Literatur und Wandmalerei I

Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter

Freiburger Colloquium 1998

Herausgegeben von
Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali
und René Wetzel

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2002

Gedruckt mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung,
der Commission Universitaire de Suisse Occidentale
und der Dr. Hans-Jörg Leuchte-Stiftung, Berlin.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Literatur und Wandmalerei : Freiburger Colloquium 1998 / hrsg. von Eckart Conrad Lutz .... – Tübingen : Niemeyer

1. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. – 2002

ISBN 3-484-10835-5

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Satz: Wolfram Schneider-Lastin
Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen
Einband: Heinr. Koch, Tübingen

Univ.-Bibl.
Bamberg

L1 22390

Inhaltsverzeichnis

Vorwort IX

Eckart Conrad Lutz (Freiburg)
Einleitung 1

Michael Curschmann (Princeton, NJ)
Volkssprache und Bildsprache 9

Marcus Castelberg (Freiburg)
Eschatologische Aspekte im Rolandslied des Pfaffen Konrad. Zu den herrschaftstheologischen Implikationen welfischer Auftragswerke . . 47

Andrea Bruhin (Freiburg)
Die romanischen Skulpturen der Abteikirche Andlau und das geistliche Spiel. Strukturelle und funktionale Parallelen zwischen zwei verwandten Ausdrucksformen 83

Michele Camillo Ferrari (Zürich)
Die Porta Romana in Mailand (1171). Bild, Raum und Inschrift . . . 115

Norbert H. Ott (München)
Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte . . . 153

Joanna Mühlemann (Freiburg)
Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg. Zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei 199

Cord Meckseper (Hannover)
Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts 255

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Heidelberg)
Profan oder sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext 283

Roland Böhmer (Freiburg)
Bogenschütze, Bauerntanz und Falkenjagd. Zur Ikonographie der Wandmalereien im Haus ›Zum Brunnenhof‹ in Zürich 329

Eckart Conrad Lutz (Freiburg)
Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd – ein unspektakulärer Fall? 365

René Wetzel (Genf)
Runkelsteiner Kaiserreihe und Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift im Trialog von Bild, Text und Kontext 405

Andrea Gottdang (München)
›Tristan‹ im Sommerhaus der Burg Runkelstein. Der Zyklus, die Texte und der Betrachter 435

Jolanda Obrist (Freiburg)
Die Neun guten Helden von Misery – ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft 461

Anna Rapp Buri (Basel)
Die Geschichte des Grafen von Savoyen auf einem Basler Wirkteppich um 1475/80 491

Monica Stucky-Schürer (Basel)
Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Zwei Exempla für die Rechtsprechung 507

Regula Schmid (Zürich)
Geschichte im Bild – Geschichte im Text. Bedeutungen und Funktionen des Freundschaftsbildes Uri – Luzern und seiner Kopien (ca. 1450 bis 1570) 529

Charlotte Gutscher-Schmid (Bern)
Von sant Anthonien kapellen wegen. Zur Entstehungsgeschichte des Berner Antonius-Zyklus (um 1500) 563

Johanna Thali (Freiburg)
Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten. Zu Konzeption und Programmierung der Freiburger Datenbank 595

Abkürzungsverzeichnis 607

Register 609
Historische Personen und Orte 609
Autoren, anonyme Werke und literarische Stoffe 611
Bildende Kunst: Orte, Künstler und Werkgruppen 615
Handschriften und Drucke 622

Vorwort

Das Freiburger Colloquium vom 2. bis 5. September 1998, auf das die vorliegenden Aufsätze zurückgehen, hatte in mehrfacher Hinsicht Brückenfunktion. Es stand am Beginn eines gleichnamigen Projekts, das vom Herbst 1998 an die Förderung des Schweizerischen Nationalfonds erhielt, und am Ende einer Anlaufphase, die der Forschungsfonds der Universität Freiburg unterstützt hatte. Die Tagung sollte helfen, Rahmen und Strukturen eines Forschungsgebietes zu bestimmen, das sich in den letzten Jahrzehnten kräftig, aber kaum koordiniert entwickelt hat. Sie sollte helfen, bei der geplanten Sammlung und Sichtung des Materials (von ›Wandmalereien in mittelalterlichen Profanbauten‹ der deutschen Schweiz und der angrenzenden ehemaligen habsburgischen Herrschaftsgebiete) bewußter und gezielter zu verfahren, und sie sollte den bereits im Umfeld des Projekts Arbeitenden die Möglichkeit geben, ihre Vorhaben vorzustellen und zu diskutieren. Ein vorangehendes Graduiertenseminar des Troisième Cycle Romand hatte der Vorbereitung dieser Beiträge gedient.

Das Colloquium sollte zugleich und vor allem einen Kreis zusammenführen, der sich viel zu selten so konstituiert: Es ging um die Begegnung zwischen Vertretern unterschiedlichster Disziplinen (der Geschichte, Kunst- und Literaturgeschichte, der Architektur- und Baugeschichte und der Bauarchäologie, der Denkmalpflege und Kulturgüterinventarisation) und um die Vermittlung zwischen der im praktischen Umgang mit den konkreten Denkmälern gewonnenen Erfahrung und dem methodisch-theoretischen Interesse der universitären Forschung.

Die Anregungen, die von dieser Tagung ausgingen, haben aber auch den Wunsch entstehen lassen, die Gespräche fortzusetzen. Ein zweites Colloquium fand daher unter dem Titel »Literatur und Wandmalerei II: Konventionalität und Konversation« vom 29. August bis 1. September 2001 in Burgdorf statt. Es sollte die Vergleichbarkeit der Systeme der Literatur und der Wandmalerei (und anderer Bildkünste) von den Funktionen und dem konkreten Gebrauch der Bilder und Texte her erproben und dabei der Bedeutung der Konventionalität von Themen und Formen und ihrer Variation besonders Rechnung tragen. Diese Frage nach dem Ort der Bilder und Texte im kommunikativen Gefüge einer höfisch geprägten Kultur stand aber eben schon deutlich im Fluchtpunkt der hier nun vorliegenden Vorträge und der durch sie angeregten Diskussionen.

Es bleibt die angenehme Pflicht des Dankes. Er gilt vorab allen, die durch ihre Bereitschaft, sich auf die Konzeption der Tagung, auf ihre Themen und Fragestellungen einzulassen, die Gespräche dort und den Band hier ermöglicht haben. An Planung und Entwurf der Tagung war Johanna Thali maßgebend beteiligt. René Wetzels intensive Beschäftigung mit dem Fall Runkelstein gab willkommene Anregung. Die organisatorische Vorbereitung und Durchführung des Colloquiums lag vor allem in den Händen von Andrea Bruhin, die von Vittoria DePrà, Stefan Matter und besonders von Johanna Thali unterstützt wurde. An der Vorbereitung der Drucklegung waren neben den Herausgebern Stefan Matter und Sibylle Diggelmann, Regula Lüscher, Katharina Mertens Fleury und Vittoria DePrà beteiligt. Das Register erarbeiteten Hans-Rudolf Meier und Stefan Matter in Zusammenarbeit mit Wolfram Schneider-Lastin; ohne ihn, seine Geduld und große Kompetenz wäre aber aus den Dateien kein Buch geworden. Allen Beteiligten herzlichen Dank.

Die Finanzierung der Tagung wurde möglich dank großzügiger Unterstützung durch das Rektorat der Universität, durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und besonders durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. Er hat auch den größten Teil der Druckkosten getragen; die Finanzierung des Satzes übernahm die Commission Universitaire de Suisse Occidentale, die Farbabbildungen erlaubte ein Zuschuß der Dr. Hans-Jörg Leuchte-Stiftung (Berlin). Auch diesen Institutionen aufrichtigen Dank.

Am meisten aber verdanken Projekt und Tagung Michael Curschmann, dem dieser Band zum 65. Geburtstag am 11. Januar 2001 gewidmet ist.

Freiburg, im Spätsommer 2001

Eckart Conrad Lutz (Freiburg)

Einleitung

Die Konzeption der hier dokumentierten Tagung (und des gleichnamigen Projekts) ist – bei allem Gewicht der Wandmalerei – literaturwissenschaftlichen Ursprungs. Sie ist Ausdruck des Interesses an der Historizität mittelalterlicher Literatur, die nicht bestimmbar ist ohne Kenntnis der Voraussetzungen, unter denen die einzelnen Texte entstehen, der Funktionen, die sie erfüllen, und der Rezeption, die ihnen widerfährt.

Bei der Frage nach den Lebensbedingungen mittelalterlicher Texte wird man aber, ob man nun von den historischen Bezeugungen ihrer Entstehung oder von ihrer Überlieferung ausgeht, immer auf die Suche nach den Trägern der Kultur zurückgeworfen. Dabei zeigt sich, daß die geläufige Konzentration auf die höfische Literatur als Literatur der Höfe den Blick einschränkt: Die volkssprachige Literatur ist, wie alle Erscheinungsformen mittelalterlicher Kultur, Sache der Führungsgruppen an sich, von Klerikern und Laien. Auch die geistlichen und weltlichen Höfe werden von diesen Gruppen getragen, zugleich aber integriert in viel weitere Beziehungsnetze – der Hof ist ein soziales System neben andern. Das ›Höfische‹ wird freilich zum Leitbild aller kulturtragenden Gruppen, auch im Klerus und auch in Städten, ist – bei aller zeitlichen Differenzierung – Teil elitärer Identität.

Ein konsequentes Interesse an der Historizität volkssprachiger Literatur wird also von den Erscheinungsformen dieser ›höfischen‹ Kultur und ihren jeweiligen Trägern ausgehen. Da aber bietet sich der noch kaum erschlossene und noch weniger bearbeitete Quellenbereich der profanen Wandmalerei als Zugang an. Denn vor allem sie ist in der Regel dort überliefert, wo sie erdacht, entworfen und gebraucht wurde; besonders sie führt daher unmittelbar an ihre Träger und ihren Lebenszusammenhang heran. Sie muß als eigenes Teilsystem verstanden werden, stellt aber zugleich, insofern sie sich auf unterschiedliche Weise mit Themen, Inhalten und Konzepten der Literatur auseinandersetzt, auch eine von deren aufschlußreichsten Rezeptionsformen dar. Als solche ist sie bisher vor allem anhand von Einzelfällen in den Blick geraten, ohne daß dabei die Eigenständigkeit der Bildkunst und die historische Verankerung der Zeugnisse (und d. h. ihre Funktion) immer hinreichend berücksichtigt worden wären. Zugleich scheinen die Gegenstände der Wandmalerei wie die der literarischen Gattungen – und zwar gerade der kleinen Formen – in analoger Weise eingebettet in Interessen, Bildungshorizonte und Geselligkeit sich höfisch gebender Gesellschaften.

Tagung und Projekt wurden deshalb als interdisziplinär-mediävistische Unternehmen konzipiert, die von der (sozial- und kultur-)geschichtlichen Einbettung der Wandmalerei als eines besonders geeigneten Quellenbestandes ausgehen, um zu einer besseren Einschätzung der Kultur der Führungsgruppen an sich zu gelangen und über sie als Verstehenshorizont der Literatur – und aller anderen Erscheinungsformen ›höfischer‹ Kultur – verfügen zu können.

Der Anspruch der Tagung, die Beziehung zwischen Literatur und Wandmalerei in weitere Zusammenhänge einzubinden, erlaubte und verlangte aber auch – aus methodischen wie aus heuristischen Gründen – die Öffnung des Themenspektrums im Sinne der ›Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihrer Träger‹.

So beschreibt zunächst *Michael Curschmann* in seinem einleitenden Beitrag die Bedingungen, unter denen die Bildkunst überhaupt beinahe von Anfang an am gesellschaftlichen Gespräch über Wissen und Erzählen beteiligt ist, das die Etablierung der volkssprachigen Buchkultur begleitet. Die Wandmalerei erscheint hier im Zusammenhang »intermedialer Konstellationen und Gestaltungsfreiheiten« in der Begegnung von ›Volkssprache‹ und ›Bildsprache‹, von verbaler Kunstübung und ihr zugeordneten visuellen Ausdrucksformen. Gerade in der Wandmalerei setzt aber offenbar – im deutschsprachigen Raum – das bildkünstlerische Gespräch über die gesellschaftliche Relevanz der arthurischen Erzählungen ein.

Die ersten Beiträge greifen vor diese Beteiligung der Wandmalerei an der Etablierung höfischen Erzählens zurück. Das Interesse des Adels an der Literatur tritt eben schon (und auch), freilich gebrochen, in seinen religiösen Stiftungen zutage. In den drei Fällen, die *Marcus Castelberg*, *Andrea Bruhin*, und *Michele C. Ferrari* vorstellen, geht es freilich um mehr: Sie sind frühe, der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörende Beispiele dafür, wie wichtig es ist, die verschiedenen Erscheinungsformen höfischer Kultur gerade wegen ihrer gemeinsamen Wurzeln nicht zu trennen. Sakrales und Profanes, Stiftung und Repräsentation, Wort- und Bildmedien sind über dieselben Träger, analoge Ausdrucksformen, strukturelle Parallelen und verwandte Interessen und Funktionen vielfach miteinander verflochten.

Analoge Konzepte verbinden das ›Rolandslied‹ und die von *Marcus Castelberg* herangezogenen Zeugnisse der sakralen Monumentalkunst und Buchmalerei, in denen über ein johanneisch geprägtes Herrschaftsverständnis eben die dauerhafte Vermittlung zwischen irdischen Machtinteressen und jenseitigem Heil zu gelingen scheint. Erst dieser vergleichende Zugriff erlaubt aber auch eine neue Deutung der viel diskutierten und doch immer rätselhaft gebliebenen Gestalt des Bischofs Johannes im ›Rolandslied‹, die nun eine geradezu programmatische Rolle spielt.

Auch das offenbar in zwei Schritten konzipierte und dennoch kohärente Portalprogramm der Stiftskirche von Andlau, mit dem sich *Andrea Bruhin* befaßt, fängt die prekäre Spannung zwischen geistlichem Engagement und profanen

(auch literarischen) Interessen ein, wie sie die adligen Lebensumstände prägt. Die Interpretation zeigt aber zugleich die Fruchtbarkeit eines offenen methodischen Zugriffs, der analoge Konzepte in geistlichem Spiel und Skulpturenprogramm erwartet, ohne Abhängigkeiten zu behaupten.

