der bedeutendsten Beamten Kaiser Friedrichs II. s. De Boor/Newald, II, 1953, S.182 oder X.V.Ertzdorf, 1967, S.10

417. Wenngleich keine Originalhandschriften erhalten sind, stellen alle fünf hier behandelten Manuskripte jeweils das älteste überlieferte Exemplar ihres Textes dar und entstanden alle jeweils kurz nach Vollendung ihres Textes.
418. M.Hauttmann, 1924, S.63
419. Dies, obwohl die 'Eneide' vielleicht im Thüringischen Auftrag entstand. s. Anmkg. 361, 390 und 451
420. P.J.Becker, 1977, Anmkg.2, S.182
421. H.Frühmorgen-Voss, 1969, S.39
422. An 'Tristan', 'Parzival' und 'Wilhelm von Orlens' waren mehrere Hände tätig, so daß auf eine größere Schreibstube geschlossen werden kann. "So könnten diese Handschriften, zu denen sich der gleichgearbeitete Cgm 63 ... zugesellt, wegen des Dialekts und kunstgeschichtlicher Kriterien in Straßburg entstanden sein, wenn auch nicht alle Arbeitsgänge unter dem Dach einer Werkstatt." (P.J.Becker, 1977, S. 36ff.)
423. "Zwar heute in München vereinigt, lassen sich die drei Codices über durchaus verschiedene Vorbesitzer hinweg leider nicht mehr auf ihren einstigen Auftraggeber, in dem man nur zu gerne eine einzige Person oder einen bestimmten Kreis sehen möchte, zurückverfolgen." H.Frühmorgen-Voss, 1969, S.39
424. s. Anmkg. 390
425. A.Böckler, 1939, S. 13
426. Aus diesen Anweisungen geht nicht nur hervor, daß der Maler den Text nicht selber gelesen zu haben brauchte, sondern auch, daß bestimmte Bildformeln vorhanden waren, auf die sich die Vorschriften beziehen konnten (z.B. 'hie male zwei her liegende'). Offenbar folgte er ihnen aber nicht immer. M.Hartong, 1938, S. 11-12
427. P.J.Becker, 1977, S. 166
428. Auch bei Bildbeischriften und -inschriften war kein homogenes System vorhanden.
429. M.Lengelsen, 1972, S. 198 ff.
430. A.Böckler, 1939, S.19
431. Eine genaue Analyse der Text/Bild-Beziehungen ist in dieser Hinsicht bei beiden Handschriften noch zu leisten.

432. Die Einzeluntersuchungen der Handschriften ergaben jeweils, daß die Illustratoren Bildmotive aus dem Repertoire religiöser Malerei übernahmen und veränderten. s. A.Böckler, 1939, S.40; M.Lengelsen, 1972, S. 56 ff; M.Hudig-Frey, 1921, S.26; M.Hartong, 1938, S.38; M.A.Stones, 1977, S.101 ff.
433. A.Böckler, 1939, S.40
434. Katalog bei M.Hudig-Frey, 1921, S.57 ff.
435. R.S.Loomis, 1938, S.134
436. Wie dieser 'Modus' der Darstellung des höfischen Menschen, der sich ab 1200 nachweisen läßt, entstand, ist bis heute ungelöst. Ein besonders krasses Beispiel für diesen spezifischen Modus bieten die Fresken in Hocheppan. Unterhalb der thronenden Maria in der Apsis schreiten die Törichten und die Klugen Jungfrauen aufeinander zu (s. Taf. XXIX und XXX bei O.Demus, 1968). Die beiden Gruppen sind, obwohl aus einer Hand stammend und Teil ein und desselben Programms, grundsätzlich verschieden. Die Klugen Jungfrauen haben alle dieselbe demütige Haltung sowie geschlossene Kontur und bilden eine Gruppe identischer Personen, die Törichten hingegen eine lockere Gruppe von Personen ganz unterschiedlicher gezierter Haltung. Allein kompositionell vermittelt die erste Gruppe Ruhe und Zucht, die letztere dagegen 'Un-Ordnung'. Die Klugen sind gekleidet wie die Figuren aus der Heilsgeschichte (z.B. Maria und Elisabeth, Taf.XXXI bei Demus) mit Obergewändern, die ihre Häupter und Oberkörper züchtig einhüllen; sie berühren das heilige Gefäß nicht unmittelbar, sondern halten es mit verhüllten Händen. Die Törichten Jungfrauen tragen demgegenüber die damals hochmodische höfische Tracht; ihre mit langen Prunkärmeln versehenen Kleider liegen eng an und präparieren ihre schlanken Körper geradezu heraus. Ihre Mäntel sind mit Grauwerk gefüttert, und ihr Haar tragen sie offen in langen Flechten. Ähnlich wie die Figuren des 'Tristan' halten sie ihre Häupter leicht geneigt. Ihre 'Frivolität' gipfelt darin, daß sie ihre Ölgefäße, übrigens nicht in Form von Kelchen, lässig in den bloßen Händen halten. Mit ihren individuellen gezierten Haltungen und ihrer Eleganz stehen sie in deutlichem Kontrast zu den tugendhaften Klugen Jungfrauen. Hier werden mit denselben Stilmitteln in frappanter Weise zwei verschiedene jeweils inhaltsgebundene Stilhaltungen ('Modi') zur Charakterisierung sowohl des Heiligen als auch

des Irdischen, Ritterlich-Höfischen vorgeführt. Komposition und Modalitäten der Darstellung sind bis in zur Unterscheidung der Inkarnate der beiden Gruppen, der Körperlichkeit der Figuren und der Stofflichkeit ihrer Gewänder grundverschieden. Daraus läßt sich ersehen, daß bereits um 1200 dem Maler zwei verschiedene Modi zur Charakterisierung seiner Figuren zur Verfügung standen, der 'heilsgeschichtliche' und der 'höfische' Modus.

437. I.F.Walther (1977, S.10 ff.), der in der 'Wilhelm'-Handschrift eine direkte Vorlage des Manesse-Codex sieht, bestreitet die Existenz einer "allgemein verbreiteten ikonographischen Tradition" (Anmkg 18 und 24. S.16). Zum 'Wilhelm' s. auch Vetter, 1981 S.33 und 65, der allerdings diese Handschrift m.E. mit "um 1270" zu spät ansiedelt.

438. s. Anmkg. 432

439. Bei der Darstellung der Handlungsschauplätze benutzten sie die topischen Kürzel für Architektur und Natur, die keinen Anspruch auf Wirklichkeitswiedergabe erheben.

440. N.H.Ott, 1975, S.XXVI

441. "Zu wenig an Quantität, zu schwach an Qualität, ihr Hauptwert liegt im Ikonographischen ..." M.Hauttmann, 1924, S.63

442. Die Gruppe der illustrierten Handschriften am Neapolitanischen Hof (Degenhart, Schmitt, 1977 und 1980).

443. Wien, Cod.Ser.nov. 2700. Mitte des 12. Jh. Hier werden Deckfarbenbilder den Festtagen zugeordnet, während "qualitätvolle, aber einfache Federzeichnungen neben die gewöhnlichen Sonntage gestellt werden." N.H.Ott, 1975, S.XXVII

444. 'Parzival' und 'Tristan' werden oft im Zusammenhang gesehen; dabei tut man sich allerdings schwer, die technisch so unterschiedlichen Bilder zu vergleichen. Falls die Verschiedenheit der Technik aber modal begründet ist, wäre eine Gleichzeitigkeit nicht ausgeschlossen.

445. s. M.Lengelsen, 1972, passim und P.Kern, 1972, passim.

446. In der 'Eneide' z.B. gestaltete der Maler einen 'Selbstmord der Dido' auf sehr kühne Weise (Fol.XVII'), indem er Dido sich kopfüber in ein Schwert stürzen läßt. Dafür lassen sich nur schwer Vorbilder finden; möglicherweise wurde hier ein 'Engelsturz' sehr frei umgewandelt.

447. N.H.Ott, 1975, S.XXVII

448. M.Hudig-Frey, 1921, S.14

449. A.Böckler, 1939, S.39 und s.Anmkg. 446

450. Böckler führt für Übernahmen aus der religiösen Malerei zahlreiche Vergleichsbeispiele an (S.37 ff. und insbesondere in Anmkg. 60 bis 68, S. 38 und 40, 1939).

451. Dank dieser stilistischen Übereinstimmung konnte Böckler diese Handschrift in die 10-20er Jahre des 13. Jh. datieren und ihre Herkunft aus Regensburg-Prüfening nachweisen. Die Bilder entsprechen zwar diesem Stil, die Handschrift muß aber deswegen nicht unbedingt am Heimatort dieser Schule entstanden sein. "Ein wandernder Künstler könnte die Miniaturen gezeichnet haben, oder nur die von den Textblättern gesonderten, nachträglich in die Handschrift eingefügten Bildseiten wurden in der Heimat des Regensburger-Prüfeninger Stils angefertigt." P.J.Becker, 1977, S.24.

452. s. ausführliche Beschreibung bei A.Böckler, 1939, S.20

453. id.

454. ebenda, S.19 ff.

455. In der 'Eneide' z.B. entwickelte der Maler eine besondere Vorliebe für Camille, die Anführerin der Amazonen, der er zahlreiche Bilder widmete, die in dieser Weise keineswegs durch den Text gerechtfertigt werden können.

456. Dabei wäre zu überprüfen, ob es mehrere Jahrhunderte hindurch nur immer dann der Fall ist, wenn z.B. ein Text aus dem 13. Jh. illustriert wird, und es sich anders verhält, wenn jeweils ein kontemporaner Text bebildert wird.

457. M.Hartong, 1938, S. 44

458. H.Frühmorgen-Voss, 1969, S.13

459. ebenda, S. 33

460. B.Degenhart, A.Schmitt, 1980, Bd.II, 1, S.XIX ff.

461. ebenda, S.XIX

462. ebenda, S.XX

463. H.Frühmorgen-Voss, 1969, S.27

464. s. Anmkg. 196

465. Zur genauen Bestimmung der Bildtypen der Manesse-Handschrift s. H.Frühmorgen-Voss, 1969 in Festschrift Kuhn, K.Clausberg, 1978 und E.M.Vetter, 1981. Daß im Manesse-Codex Bildmuster aus der frühen Epenillustration 'konserviert' sind, schließt freilich nicht aus, daß

sie auf durchaus schöpferische Weise übernommen und adaptiert worden sind.

466. Der Manesse-Codex, gemeinhin Inbegriff des Höfischen, erweist sich als nurmehr in bürgerlichem Auftrag angefertigte bibliophile Konserve eines innovativen Aufbruchs, der bereits ein Jahrhundert zuvor zur Befriedigung von Bedürfnissen des Adels eine neue Bildrhetorik geschaffen hatte.

Konkordanz-Tabelle

Rodenegg/Schmalkalden

Diese summarische Tabelle soll nur eine Übersicht der szenischen Schwerpunkte bieten und erhebt nicht den Anspruch, der Gliederung des Textes gerecht zu werden (Rod = Rodenegg; Sch = Schmalkalden).

Sz.	Verse	Rod	Sch	Inhalt
PROLOG:				
1	1-75			(expositio) Pfingstfest
2	76-85		x	Artus' Ruhe
3	86-802			Kalogrenants Erzählung
4	803-963		x	Iweins und Keys Disput
1.TEIL				
5	964-966			Iweins heimlicher Ausritt
6	967-978	x	x	Iwein auf der Burg in Breziljan
7	979	x	x	Iwein beim Wilden Mann
8	980ff.	x	x	Iwein an der Quelle
9	1014ff.	x	x	Der Kampf mit den Lanzen
10	1018ff.	x		Schwerterkampf und Totschlag Askalons
11	1056ff.		x	Die Verfolgung Askalons
12	1080ff.	x	x	Das Fallgatter
13	1161ff.	x		Trauer um Askalon (Bericht Lunetes)
14	1151ff.	x	x	Übergabe des Ringes
15	1305ff.	x	x	Trauer um Askalon
16	1257ff. /1371ff.	x	x	Suche nach dem unsichtbaren Iwein
17	1519-1737			Iweins Liebesmonolog
18	1738ff.		x	Lunetes Fürsprache für Iwein bei Laudine
19	2245ff.	x	x	Iwein vor Laudine
20	2374ff.		x	Beratung Laudines mit ihrem Hof
21	2418ff.		xxx	Laudines und Iweins Hochzeit
22	2449ff.		x	Artus an der Quelle
23	2575ff.		xx	Iweins Sieg über Key
24	2653ff.		x	Artus am Hofe Iweins
25	2924ff.		(x?)	Fristvereinbarung und Abschied Iweins (?)
26	3111ff.			Fristversäumnis und Verdammung Iweins
KRISE und 2.TEIL:				
27	3201ff.			Iweins Wahnsinn
28	3363ff.			Iweins Heilung
29	3648ff.			Iwein bei der Dame von Narison
30	3840ff.		x	Iwein befreit den Löwen vom Drachen
31	4360ff.			Iweins Abenteuer mit dem Riesen Harpin
32	5149ff.			Iwein rettet Lunete
33	6079ff.			Iwein auf der Burg Zum Schlimmen Abenteuer
34	6840ff.			Iweins Kampf für die Gräfin vom Schwarzen Dorn
35	7470ff.			Iwein gibt sich zu erkennen
36	7805ff.			Iwein zurück an der Quelle
37	7924ff.			Erneuter Einsatz von Lunetes Diplomatie
38	8100ff.			Versöhnung Iweins mit Laudine

Bibliographie

Hartmann von Aue, Iwein. Text der siebenten Ausgabe von G.F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Anmerkungen von T. Cramer, zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin, 1974

A. Adler, Epische Spekulanten. Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos, München, 1975

J. v. Antoniewicz, Ikonographisches zu Chrestien von Troyes, in: Romanische Forschungen, V, 241 (ed. Vollmöller)

M. dell'Antonio, Gli affreschi romanici della chiesa di Nostra Signora di Bressanone, in: Rivista d'Arte, 12, 1930, S. 311ff.