Auch für die Skulpturen und Inschriften der Porta Romana in Mailand, deren Funktion als Ort kollektiven Gedächtnisses und entschiedener Selbstbehauptung des städtischen Gemeinwesens *Michele C. Ferrari* herausarbeitet, ist von zwei Entstehungsphasen auszugehen. Freilich sind diese hier – anders als im Fall Andlaus – mit verschiedenen Sinngebungen verbunden: Während die Skulpturen des Frieses sich auf die eigenmächtige Rückkehr der Mailänder (1171) nach der Vertreibung durch Friedrich Barbarossa vier Jahre zuvor beziehen, deuten die Inschriften den Zug überzeitlich als die Vertreibung von Häretikern durch Bischof Ambrosius.

In den nächsten Beiträgen wird dann der Weg der Literatur ins Bild verfolgt. *Norbert H. Ott* fragt, ausgehend von einem umfassenden Überblick über die Illustration (deutschsprachiger) Handschriften als derjenigen Umsetzung ins Bild, die dem Text (im buchstäblichen Sinn) am nächsten steht, nach den Themen und Stoffen, die überhaupt ins Bild gelangen (und weitet dabei den Blick auf die gesamteuropäische Überlieferung aus), um dann die Probleme des Umgangs mit diesen textabgelösten Bildzeugnissen unter sieben verschiedenen Aspekten zu differenzieren.

Wie der erst vor kurzem entdeckte Erec-Zyklus auf dem Krakauer Kronenkreuz zeigt, der seinem Alter und seiner Bedeutung nach nur mit den Iwein-Fresken auf Rodenegg vergleichbar ist, hat sich auch im deutschsprachigen Raum die Kleinkunst früher am literarischen Gespräch beteiligt, als man bisher annehmen konnte. *Joanna Mühlemann* untersucht die Formulierungsmöglichkeiten der Goldschmiedearbeit im Vergleich mit jenen der Malereien von Rodenegg. Dabei fehlt dem Erec-Zyklus gerade die Bindung an den ›architektonisch-räumlichen Ort‹, von der man – wenn überhaupt – am ehesten Aufschluß über die Funktion von Wandmalerei und über ihre Auftraggeber erwarten kann.

Diese Bindung steht im Mittelpunkt des Beitrags von *Cord Meckseper*, der allerdings – auf der Grundlage einer differenzierenden Darstellung der lange weitgehend unabhängig voneinander verlaufenden Entwicklung von Gestalt und Funktionen sakraler und profaner Bauwerke des Mittelalters – eindringlich warnt vor kurzschlüssigen, auf die vermeintliche Raumfunktion bezogenen Interpretationen von Ausmalungen profaner (wie sakraler) Innenräume: Gerade im repräsentativen, mit Statusansprüchen verbundenen Raum sei damit zu rechnen, daß die Ausmalungen »ein eigenständiges Potential an räumlicher Sinngebung« entfalteten, ja, »im Profanraum einen vierdimensional-weltlichen Kosmos« zu konstituieren vermöchten.

Der Platz von Wandmalerei im Gefüge von Architektur und Raum, von Interessen und Funktionen, von Wissen und Ansprüchen ist dann, unter wechselnden Konstellationen, Gegenstand der folgenden fallbezogenen Beiträge. Der

Aufsatz von *Lieselotte E. Saurma-Jeltsch* konzentriert sich als erster auf die Ausmalung städtischer Wohnhäuser, stellt aber zugleich grundsätzlich die Trennbarkeit der hier dominierenden profanen Gegenstände von heilsbezogenen Hintergründen in Frage. Sie demonstriert am Fall der Konstanzer Kunkel, wie sich auch ein nach und nach entstandenes Ensemble von Bildzyklen als Programm verstehen läßt, wenn man grundsätzlich davon ausgeht, daß gerade die »bewußt angelegte Mehrdeutigkeit der Themen« und damit ihre »Multifunktionalität« das sukzessive Profilieren eines übergeordneten Sinnzusammenhangs möglich machen; bloß ephemere Themen lassen sich unter dieser Perspektive nicht von allgemein gültigen trennen.

Im Programm der Tagung folgten zwei Ausmalungen in städtischen Wohnhäusern des frühen 14. Jahrhunderts, die beide als ›sensationelle‹ Neufunde der letzten Jahre gelten: Die bisherigen Untersuchungen zur ›Maison de Musique‹ in der Straßburger Rue des Hallebardes in der Nähe des Münsters, die *Christine Jesslé* vorstellte (nicht im Band), haben noch das Rätsel seiner Funktion nicht lösen können: Die beinahe lebensgroßen Musikantinnen in den Fensternischen des Erdgeschosses, die von einer Anbetung der Heiligen drei Könige (in weit kleinerem Maßstab) begleitet werden, und die im ersten Obergeschoß eingebauten, sonst auf Sakralbauten beschränkten Schalltöpfe gaben dem Haus seine (vorläufige) Bezeichnung.

Die Annahme jüdischer Auftraggeber für die konventionell-höfischen, Wappenfries, Jagd- und (›Neidhart‹-)Tanzszenen verbindenden Ausmalungsfragmente im Haus an der Zürcher Brunngasse ist rasch auf vielfältige, auch skeptische Resonanz gestoßen. *Roland Böhmer*, der gemeinsam mit Dölf Wild für die Bearbeitung des Neufundes verantwortlich war, untermauert nun diese Zuweisung mit neuen Argumenten. Geradezu selbstverständlich erfolgt hier die Selbstintegration erfolgreicher jüdischer Geschäftsleute in das höfisch geprägte städtische Milieu – wenige Jahre vor dem Pogrom von 1348.

Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd (um 1370) ging im Programm der Tagung den Neufunden als ein gerade nicht ›sensationeller‹ Fall voraus: Er erlaubt aber ein gleichmäßiges Abschreiten des Fragenspektrums, das es im Sinn des Freiburger Projekts (wo immer möglich) abzudecken gälte: Vor dem Hintergrund von Bau- und Besitzgeschichte, der Sozialtopographie und des Profils des Auftraggebers lassen sich die Variation und Kombination traditionsreicher und zugleich ambivalenter Einzelszenen so beschreiben, daß ihr provozierend offenes, diskussionsbedürftiges Sinnpotential und der mit ihrer Ausführung verbundene Anspruch deutlich werden sollten.

Die beiden folgenden Aufsätze gelten Runkelstein. Ausgehend von der wenig beachteten Kaiserreihe reißt *René Wetzel* den vielfach gestaffelten Horizont auf, vor dem sich die Ausmalung der Burg als zusammenhängendes Programm verstehen läßt: Im Rückgriff auf Bild- und Texttraditionen wird hier ein komplexes Bezugssystem entworfen, das Wissen und Bildung, Artes und Literatur, Geschichte und mythische Ursprünge des Adels mit dem vielfältig visualisierten

höfischen Leben verschränkt und so die Bemühungen Vintlers um seine neuadlige Identität zum Ausdruck bringt.

Andrea Gottdang nimmt neue Einzelbeobachtungen zum Runkelsteiner ›Tristan‹ zum Anlaß, das Verhältnis zwischen Texten und Bildern grundsätzlich zu überdenken: Geht man konsequent vom mittelalterlichen Betrachter aus, erweist sich der Zyklus als konzipiert aufs Erzählen hin, als selbständige, gemalte Fassung des Stoffes, die »etliche mündliche Auslegungen erfahren haben dürfte. Denn der Betrachter braucht nicht den Text. Aber die Bilder brauchen den mit dem Stoff vertrauten Betrachter, der seine Fähigkeiten als Jongleur unter Beweis stellen kann.«

Anschließend führen *Jolanda Obrist* und *Anna Rapp Buri* in die Welt des Freiburger und Berner Patriziats zur Zeit der Burgunderkriege und des Übergangs Freiburgs aus savoyischer Herrschaft zur Eidgenossenschaft. Wandmalerei und Tapisserie stehen hier – austauschbar – in vergleichbaren, ja kaum trennbaren (politischen) Gebrauchszusammenhängen.

Jolanda Obrist kann plausibel machen, daß der Freiburger Schultheiß Petermann de Faucigny, Anführer der Freiburger in der Schlacht bei Murten (1476) und Vorkämpfer des Beitritts seiner Stadt zur Eidgenossenschaft, in seinem Landsitz Misery einen Neun Helden-Zyklus so arrangieren läßt, daß er seiner eigenen politischen Haltung Ausdruck geben, ›ein Bekenntnis zum Reich‹ (und zur Eidgenossenschaft) ablegen kann.

Etwa zur selben Zeit muß, wie der Beitrag von *Anna Rapp Buri* zeigt, der Berner Schultheiß Petermann von Wabern in Basel einen Bildteppich in Auftrag gegeben haben, der die Geschichte vom ›Grafen von Savoyen‹ spielerisch-idealisierend als Wildleute-Handlung inszeniert und damit die Höfe von Savoyen und Frankreich ins Bild setzt, an denen Petermann selbst als bernischer Gesandter verkehrte – sein eigenes Wappen und das seiner Frau werden von zwei Turnierrittern am ›französischen Hof‹ im Schild geführt.

Ähnliche Interessen des Auftraggebers scheinen greifbar bei der etwas älteren flandrischen Tapisserie des Bischofs von Lausanne, Georges de Saluces (1440/50), die *Monica Stucky-Schürer* behandelt: Sie wurde offenbar für den Saal des bischöflichen Gerichts und damit für denselben öffentlich-rechtlichen Gebrauchszusammenhang geschaffen, wie die (verlorenen) Gerechtigkeitstafeln Rogiers van der Weyden im Gerichtssaal des Brüsseler Rathauses, auf die sie sich bezieht. Zugleich aber ordnet die Tapisserie die Exempla des Trajan und des Erkinbald so an, daß Papst Gregor der Große ins Bildzentrum rückt und damit die nachweisliche besondere Nähe des Bischofs zur römischen Kurie zum Ausdruck bringen kann.

Eindeutig öffentlichen Charakter hat dann auch das sog. Arbedo-Denkmal von 1511 in der Luzerner Peterskapelle als Zeichen der Freundschaft zwischen den Ständen Luzern und Uri, dessen funktionale Einbettung in das historisch legitimierte politische Selbstverständnis der Stadt *Regula Schmid* behandelt. Dabei zeigt sie, wie jede Form des Umgangs mit diesem Symbol, als je neue

Deutung seines Sinngehalts, selbst an historische Kontexte, an die sich verändernden Interessen der Luzerner Führungsgruppen gebunden ist.

Dieser Beitrag leitete zugleich über zu den auch chronologisch benachbarten Fällen von *Barbara Fleith* (nicht im Band) und *Charlotte Gutscher-Schmid*, die sich ebenfalls mit Ausmalungen von Kirchenräumen befaßten, jetzt aber mit sakralen Bildthemen und ihren hagiographischen Entsprechungen, also in den geistlichen Kontext der ersten Themen zurückführten. Auch hier wurde jedoch der Bereich der Trägerschaft der (sich verändernden) Führungsgruppen nicht verlassen.

Im Mittelpunkt des Vortrags von *Barbara Fleith* stand mit der Identifizierung einer Assumptio Mariae mit Gürtelspende an der Außenwand der Grabkapelle der Luxemburger in der Dominikanerkirche zu Annecy zugleich die wechselvolle Geschichte einer ikonographischen Fehldeutung. Sie verwies nachdrücklich auf die Notwendigkeit, den räumlichen und damit funktionalen Kontext von Wandmalerei nicht zu vernachlässigen.

Im Beitrag von *Charlotte Gutscher-Schmid* begegnen wir erneut dem Berner Schultheißen Petermann von Wabern, diesmal freilich im Zusammenhang des politisch und sozial motivierten Engagements der Stadt und des bernischen Patriziats für die Niederlassung der Antoniter, in dessen Zusammenhang auch der Antoniuszyklus in der Hospitalkirche mit seiner ungewöhnlichen Betonung der Auffindung und Überführung der Gebeine zu sehen ist.

Auf die Trägerschaft der Bildausstattungen, die immer wieder begegnenden Eliten, ging in grundsätzlicher Weise ein Beitrag von *Carl Pfaff* ein (nicht im Band), der das Programm des letzten Tages eröffnete. Er machte auf sozialgeschichtlicher Basis den politischen Raum der habsburgischen Vorlande als kulturelle Einheit plausibel und steckte so den historischen Rahmen ab, in den sich die überwiegende Zahl der im Rahmen dieser Tagung behandelten Fälle einfügt. Vom Manesse-Kreis ausgehend und vergleichbare Familien und Gruppen einbeziehend, umriß er die Konturen einer Trägerschaft, die sich hier als (von Hadlaub hinreichend charakterisierter) geselliger Kreis von auch ›literarisch‹ interessierten Dilettanten, da als Auftraggeber von Wandmalereien und dort, in den Schwesternbüchern, als Donatoren und als Verwandte der Nonnen fassen läßt. (Die Vernetzung der Interessen, wie beabsichtigt, an einzelnen Personen und Familien exemplarisch vorzuführen, erlaubte der Stand der Forschung hingegen noch nicht.)

Eine Darstellung der Freiburger Datenbank ›Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten‹ durch *Johanna Thali* schließt diesen Band ab. Sie begründet deren Konzeption und beschreibt ihre informatischen Strukturen und ihren Gebrauch.