W. Arslan, Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d'oltralpe e Alto Atesina, in: Studi Trentini di scienze storiche, 13, 1934, S. 317ff.

R. Assunto, Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln, 1975

K. Atz, Kunstgeschichte für Tirol und Vorarlberg, II. ed., Innsbruck, 1923

E. Auerbach, Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern, 1959[2]

id., Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern, 1958

K. Baldinger, Chanson de geste und höfischer Roman (Heidelberger Kolloquium), Heidelberg, 1963

M.S. Batts, Das Ritterideal in Hartmanns Iwein, in: Doitsu Bungaku, 37, 1966, S. 89ff.

H. Bayer, Hartmann von Aue, Die theologischen und historischen Grundlagen seiner Dichtung sowie sein Verhältnis zu Gunther von Pairis, Kastellaun/Hunsrück, 1979

G. Bebermayer, Literatur und Bildende Kunst, in: Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, Hrsg. v. W.Kohlschmidt und W.Mohr, Bd. II, Berlin, 1965, S. 82ff.

P.J. Becker, Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Diss., Trier, Wiesbaden, 1977
E.J. Beer, Literaturbericht zur gotischen Buchmalerei (1945-1961), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 25, 1962, S. 134ff.
H. Belting, Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jh., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41, 1978, S. 217ff.
id., Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin, 1981
G.F. Benecke, Wörterbuch zu Hartmanns Iwein, 1833, 3. Auflage von C. Börchling, 1901
J.F. Benton, The court of Champagne as a Literary Center, in: Speculum, XXXVI, 1961, S. 551ff.
K. Benziger, Parzival in der deutschen Handschriftenillustration des Mittelalters, Straßburg, 1914
J. Berger, Der Aufbau von Hartmanns Iwein, in: Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik, 8, 1975, S. 33ff.
R. Bernheimer, Wild Men in the Middle ages, Cambridge, 1952
K. Bertau, Epenrezitation im Mittelalter, in: Etudes Germaniques, 20, 1965, S. 1ff.
id., Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, München, Band I, 1972 und Band II, 1973
R. Bezzola, Les origines et la formation de la litterature courtoise en occident, 5 vol., 1944-1963
id., Liebe und Abenteuer im höfischen Roman, Hamburg, 1961
A.M. Birlauf-Bonnet, Überlegungen zur Brixener Malerei in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVII, 1984, S.23-39, 187-198
K. Bischoff u.a., (Hrsg.) Hartmann von Aue, Iwein, Handschrift B, 1964

D. Bland, A History of Book Illustration, London, 1958
M. Bloch, La societe feodale, Paris, 1968[2]
A. Böckler, Zur Heimat der Berliner Eneide-Handschrift, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1922, S. 249ff.
id., Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jh., München, 1924
id., Zur Freisinger Buchmalerei des 12. Jh., in: Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaft, 8, 1941, S. 1ff.
id., Heinrich von Veldeke, Eneide, Die Bilder der Berliner Handschrift, Leipzig, 1939
B. Bösch, Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit zum Minnesang, Bern/Leipzig, 1936
G. Bonath, Untersuchungen zur Überlieferung des Parzivals Wolframs von Eschenbach, 2 Bände, Lübeck und Hamburg, 1970-71
H. de Boor/R. Newald, Geschichte der deutschen Literatur, München, Band I 1949[8] und Band II 1953[8]
R. Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Dekkenmalereien in Deutschland, Berlin, 1902
A. Borst, Das Rittertum im Hochmittelalter, Idee und Wirklichkeit, in: Saeculum, 10, 1959, S. 213ff.
id., (Hrsg.) Das Rittertum im Mittelalter, Wege der Forschung, Bd. 349, Darmstadt, 1976
id., Lebensformen im Mittelalter, Frankfurt/Berlin, 1973
K. Bosl, Frühformen der Gesellschaft im mittelalterlichen Europa, München, 1964
G. da Bra, Epica cristiana del medioevo, Torino, 1964
J. Braun, Geschichte der liturgischen Gewandung, Freiburg, 1907
id., Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bände, München, 1924
id., Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart, 1974[2]
H. Breslau, Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien, 2. Abtlg. Hrsg. v. H.W. Klewitz, Berlin, 1958[2]

A.E. Brinckmann, Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei, Straßburg, 1906
C. Brinkmann, (Hrsg.) Soziologie und Leben, Tübingen, 1952
A. Brosig, Illustrierte deutsche Epen des 13. Jh., München, Diss. maschinenschriftlich, 1922
P. Buberl, Die romanische Wandmalerei in Kloster Nonnberg in Salzburg und ihre Beziehung zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst, in: Jahrbuch der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale, Wien, III, 1909
id., Die Buchmalerei des 12. und 13. Jh. in Österreich, in: Die Bildende Kunst in Österreich, vorromanische und romanische Zeit, Hrsg. v. K. Ginhart, 1937, S. 164 ff.
J. Bumke, Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jh., Heidelberg, 1964
id., Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter, Heidelberg, 1967
id., Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland, 1150-130, München, 1979
J.A. Burrow, The alterity of medieval literature, in: New literary history, 10, 1975, S. 76ff.
D. Buschinger, L' iconographie de Tristan, in: Etudes germaniques, 29, 1974, S. 76ff.
A. Capellanus, Andreas Capellani regii Francorum De Amore libri, tres, rec. E. Trojel, Havniae, 1892
Chrestien de Troyes, Yvain, Publié par Mario Roques, Paris, 1978
id., Der Löwenritter von Christian von Troyes, W. Foerster (Hrsg.), Halle, 19124
K. Clausberg, Internationales Colloquium, Spätstaufische Kunst in Sachsen und Thüringen, in: Kritische Berichte, Jg. 5, 1977, Heft 4/5, S. 70ff.
id., Die Manessische Liederhandschrift, Köln, 1978

C. Cormeau, u.a. Hartmann von Aue, Wege der Forschung, Bd. CCLIX, Darmstadt, 1973
id., Hartmanns von Aue Armer Heinrich und Gregorius, Studien zur Interpretation mit dem Blick auf die Theologie zur Zeit Hartmanns, München, 1966
E. Cozzi, Pittura murale di soggetto profano in Friuli, Pordenone 1976
id., Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana dei secoli XIII e XIV, in: Tomaso da Modena, Catalogo della Mostra, Treviso, 1979, S. 46 ff.
T. Cramer, s. Hartmann von Aue
S. Chierichetti, Il duomo di Monreale, Palermo, 1978
E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München, 19634
B. Degenhart, A. Schmitt, Frühe angiovonische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Skriptorien zwischen 1290 und 1320, in: Festschrift W. Braunfels, Tübingen, 1977
id., Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1450 Teil II. Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien. II. 1. Katalog 636-664, Venedig, 1300-1400, Berlin, 1980; II.2. Katalog 665-716, Addenda zu Süd- und Mittelitalien. 1300-1400, Berlin, 1980.
R. Delort, Le Moyen Age. Histoire illustrée de la vie quotidienne, Lausanne 1972
G. Demay, Le costume au moyen âge d'après les sceaux, Paris, 1880
A. Demmin, Die Kriegswaffen in ihrer geschichtlichen Entwicklung, o.O., 1891
O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300, Baden bei Wien, 1935
id., Salzburg, Venedig und Aquileia, in: Festschrift K.M. Swoboda, zum 28.Januar 1959, Wien, 1959, S. 75 ff.
id., Romanische Wandmalerei, München, 1968

P. Deschamps, La légende de St. Georges et les combats de croises dans les peintures murales du Moyen Âge, in: Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot, 44, 1950, S. 109ff.
id., **M. Thibout**, La peinture murale en France au debut de l'époque gothique. De Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V, 1180-1380, Paris, 1963
W.C. McDonald, U. Goebel, German medieval literary patronage from Charlemagne to Maximilian I., in: Amsterdamer Beiträge zur Sprache und Literatur, 10, Amsterdam, 1973
F. Dreßler, u.a., Stuttgart, 1970, s. Wolfram von Eschenbach, Parzival
H. Drube, Hartmann und Chrestien, in: Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, Hrsg. v. J. Schwietering, Heft 2, 1931
N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bände, 19785
R. Endres, Über die gesellschaftliche Bedingtheit psychologischer Strukturen in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Soziologie mittelalterlicher Literatur, s. W. Haubrichs (Hrsg.), 1973, S. 71ff
X. v. Ertzdorff, Rudolf von Ems, Untersuchungen zum höfischen Roman im 13. Jh., München, 1967
K. Fajkmajer, Die Ministerialen des Hochstiftes Brixen, in: Zeitschrift des Ferdinandeums, 3. F. 52, 1908, S. 95 ff.
id., Studien zur Verwaltungsgeschichte des Hochstiftes Brixen im Mittelalter, in: Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols, 6, 1909, S.1-21, 113-116, 209-249, 313-347
E. Faral, Les arts poetiques du XIIIeme siecle, Paris, 1924
J. Falke, Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus, Neuausgabe, Berlin, o.J.
id., Die deutsche Trachten- und Modewelt, ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte, 1. Teil, Leipzig, o.J.
id., Costümgeschichte der Culturvöker. Das Costüm der Blüthezeit des Rittertums im 12. und 13. Jh., Stuttgart, o.J.
W. Fechter, Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung. Diss. Heidelberg 1935, Darmstadt, 1966

W. Fechter, Handschriften im Besitz mittelalterlicher Zähringer, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N.F., 50, 1937, S. 705ff.
H. Fehr, Das Recht im Iwein, in: Festschrift Ernst Mayer, Weimar, 1932, S. 93ff.
E. Felber, Die Handschrift G von Wolframs Parzival (Cod. Germ. 19), Diss., Wien, o.J.
J. Fleckenstein, Das Rittertum des Stauferzeit, in: Die Zeit der Staufer, Ausstellungskatalog, Stuttgart, 1977, Band III, S. 103ff.
H. Focillon, Peintures romanes, 1938
G. Folena, Tradizioni e cultura trobadorica nelle corti e nelle citta venete, in: Storia della cultura Veneta, I, Vicenza, 1976, S. 576 ff.
D. Fouquet, Die Illustration der Heidelberger Tristanhandschrift Pal. Germ. 346 und des ersten Tristandruckes von 1484, Köln, 1970
id., Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Der älteste Tristanteppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters, Berlin, 1971
id., Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 92, 1973, S.360ff.
J. Fourquet, Les adaptations allemandes des romans chevaleresques francais. Changement de fonction sociale et changement de vision, in: Etudes germaniques, 32, 1977, S. 97ff.
E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart, 1962
W. Frenzen, Klagebilder und Klagegebärden in der deutschen Dichtung des höfischen Mittelalters, Diss., Bonn, 1936
D. Frey, Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung, Augsburg, 1929

E. Frodl-Kraft, Das Margarethenfenster in Ardagger. Studien zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jh., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1954, S. 25ff.
H. Frühmorgen-Voss, Studien zur illustrierten Millstätter Genesis, Diss., München, 1962
id., Mittelhochdeutsche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 43, 1969, S. 23ff.
id., Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: Werk, Typ, Situation, I. Glier u.a. (Hrsg.), Stuttgart, 1969
id., Text und Illustration im Mittelalter, München, 1975
O. Gamber, Die Bewaffnung der Stauferzeit, in: Die Zeit der staufer, Ausstellungskatalog, Band III, Stuttgart, 1977, S. 113ff.
P. Ganz, Der Begriff des 'Höfischen' bei den Germanisten, in: Wolfram Studien, W. Schröder (Hrsg.), 4, 1977, S. 16ff.
J. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien, 1928
H. Georgen, Geschichte als Kontinuität der Sieger, Zur Ausstellung "Die Zeit der Staufer", in: Kritische Berichte, Jg. 5., Heft 4/5, 1977, S. 73ff.
O. Gerland, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden, Leipzig, 1896
H.J. Gernentz, Die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in Deutschland um 1200, in: Wissenschaftliches Zeitschrift der Universität Rostock, 1959-60, S. 121ff.
P. Gichtel, Die Bilder der Münchner Tristanhandschrift Cgm 51, in: Buch und Welt, Festschrift für G. Hofmann, Wiesbaden, 1965, S. 391ff.
id., Faksimileausgabe des Cgm 51, 1979, s. Gottfried von Straßburg
I. Glier u.a., Werk, Typ, Situation, Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag, Stuttgart, 1969

id., Einleitung zu Minnesänger IV, Verlag Woldemar Klein, Dr. R. Georgi, Aachen, 1977
A. Goldschmidt, Der Albanipsalter, Berlin, 1895
M. Gosebruch, Von der Verschiedenartigkeit der Vorbilder in der sächsischen Frühgotik, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 16, 2977, S. 9ff.
Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Faksimile des Cgm 51 der Staatsbibliothek München, Band 1 Faksimile, Band 2 Textband mit Beiträgen von U. Montag und P. Gichtel, Stuttgart, 1979
L. Gnädinger, Eremitica. Studien zur altfranzösischen Heiligenvita des 12. und 13. Jh., Tübingen, 1972
W. Grape, Staufische Blüten, Zum Katalog der Ausstellung "Die Zeit der Staufer", in: Kritische Berichte, Jg. 6, 1978, Heft 1/2, S. 68ff.
R.L. Mc Grath, A newly discovered illustrated manuscript of Chrestien de Troyes Yvain and Lancelot in the Princeton University Library, in: Speculum, 38, 1963, S. 583ff.
J. Gülden, E. Rothe, B. Opfermann, Brandenburger Evangelistar, Leipzig, 1961
H. U. Gumbrecht, 'Mittelhochdeutsche Klassik', Über falsche und berechtigte Aktualität mittelhochdeutscher Literatur, in: Soziologie mittellaterlicher Literatur, s. W. Haubrichs/Hrsg.), 1973, S. 97ff.
H. Günter, Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte, Freiburg, 1949
E. Hagenguth, Hartmanns Iwein, Rechtsargumentation und Bildsprache, Diss., Heidelberg, 1969
M. M. Hartong, Willehalm von Orlens und seine Illustration, Diss., Köln, 1938
A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jh., Straßburg, 1897

W. Haubrichs, (Hrsg.) Soziologie mittelalterlicher Literatur, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jg. 3, Heft 11, 1973
A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München , 1975
M. Hauttmann, Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters, in: Festschrift H. Wölfflin, München, 1924, S. 63ff.
J.H. v. Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern, Bd. I Von der ältesten Zeit bis Ende des 13. Jh., Frankfurt/Darmstadt, 1840-1854
H. Heger, Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, Wien , 1970
id., s. Wolfram von Eschenbach, Willehalm, 1974
E. Henrici, Iwein, Eine Erzählung von Hartmann von Aue, mit Anmerkungen von G.F. Benecke und K. Lachmann, Berlin, 18774
J. Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart, 19712
H.J. Bock, Die Schilderungen von Bildwerken in der deutschen Epik von 1100-1250. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Diss., Heidelberg, 1958
O. Homburger, Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250, in: Formositas Romanica, Festschrift J. Gantner, Frauenfeld, 1958
H. Forstmann, Die Wappen in der Berliner Eneidehandschrift des Heinrich von Veldeke, in: Festschrift zum 100-jähr. Bestehen des Herolds zu Berlin, K. Winckelesser (Hrsg.), 1969, S. 59ff.
M. Huby, L'adaptation des romans courtois en Allemagne au XIIe et XIIIe siècles, Paris, 1968

J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, Stuttgart, 19751 1
H.R. Jauß, Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Gesammelte Aufsätze 1956-76, München, 1977
G. und T. Jones, The Mabinogion, translated with an introduction, London/New York, 1949
G. Kaiser, Textauslegung und gesellschaftliche Selbstdeutung. Aspekte einer sozialgeschichtlichen Interpretation von Hartmanns Artusepen, Wiesbaden, 19782
id., Literatur, Publikum, historischer Kontext, 1977
R. Kautzsch, Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter, Straßburg, 1894
P. Kern, Bildprogramm und Text, Zur Illustration des Rolandsliedes in der Heidelberger Handschrift, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 101, 1972, S. 244ff.
E. Kitzinger, The mosaics of Monreale, Palermo, 1960
E. Kluckert, Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes, Diss., Tübingen, 1974
P. Knötel, Schlesische Iweinbilder aus dem XIV. Jh., in: Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, 20, 1918, S. 72ff.
E. Köhler, Rittertum, Ideal und Wirklichkeit, Tübingen, 1956
id., Esprit und arkadische Freiheit, Aufsätze aus der Welt der Romania, Frankfurt, 1972
H. Kohlhausen, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin, 1928
A. Köhn, Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung, Leipzig, 1930
W. Koschorrek, W. Werner, Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift. Band 1 Faksimile, Band 2 Kommentarband zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg, Frankfurt, 1981

K.F.O. Kraft, Iweins Triuwe. Zu Ethos und Form der Aventiurenfolge in Hartmanns Iwein. Eine Interpretation. Amsterdam, 1979
H. Krauß, Gattungssystem und Sitz im Leben, in: Soziologie mittelalterlicher Literatur, s. W. Haubrichs (Hrsg.), 1973, S. 37 ff.
R. Krohn, B. Thum, P. Wapnewski, (Hrsg.) Stauferzeit. Geschichte, Literatur, Kunst, Stuttgart, 1979 (Karlsruher Kulturwissenschaftliche Arbeiten, Band 1)
R. Kroos, Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters, Berlin, 1970
id., Sächsische Buchmalerei 1200-1250, ein Forschungsbericht, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 41, 1978, S. 283 ff.
E. Kühebacher, (Hrsg.) Deutsche Heldenepik in Tirol. Beiträge der Neustifter Tagung 1977 des Südtiroler Kulturinstitutes, Bozen, 1979
A. Kuhn, Die Illustration des Rosenromanes, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des A.H. Kaiserhauses, XXXI, 1912, S. 1ff.
H. Kuhn, Soziale Realität und dichterische Fiktion am Beispiel der höfischen Ritterdichtung Deutschlands, in: Soziologie und Leben, C. Brinkmann (Hrsg.), 1952, S. 195ff.
id., Dichtung und Welt im Mittelalter, Stuttgart, 1959
id., Aspekte des 13. Jh. in der deutschen Literatur, München, 1968
id. und **C. Cormeau** (Hrsg.), Hartmann von Aue. Wege der Forschung, Band CCLIX, Darmstadt, 1973
B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, 3 Bände, Wien, 1926
H. Kurtz, Übertragung von Gottfriedvon Straßburgs Tristan und Isolde, bearbeitet von W. Mohr, Göppingen, 1979
E. Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 19756
K. Lamprecht, Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 7, 1884, S. 405 ff.

K. Lanckoronski u.a., Der Dom von Aquileia, sein Bau und seine Geschichte, Wien, 1906
W. H. Lange, 'Buchillustration', Band II, des Reallexikons Deutscher Kunstgeschichte, Sp. 1384ff.
M. Lengelsen, Bild und Wort. Die Federzeichnung und ihr Verhältnis zum Text in der Handschrift P des deutschen Rolandsliedes, Diss., Freiburg, 1972
R.E. Lewis, Symbolism in Hartmanns Iwein, Diss., 1975 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik)
F. v. der Leyen, Deutsche Dichtung und bildende Kunst im Mittelalter, in: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Festschrift Franz Muncker, München, 1916, S. 1ff.
H.J. Linke, Gegenwärtiger Bestand an Handschriften der Erzählungen Hartmanns von Aue, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur, 86. Band, Heft 2/3
id., Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue, Untersuchungen zur Formkritik, Werkstruktur und Vortragsgliederung, München, 1968
M.L. Linn, Höfische Literatur in ihrem sozialgeschichtlichen Kontext, in: Altgermanische Grundkurse. Modelle und Erfahrungen, K. E. Geith u. a. (Hrsg.), Göppingen, 1975, S. 135ff.
M. Lintzel, Die Mäzene in der deutschen Literatur im 12. und 13. Jh., in: Thüringisch-sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 22, 1933, S. 47ff.
H. Lohse, Iwein, der Ritter mit dem Löwen, Schmalkalden ,1956
R.S. und **L.H. Loomis**, Arthurian Legends in Medieval Art, 2 Bände, London/New York, 1938
J. Loth, Les Mabinogion, traduits par J. Loth, Paris, 2 volumes, 1913
M. Lutz-Hensel, Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung, Diss., Bonn, 1975
R. van Marle, L' iconographie de l'art profane au Moyen-Age et a la Renaissance et la decoration des demeures, La Haye, Band 1, 1931, Band 2, 1932

P. Martin, Waffen und Rüstungen von Karl dem Großen bis zu Ludwig XIV., 1967
A. Masser, Wege der Darbietung und der zeitgenössischen Rezeption höfischer Literatur, in: E. Kühebacher (Hrsg.), (1977), Bozen, 1979, S. 382ff.
F.Maurer, Der Topos vom Minnesklaven. Zur Geschichte einer thematischenGemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 7.Jg., Bd. XXVII, 1953, S. 182ff.
A. Meng, Vom Sinn des ritterlichen Abenteuers bei Hartmann von Aue, Diss., Zürich, 1969
V. Mertens, Imitatio Arthuri, Zum Prolog von Hartmanns Iwein, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 106, 1977, 4, S. 35Off.
id., Laudine. Soziale Problematik im Iwein Hartmanns von Aue, Berlin, 1978
Meyer Schapiro, Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text, The Hague/Paris, 1973
Monumenta Germaniae Historica, Necrologia Germaniae Tomus III. Dioceses Brixinensis, Berlin, 1905
A. Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina, dalle origini alla fine del '400, 1932
K.F. Müller, Hartmann von Aue und die Herzöge von Zähringen, Lahr, 1974
F. Mütherich, Die Frühzeit der Malerei bis zum 13. Jh., in: Bayern, Kunst und Kultur, (Kat.), München, 1972, S. 51ff.
W. Myss, B. Posch, Die vorgotischen Fresken Tirols, Wien, 1966
B. Nagel, Staufische Klassik, Deutsche Dichtung um 1200, Heidelberg, 1977
E. Neubuhr, Bibliographie zu Hartmann von Aue, Berlin, 1977

F. Neumann, E. M. Vetter, Zucht und schöne Sitte. Eine Tugendlehre der Stauferzeit. 'Der Welsche Gast' des Thomasîn von Zerclaere. Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 389, Wiesbaden, 1977
H. Nicolai, Romantisierende und parodistische Tendenz in der ritterlichen Dichtung des ausgehenden Mittelalters. Ein geschmacksgeschichtliches Problem, in: Festschrift für U. Pretzel, Berlin, 1963, S. 260ff
F. Ohly, Die heilsgeschichtliche Struktur der Epen Hartmanns von Aue, Diss., Berlin, 1958
L. Okken, Hartmann von Aue Iwein. Ausgewählte Abbildungen und Materialien zur handschriftlichen Überlieferung, in: Litterae, Göpinger Beiträge zur Textgeschichte, 1974
N.H. Ott, (Hrsg.) und Einleitung zu H. Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, München, 1975, (Münch ner Texte und Untersuchungen 50)
id., **W. Walliczek***, Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den 'Iwein'-Zyklen auf Rodenegg und in Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter, Kontakte und Perspektiven (hrsg. v. C. Cormeau), Stuttgart, 1979 (*Diese Publikation wurde d.V. erst nach Abschluß der Arbeit bekannt.)
O. Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München, 1977
E. Panofsky, Herkules am Scheideweg, Berlin, 1930
F. Panzer, Dichtung und Kunst in ihren Wechselbeziehungen, in: Neues Jahrbuch für das klassische Altertum. Geschichte und deutsche Literatur, 7. Jg., 1904, S. 135ff.
F.P. Pickering, Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter, Grundlagen der Germanistik, 4, Berlin, 1966
R. Pérennec, Adaptation et société, l'adaptation par Hartmann d'Aue du roman de Chrétien de Troyes, Erec et Enide, in: Etudes germaniques, 1973, S. 289ff.