Man wird beim Erscheinen eines ersten Bandes kein eigentliches Résumé erwarten. Es zeichnen sich aber doch – bei aller Verschiedenheit der Gegenstände und Ausgangspunkte dieser ersten Tagung – bereits hier verbindende Ergebnisse

und neue Fragen ab: Die Bildzeugnisse belegen allenthalben den interessierten Zugriff auf Traditionen des Wissens und der Bildung, der durchaus aus aktuellem Anlaß geschehen kann, aber immer aus dem Bemühen um gültige, beständige Sinngebung (verschiedener Art) zu erklären ist. Das ändert natürlich nichts daran, daß diese Sinnsetzungen – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – offen bleiben, zur Neudeutung oder zur Ergänzung anregen: Das haben Cord Meckseper und Lieselotte Saurma-Jeltsch grundsätzlich und auf verschiedenen Wegen erwogen, und sie hat es besonders an der Kunkel vorgeführt. Das läßt sich aber auch an anderen hier behandelten Objekten, von den Portalskulpturen Andlaus bis zum Arbedo-Denkmal, beobachten; und es gilt eben auch für das über viele Jahre hin konstruierte Gesamtprogramm von Runkelstein. Dieser Prozeß der Auseinandersetzung mit den einmal im Bild festgehaltenen und so verfügbar gemachten Sinnpotentialen ist aber nicht anders vorstellbar denn als Weiterdenken im ›Gespräch‹, wie schon die konkreten Bild-Erfindungen sich am besten als Eingreifen in ein gesellschaftliches ›Gespräch‹, einen Vorgang des sich selbst Definierens und Bestätigens gebildeter Kreise denken lassen – so wie Michael Curschmann ihn voraussetzt und beschreibt und Norbert Ott ihn, eine überwältigende Materialfülle strukturierend, untermauert. Daß sich die Themen und Motive in bezeichnender und zugleich irritierender Weise wiederholen und dabei doch je neuer Akzentuierung fähig sind, also bei aller Konventionalität ihre Prägnanz nicht verlieren, ist besonders faszinierend. Es fordert aber auch zu jenem neuen Vergleich der Systeme der Texte und Bilder heraus, dem die zweite Tagung und der zweite Band gewidmet sind. Sie stehen unter Leitfragen, mit denen diese Einleitung schließen mag: »Welche Funktionen hat die konventionelle Darstellung geläufiger Themen in Texten und Bildern, wie funktionieren sie, wie geht man mit ihnen um?« Und: »Wie wichtig sind dabei der gesellige Umgang, das gebildete Gespräch als Konversation, die Erfahrung und Bestätigung der Identität von Gruppen oder Kreisen in geordneter Festlichkeit?«

Michael Curschmann (Princeton, NJ)

Volkssprache und Bildsprache*

Wie Sie sehen (Abb. 1), visiere ich unser gemeinsames Thema erst einmal aus einiger Entfernung an. Offensichtlich befinden wir uns hier nicht in der Schweiz: Das ist der Löwenhof der Alhambra, der Residenz der arabischen Herrscher von Granada. Dieser Baukomplex gehört zu den Erweiterungen, die im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts Muhammad V. (1354–91) mit großem Aufwand vorantrieb und in deren Zug unter anderem die sogenannte Königs- oder Gerichtshalle entstand. Dort nun stößt der Besucher inmitten des typischen geometrisch- und graphisch-dekorativen Putzes in den drei Alkoven, die vom Hof her hineinführen, auf ovale Deckengemälde mit figürlichen Darstellungen.[1] Das mittlere stellt eine Gruppe von vornehmen Arabern dar, aber die beiden anderen geben in zyklischer Anordnung ganz offensichtlich Erzählmotive aus dem Repertoire westlicher profaner Kleinkunst des 14. Jahrhunderts wieder (Abb. 2): In diesem Ausschnitt zum Beispiel ersticht ein Ritter zu Pferd einen Waldmann und verhindert so den Raub einer Dame, deren Arme der Waldmann schon ergriffen hat. Der der Dame beigegebene Löwe ist dazu offensichtlich nicht in der Lage oder willens. Daneben und nach rechts gewendet sehen andere Damen von den Zinnen einer Burg einem ritterlichen Zweikampf zu. Ich komme später noch auf diese Details zurück; im Moment interessiert ganz allgemein das Beispiel kultureller Anverwandlung als solches. Gerade eine derartige Außenperspektive erinnert daran, welch enorme Bedeutung in jener westlichen Kultur der visuellen Vergegenwärtigung profaner literarischer Inhalte im gemeinschaftlichen repräsentativen Raum zukam. Sie galt offenbar auch dem Träger einer anderen Kultur als Inbegriff und Signum dieser Kultur, denn nur so ist der bemerkenswerte Stilbruch doch zu erklären.

I

Anders als in der islamischen Welt gehört zur Schmückung profaner Räume und ihres Inventars im Abendland schon früh und wesentlich die figürliche Repräsentation, und sie orientierte sich mehr und mehr dann auch über das rein

* Ich habe die Vortragsform im wesentlichen beibehalten, aber den Text hie und da stilistisch überarbeitet und mehrfach erweitert.

[1] Vgl. Jerrilynn D. Dodds, The Paintings in the Sala de justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology, in: The Art Bulletin 61 (1979), S. 186–197.

Ornamentale oder Genrehafte hinaus an Konstellationen, die im Medium des Wortes bereits ausgeprägt waren. Und diese verbalen Vorgaben – das liegt ebenfalls in der Natur der Sache – sind bald ganz überwiegend volkssprachig gefaßt, sei es mündlich oder schriftlich; es handelt sich um Sujets und Themen aus dem literarischen Kanon, den die gesellschaftlichen Eliten seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts in ihren Sprachen aufgebaut hatten. Und das wiederum heißt, daß mehr und mehr dieser Texte und literarischen Traditionen neu sind, wenn man sie neben den etablierten Kanon des kirchlich sanktionierten lateinischen Schrifttums stellt. Und zwar sind sie in zweifacher Hinsicht ›neu‹. Einmal bedeutet Neuheit natürlich neue Inhalte – überwiegend weltlicher Observanz. Zum anderen bedeutet Neuheit – und das ist in unserem Zusammenhang sogar noch wichtiger – eine neue Art von Verfügbarkeit von Literatur: Materiell gesehen als Privateigentum des Laienhaushalts in den verschiedensten Werkformen – bald eben nicht nur als Buch – und geistig als Objekt von Diskussion und Interpretation, die nicht autoritär gesteuert sind, sondern den Laienrezipienten selbst aktivieren, den die neuen Autoren denn auch mehr oder weniger explizit als letzte Instanz anerkennen. Literatur wird Gegenstand gesellschaftlicher Diskurse über die Bedeutung des gesprochenen, geschriebenen oder gesungenen Wortes.

Diese Situation nun tangiert wiederum die bildende Kunst in ganz besonderer Weise, insofern sie jetzt im Auftrag der Träger dieser neuen Literatur den Kreis ihrer traditionellen Zuständigkeiten erweitert und sich dieser neuen Stoffe und Themen auf ihre eigene Weise annimmt. Dazu gehören unter anderem Erweiterung oder Modifikation des überkommenen Bildrepertoires: Neue Inhalte verlangen nach einer neuen Ikonographie, oder dem Künstler gelingt es, die überkommenen Bildformeln der kirchlichen Kunst im Dienst der neuen Materie abzuwandeln und umzufunktionieren. Das letztere ist das Phänomen an der Grenze von Volkssprache und Bildsprache, das am besten bekannt und erforscht ist. Ich erinnere nur an eines der interessanteren Beispiele: die Konvergenz der Darstellung von Tristans und Isoldes heimlichem Stelldichein im Baumgarten unter den Augen des aus der Krone des Baums herabblickenden Königs Marke mit der Ikonographie des Sündenfalls. Sie wird nicht zuletzt in der formalen wie inhaltlichen Stilisierung hier wie dort augenfällig, in der sich die betreffenden Szenen manchmal bis zum Verwechseln gleichen können. Solche Stilisierung unterstreicht noch eigens, wie naheliegend es für die Schöpfer so verbreiteter profaner Objekte wie Spiegelkapseln oder Schatullen aus Elfenbein gewesen sein muß, ausgerechnet diese Szene aus der Tristan-Sage herauszugreifen und ihr diese Ikonographie gleichsam überzuwerfen. Umgekehrt provozierte so der Prozeß der säkularisierenden Anverwandlung eine visuelle Kontrafaktur: Sie ist für das Spätmittelalter zum Inbegriff des Triumphs der weltlichen Liebe über alle Konvention geworden.[2]

[2] Vgl. dazu (mit Abb.) Michael Curschmann, Images of Tristan, in: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey, Cambridge 1990, S. 1–17, hier: S. 7ff. – In den weiteren Umkreis der visuellen Profanierung des Sündenfallmotivs gehören die allegorischen Darstellungen, in denen der Liebesgott über einem oder mehreren Liebespaaren in einer Baumkrone sitzt. Dieses Grundschema ist sehr variationsfähig, kann sich zum Beispiel mit älteren Paradigmen der Baumallegorie verbinden oder umgekehrt ganz ohne einen Baum auskommen. Abb. unter anderem bei Markus Müller, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts (Pictura et poesis 7), Köln/Weimar/Wien 1996, passim, und Michael Camille, The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire, New York 1998, passim.

Auch solche Extremfälle ikonographischen Transfers dienen der Integration des Neuen als Stoff und Inhalt. Meine heutigen Überlegungen zielen weniger darauf als auf die Hervorhebung einiger intermedialer Konstellationen und Gestaltungsfreiheiten, die sich in der Begegnung mit der literarisierten Volkssprache unwillkürlich einstellen und eine neue Partnerschaft begründen. Ich spreche mithin von Volkssprache spezifisch als verbaler Kunstübung und von Bildsprache als einer ihr zugeordneten visuellen Ausdrucksform.

In dieser Partnerschaft bestimmt dann vielfach erst die Bildkunst in ihren eigenen Dimensionen und Formen den Stellenwert des Literarischen im gesellschaftlichen Zusammenhang. Gut ist das schon auf einem Emailkästchen zu sehen (Abb. 3), das vermutlich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in Limoges gefertigt wurde und in unwillkürlicher Mischung von geistlicher und neuer profaner Ikonographie wesentliche Elemente der zeitgenössischen Liedkunst als Bestandteil südfranzösischer Hofkultur vor Augen führt.[3] Wer dächte im übrigen beim Anblick der Dame mit dem Falken (rechts), die den vor ihr knieenden Herrn am Hals-Band gefangen hält, nicht auch an des Kürenbergers Falkenlied? Im weiteren Verlauf der Entwicklung gilt das dergestalt bildhaft reifizierte gesellschaftliche Gespräch mehr und mehr, wie gesagt, ganz bestimmten Stoffen und Themen, die gegebenenfalls dann ihrerseits im Wechsel des Mediums in neue Beziehungen zueinander treten können – in einer neuen säkularen Programmatik, wie wir sie zum Beispiel auf Runkelstein oder später, bürgerlich-humanistisch gefärbt, am Flaarschen Haus in Stein am Rhein vor uns sehen.[4]

Ich möchte mich nun aber meinem Gegenstand auf einem etwas anderen Weg nähern, an dessen Ende ein vergleichsweise bescheidenes Ziel steht. Zur Erleich-

[3] Die farbige Abb. bei Markus Müller, Die Welfen und Formen höfischer Repräsentation im anglonormannischen Reich, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995, Bd. 2, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, München 1995, S. 377–386, Abb. 255 ist seitenverkehrt. Vgl. im übrigen Müllers Interpretation, in: Minnebilder (Anm. 2), S. 59–73.

[4] Zum Flaarschen Haus insbesondere vgl. Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein (Wolfgang Stammler Gastprofessur. Vorträge 6), Freiburg/Schweiz 1997, S. 41–58.

terung des Einstiegs sei noch einmal die kreative Übernahme geistlicher Bildkonventionen mit ins Spiel gebracht: Man vergleiche dazu den Evangelisten Markus in einem Fuldaer Evangeliar aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 4)[5] und den Dichter Rudolf von Ems, wie er einem Schreiber seine Weltchronik diktiert, in einer Handschrift von etwa 1270 (Abb. 5).[6] Die leeren Spruchbänder symbolisieren jeweils den Sprechgestus, das Wort an sich. Mit dem Anschluß an den Evangelistentypus sollte der Künstler sicherlich den Eintritt des Autors Rudolfs von Ems in die Welt gelehrten Schreibens signalisieren. Dabei jedoch waren bestimmte Manipulationen des internen Bezugssystems dieser Bildformel unumgänglich, und damit wiederum reklamierte man höchsten Status für die Volkssprache als Vehikel dieser Mitteilung: Göttliche Inspiration, wie sie der Heilige Geist (hier in Gestalt des Löwen) spendet, wandelt sich im volkssprachigen Sprechakt zur *auctoritas* des weltlichen Dichters; als volkssprachiger Autor ist er nicht mehr Mittler, sondern Urheber des Wortes. Wie bewußt das arrangiert ist, zeigt schon ein Blick auf die Eingangsseiten einer etwa gleichzeitigen Handschrift der ›Cantigas de Santa Maria‹, wo deren Autor, Alfonso X. von León und Kastilien, als ganz pragmatischer Diktierer im Kreis seiner Hofhaltung dargestellt ist.[7]

II

Gattungsbedingt betont das ikonographische Derivat im Fall Rudolfs von Ems den Übergang des volkssprachigen Wortes in die Schriftlichkeit. In den meisten anderen Fällen, in denen man im deutschsprachigen Raum im 13. Jahrhundert den Schriftträgern Bildschmuck hat angedeihen lassen, ist das Anliegen des Illustrators eher gewesen, dabei auf das mündliche Ambiente des Texts einzugehen, in dem dieser Text ja nach wie vor lebt. Das ist zum Beispiel auch der Fall bei dem Konterfei Eikes von Repgow in der Wolfenbütteler Handschrift seines ›Sachsenspiegels‹, das als typologisches Zwischenglied zwischen dem Typus des Evangelisten und dem Portrait Rudolfs von Ems anzusetzen wäre: Der vor den Kaisern Karl und Konstantin knieende Autor folgt – textgemäß – der Eingebung des Heiligen Geistes, der in Gestalt der Taube über ihm schwebt. Zugleich aber geht von ihm und nicht von dort der Sprechgestus in Form des leeren Spruchbandes aus, der in diesem Fall jedoch nicht primär Verschriftlichung, sondern – gleichsam im ›Vortrag‹ vor seinen Urhebern – eher die Mündlichkeit des Rechts als Ausgangssituation des ganzen Unternehmens anzeigt.[8] Im Spiel mit der Konvention kommen so neue Perspektiven zur Geltung, deren Verfolgung in der Praxis eigene Ausdrucksformen nach sich zieht, die so in der Tradition nicht vorbereitet waren. Um das zu verdeutlichen, schiebe ich zwei Beispiele aus älteren lateinischen Handschriften ein, die jede auf ihre Weise den mündlichen Umgang mit dem Text geradezu thematisieren.