E. Petzet, O. Glauning, Deutsche Schrifttafeln des IX bis XVI Jh. aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, Abt. 1-5, München und Leipzig, 1910-30
E. Petzet, Catalogus codicum manu scriptorium Bibliotheca Monacensis V.1 die deutschen Pergamenthandschriften Nr. 1-200 der Staatsbibliothek in München, München, 1920
W. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pieta, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XLII, 1920, S. 145ff.
O. Piper, Österreichische Burgen, Band I, 1901, Band III, 1904
P. Piper, Deutsche Nationalliteratur. Höfische Epik 2. Hartmann von Aue und seine Nachahmer, Stuttgart, o.J.
F. Prinz, Gesellschaftsgeschichtliche Aspekte frühmittelalterlicher Hagiographie, in: Soziologie mittelalterlicher Literatur, s. W. Haubrichs (Hrsg.), 1973, S. 17ff.
F. Ranke, Die Überlieferung von Gottfrieds Tristan, in: Zeitschrift für deutsches Altertum, 55, 1917, S. 157-278, 381-438
id., Gott und Welt in der deutschen Dichtung der Stauferzeit, in: Gott, Welt und Humanität in der deutchen Dichtung des Mittelalters, Basel, 1952, S. 11ff.
N. Rasmo, Affreschi medioevali atesini, Venezia/Milano, 1971
id., Kunst in Südtirol, Sparkasse Provinz Bozen, 1973
id., Wandmalereien in Südtriol, Sparkasse Provinz Bozen, 1973
id., Überraschende Funde, in: Merian, Südtirol, 26.Jg., Heft, 9, 1974, S. 48ff. und 100ff.
O. Redlich, Die Traditionsbücher des Hochstiftes Brixen vom X. bis in das XVI. Jh., in: Acta Tirolensia 1, Innsbruck, 1886
A. v. Reitzenstein, Rittertum und Ritterschaft, München, 1972

H. G. Reuther, Die Lehre vom Ritterstand. Zum Ritterbegriff in Historiographie und Dichtung vom 11.-13. Jh., in: Neue Wirtschaftsgeschichte 4, Köln/Wien, 1971, S. 81ff.
F.H. Riedl, Schloß Rodenegg, in: Die Kunst und das schöne Heim, 87, 1975, S. 621ff.
M. Roques, Les romans de Chrestien de Troyes, d'apres la copie de Guiot (Bibl. Nat. fr. 794), Vol. IV, Le chevalier au lion (Yvain), Paris, 1960
D.J.A. Ross, The iconography of Roland, in: Medium Aevum, XXXVII, 1968, S. 46ff.
K. Ruh, Zur Interpretation von Hartmanns Iwein, in: Philologia Deutsch, Festschrift zum 70. Geburtstag von W. Henzen, Bern, 1965, S. 39ff.
id., Höfische Epik des deutschen Mittelalters, Berlin, Band I, 1967, (1977²), Band II, 1980
P. Salmon, The Wild Man in Iwein, a medieval descriptive technique, in: The Modern Language Review, 1961, S. 520ff.
L. Santifaller, Documenti inediti per la storia del Capitolo di Bressanone 1227-1500, in: Archivio per l'Alto Adige, 16, 1921, S. 36-220 und ibidem, 17, 1922, S. 107-172
id., Der Brixener Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung, in: Schlern Schriften 7, Innbsruck, 1924-25
id., Urkunden des Brixener Hochstiftsarchive 845-1295, in: Schlern Schriften 15, Innsbruck, 1929
id., Die Urkunden des Rodenegg Archivs 1288-1340, in: Schlern Schriften 20, 1932 und 21, 1933
R. Schilling, Drôlerie, in: Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte, Band IV, Stuttgart, 1958, Sp. 567ff.
F. Schlösser, Andreas Capellanus. Seine Minnelehre und das christliche Weltbild des 12. Jh., Bonn, 1962
J. v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: Jahbruch der kunsthistorischen Sammlungen des A.H. Kaiserhauses, 23, 1902, S. 279ff.

id., Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jh., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, 16, 1895, S. 144ff.
L. Schmidt, Rez. von Rasmo, Kunst in Tirol, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 30, 1976, S. 92
H. Scholler, (Hrsg.) The epic in medieval society, Tübingen, 1977
P.E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik (Schriften der Monumenta Germaniae historica 13), 3 Bände, Stuttgart, S. 154-56
W. Schröder, Zum Ritterbild des frühmittelhochdeutschen Dichters, in : Germanisch Romanische Monatsschrift, N.F. 22, 1972, S. 333ff.
A. Schultz, Über Bau und Einrichtungen der Hofburgen des XII. und XII. Jh., Posen, 1873[2]
id., Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger, 2 Bände , 1889[2]
V. Schupp, Kritische Anmerkungen zur Rezeption des deutschen Artusromans an Hand von Hartmanns Iwein, in: Frühmittelalterliche Studien, 9, 1975, S. 405ff.
J. Schwietering, Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Darmstadt, 1957[2]
id., Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur, N.F. 48, Berlin, 1923
G. Siebert-Hotz, Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchung zur Dichterdarstelung in den Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Diss., Marburg, 1964.
F.A. Sinnacher, Beiträge zur Geschichte der bischöflichen Kirchen von Säben und Brixen in Tyrol, Band II, 1823[4], Band III, 1824
O. Söhring, Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen, in: Romanische Forschungen, 12, 1900, S. 493ff.

G. Spahr, Weingärtner Liederhandschrift. Ihre Geschichte und ihre Miniaturen, Weißenhorn, 1968
A. Sparber, Das Chorherrenstift Neustift in seiner geschichtlichen Entwicklung, Brixen ,1953
id., Aus dem Leben und Wirken des Brixener Fürstbischofs Konrad von Rodank (1200-1216), in: Der Schlern, 34, 1960
id., Brixens Entwicklung bis zur Mitte des 15. Jh. Eine historische Skizze, in: Der Schlern 39, 1965, S. 47ff.
H. Spaarnay, Hartmann von Aue, Studie zu einer Biographie, 2 Bände, Darmstadt, 1975
W. Stammler, (Hrsg.) Deutsche Philologie im Aufriß, Band 1-3, 1952-57
id., Wort und Bild, Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und bildende Kunst im deutschen Mittelalter, Berlin, 1962
id., Epenillustration, in: Reallexikon Deutscher Kunstgeschichte, V, 1967, Sp. 810ff.
A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Band 1, Berlin, 1934, Band 2, Berlin, 1956
M.D. Stanger, Literary Patronage at the Medieval Court of Flanders, in: French Studies, 11, 1957, S. 214ff.
H.H. Steinhoff, Bibliographie zur Gottfried von Straßburg, Berlin ,1971
J. Stiennon, R. Lejeune, La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge, 1966
M. Allison-Stones, Sacred and profane Art. Secular and Liturgical Book-illumination in the 13th c., in: The Epic in Medieval Society, s. H. Scholler (Hrsg.), 1977, S. 100ff.
E. Straub, Artus und der Adel. Rezension des Kongresses der Internationalen Artureischen Gesellschaft in Regensburg, September 1979, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.9.1979
G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Stuttgart, 1969[2]

H. Szklenar, Iweinfresken auf Schloß Rodeneck in Südtirol, in: Bibliographical Bulletin of the Arthurian Society 27, 1975, S. 172ff.
D. Talbot-Rice, Histoire de la peinture des origines à Giotto, Paris, 1967
B. Thum, Politische Probleme der Stauferzeit im Werk Hartmanns von Aue, Landesherrschaft im Iwein und Erec, in: Stauferzeit, R. Krohn (Hrsg.), Stuttgart, 1978, S. 47ff.
G. Tinkhauser, L. Rapp, Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diözese Brixen, Band 1, Brixen, 1855
Tiroler Rechnungsbücher, Cod.X, fol. 24b, Reichsarchiv München, Cod.VI, fol. 85a, Reichsarchiv München, Cod.III, fol. 70a, Reichsarchiv München, Cod. 277, Staatsarchiv Innsbruck
G. Töchterle, Die Herren von Rodank und Schöneck, in: Der Schlern 12, 1931, S. 18-29, 93-100, 141-145
T. da Modena, Ausstellungskatalog, L. Menegazzi (Hrsg.), E. Cozzi et allii (Saggi), Treviso, 1979
E.M. Vetter, Rez. K. Clausberg, Die Manessische Liederhandschrift, in: Pantheon, III, Jg. XXXVIII, Juli/August/-September, 1980, S. 291ff.
id., Rez. Minnesänger (IV), I. Glier (Einleitung), I.F. Walther (Bildbeschreibungen), in: Pantheon, Jg. XXXVIII, Juli/August/September, 1980
id., Die Bilder als historische Quelle. Stilistisc he Probleme, in: Codex Manesse , s. W.Koschorreck, W. Werner (Hrsg.), Band II, 1981, S. 43ff.
K. Voßler, Über gegenseitige Erhellung der Künste, in: Festschrift H. Wölfflin, Dresden, 1935, S. 160ff.
K. Wais, (Hrsg.) Der arthureische Roman, Wege der Forschung, Band CLVII, Darmstadt, 1970
I.F. Walther, Bildbeschreibungen, in: Minnesänger IV (s. I. Glier, 1977)
P. Wapnewski, Hartmann von Aue, Stuttgart, 19625

P. Weber, Profane Wandmalerei des Mittelalters und die Wandgemälde im Hessenhof zu Schmalkalden, in: Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, 1898, Nr. 16/17
id., Die Iweinbilder aus dem 13. Jh., in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 12, 1901, S. 73-88, S. 113-120
id., Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Band V: Kreisherrschaft Schmalkalden, Marburg, 1913, S. 208-215
M. Wehrli, Formen mittelalterlicher Erzählung. Aufsätze, Zürich/Freiburg, 1969
J. Weingartner, Frühgotische Wandmalerei Deutschtirols, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission, 10, 1916, S. 1ff.
id., Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F., V, 1928, S. 1ff.
id., Die Kunstdenkmäler Südtirols, Band 1 Oberes Eisachtal, Pustertal, Ladinien, Wien, 1923
W. Weisbach, Ausdrucksgestaltung in mittelalterlicher Kunst, Einsiedeln/Zürich, 1948
H. Weiss, Kostümkunde und Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter, vom 4. bis 14. Jh., Stuttgart, 18892
K. Weitzmann, Illustration in Roll and Codex, Princeton, 1970
id., **R. Kroos**, Die Malereien des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehungen zum Osten, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 41, 1978, S. 258ff.
W. Werner, H. Zirnbauer, (Hrsg.) Das Rolandslied des Pfaffen Konrad, Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 112 der Universitätsbibliothek Heidelberg, Wiesbaden, 1970
W. Werner, Das Rolandslied in den Bildern der Heidelberger Handschrift, Wiesbaden, 1977
F. Wickhoff, Römische Kunst (Die Wiener Genesis), Soest, 1974 (Nachdruck der Originalausgabe von 1912)
J.M. v. Winter, Rittertum, Ideal und Wirklichkeit, München, 19792

B. Woledge, Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs a 1500, Genève/Lille, MCMLIV
G. Wolf, Untersuchungen zur Literatursoziologie des deutschen Buches im Mittelalter. Mit besonderer Berücksichtigung des Meister Hesse in Straßburg und des Diebold Lauber in Hagenau, Diss. (maschinenschriftlich), Innbruck, 1963
L. Wolff, Iweinhandschriften in ihrem Verhältnis zueinander, in: Festschrift H. de Boor, Tübingen, 1966, S. 11-135
Wolfram von Eschenbach, Parzival, Titurel, Tagelieder, Cgm 19 der Staatsbibliothek München, Faksimile-Ausgabe, Transkription der Texte von G. Augst, O. Ehrismann und H. Engels; Zur Geschichte der Handschrift: F. Dreßler, Stuttgart, 1970
id., Willehalm, mit der Vorgeschichte des Ulrich von Türheim und der Fortsetzung des Ulrich von Türheim. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar: H. Heger, Graz, 1974
M. Wynn, Rez. von F.P. Pickering, Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter, in: Modern Language Review, Band 64, 1969, S. 202ff.
J. Yvon, L'illustration des romans arthuriens du XIIe au XVe siècle. Thèse de l'Ecole Nationale des Chartes, Paris, 1948.
G. Zappert, Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter, in: Denkschrift der Philosophisch-Historischen Klasse der K. Akademie der Wissenschaft in Wien, V, 1873
I.V. Zingerle, Die Personennamen Tirols in Beziehung auf Deutsche Sage und Literaturgeschichte, in: Germania I, 1856, S. 290 ff.

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Abb. 1: Auf- und Grundriß des Iwein-Zimmers auf Burg Rodenegg; A: Freskenzone, B: Sockelzone, römische Zahlen von I bis XI: Szenen der Iwein-Geschichte, a: Eingangstür, b und c: Tragsteine der ursprünglichen Decke, d und e: Fenster der Südwand, f: unverputzte Wandfläche (Kamin?), g: Reste eines Zierstreifens (Zeichnung: Ruprecht Birlauf)

Abb. 2: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Westwand und S/W-Ecke (Photo d.V.)

Abb. 3: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Westwand und N/W-Ecke(Photo d.V.)

Abb. 4: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene I: Begrüßung durch den Burgherrn in Breziljan

Abb. 5: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Eingangswand, Szene I: Begrüßung durch den Burgherrn in Breziljan (Photo d.V.)

Abb. 6: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene II: Iwein beim Wilden Mann

Abb. 7: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Nordwand, Szene II: Iwein beim Wilden Mann (Photo: d.V.)

Abb. 8: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene III: Iwein an der Quelle

Abb. 9: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Nordwand, Szene III: Iwein an der Quelle (Photo d.V.)

Abb. 10: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu den Szenen IV und V: Kampf mit den Lanzen und Kampf mit den Schwertern bzw. Totschlag Askalons

Abb. 11: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Nordwand, Szenen IV und V: Kampf mit den Lanzen und Kampf mit den Schwertern bzw. Totschlag Askalons (Photo d.V.)

Abb. 12: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene VI: Das Fallgatter

Abb. 13: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Westwand, Szene VI: Das Fallgatter (Photo d.V.)

Abb. 14: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene VII: Beweinung Askalons

Abb. 15: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Westwand, Szene VII: Beweinung Askalons (Photo d.V.)

Abb. 16: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene VIII: Die Ring-Übergabe

Abb. 17: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Westwand, Szene VIII: Die Ring-Übergabe (Photo d.V.)

Abb. 18: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene IX: Das erneute Bluten der Wunden des toten Askalon

Abb. 19: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Südwand, Szenen IX und X: Das erneute Bluten der Wunden des toten Askalon und die Suche nach dem unsichtbaren Iwein (Photo d.V.)

Abb. 20: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene X: Die Suche nach dem unsichtbaren Iwein

Abb. 21: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Südwand, Szenen X und XI: Suche nach dem unsichtbaren Iwein und Vorführung Iweins vor Laudine (Photo d.V.)

Abb. 22: Rekonstruktionszeichnung d.V. zu Szene XI: Vorführung Iweins vor Laudine

Abb. 23: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Ausschnitt aus Szene XI: Vorführung Iweins vor Laudine (Photo d.V.)

Abb. 24: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Ausschnitt aus Szene V: Totschlag Askalons (Photo d.V.)

Abb. 25: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Ausschnitt aus Szene IX: Trauer um Askalon und das erneute Bluten der Wunde (Photo d.V.)

Abb. 26: Burg Rodenegg, Iwein-Zimmer, Ausschnitt aus Szene X: Suche nach dem unsichtbaren Iwein, Wut und Verwunderung des 'verzauberten' Gefolges (Photo d.V.)

Abb. 27: Grundriß des Kellergeschosses des Hessenhofes zu Schmalkalden (Plan von P. Weber, 1901)

Abb. 28: Der Iwein-Keller im Hessenhof zu Schmalkalden (Zeichnung von P. Weber, 1901)

Abb. 29: Die Bildstreifen des Iwein-Zyklus in Schmalkalden (Nachzeichnungen nach P. Weber, 1901; handschriftliche Ziffern: Szenen-Numerierung P. Webers, maschinenschriftliche Ziffern: Szenen-Zählung d.V.)

Abb. 30: Die Bildstreifen des Iwein-Zyklus in Schmalkalden (wie Abb.29)

Abb.31-47: Rekonstruktionszeichnungen d.V. zu den Iwein-Fresken in Schmalkalden auf der Basis der Beobachtungen vor Ort und der Aufnahmen des Denkmalamtes Erfurt

Abb. 31: oben: 2. Register, Szene 5: Iwein an der Quelle; unten: 1. Register, Szenen 1 und 2: Artus Ruhe bzw. Keys und Iweins Disput (?)

Abb. 32: 2. Register, Szene 6: Der Kampf mit den Lanzen

Abb. 33: oben: 2. Register, Szene 7: Iwein verfolgt Askalon; unten: 1. Register, Szenen 3 und 4: Iweins Ausritt bzw. Iwein beim Wilden Mann

Abb. 34: oben: 2. Register, Szene 8: Die Ring-Übergabe; unten: 1. Register, Szene 4: Iwein beim Wilden Mann

Abb. 35: 3. Register, Szene 9: Trauer um den toten Askalon

Abb. 36: 3. Register, Szene 10: Suche nach dem unsichtbaren Iwein

Abb. 37: 3. Register, Szene 11: Lunetes Fürsprache bei Laudine

Abb. 38: 3. Register, Szene 12: Iwein vor Laudine

Abb. 39: 4. Register, Szene 13: Laudines Beratung mit ihrem Hof (Ausschnitt)

Abb. 40: 4. Register, Szene 13: Laudines Beratung mit ihrem Hof (Ausschnitt)

Abb. 41: 4. Register, Szene 14: Heirat Iweins und Laudines

Abb. 42: 4. Register, Szene 15: Das Beilager

Abb. 43: 5. Register, Szene 16: Artus an der Quelle

Abb. 44: 5. Register, Szene 17: Iwein stößt Key vom Pferd

Abb. 45: 5. Register, Szenen 18 und 19 (von rechts nach links): Iwein führt Keys Pferd zur Burg zurück, Begrüßung auf der Burg (?)

Abb. 46: 6. Register, Szenen 20(?), 21 und 22: Auf der Burg(?), Iweins und Gaweins Umarmung oder Iweins Abschied von Laudine und Iweins zweiter Ausritt

Abb. 47: 6. Register, Szene 23: Iwein befreit den Löwen vom Drachen

Abb. 48: Heidelberger Rolandslied, Heidelberg, Universitäts-Bibliothek, Cod. Pal. germ. 112, fol. 53v: Turpin segnet die Soldaten (Photo nach W. Werner, 1977)

Abb. 49: Berliner Eneide-Handschrift, Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 282, fol. IX: Eneas trifft Dido (oben); Dido werden die Geschenke Eneas' überbracht (unten); Photo nach A. Böckler, 1939.

Abb. 50: (wie Abb. 49, fol. XV) Dido macht Eneas Vorwürfe, weil er sie verlassen will (oben); Dido sucht Eneas zurückzuhalten (unten); Photo nach A. Böckler, 1939.

Abb. 51: Münchner Parzival, München, Staatsbibliothek, Cod. germ. 19, fol. 49v: Festtafel der Hochzeit Itonies und Gramoflanz (oben); Kampf Parzivals gegen Feirefiz (Mitte); Der Kampf wird abgebrochen, sie geben sich zu erkennen(unten); Photo: Staatsbibliothek München (Negativ)

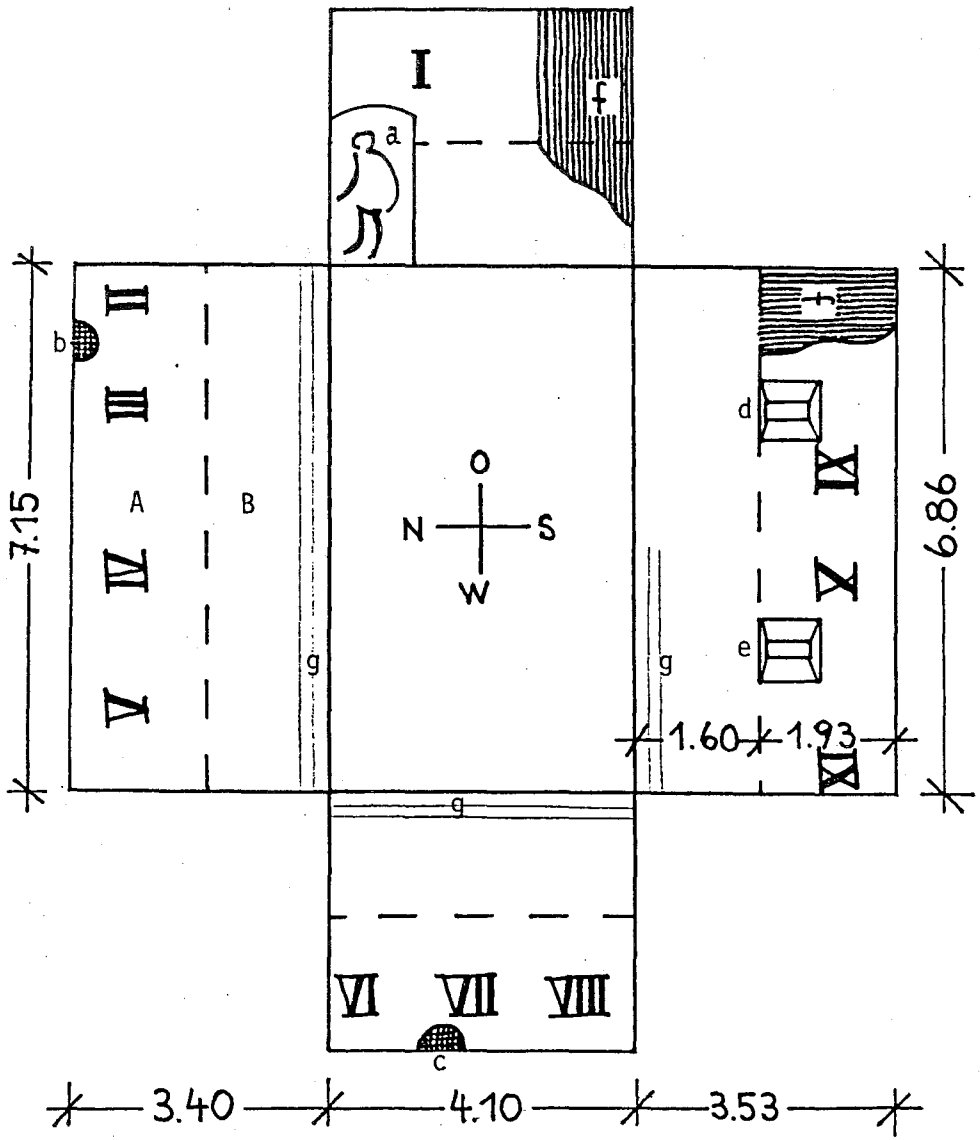
Abb. 52: (wie Abb. 51, fol. 50v) Festtafel in der Gralsburg (oben), Parzival reitet seiner Frau Kondwiramur und seinen Söhnen entgegen (Mitte), Feirefiz' Taufe (unten, links) Feirefiz erschlägt ein goldenes Standbild (unten, rechts); Photo: Staatsbibliothek München (Negativ)

Abb. 53: Münchner Tristan, München, Staatsbibliothek, Cod. germ. 51, fol. 7v, oben und unten: Ritterspiele am Hof; die Damen beobachten die Ritter beim Turnier; Blancheflur verliebt sich in Riwalin (sie nimmt mit dem 'Schriftband' Kontakt auf!); Photo: Staatsbibliothek München (Negativ)

Abb. 54: (wie Abb. 53, fol. 15v) Taufe Tristans (oben); Tristans Unterricht in allen schönen und ritterlichen Künsten (Mitte); Ankunft des norwegischen Schiffes (unten); Photo: Staatsbibliothek München (Negativ)

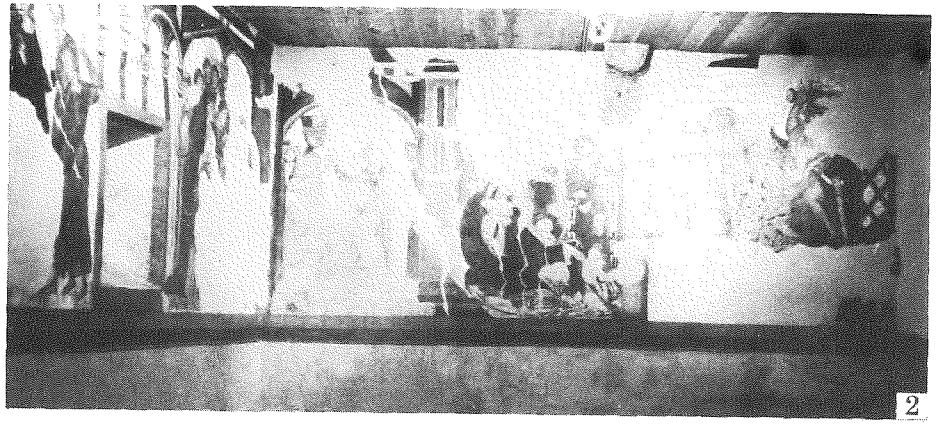
Abb. 55: Münchner 'Wilhelm von Orlens', München, Staatsbibliothek, Cod. germ. 63, fol. 4v: Wilhelms und Jofrits Entscheidung (oben); Wilhelms und Jofrits Trennung (unten); Photo: Staatsbibliothek München (Negativ)

Abbildungen



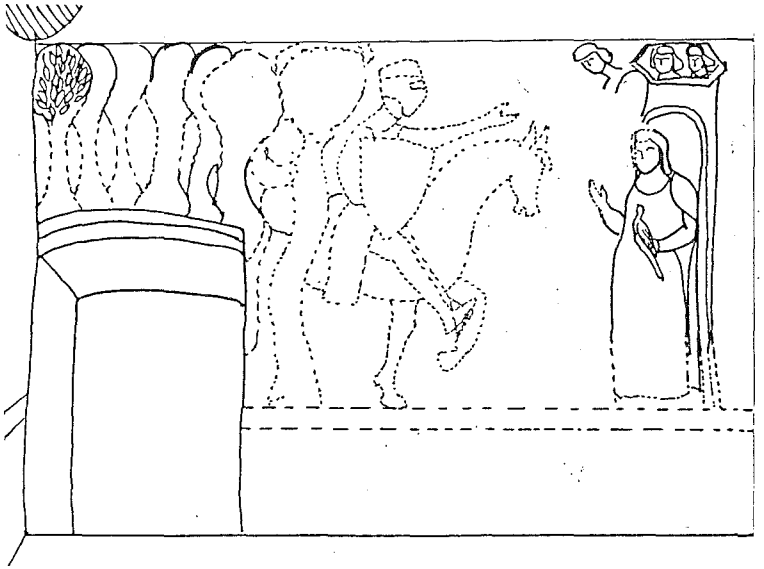
M 1 : 100 (1cm = 1m)