Auch die lateinische Buchkunst hat ja in nicht seltenen Fällen dieses Phänomen mündlicher Kommunikation mit ins Bild gesetzt, in das letztlich die gesamte Schriftkultur des Mittelalters eingebettet ist. So also zum Beispiel mit Hilfe einer Initialminiatur zu Beginn einer Sammlung von Predigten des syrischen Kirchenvaters Ephraem Syrus in einer im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts im Skriptorium von St. Albans gefertigten Handschrift (Abb. 6).[9] Zuoberst in der Hierarchie der Zeichen steht hier – in zweifarbiger Kapitalis – die Generalüberschrift: *Incipit liber primus beati effremi diaconi edesse ciuitatis.* Und unter diesem Vorzeichen tritt neben den folgenden Text in dessen Initialbuchstaben *D* ein Portrait des Autors Ephraem in zunächst ganz konventionell anmutender Ikonographie. In der Beuge des rechten Arms hält er dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch frontal vor Augen: Es etabliert ihn als historische Person und ist Quelle seiner Autorität als Kirchenvater.[10] Ephraem selbst aber blickt im Profil handelnd auf den Text hin, und der Lehrgestus seiner linken Hand setzt sich, der Richtung des Blicks folgend, in einem schmalen Band fort, das erst den Körper der Initiale durchbricht und sich dann noch ein wenig auf diesen Text hin öffnet. Dieses Band spezifiziert den Lehrgestus als Sprechgestus

[5] Fulda, Hessische Landesbibliothek, H. Aa 44, fol. 44^{v}. Beschreibung der Handschrift: Christine Jakobi-Mirwald (auf Grund der Vorarbeiten von Herbert Köllner), Die illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda. Teil 1: Handschriften des 6. bis 13. Jahrhunderts, Bd. 1–2, Stuttgart 1993, Bd. 1, S. 47–51 (Nr. 21).

[6] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8345, fol. 1^{r}. Vgl. zu diesem Bild jetzt auch Ursula Peters, Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters, in: ZfdPh 119 (2000), S. 321–368, hier: S. 354f.

[7] Alfonso X El Sabio, Cantigas de Santa María. Edicíon facsímil del códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Madrid 1979, fol. 5^{r}. Zum Autorenportrait in der mittelalterlichen deutschen Literatur allgemein vgl. Burghart Wachinger, Autorschaft und Überlieferung, in: Autorentypen, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger (Fortuna Vitrea 6), Tübingen 1991, S. 1–23, und jetzt Peters, Autorbilder (Anm. 6).

[8] Eike von Repgow, Sachsenspiegel. Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift Cod. Guelf. 3.1. Aug. 2°, hg. von Ruth Schmidt-Wiegand, Berlin 1993, Bd. 1 (Faksimile), fol. 9^{v}. Vgl. insgesamt Michael Curschmann, Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. von Walter Haug (Fortuna vitrea 16), Tübingen 2000, S. 378–470, hier: S. 420–428 (»Das Experiment der deutschen Bilderhandschriften im 13. Jahrhundert«).

[9] Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 233, fol. 1^{r}. Zum Inhalt dieser Sammelhandschrift vgl. Henri Martin, Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, t. 1, Paris 1885, S. 124f. Die Miniatur wird dem sogenannten Simon-Meister zugeschrieben und ist zusammen mit mehreren ähnlichen Beispielen bekanntgemacht und kurz als Eigenart der Werkstatt von St. Albans diskutiert von Walter Cahn, St. Albans and the Channel Style in England, in: The Year 1200. A Symposium, ed. by Jeffrey Hoffeld, New York 1975, S. 187–230, hier: S. 195. Vgl. auch Cahns Hinweis in Représentation de la parole, in: Connaissance des Arts, Nov. 82, S. 82–89, hier: S. 89.

[10] Leider habe ich den dort eingetragenen Text nur teilweise entziffern und überhaupt nicht identifizieren können. Sicher ist nur, daß es sich nicht etwa um den rechts daneben kopierten Wortlaut handelt.

und verwandelt den gegenwärtigen Text in hier und jetzt gesprochenes Wort – in den für den Syrer typischen rhetorischen Kaskaden einer Bußpredigt: *Dolor me compellit dicere et iniquitas mea comminatur michi ut sileam.*[11]

Das sind komplizierte Konstellationen visueller Präsentation von Geschriebenem. Sie zielen darauf ab, die institutionelle Mündlichkeit der Predigt aktuell – als Sprechakt – in die Aufzeichnung zu integrieren. Das Initialbild gebiert im Rahmen des Buches und des folgenden Schriftencorpus diesen bestimmten Text als Stimme des Autors im schriftlichen Niederschlag, und das ist letztendlich eine Strategie der Schriftkultur, die geradezu spielerisch die Buchseite als Hypertext konzipiert.[12]

Einer der beiden Illustratoren einer fünfzig Jahre älteren Handschrift aus demselben Skriptorium, St. Albans, hat dieses Phänomen mündlicher Aktualisierung mit offenkundigem Vergnügen in den verschiedensten Varianten durchgespielt, in den historisierten Initialen des sogenannten Albani-Psalters. Die Figur, die dort im liturgischen Anhang zum eigentlichen Psalter in einer solchen Initiale auftritt und zum Zweck eines Querverweises die Arme kreuzt (Abb. 7), ist Maria als Autorin des ›Magnificat‹, des rechts stehenden Texts.[13] Sie selbst steht in der dazugehörigen Initiale *M*, und während der Engel Gabriel sie segnet, stützt ihre linke Hand das Buch, dessen offene Seiten den Beginn seiner Anrede an sie enthalten: *Ave Maria plena gratia*. Zugleich – und ohne den Blick abzuwenden – benützt Maria ihre rechte Hand, um aus der Initiale heraus auf eben den Text hinzuweisen, der ihre Antwort enthält, ihren Lobgesang *Magnificat anima mea Dominum*, der in der Abendandacht des Marienoffiziums seinen liturgischen Platz hat. Mit anderen Worten, Marias Körpersprache ist liturgisch motiviert: Sie verfährt umgekehrt wie der Prediger Ephraem, der den Text aus der Initiale heraus in den Schriftspiegel projiziert und so gegenwärtig macht. Sie spricht ihren Text nicht, sondern verweist ihn in seinen ursprünglichen Zusammenhang zurück, als Einladung zur andächtigen Teilnahme am historischen Akt. Auch das ist eine Geste in Richtung auf mündlichen Vollzug, aber doch letztlich wieder Buchkunst, im Dienst der schriftlichen Mitteilung

[11] Hier handelt es sich um den Anfang von Ephraems Schrift ›De contritio cordis‹.

[12] Da der Rest der Handschrift ohne weiteren Bildschmuck bleibt, reicht, streng genommen, die Wirkung dieses einleitenden Gestus sogar bis ans Ende ihres Ephraem-Teils (fol. 50).

[13] Hildesheim, Dombibliothek, Hs G1 (Albani-Codex), S. 394. Zu den zum Psalter im engeren Sinn gehörigen Initialen vgl. zuletzt Morgan Powell, The Mirror and the Woman. Instruction for Religious Women and the Emergence of Vernacular Poetics 1120–1250, Diss. Masch., Princeton 1997, S. 48–51. Der Anhang weist weitere 26 historisierte Initialen auf, von denen insbesondere noch die Initiale zum Stundengebet *Deus in adiutorium meum intende* auf S. 408 zu vergleichen wäre: Otto Pächt, Charles R. Dodwell and Francis Wormald, The St. Albans Psalter (Albani Psalter) (Studies of the Warburg Institute 25), London 1960, Taf. 96c. Neuere Beschreibung der Handschrift von Renate Giermann und Helmar Haertel, Handschriften der Dombibliothek zu Hildesheim, Bd. 1–2, Wiesbaden 1993, Bd. 2, S. 107–134.

konzipiert: Das Bild arrangiert Textblöcke zum Zweck imaginärer Aufführung in quasi-liturgischer Observanz eines vergangenen Augenblicks. Wenn dieses kleine Drama aufwendiger inszeniert ist und insgesamt weniger streng kontrolliert wirkt als der Gestus des Kirchenvaters Ephraem, dann hängt das wohl damit zusammen, daß der Albani-Psalter überhaupt, in Inhalt wie Ausstattung, dem volkssprachigen Umgang mit christlicher Wahrheit relativ breiten Raum einräumt.[14]

Der Abstand zu vergleichbaren Modalitäten rein volkssprachiger Reaktion auf die – wie auch immer verstandene – Mündlichkeit des Textes ist dennoch beträchtlich und bemerkenswert. Ich ziehe zu diesem Vergleich die um 1260/70 entstandene Handschrift heran, die den ›Welschen Gast‹ Thomasins von Zirklære enthält. Trotz allerlei Ungereimtheiten, wie sie gelegentlich auch in den drei folgenden Fällen auftreten, gibt sie nach heute wohl allgemeinem Urteil ein über fünfzig Jahre vorher im Zusammenhang mit dieser Lehrdichtung komponiertes Illustrationsprogramm relativ getreu wieder.[15]

Schon die im volkssprachigen Buch völlig neue Variante der Illustration am seitlichen oder unteren Rand und unter Umständen quer zum Schriftspiegel suggeriert eine besondere Art der visuellen Projektion (Abb. 8 und 9). Wir erkennen auf den beiden zunächst herangezogenen Seiten am rechten Rand unter anderem ungefähr in der Mitte jeweils die Figur mit den verschränkten Armen wieder, die Querverweise ausführt. Aber diesmal werden Personen und nicht Texte auf diese Weise miteinander verbunden, und diese Personen sprechen in den ihnen beigegebenen Spruchbändern ihre eigene Sprache und nicht etwa die des illustrierten Textes. Beide Male geht es in diesem Text lapidar und sententiös um Gut und Böse; auf fol. 2r (Abb. 8), einer Seite, die noch zum Prolog gehört, in Form einer *captatio benevolentiae*, in deren Verlauf sich der Autor auf die Seite des Guten stellt (Vers 79–86):

Swer wol gevellet der frvmen schar
der miss vellet den boesen gar
Swer frvmer levte lob hat
der mach wol tvn der boesen rat
Ist iemen frvm der reht tvt
daz dvnchet niht den boesen gvt
wan swaz der frvme gvtes geren mach
daz mvz sein der boesen slach.

[14] Darüber ist in den letzten Jahren mehrfach gesprochen worden. Vgl. zuletzt, mit der einschlägigen Literatur, Powell, The Mirror (Anm. 13), S. 26–90, und Curschmann, Wort – Schrift – Bild (Anm. 8), S. 387f.

[15] Ein Faksimile dieser ältesten erhaltenen Handschrift (A) liegt vor in: Der welsche Gast des Thomasin von Zerclaere. Codex Palatinus Germanicus 389 der Universitätsbibliothek Heidelberg (Facsimilia Heidelbergensia 4), Wiesbaden 1974. Ich zitiere nach der Handschrift und gegebenenfalls mit den Verszahlen der Ausgabe von Heinrich Rükkert, Der wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 30), Quedlinburg/Leipzig 1852 (Nachdr. 1965).

Zur Begleitung dieses Textabschnittes, der von der Mitte der Seite bis zu der dreizeiligen (roten) Initiale führt, gestalten nun am rechten Rand zwei Personengruppen in ausdrucksvoller Körpersprache und mit Hilfe von Titeln und Spruchbändern diese allgemeine Dichotomie in quasi-allegorischer Manier als szenisches Ensemble: Links die personifizierte *Bosheit* und der ihr gefügige Bösewicht (*Bosvaht*) und rechts der *frum man*, die Leitfigur Thomasins, der sich mit den Worten »*dv bist unter minen vȏz*« eine andere Personifikation der *Bosheit* unterwirft.[16] Die Person in der Mitte gibt mit ihrer Körperhaltung deutlich zu verstehen, wo ihre Sympathien liegen, und deshalb und weil sie als einzige nicht tituliert ist, bezeichnen wir sie im allgemeinen als den Erzähler – eine Verwendung des ikonographischen Typs, wie sie auch aus einer etwa gleichzeitigen Handschrift von Wolframs ›Willehalm‹ bekannt ist.[17]

An der zweiten Stelle (fol. 99^{r}, Abb. 9) übt Thomasin dann ganz direkt Zeitkritik, unter anderem mit dem Hinweis, daß der *frvm man* allzeit den Bösen ein Dorn im Auge ist: *Si schriren alle vber den / ob si in sehen etwenne* (6349f.). Am Rand ist das nun wieder entsprechend und mit den eigenen Worten der teilweise allegorischen Akteure inszeniert, auch wieder in zwei Gruppen, nur daß hier der Mittelsmann mit den verschränkten Armen zu der linken Gruppe gehört.[18] Rechts hat sich der *frvm man* (hier versehentlich als Frau wiedergegeben) mit den Worten »*dv mvst da ligen*« wieder eine Inkarnation der Bosheit unterworfen,[19] und der erste dieser Dienstmannen bemerkt das mit leichtem Entsetzen: »*Seht ir waz der tvt?*« Seine Körpersprache vereint den Zeige- mit dem Sprechgestus, und die Kunde pflanzt sich schnell in den folgenden Reden und Gesten fort: »*Sihstv waz der tvt?*« beim Zweiten, bis zum resignierenden »*nv went erz wol tvn*« des Dritten. Der allerdings animiert damit die links thronende *Bosheit* zum Gegenangriff: »*rechet mich an minem dinestman*«, lautet ihr Gebot.

Thomasins Traktat kommt praktisch ohne Dialog aus. Diese Figuren sprechen aus eigenem Antrieb und in ihrer Sprache, und setzen so die Maximen des Texts in Handlung um. Wie weit sich der resultierende Metatext aus Bild und Wort dabei verselbständigen konnte, mag schließlich noch eine dritte Szene (fol. 63^{r}) veranschaulichen (Abb. 10). Stichwort Thomasins ist die Klage über die ungetreue Ehefrau, die *ainn andern minnen wil*, wie es am Kopf der Seite heißt, und die damit dem liebenden Mann (3986f.) *grozz lait zaller zeit* (3990) bereitet.

[16] So will es jedenfalls der *titulus*, *Bosheit*, der wohl versehentlich statt *boswihte* gesetzt ist, wie es andere Handschriften haben: S. Thomasin von Zerclaere, Der Welsche Gast, Bd. 1–4, hg. von F. W. von Kries (GAG 425), Göppingen 1985, Bd. 4, S. 47.