1



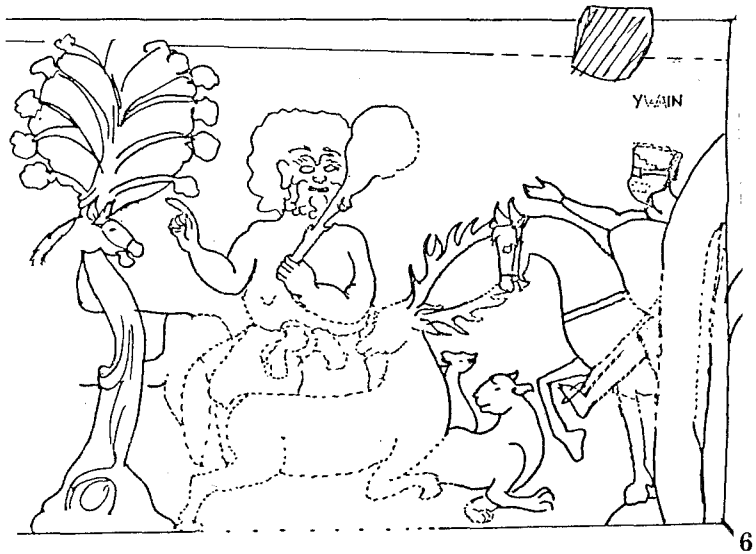
2

3

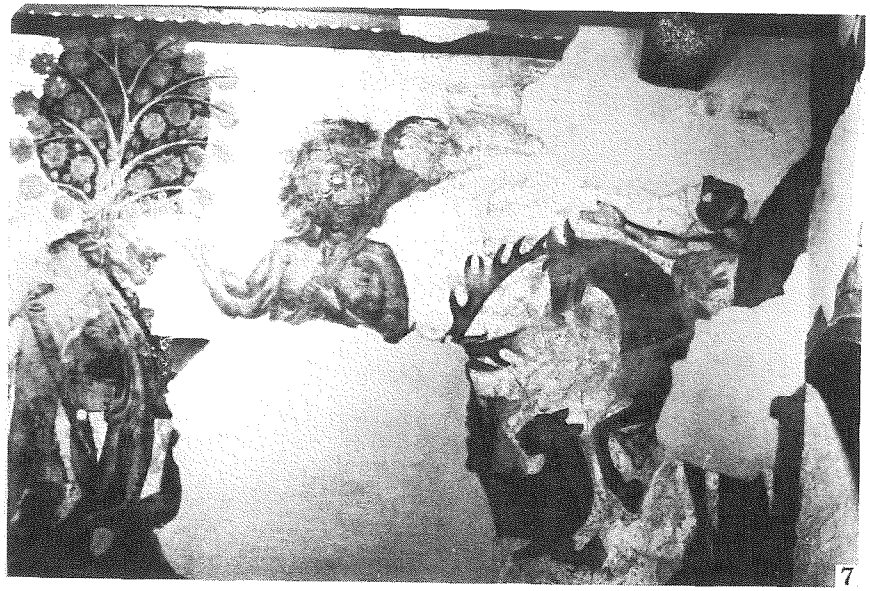


4

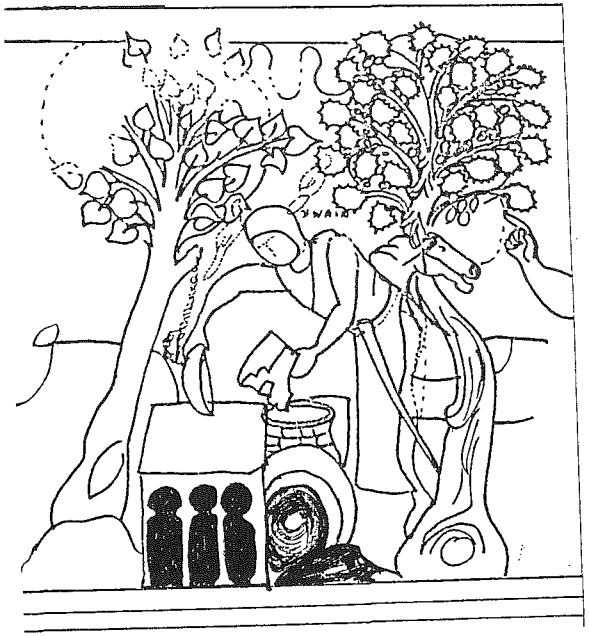
5



6

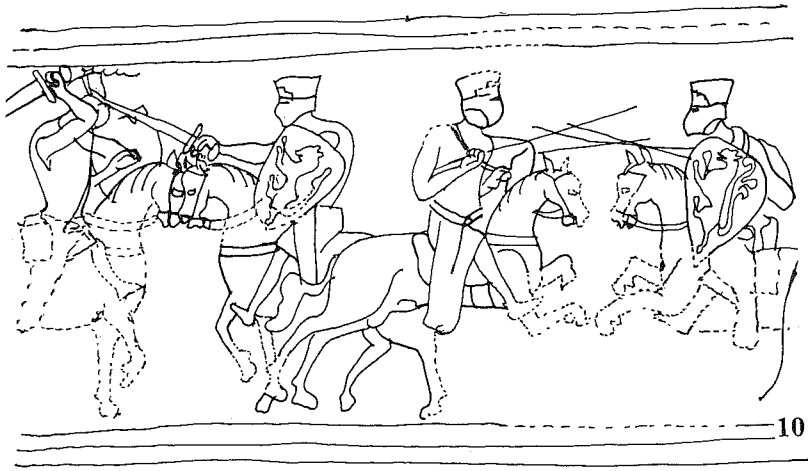


7



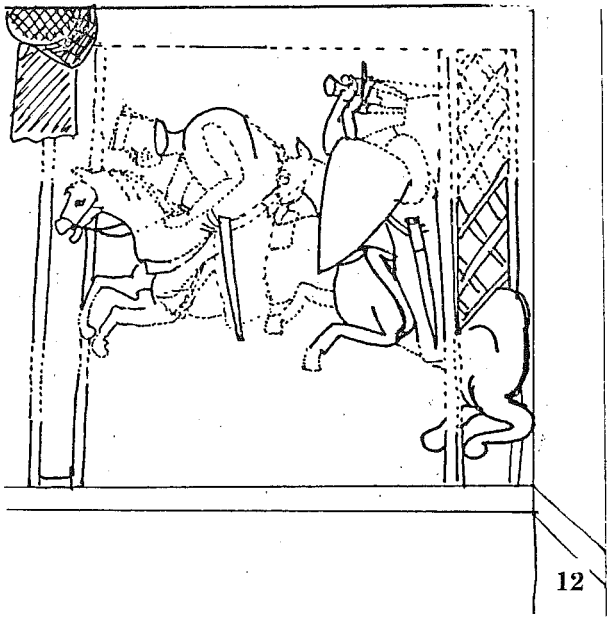
8

9



10

11



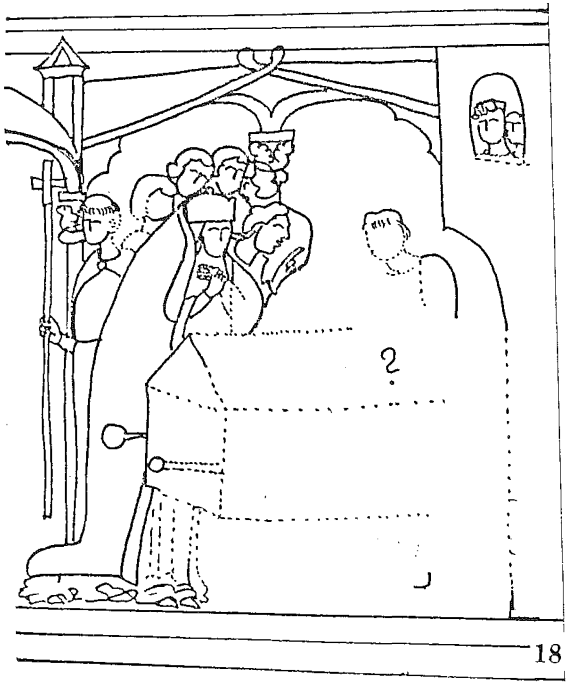
12

14

13

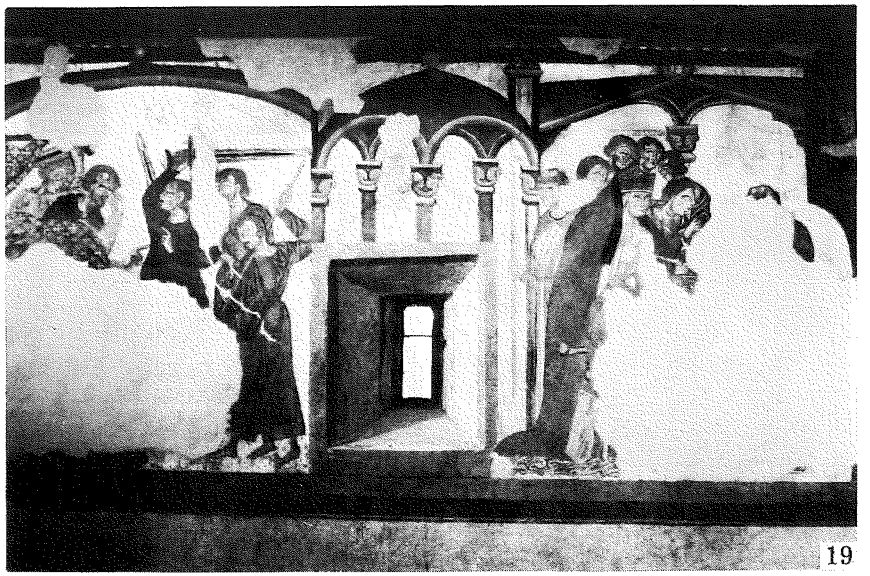
15

16

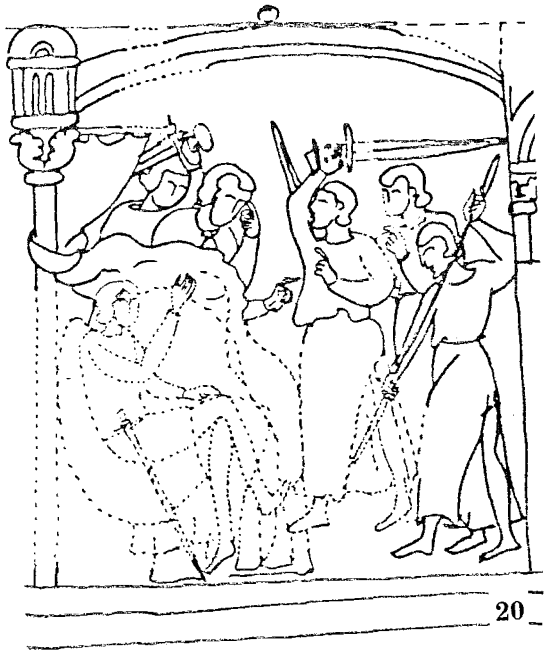


18

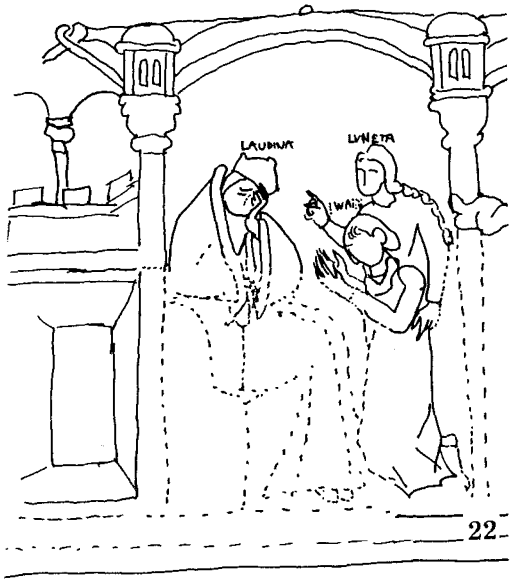
17



19



20



22

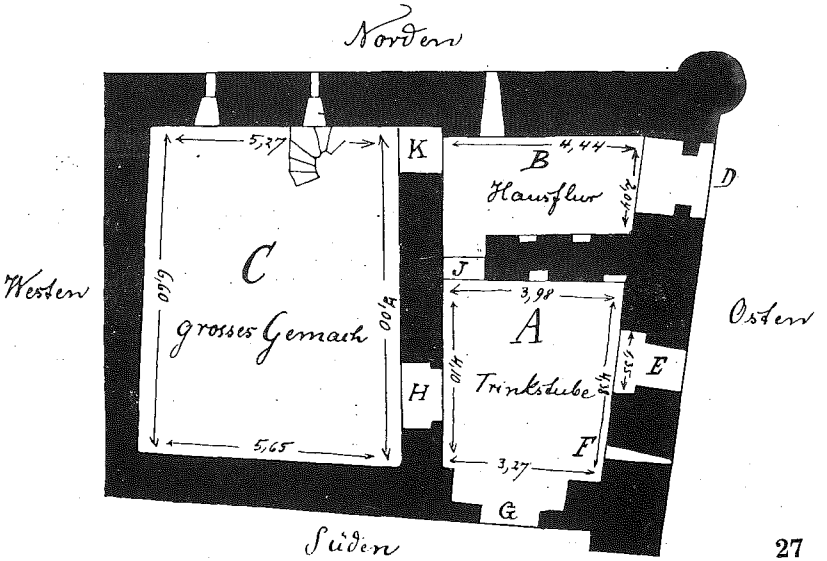
21

23

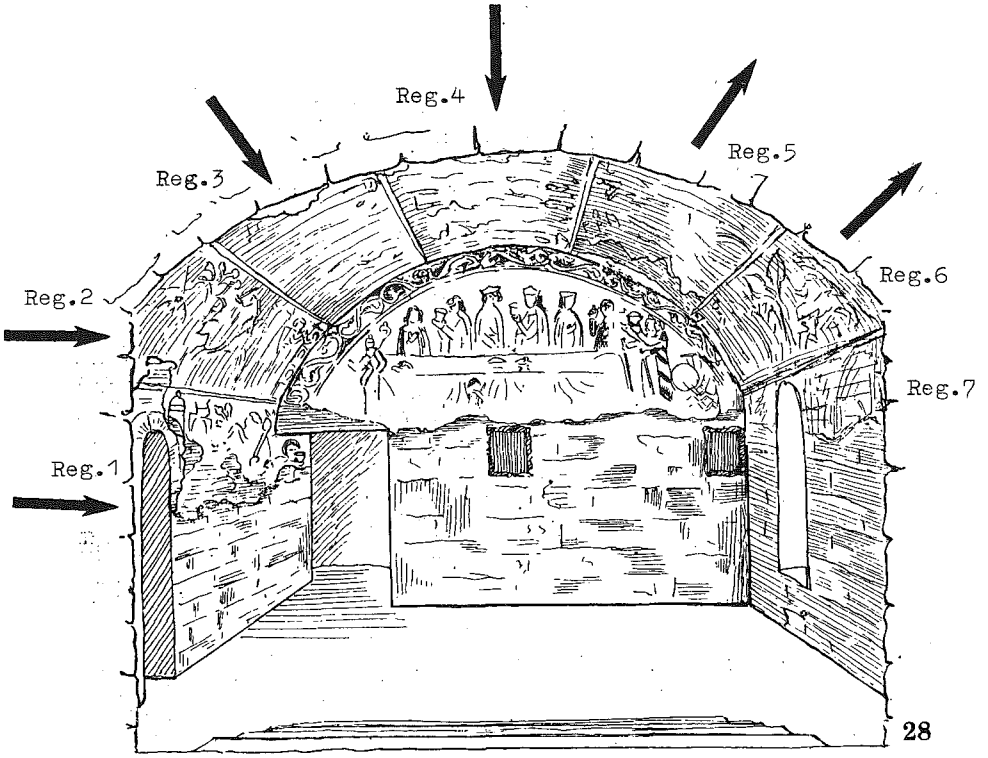
24

25

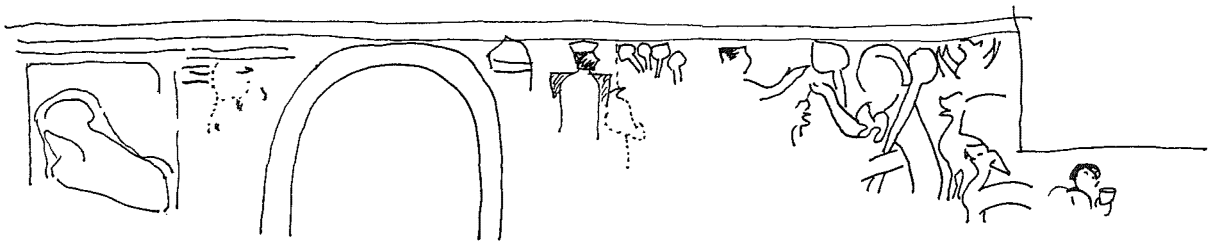