[17] Wolfram von Eschenbach, ›Willehalm‹. Die Bruchstücke der ›Großen Bilderhandschrift‹. Im Faksimile hg. von Ulrich Montag, Stuttgart 1985, fol. 1$^{r/v}$.

[18] Auch in der großen ›Willehalm‹-Handschrift (Anm. 17) kommt diese Pose keineswegs nur dem Erzähler zu (vgl. fol. 1^{r} oben).

[19] Insofern ist A zumindest konsequent (vgl. Anm. 16). In der Fassung G (usw.) wird diese Figur als der *from man* bezeichnet (von Kries, Thomasin [Anm. 16], S. 123), das heißt, hier ist nach dem Text ›korrigiert‹ bzw. ein anderer Aspekt (Vers 6351!) hervorgehoben.

Die visuelle Glosse dazu ist ein belauschtes Stelldichein, in dem der betrogene Ehemann und ein Freund auf der einen Seite (links) und die Ehebrecherin und ihr Liebhaber auf der anderen in getrennten, aber auf einander bezogenen Dialogen eine solche Situation auf ihre eigene Weise durchspielen: »*Sih zv waz din wip tvt*«, stachelt der ›Freund‹; »*we mir si ist im holt*«, erkennt der Ehemann. Auf der anderen Seite die Bemerkung des selbstgefällig liebkosenden Galans: »*Sehe nv daz din man*«, worauf die besorgte Stimme der Frau antwortet: »*Des erlaz mich got*«. Das allegorische Element als Medium der Vergegenwärtigung ist hier ganz abgefallen, im übrigen ist aber auch für diese kleine Genreszene das Sehen außerordentlich wichtig: Man sieht, und dann bespricht man, was man sieht. Im Gespräch werden die Gegenstände des Textes aktuell.

Im Fluchtpunkt dieser inhaltlichen Konkretisierung aus visuell inszenierter individueller Erfahrung liegt natürlich das gesellschaftliche Gespräch, in das ein solches Buch hineinspielt. Während die monastisch-lateinische Buchkunst das Mündliche als potentielle oder aktuelle Gebrauchsform fest im Hypertext der Buchseite verankert, haben die Illustratoren solcher volkssprachigen Handschriften eine allgemeinere, gesellschaftliche Mündlichkeit im Visier, in der das Textliche als Diskussionsgegenstand freigesetzt wird und aufgeht. Wie das im Einzelnen praktisch zu denken ist und inwieweit insbesondere die Hersteller solcher Lehr-Bücher mit Idealvorstellungen arbeiten, die in der Praxis schwer oder überhaupt nicht einlösbar sind, sei dahingestellt.[20] Die modische Vokabel ›Performanz‹ verunklart da sicher Vieles. Fest steht in unserm Fall aber dies: Der Bebilderung kommt eine ganz wesentliche Mittlerrolle in der Vergesellschaftung des Texts zu, und in dieser Hinsicht steht die Thomasin-Handschrift stellvertretend für eine ganze Reihe für die deutsche Hofkultur charakteristischer formaler Experimente. Sie fallen je nach Gattung ganz verschieden aus, aber alle entspringen letztlich dem Bestreben, die neue Adelsliteratur in ihre natürliche Umwelt mündlichen Umgangs mit Wissen und Erzählung einzubinden. Aus diesem Grund haben sie sich auch – und das ist ebenso charakteristisch – im weiteren Verlauf der Entwicklung nicht durchgesetzt, auch im Fall Thomasin nicht. In jedem Fall aber hat unter dem Einfluß neuer Texte in der Volkssprache auch die Bildsprache neue Zuständigkeitsbereiche und entsprechende neue Flexibilität gewonnen. Sie wird im schöpferischen Zusammenspiel der Medien geradezu zum Katalysator der gesellschaftlichen Diskussion um Bedeutung und Funktion volkssprachiger Literatur.

[20] An diesem Punkt treffen sich meine Überlegungen mit denen, die Michael Stolz am Beispiel der Verbildlichung der Freien Künste in derselben Handschrift angestellt hat: Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins ›Welschem Gast‹ als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur, in: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 344–372. »Thomasins Umprägung der Wissenschaftslehre in ein ethisches Programm« (S. 352) und die aus ihrer eigenen Tradition heraus (und vielfach fehlerhaft) entwickelten Memorial-Bilder der Artes treten de facto weit auseinander, ja die Bilder »verweigern sich dem Text« geradezu (S. 367). Die Verbindung kommt erst in der Gebrauchsituation zustande, in der in diesem besonderen Fall erst ein relativ gelehrter »Vermittler« der interessierten Gruppe den Zugang zur intendierten Lehre eröffnet (S. 369–371).

III

Das gilt zunächst für die Handschrift, also die Werkform, die als Träger von Text und Bild zugleich dient. Die übrigen, immer zahlreicheren Formen der Darbietung oder Aufarbeitung literarischer Inhalte – Wandmalerei, Elfenbeinschnitzerei, Textilien usw. – gehen von ganz anderen Voraussetzungen aus, als da sind: Nicht nur die mehr oder weniger große Distanz zur textlichen Grundlage und die aktuelle Dominanz des Visuellen, sondern vor allem auch die Beschaffenheit des Materials sowie Größenordnung und Format des Werkstücks. Vor allen Fragen, die die Aufbereitung eines unter Umständen aus seinen Textbezügen jetzt völlig gelösten Stoffs aufwirft, gegebenenfalls auch vor der Wahl des Sujets selbst, ist die Frage des künstlerischen Mediums zu entscheiden, sowohl, was die ihm inhärenten Möglichkeiten, als auch, was die ihm auferlegten Beschränkungen angeht.

Es macht, um es ganz einfach zu sagen, einen beträchtlichen Unterschied, ob man die beliebte tragische Liebesgeschichte der Kastellanin von Vergi[21] vor und über sich und rundum an allen vier Wänden gemalt sieht, womöglich noch im Schlafzimmer vom Bett aus, wie im Palazzo Davizzi Davanzati in Florenz (Abb. 11),[22] oder auf einer nur 21 cm langen und 8 cm hohen Elfenbeinschatulle geschnitzt (Abb. 12), die man selbst umgeben, auf die man herunterblicken, die man aber auch hochheben, drehen und von allen Seiten begutachten kann, und die überdies dem Künstler nicht nur wegen ihrer geringen Größe, sondern vor allem ihres Formats wegen sehr viel weniger Entfaltungsmöglichkeiten bieten mag. Ohne eindeutige Richtungsvorgaben und angesichts von fünf verschiedenen sichtbaren Gestaltungsflächen in drei verschiedenen Größen mußte es besonders schwierig scheinen, kontinuierlich zu erzählen, wie der Freskomaler es hier tut. Er kann die Handlung hinter einer aufwendigen Scheinarchitektur aus

[21] Kritische Ausgabe von Frederik Whitehead, La Chastelaine de Vergi, 2nd ed., Manchester 1951 (Nachdr. 1976). Einen eigenen, wenn auch nur in Einzelheiten abweichenden Text bietet die zweisprachige Ausgabe von Leigh A. Arrathoon, The Lady of Vergi. Edited and Translated with an introduction, Variants, Notes, and a Glossary, New York 1984, nach der ich zitiere. Zur europäischen Verbreitung des Stoffs vgl. Emil Lorenz, Die altfranzösische Versnovelle von der Kastellanin von Vergi in späteren Bearbeitungen, Halle 1909. Zum Literarhistorischen vgl. insbesondere Paul Zumthor, De la chanson au récit: La chastelaine de Vergi, in: Vox Romanica 27 (1968), S. 77–95.

[22] Dieser Zyklus wurde möglicherweise im Zusammenhang mit der Vermählung eines Davizzi mit Catalana (!) degli Alberti (1395) in Auftrag gegeben. An dieser seit der ersten gründlichen Beschreibung der Fresken üblichen Datierung hält auch Maribel Königer fest: Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der internationalen Gotik, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 34 (1990), S. 245–278, hier S. 258 – gegen die Einwände Paul F. Watsons, der aus Stil und Kostümen auf die Mitte des 14. Jahrhunderts schließt, ebenfalls im Zusammenhang mit einer Heirat zwischen den Familien Davizzi und Alberti (1350): The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance, Philadelphia 1979, S. 48f

Ballustraden und Arkaden in einer paradiesischen Gartenlandschaft wie auf einer Bühne als episches Panorama entfalten.[23] Die Schnitzer der überaus populären Elfenbeinkästchen, einer französischen Spezialität des 14. Jahrhunderts, haben sich dagegen selten eines einzelnen literarischen Gegenstandes angenommen.

Die große Ausnahme ist aber eben die schon im 13. Jahrhundert von einem unbekannten Franzosen in knapp tausend Verse gefaßte Geschichte der Kastellanin von Vergi. Das kleine Werk besteht zu großen Teilen aus Dialog, in kaum einer Episode treten mehr als zwei Personen auf, und das hat zweifellos den Versuch begünstigt, diese Geschichte in der vom Gegenstand geforderten Kleinteiligkeit und doch als ganze darzustellen. Sie ist auf nicht weniger als acht noch ganz oder fragmentarisch erhaltenen Kästchen verewigt,[24] und ich benutze dieses Beispiel, um auch den Aspekt des Werkstücks in den Zusammenhang der neuen, von neuen Sujets inspirierten Partnerschaft zwischen Volkssprache und Bildsprache mit einzubringen. Das hier in Vorderansicht abgebildete ist eins der beiden heute im Metropolitan Museum in New York aufbewahrten Exemplare, dem leider die Schmalseiten abhanden gekommen sind.

Ein junger Ritter am Hof von Burgund gerät in das Dilemma, daß er sich unter strengstem Schweigegebot der Liebe der Kastellanin von Vergi erfreuen darf, während andererseits die Herzogin selbst ihm nachstellt. Als deren Verführungskünste nichts fruchten, verleumdet sie ihn beim Herzog, und daraus folgt das weitere Dilemma, daß der junge Mann der drohenden Verbannung nur zu entgehen können meint, indem er dem Herzog verspricht, ihm seine wahre Liebe durch Augenschein zu enthüllen. Das geschieht, aber die Herzogin entlockt dem Herzog die Geschichte und rächt sich an der Nebenbuhlerin, indem sie ihr während der Vorbereitungen zum pfingstlichen Hofball durch Andeutungen zu verstehen gibt, daß ihr Geheimnis kein Geheimnis mehr ist. Noch im Ankleidezimmer stirbt die Kastellanin vor Gram über die Untreue des Geliebt-

[23] Zugrunde liegt in diesem Fall ein anonymer italienischer *cantare*, eine balladeske Version in Ottaverimen, die unter anderem die Verszahl um etwa die Hälfte kürzt. Die maßgebende Ausgabe ist Michele Catalano, La ›Dama del Verzù‹. Cantare del secolo XIV, in: Archivum Romanicum 4 (1920), S. 141–209 (der Text hier: S. 175–209). Auf einer älteren Ausgabe basiert der Text bei Natalino Sapegno, Poeti minori del trecento, Mailand 1952, S. 824–842. Zum Aufbau des Freskenzyklus in Kombination der realen Raumstruktur mit der eigens konstruierten Scheinarchitektur s. die Ausführungen Königers, Die profanen Fresken (Anm. 22), S. 264–268.

[24] Vgl. dazu Beate Schmolke-Hasselmann, ›La Chastelaine de Vergi‹ auf Pariser Elfenbein-Kästchen des 14. Jahrhunderts. Zum Problem der Interpretation literarischer Texte anhand von Bildzeugnissen, in: Romanistisches Jahrbuch 27 (1976), S. 52–76, und besonders Laila Gross, ›La Chastelaine de Vergi‹ Carved in Ivory, in: Viator 10 (1979), S. 311–321. Laila Gross hat, konzentriert auf das Londoner Exemplar (s. unten), insbesondere die geschickte Umsetzung in das andere Medium und die Feinheiten der künstlerischen Ausgestaltung herausgearbeitet. Der im Folgenden herausgestellte programmatische Gesichtspunkt findet allerdings auch bei ihr noch nicht die nötige Beachtung.

ten, wie (Abb. 12) auf der Vorderseite des Kästchens links abgebildet. Wie weiterhin auf dieser Vorderseite in zwei symmetrisch um das Schloß herum komponierten Szenen zu sehen: Als der junge Mann die Geliebte dort vorfindet, rennt er sich aus Verzweiflung ein Schwert in den Leib, das wiederum der wütende Herzog herauszieht, um dann damit (auf der hier verlorenen Schmalseite) die Herzogin vor versammelter Hofgesellschaft zu enthaupten. Er selbst nimmt anschließend das Kreuz.

Das ist in seiner Grundstruktur ein anregend debattierbarer *jeux parti*, konzentriert auf das Individuum und sein Verhalten im höfischen Regelwerk, insbesondere den jungen Ritter, denn »dieses Beispiel lehrt«, wie es abschließend heißt, »in Liebesangelegenheiten diskretes Schweigen zu bewahren« (951f.: *Et par cest example doit l'en / s'amor celer par si grant sen*). Schon der erste Entwurf dieser ein bis zwei Generationen später in einer Pariser Werkstatt aufgelegten Kästchenserie geht jedoch entschieden über diese Pointe hinaus, obwohl er im einzelnen die Erzählung ziemlich genau nachgestaltet. Das war zunächst eine Frage der Gesamtplanung: Deckel und Seiten wurden je nach Format in verschieden viele Compartements untergliedert, und die wichtigsten Episoden der Erzählung wurden darauf so verteilt, daß sich klar in sich gegliederte und zugleich klar voneinander abgesetzte Handlungsblöcke ergaben: Acht Szenen auf dem Deckel, wie hier auf dem des unvollständigen New Yorker Exemplars (Abb. 13), behandeln das, was man als die Vorgeschichte bezeichnen kann. Auf deren Organisation im einzelnen komme ich noch zurück. Auf den Längsseiten führen je vier Szenen die Handlung durch ihre zwei entscheidenden Phasen, wie hier (Abb. 12) mit dem Tod der Liebenden und dem Abgang des Herzogs nach rechts. Der Höhepunkt, die Enthauptung der Herzogin, ist dann auf der rechten Schmalseite in einer einzigen Szene dargestellt, und ich muß nun zur Erläuterung ein zweites Exemplar heranziehen, das sich heute im Britischen Museum befindet (Abb. 14 und 15).