26


Norden
Westen
Osten
Süden
C
grosses Gemach
5,27
5,65
6,10
6,04
K
B
Hausflur
4,44
1,07
D
J
A
Trinkstube
3,98
3,27
4,10
1,15
E
F
H
G

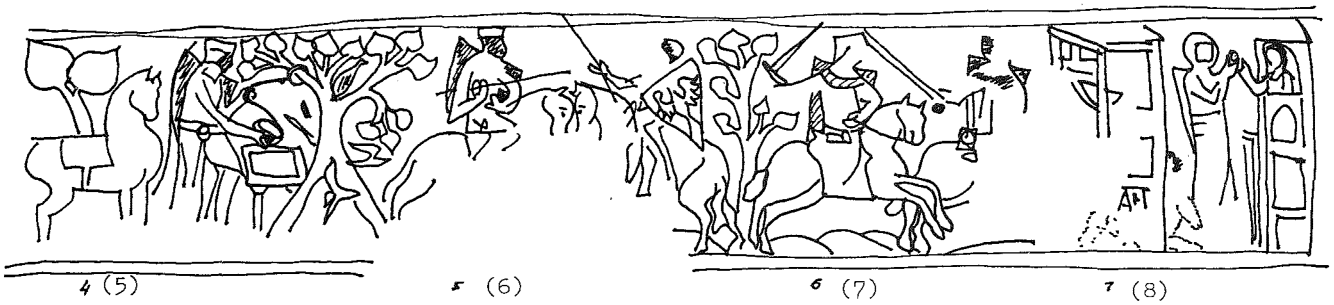
27


Reg.1
Reg.2
Reg.3
Reg.4
Reg.5
Reg.6
Reg.7

28

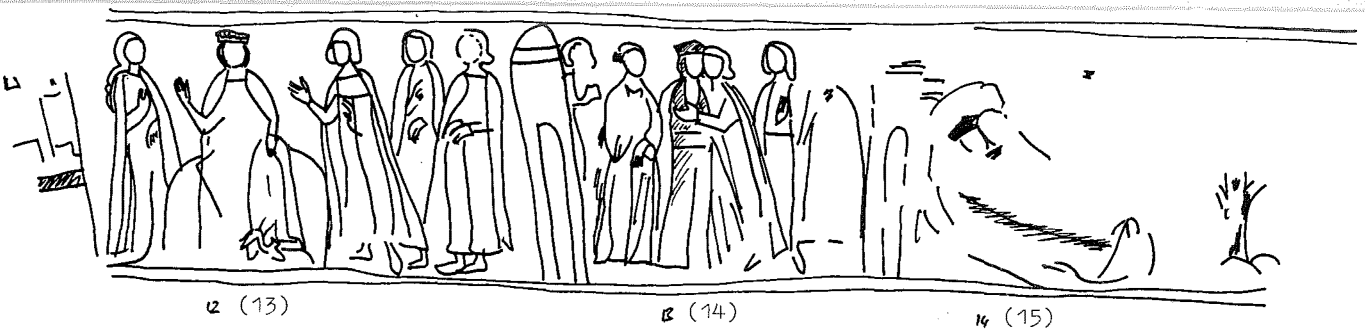


1 (1) (2) 2. (3) 3 (4)



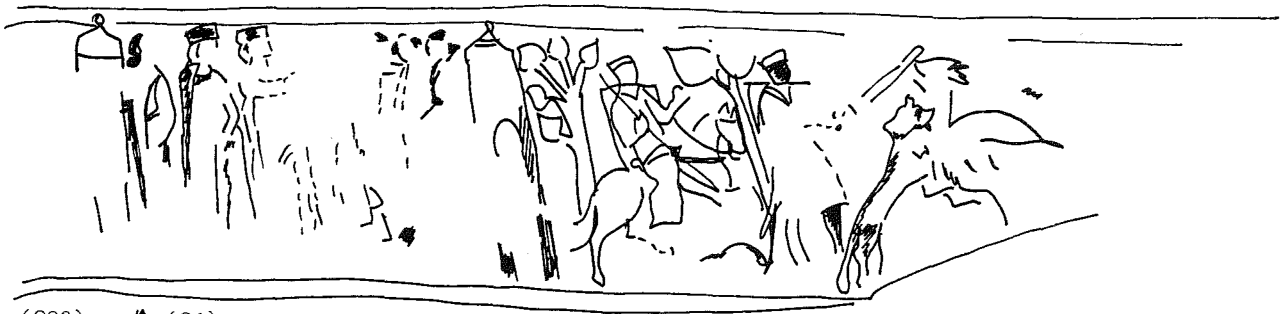
4 (5) 5 (6) 6 (7) 7 (8)

8 (9) 9 (10) 10 (11) 11 (12)

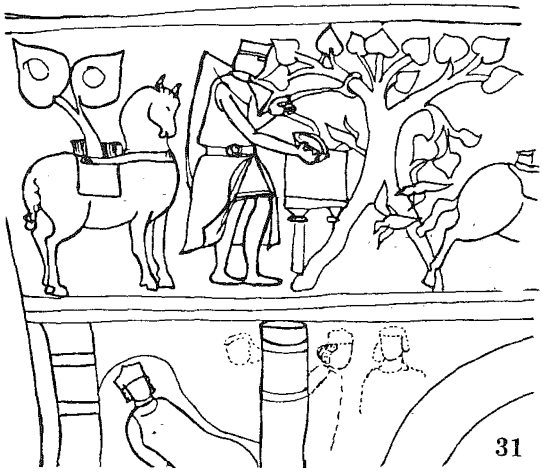


12 (13) 13 (14) 14 (15)

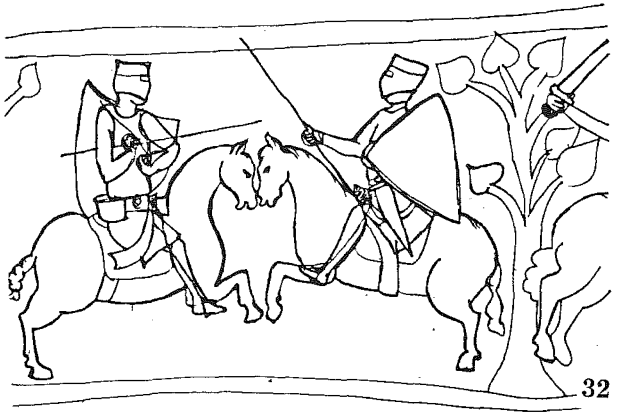
18 (19) 17 (18) 16 (17) 15 (16)



(20?) 19 (21) 20 (22) 21 (23) (24)