Hier also die Enthauptung inmitten der Tanzgesellschaft (Abb. 14). Die Betrachtung des Londoner Kästchens ergibt dann weiterhin: Auch die gegenüberliegende linke Schmalseite zeigt nur eine Szene, die noch dazu inhaltlich als direktes Pendant konzipiert ist (Abb. 15). Sie bildet im krassen Gegensatz zu der Schlußszene die Hofgesellschaft im Zustand allgemeiner Freude und Harmonie ab. Hier hält man sich bei den Händen statt sie entsetzt zu erheben; hier recken die Trompeter ihre Instrumente zur fröhlichen Fanfare zur Decke statt sie stumm zu Boden zu senken; die Damen in der ersten Reihe wenden sich einander zu. Allerdings, wer genauer hinsieht, wird schon hier auch den Keim des Verderbens erkennen und damit auch, daß der Elfenbeinschnitzer das Geschehen zu seinen eigenen Zwecken manipuliert hat.

Die Mitte der Szene nehmen nämlich die Herzogin und die Kastellanin ein, und die Herzogin benützt die Gelegenheit, der jungen Frau etwas mitzuteilen. Kenner der Materie wissen, was das ist, sie wissen möglicherweise aber auch, daß der Text diese Mitteilung ausdrücklich in das Ankleidezimmer verlegt, in

das sich die Damen auf Veranlassung der Herzogin vor Beginn des Tanzes zurückziehen.[25] Diesen im Text überhaupt nicht beschriebenen und kaum erwähnten Tanz voll ins Bild zu rücken und dann den Moment des tödlichen Wortes im Zentrum der höfischen Festveranstaltung par excellence anzusiedeln, war ein außerordentlich geschickter Kunstgriff. Der so entstehende Kontrast – sicher auch von der Form des Werkstücks her nahegelegt und kalkuliert – rückt die individualisierende Kasuistik der Erzählung in den weiteren Zusammenhang höfischer Ideologie. In der Geschichte selbst ist das Hoffest reine Staffage. Hier wird es zum bedeutenden Symbol: Das böse Wort, in dem eine ganze Serie von Vertrauensbrüchen kulminiert, zerstört die so oft beschworene Harmonie der Gesellschaft insgesamt. Die symbolische Bindung der Hände im Tanz löst sich auf.[26]

Diese für die Gesamtgestaltung des dreidimensionalen Kunstgegenstandes so wichtige Manipulation der Erzählung wird man, wie gesagt, am ehesten einem ohnehin vorauszusetzenden ersten Werkstattentwurf zuschreiben.[27] Er legte im übrigen wohl auch die Szenenauswahl insgesamt fest, ließ jedoch sichtlich Raum für weitere programmatische Entscheidungen, denn andere Exemplare aus derselben Serie erfüllen das Grundprogramm durchaus auch anders als das Londoner Kästchen. So siedelt zum Beispiel ein zweites New Yorker Exemplar gerade diese beiden Hofszenen neben anderen auf den Längsseiten an und nützt dafür die Schmalseiten, um den persönlichen Aspekt des Geschehens hervorzuheben: Hier stehen sich der Verrat des Ritters an seiner Geliebten auf der linken Seite und ihr gemeinsamer Tod auf der rechten in ähnlich komplementären Szenenarrangements gegenüber.[28]

Was für die Disposition der verschiedenen Handlungsphasen im Hinblick auf den Werkkörper insgesamt gilt, das gilt ebenso für die Gestaltung der einzelnen Flächen. Das sei am Beispiel des schon gezeigten Deckels des einen New Yorker

[25] Das wurde auch schon von Gross, La Chastelaine (Anm. 24) bemerkt: »with his usual sense for drama and symmetry, the artist has changed the place so that the treachery is performed during the ›carole‹« (S. 315).

[26] Den letzteren Punkt hebt im Hinblick auf die vorangegangenen und jeweils gebrochenen Versprechen besonders Gross, La Chastelaine (Anm. 24) hervor: »the dance, a ›carole‹, becomes a symbol of the circle of trust and loyalty that is now to be broken« (S. 318).

[27] Zu Fragen der Produktion insgesamt vgl. die Einführung von Elizabeth Sears, Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris, in: Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age [Katalog zur Ausstellung in Detroit und Baltimore], ed. by Peter Barnet, Detroit/Princeton 1997, S. 18–37. Vgl. im gleichen Band den Aufsatz von Harvey Stahl zur innovativen Ikonographie zeitgenössischer Elfenbeinschnitzerei im devotionalen Gebrauch: Narrative Structure and Content in Some Gothic Ivories of the Life of Christ, S. 94–114.

[28] Die Sterbeszene ist abgebildet bei Matilda T. Bruckner, Reconstructing Arthurian History: Lancelot and the Vulgate Cycle, in dem Ausstellungskatalog Memory and the Middle Ages, ed. by Nancy Netzer and Virginia Reinburg, Chestnut Hill (Mass.) 1995, S. 57–75, hier: S. 60.

Kästchens (Abb. 13) im Vergleich mit dem des Londoner Exemplars (Abb. 16) noch kurz vorgeführt. In beiden Fällen ist, wie auch sonst und bereits erwähnt, die Vorgeschichte in ihren zwei Hauptabschnitten dargestellt, aber die Verteilung ihrer Einzelelemente auf die Gesamtfläche ist bedeutungsvoll verschieden. Von Anfang an hat man die geheime Beziehung des jungen Paares, die Vorgeschichte im engeren Sinn, die im Text nur ganze 23 Verse (18–42) umfaßt, in der bildlichen Darstellung stark erweitert. So wird sie überhaupt erst zu einer szenisch erfahrbaren Liebesgeschichte, die dann auf dem New Yorker Exemplar fünf Bildfelder beansprucht: Von oben links einmal nach rechts und weiterhin von unten links zweimal nach rechts zu lesen, endend im dritten unteren Feld mit der liebenden Umarmung im Gemach der Kastellanin. Wer die Geschichte von dort aus weiterverfolgt, stößt in dem Feld darüber auf die Versuchung des Ritters durch die Herzogin. Rechts daneben verleumdet diese ihn dem Herzog gegenüber und darunter, ganz rechts unten, zieht der Herzog den Ritter mit gezogenem Schwert zur Verantwortung. Endgültig abgeschlossen wird die ganze Sequenz aber erst in der ersten Szene der Rückseite mit dem verhängnisvollen Versprechen des Ritters.

Der Schnitzer des Londoner Kästchens hat dagegen, ohne inhaltlich zu kürzen, auch diese Szene noch auf dem Deckel untergebracht und so eine nicht nur geschlossenere, sondern auch in vieler Hinsicht beziehungsreichere Komposition geschaffen. Der kleine Hund der Kastellanin, den sie immer losschickt, um dem Ritter anzuzeigen, daß die Luft rein ist, wird auf dem New Yorker Kästchen in zwei Szenen vorgeführt. Das Londoner begnügt sich dagegen mit einem der (hier durchgängig eingesetzten) Vierpaßrähmchen, um dort (links unten) die wesentlichen Elemente – die Dame pflegt (oder instruiert) ihren Hund und schickt ihn los – in einer Doppelszene zusammenzufassen. So bleibt am Schluß, das heißt, rechts unten, Raum für die Aufnahme der zweiten Szene zwischen dem Ritter und dem Herzog, und zugleich entsteht eine Gesamtgliederung die ganz pointiert in je vier Vierpässen zwei in sich geschlossene, selbständige Handlungseinheiten einander gegenüberstellt. Praktisch gesprochen bedeutet das, daß diesmal für die beiden Hälften jeweils auch dieselbe Zick-Zack-Leserichtung gilt. Man verfolgt also jetzt auch auf der rechten Seite die Handlung von oben links zunächst nach rechts und von da in das Feld links darunter, wo der Herzog den Ritter bedroht, bevor sie sich rechts daneben einigen. Vor allem aber bringt diese straffere Anordnung eine Reihe inhaltlicher Korrespondenzen anschaulich zur kontrastiven Geltung, besonders, wenn man die Felder unmittelbar links und rechts von der Mittelachse über die Diagonalen betrachtet: Dem Moment liebenden Einverständnisses links oben steht die gewalttätige Bedrohung des Ritters rechts unten gegenüber, der Begegnung des jungen Paares in erfüllter Liebe links unten entspricht als negatives Gegenbeispiel der krasse und unwillkommene Annäherungsversuch der Herzogin rechts oben. Der Kontrast zwischen der gleichsam gesellschaftlich sanktionierten Liebe des jungen Paares und der ungesellschaftlichen, ruinösen Liebe der Herzogin und deren Folgen rückt visuell erfahrbar ins Zentrum der Komposition. Der Fluß der Erzählung ist visuell gestaut, und erst so gerät ein Aspekt der Geschichte buchstäblich voll in den Blick, der in ihrer textlichen Gestalt nirgends eine ausdrückliche Rolle spielt. Beispiele für diese Art individualisierender visueller Durchdringung des Sujets ließen sich bis ins Detail der Ausgestaltung einzelner Felder hinein reichlich vermehren.[29]

So entstehen im Zusammenspiel von wie auch immer tradierter und jeweils gegenwärtiger Literatur und der bildenden Kleinkunst Gegenstände des höfischen Gebrauchs als Konversationsstücke, die die betreffenden Inhalte zur privaten oder auch öffentlichen Diskussion stellen. Der erste Entwurf setzt gute Kenntnis der Geschichte in ihrer literarischen Fassung voraus, bietet mit der Umsetzung ins andere Medium unter ganz bestimmten technischen Voraussetzungen zugleich aber schon eine ganz eigene Version, die automatisch das Kriterium der Anschaulichkeit gegenüber dem der Lesbarkeit privilegiert. Und unter diesem Gesichtspunkt, nicht etwa unter textlichen Gesichtspunkten, sind dann offensichtlich auch weiterhin die Entscheidungen getroffen, die in der anschließenden Produktion als Varianten erscheinen, und das Gespräch weit über den Text hinaus weiterführen und anregen, nur eben in der Sprache der Kunst. Inwieweit dabei das Einzelexemplar mit der Tradition der Erzählung in verbaler (schriftlicher oder mündlicher) Form wiederum in gewissermaßen sekundäre Berührung kam, wissen wir nicht; anders als für die Monumentalkunst haben sich keinerlei Zeugnisse für den Umgang mit diesen kleinen, privaten Objekten erhalten. Während die religiöse Kleinkunst in Elfenbein in dieser Zeit, dem 14. Jahrhundert, deutlich vor allem der persönlich-individuellen Andacht dient,[30] wird in diesen Fällen eher an gesellschaftliche Gemeinschaft zu denken

[29] So hat zum Beispiel, ohne auf die hier erörterte Gesamtprogrammatik einzugehen, Laila Gross im Vergleich des Londoner Deckels mit einem Wiener Exemplar hervorgehoben, wie sich der Schnitzer des letzteren innerhalb derselben Gesamtanlage des Deckels durch andere Ausgestaltung einzelner Felder noch eigens um solche kontrastiven Beziehungen bemüht: La Chastelaine (Anm. 24), S. 317f. Der Schnitzer des zweiten New Yorker Kästchens (Inventarnr. 17.190.180) hat im übrigen auch für den Deckel wiederum eine ganz andere Anordnung der Szenen getroffen. Abb. bei Bruckner, Reconstructing Arthurian History (Anm. 28), S. 61.

[30] Siehe oben Anm. 27. Obwohl es sich bei diesen Devotionalien überwiegend um andere Werkformen (Diptychen usw.) handelt, würde sich ein Vergleich wohl lohnen, allerdings auch den Rahmen dieses Vortrags sprengen. Das gleiche gilt für den noch näher liegenden Vergleich mit vereinzelten Beispielen von Elfenbeinkästchen der gleichen Zeit, auf denen Heiligenleben in einigem Detail auserzählt werden. Paradebeispiel ist hier das in Privatbesitz befindliche Eustachius-Kästchen, das Richard Randall ausdrücklich mit der gleichzeitigen Profanproduktion in Verbindung bringt. Siehe Richard H. Randall Jr., The Golden Age of Ivory: Gothic Carvings in North American Collections, New York 1993, S. 122. Nicht zuletzt verzichte ich bewußt auf einen Rückblick auf die Narrativik der Limoger Reliquienkästchen schon des 12. Jahrhunderts, auf deren reiche Tradition in der Diskussion mit Recht aufmerksam gemacht wurde. Hierzu vgl. insgesamt den Katalog der Ausstellung in Paris und New York: Enamels of Limoges 1100–1350, ed. by John P. O'Neill, New York 1996.

sein, über die der Gegenstand sein Thema punktuell aktualisiert. Für den in diesem Sinn produktiven Umgang wird man zumindest skizzenhafte Kenntnis der Erzählung bei mindestens einem Mitglied der fraglichen Gruppe voraussetzen müssen, mehr aber auch nicht. Nicht zuletzt deshalb nicht, weil diese kunsthandwerkliche Produktion neben der literarischen Identität der Erzählung und ihrer Figuren eine bestimmte Identität im Visuellen begründete, die sich unter Umständen recht weitgehend verselbständigen konnte.[31]

IV

Kehren wir noch einmal in den deutschsprachigen Raum zurück. Dort beginnt bekanntlich das bildkünstlerische Gespräch über die gesellschaftliche Relevanz bestimmter arthurischer Erzählungen, und zwar in der monumentalen Wandmalerei, der repräsentativsten Form bildkünstlerischer Auseinandersetzung mit literarischen Gegenständen. Die ersten uns wenigstens teilweise erhaltenen Ansätze sind in bemerkenswerter Weise ganz verschieden ausgefallen. Man konnte schon im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, wie offenbar in Schmalkalden geschehen, die Geschichte des Löwenritters Iwein als Unterhaltung in Mußestunden nicht nur verstehen, sondern auch darstellen und auf diese Weise ins aktuelle Hofleben integrieren (Abb. 17 und 18).[32] Vielleicht lag das in Schmalkalden insofern näher, als man dort den Zentren, aus denen diese Literatur floß, doch erheblich näher war als im Tiroler Land. Im Iwein-Zyklus auf Rodenegg ist das Thema jedenfalls in wesentlich dramatischerer Form existentiell eingebunden – in einem Ensemble von Bildern, das arthurische Idealität zwar auch vorstellt, aber zugleich durchaus mit negativen Aspekten der aristokratischen Realität der Zeit in Verbindung bringt (Abb. 19 und 20).[33] Beiden Zyklen gemeinsam ist aber, daß sie von Anfang an das alles Weitere auslösende, von Kalogrenant beschriebene, prototypische Abenteuer mit Iwein verbunden sehen, das doch Chrétien wie Hartmann bis hin zum magischen Brunnen nur eben diesen Ritter Kalogrenant erzählerisch erleben lassen. Damit sind alle Doppelbödigkeiten oder Ironien textlicher Gestaltungen vermieden, und das Medium Bild gewährleistet in der neuen Freiheit seiner Sprache die Art von direkter, existentieller Identifikation, die mir für diese Phase der monumentalen bildkünstlerischen Aufarbeitung der Themen charakteristisch scheint und die in anderer, weniger existentieller Form das ganze Mittelalter hindurch weiterlebt.

[31] Zu dieser Frage der Identität vgl. grundsätzlich Michael Curschmann, Marcolf or Aesop? The Question of Identity in Visio-Verbal Contexts, Studies in Iconography 21 (2000), S. 1–49.

[32] Ich folge damit der Interpretation James R. Rushings Jr., Images of Adventure. Yvain in the Visual Arts, Philadelphia 1995, S. 91–132, hier: S. 126: »the painter's predilection for scenes of court life suggests that the purpose of the cycle is to embody or represent courtliness, and that the narrative unfolds within a frame of *muoze*, of courtly leisure.«

[33] Zu Rodenegg vgl. Rushing, Images of Adventure (Anm. 32), S. 30–90, sowie Curschmann, Vom Wandel (Anm. 4), S. 12–19, S. 33f.

Umgekehrt gehört zu diesem Prozeß visueller Aneignung aber auch, nicht anders als später bei den Konversationsstücken der französischen Kleinkunst, der Einsatz neuer Elemente, welche den Stoff gleichsam neu zentrieren. Der leider inzwischen seines Freskenschmucks fast gänzlich beraubte Raum in Schmalkalden war visuell vollkommen beherrscht von der Darstellung eines Gastmahls mit einem gekrönten Paar in der Mitte (Abb. 17 gibt eine Raumskizze wieder, Abb. 18 das einzige davon vor Ort erhaltene Detail). Ein solches Gastmahl wird in den einschlägigen Texten allenfalls indirekt angesprochen, aber keinesfalls irgendwo beschrieben. Es hatte auch in seiner Position in einer Lünette der Nordwand keinen direkten Anschluß an eine der verschiedenen Phasen der Erzählung, die an Wand und Decke in sieben Registern in beträchtlicher Ausführlichkeit ablief. Mithin diente es wohl einfach dazu, die Geschichte von Iwein und Laudine in Lebensraum und Selbstverständnis dieses besonderen Publikums zu verankern.[34] Auf Rodenegg ist das Verhältnis dieser Bilderzählung zu ihrem Publikum, wie schon gesagt, ganz anders konzipiert, aber mit ganz ähnlichen kompositorisch-darstellerischen Mitteln. Gerade so wie die Tafelnden in Schmalkalden das Dargestellte in die Perspektive höfischer Unterhaltung rücken, gerade so deutet die kompositorisch zentrale Beweinungsszene auf Rodenegg (Abb. 20), die ebenfalls in den Texten keine Grundlage hat, das Geschehen im Hinblick auf ein wieder eigenes, wenn auch ganz anders geartetes historisches Bewußtsein der Herren von Rodank.

Im 14. Jahrhundert bekommen die verschiedenen Formen solch repräsentativer Identifikation zunehmend etwas eher Spielerisches, nicht zuletzt in der charakteristischen Mischung der Gattungen und der bis weit ins 15. Jahrhundert reichenden Mode, sich nicht positiv, sondern negativ, das heißt auf dem Umweg über das ›ganz andere‹ selbst zu definieren: etwa Neidhart und die Bauern oder auch Dietrich und seine Welt der Riesen und Zwerge.[35] Auf der anderen Seite gewinnt dann im 15. Jahrhundert daneben wieder eine Tendenz an Boden, die in der Auswahl der Themen Exemplarisches in den Vordergrund rückt – nicht in dem alten existentiellen Sinn, aber doch lebensrelevant und angelehnt an neue Erzähltypen, die sich zur persönlichen biographischen Standortbestimmung eignen. Auch wenn sich nördlich der Alpen kaum etwas mit den kostbaren, in Grisaille ausgeführten Griseldis-Fresken vergleichen läßt, die um 1460 der Graf Pier Maria Rossi für seine Geliebte Bianca Pellegrini auf dem für sie erbauten Schloß Roccabianca malen ließ,[36] so ist doch auch all das Teil einer paneuropäischen Tradition monumentaler Selbstdarstellung nach literarischem Muster,

[34] Rushing, Images of Adventure (Anm. 32), S. 99: »it is probably best [...] to see the connection between the large feast scene and the six or seven registers of storytelling as thematic rather than narrative.«

[35] Vgl. dazu Curschmann, Wort – Schrift – Bild (Anm. 8), S. 429–434.

[36] Abb. jetzt bei Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1: Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996, Abb. 99–101, und kurze Diskussion S. 359f.

die insgesamt als Signum dieser Kultur galt, gerade auch für den Vertreter einer fremden Hofkultur wie den Nasridenfürsten Muhammad.

So entstanden denn in der letzten Blütezeit der islamischen Hofkultur auf spanischem Boden die Fresken, von denen ich ausgegangen bin. Diesem Auftraggeber ging es nicht um individuelle Identifikation irgendwelcher Art, sondern um eine Geste kultureller Identifikation, eine Geste kultureller Reverenz. Jedenfalls ist das der Gesamteffekt dieser beiden umfangreichen Kompositionen, die, wie man heute meint, von islamischen Künstlern aus dem christlichen Toledo ausgeführt wurden. Ich verweise nur noch einmal auf den knappen Ausschnitt aus einer dieser beiden Szenensequenzen, der zufällig in adäquater Abbildung zur Verfügung steht (Abb. 2).[37] Selbst an diesem insofern willkürlich gewählten Detail fällt bei näherer Betrachtung auf, daß einiges ikonographisch nicht stimmt: Offensichtlich soll die Szene links die Befreiung einer Dame aus den Pranken eines wilden Mannes durch einen geharnischten Ritter darstellen, eine Entlehnung aus dem Repertoire der französischen Elfenbeinkästchen (Abb. 21). Nun hat der Waldmann die Dame zwar an den Armen gepackt, aber sie selbst stellt eher Gleichgültigkeit zur Schau, und der Löwe, den sie mit der rechten Hand an der Kette hält, verschläft das ganze sogar. Der Grund für all diese Nonchalance ist ganz einfach, daß die Dame mindestens zur Hälfte und der Löwe ganz zu einer anderen Bildformel gehören (Abb. 22): Nämlich Lanzelot auf der Schwertbrücke, an deren anderem Ende ihn ein Löwe erwartet. Zu diesem Löwen gehört ikonographisch eine Dame, Guinevere, Ziel dieses Abenteuers – allerdings, wie hier, im Hintergrund auf der Burg[38] –, oder außerdem noch eine Figur, die das Tier, ähnlich wie in der Alhambra die Dame, an der Leine oder Kette hält.[39] Mit anderen Worten, man wollte die Großform, hatte aber dafür keine geeigneten Vorbilder, und statt dessen hatten die Maler Beispiele vor allem dieser Kleinkunst oder auch entsprechende illuminierte Handschriften vor Augen. Dabei haben sie jedoch die in der anderen Kultur entwickelte Bildsprache nicht verstanden[40] – auch nicht verstehen können, weil diese

[37] Einen größeren Ausschnitt mit den rechts anschließenden Szenen findet man bei Dodds, The Paintings in the Sale de Justicia (Anm. 1), Abb. 2.

[38] Dieser Ausschnitt stammt aus dem berühmten Kapitell von St. Pierre in Caen, dem selbst zumindest teilweise das Darstellungsprogramm eines solchen Elfenbeinkästchens zugrundeliegt. Vgl. dazu Susan L. Smith, The Power of Women. A *Topos* in Medieval Art and Literature, Philadelphia 1995, S. 186–190 (mit Diagramm) und Abb. 37f.

[39] Vgl. die von Dodds, The Paintings in the Sala de Justicia (Anm. 1), als Beispiel herangezogene Illustration (Abb. 13) aus der Handschrift New York, Pierpont Morgan Library, M. 806 (fol. 160r), des Lancelot-Graal-Romans. Sie ist abgebildet auch bei Bruckner, Reconstructing Arthurian History (Anm. 28), S. 59.

[40] Das ist *in nuce* das Ergebnis von Dodds, The Paintings in the Sala de Justicia (Anm. 1), das ich für meine Zwecke so glaube übernehmen zu können. In jedem Fall bedürfen ihre Überlegungen und Schlußfolgerungen der Überprüfung vor Ort oder zumindest an Hand besserer Photographien. Von besonderem Interesse wäre dabei eine Brunnenszene (Abb. 3), die Dodds sowohl mit Tristan und Isolde als auch mit dem Motiv des Jungbrunnens in Verbindung bringt.

Bildsprache wiederum aufs engste mit den Volkssprachen der westlichen und südlichen europäischen Länder verflochten war.

V

Ich komme zum Schluß. Den Spuren dieser Bildsprache in Profanbauten der deutschsprachigen Schweiz und anderweit nachzugehen, ist ein Kernanliegen des Projekts, dem wir unter anderem mit diesem Kolloquium den Weg etwas weiter ebnen wollen. Wir wissen heutzutage allerdings – und das spiegelt sich im Programm dieses Kolloquiums ja auch sehr deutlich wieder – daß sich ein solches Thema nicht in Isolation abhandeln läßt. Der prominenteste Freskendeuter des literarischen Mittelalters, König Artus, hatte es da wesentlich leichter. Elementare Kenntnis des Alphabets, wie sie einem französischen Publikum der Zeit um 1230 schon plausibel scheinen mochte, genügte ihm, um mit Hilfe der (wohl volkssprachig zu denkenden) Tituli und mit wachsendem Erstaunen aus diesen Bildern die Geschichte der Liebe seiner königlichen Gemahlin und des Ritters Lanzelot herauszulesen[41] – und damit war sein Erkenntnisbedarf im

[41] Der betreffende Passus des Lancelot-Graal-Romans findet sich in The Vulgate Version of the Arthurian Romances, ed. by H. Oskar Sommer, vol. 6, Reprint New York 1979, S. 238f. Daß man an eher beschränkte Lesefähigkeit gedacht hat, geht vor allem aus der ausdrücklichen Erwähnung dieser Fertigkeit hervor: *Et li rois artus sauoit bien tant de lettre que il pooit bien . j . escrit entendre* (S. 238). Auch der deutsche Text drückt sich noch ähnlich aus: Lancelot, hg. von Reinhold Kluge, Bd. 3 (DTM 63), Berlin 1974, S. 465: *Und der konig kund als viel der schrifft das er das wol laß und verstund.* Auf alle Stellen, an denen im Lanzelot-Prosaroman Wandbilder betrachtet werden, weist im vorliegenden Band der Beitrag von Andrea Gottdang hin, der das Augenmerk auf den aktuellen Rezeptionsvorgang lenkt. Dieser Gesichtspunkt ist in der bisherigen Diskussion um die Malereien Lanzelots und ihre Bedeutung eher zu kurz gekommen. Vgl. aber zuletzt Uwe Ruberg, ›Lancelot malt sein Gefängnis aus‹. Bildkunstwerke als kollektive und individuelle Memorialzeichen in den Aeneas-, Lancelot- und Tristan-Romanen, in: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur, hg. von Dietmar Peil u. a., Tübingen 1998, S. 181–194, hier S. 189: »Artus [...] hält sich ganz an die ausführlichen Bildlegenden; er ist auf die sozusagen urkundliche Beweiskraft der Schrift angewiesen.« Dem widerspricht der Text allerdings insofern, als Artus die Wahrheit des Dargestellten ausdrücklich in den Berichten über Lancelots Taten bestätigt sieht, die den Hof schon vorher laufend erreicht haben. – In der französischen Überlieferung ist die Szene nur zweimal (und spät) so illustriert, daß auch die Gemälde selbst mit ins Bild kommen, und die Illustratoren dieser beiden für denselben Sammler, Jaques d'Armagnac, bestimmten Handschriften haben gerade in diesem Punkt sehr verschieden reagiert. Die 1470 datierte Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 112, zeigt unter den Bildern jeweils mehrere durchgezogene Linien, die eindeutig Schriftzeilen suggerieren sollen (Bd. 3, fol. 193v. Abb. unter anderem bei Ruberg, S. 190, und – farbig – bei Muriel Whitaker, The Legends of King Arthur in Art, Cambridge 1990, Taf. 11, und Horst Wenzel, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, Taf. IX), aber die wohl etwas jüngere, ebenfalls Pariser Handschrift fr. 116 wählt (fol. 688v) die schriftlose Alternative: Neben Artus steht Morgane und erklärt ihm das Ganze! Beide Darstellungen sind abgebildet und kurz

wesentlichen gedeckt. Wir müßten sehr viel mehr in Erfahrung zu bringen suchen: Was für eine Funktion hatte dieser Raum? Wer war der Maler? Wie kam er zu diesem Thema? Wie sah die übrige Ausstattung des Gebäudes aus? Wer steht letztlich hinter dem ganzen Unternehmen und warum, möglicherweise sogar aus politischen Motiven? Das wäre so ungefähr die Palette von Fragestellungen, die sich uns modernen Freskendeutern aufdrängen – bis hin zum Bilddenken des Mittelalters überhaupt.