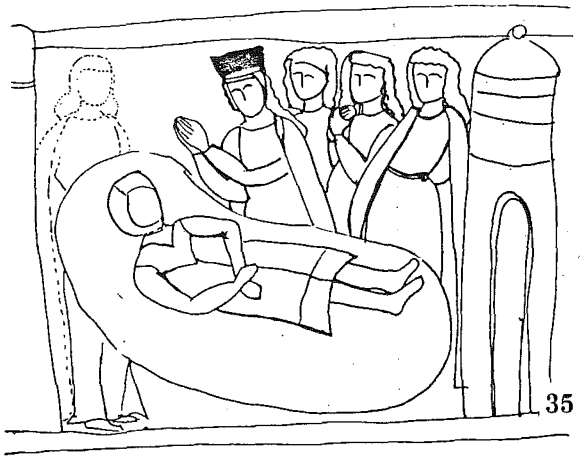
31



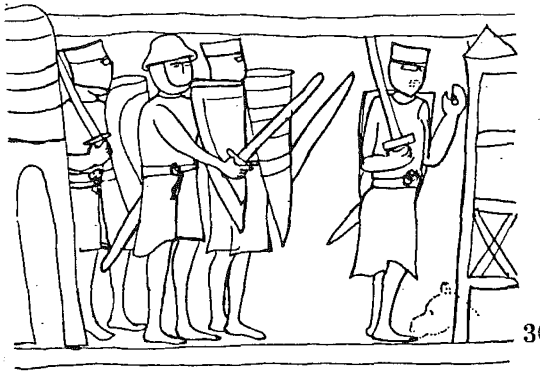
32

33

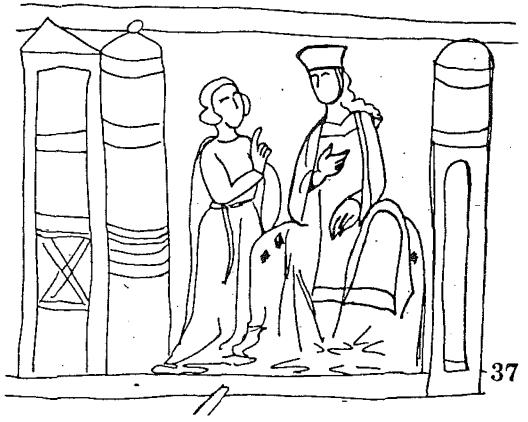
34



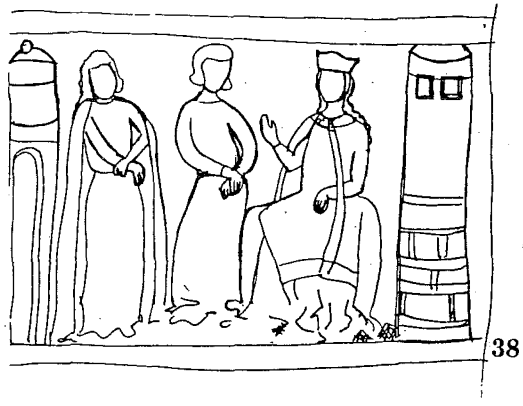
35



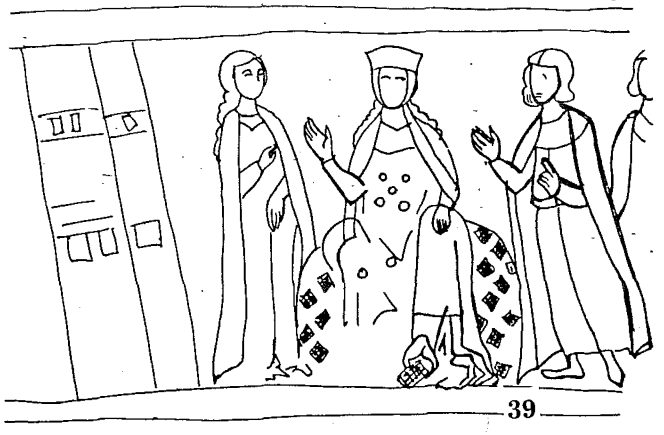
36



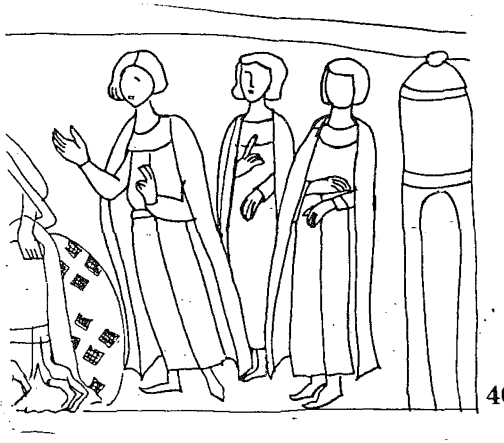
37



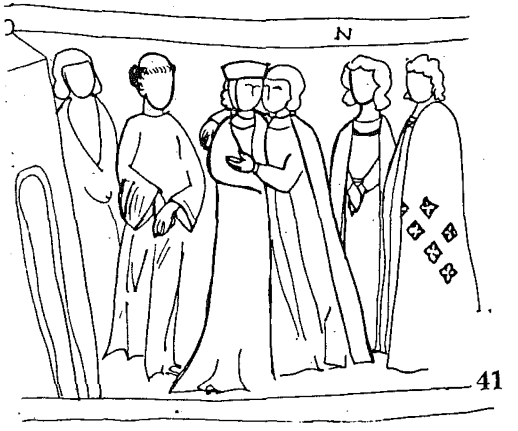
38



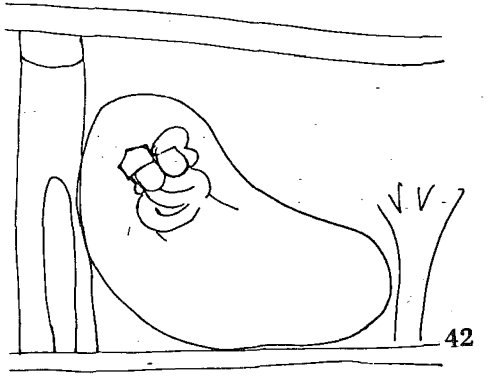
39



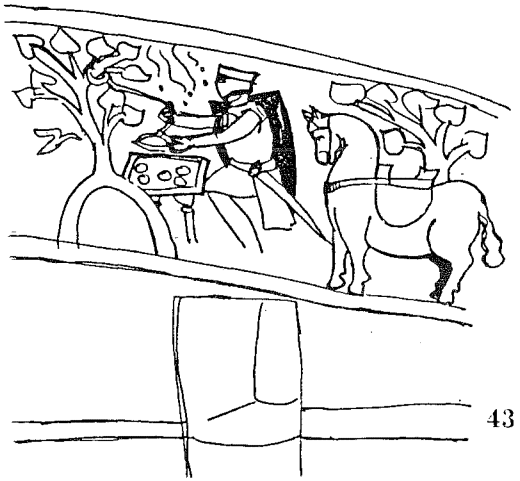
40



41

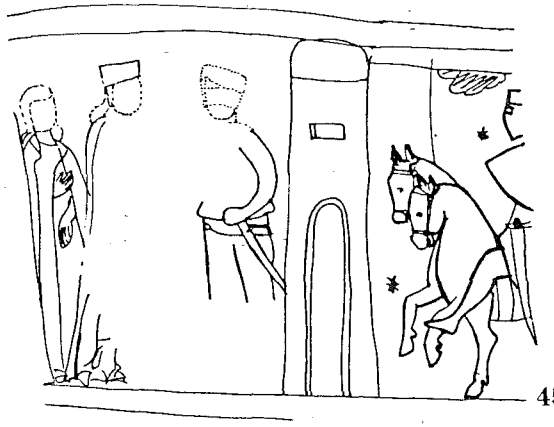


42

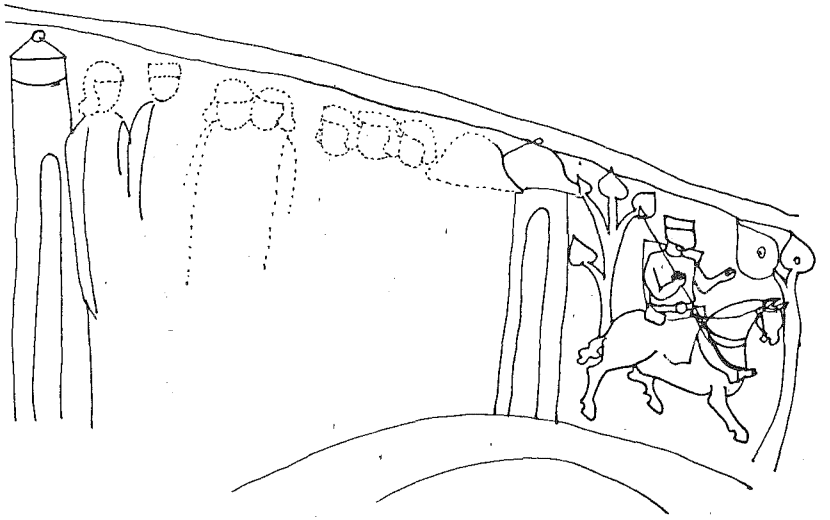


43

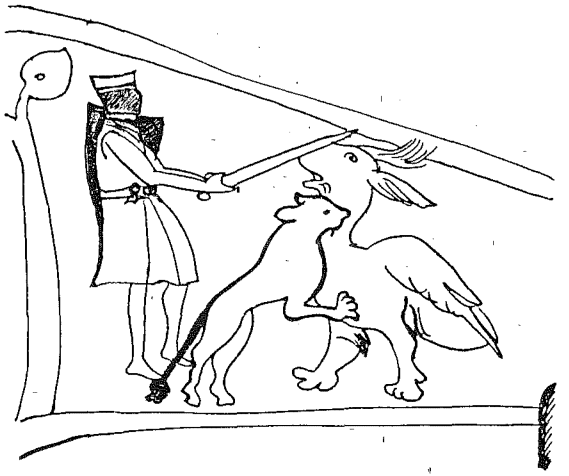
44



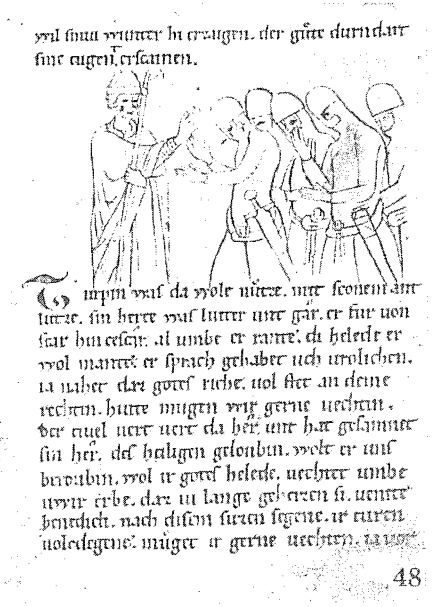
45



46



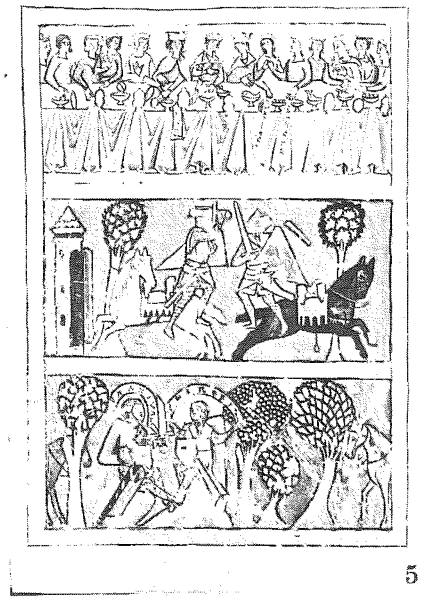
47



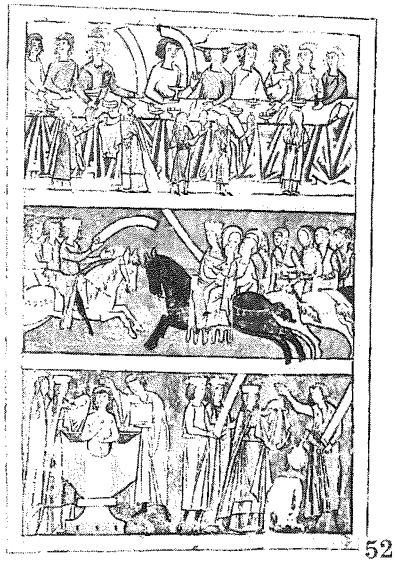
48

49

50

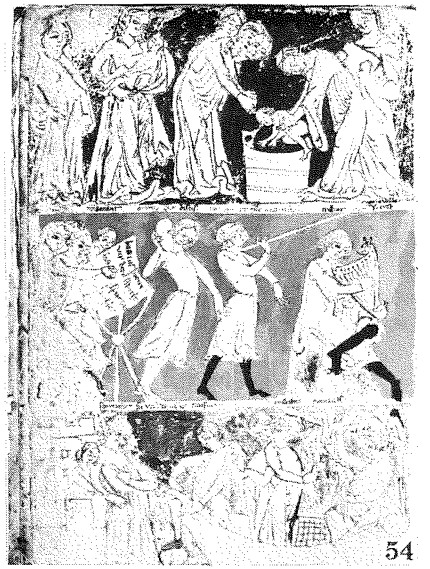


51

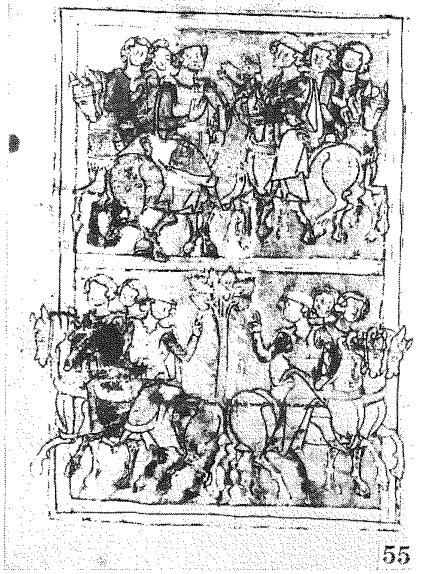


52

53



54



55

Lebenslauf

Am 15.März 1954 wurde ich als Tochter von Monique und Albert Bonnet in Freiburg, Breisgau, geboren. 1960 zogen wir nach Marseille, Frankreich, wo ich bis 1964 die Grundschule, anschließend bis 1971 (Reifeprüfung) ein humanistisches Gymnasium besuchte. Nach zwei Semestern an der Sporthochschule der Universität Aix-Marseille (Vordiplom) studierte ich Anglistik und Germanistik an der Universität in Aix-en-Provence (Abschluß: D.U.E.L.), von 1975 bis 1980 an der Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg Kunstgeschichte, Romanistik und Germanistik (Abschluß: Magister). Meine Lehrer waren die Herren Professoren Belting, Hardt, Lämmert, Matsche, Müller, Palm, Riedl, Rothe, Schubert und Vetter.

Anne-Marie Birlauf-Bonnet Dezember 1981