Die Antworten auf die Fragen, die König Artus nicht mehr zu interessieren brauchten, sind im Prosa-Lanzelot nachzulesen; für das Material, das das Freiburger Projekt im Begriff ist aufzubereiten, sind sie zumeist noch zu erarbeiten. Und dazu wünsche ich allen Beteiligten viel Glück und möglichst viele angenehme Überraschungen.

diskutiert bei Alison Stones, Images of Temptation, Seduction and Discovery in the Prose Lancelot: A Preliminary Note, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47 (1993/94), S. 725–735, hier: S. 728f. und Abb. 1f.

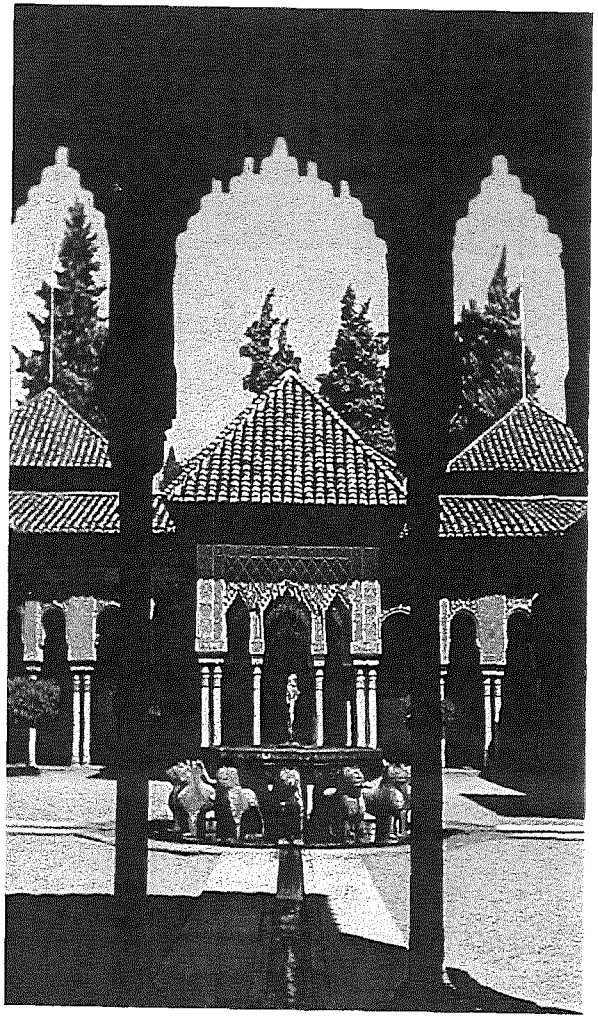


Abb. 1: *Der Löwenhof der Alhambra.* Alhambra, 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Nach Desmond Stewart, The Alhambra, New York 1974.

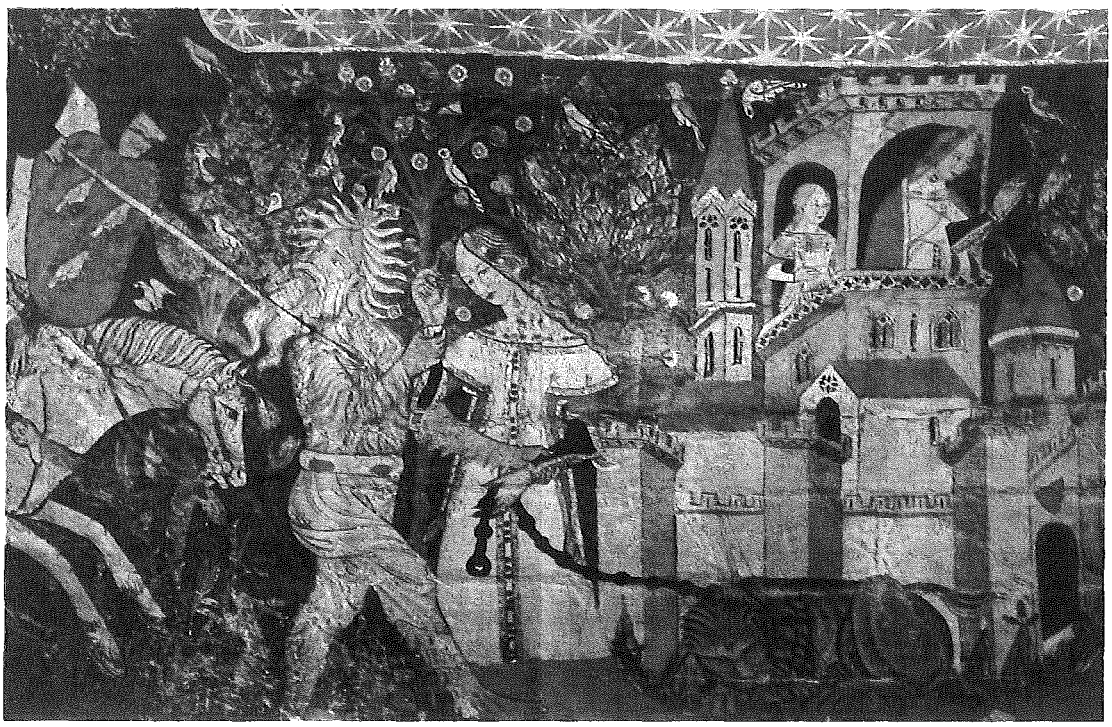


Abb. 2: *Ein Ritter verhindert den Raub einer Dame durch einen wilden Mann.* Alhambra, Detail des Deckengemäldes in der Königshalle, 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Nach Desmond Stewart, The Alhambra, New York 1974.

Abb. 3: *Musikant und Tänzerin; Dame und Liebhaber.* Emaillekästchen, Vorderansicht. Limoges, 4. Viertel des 12. Jahrhunderts. London, The British Museum, Inv. Nr. MLA 59,1–10.1. Nach Michael Camille, The Medieval Art of Love, London 1998.

Abb. 4: *Der Evangelist Markus.* Evangeliar, ca. 1150. Fulda, Hessische Landesbibliothek, H. Aa 44, fol. 44^{v}. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 5: *Der Autor beim Diktat.* Rudolf von Ems, Weltchronik. München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 8345 (ca. 1270), fol. 1^{r} (Foto).

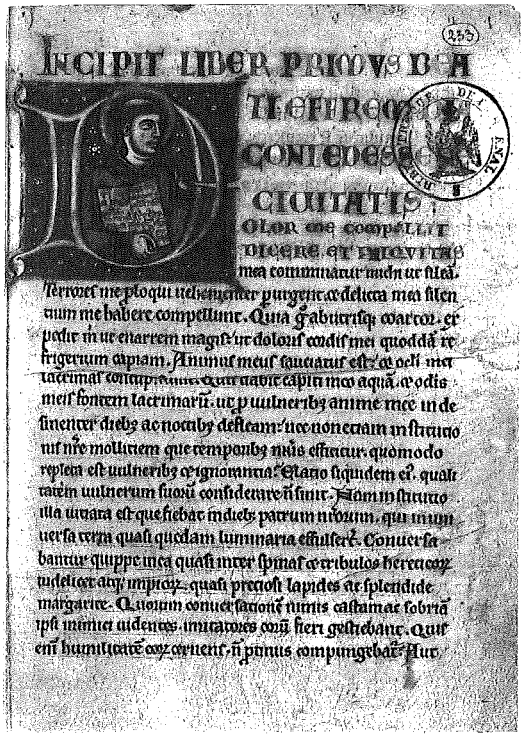


Abb. 6: *Der Autor spricht seinen Text.* Ephraem Syrus, ›De contritio cordis‹. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 233 (3. Viertel des 12. Jahrhunderts), fol. 1^{r} (historisierte Initiale). Foto: Bibliothèque nationale de France.

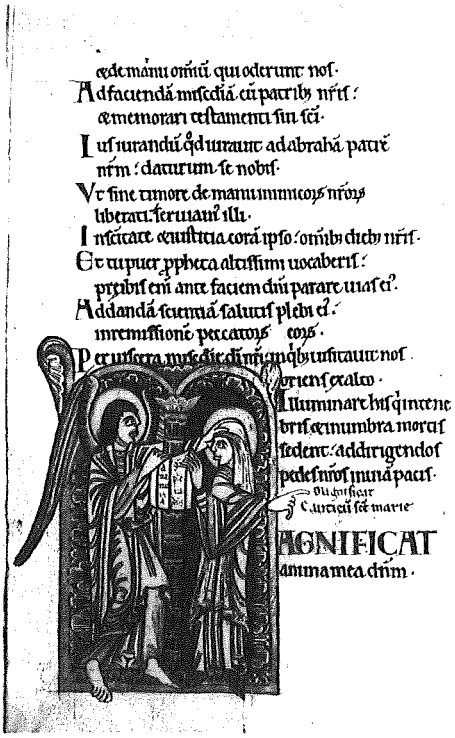


Abb. 7: *Mariae Verkündigung zu Beginn des ›Magnificat‹.* Der Psalter von St. Alban's, ca. 1120. Hildesheim, Dombibliothek, HS G1, p. 394 (historisierte Initiale). Foto: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

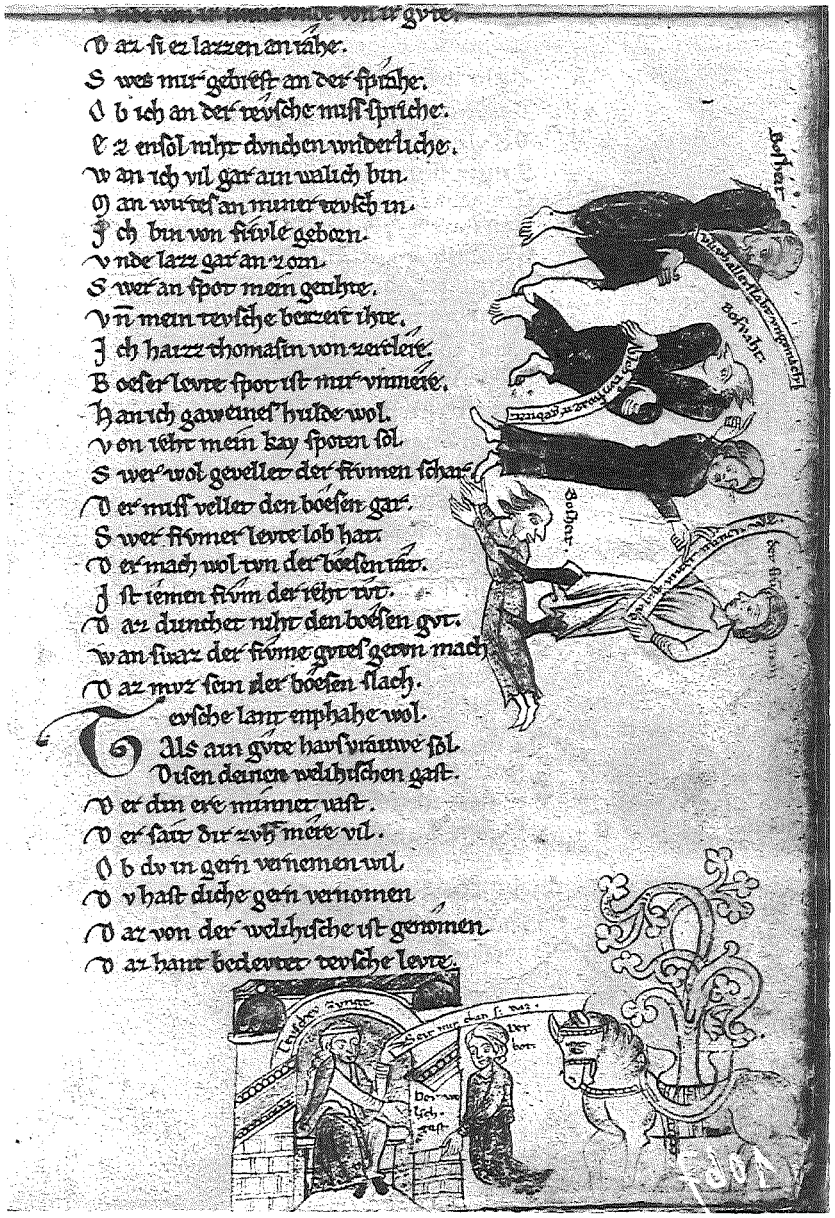


Abb. 8: *Der rechtschaffene Mann und die Bosheit.* Thomasin von Zirklaere, ›Der welsche Gast‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 389 (ca. 1260/70), fol. 2^{r} (Foto).

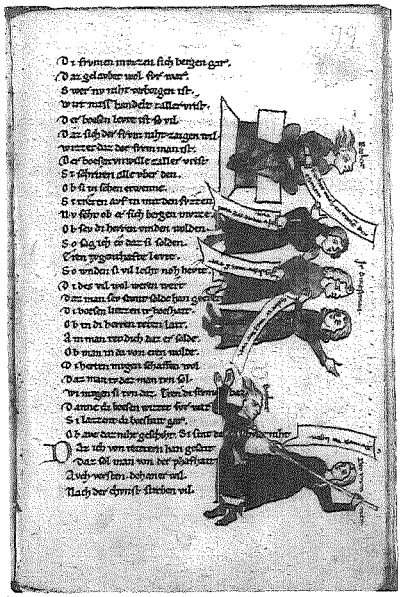


Abb. 9: *Der rechtschaffene Mann und die Bosheit mit ihren Helfershelfern.* Thomasin von Zirklaere, ›Der welsche Gast‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 389 (ca. 1260/70), fol. 99^{r} (Foto).

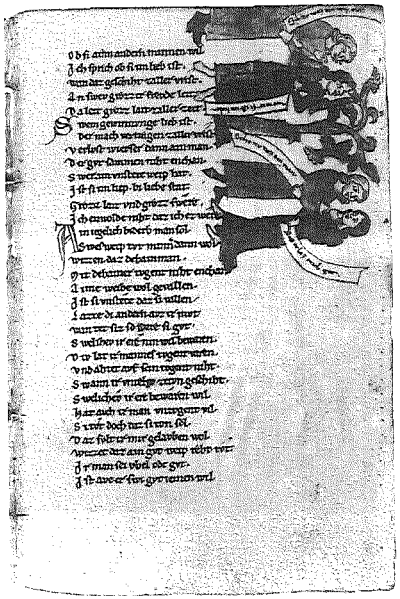


Abb. 10: *Betrogener Ehemann und ungetreue Ehefrau.* Thomasin von Zirklaere, ›Der welsche Gast‹. Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 389 (ca. 1260/70), fol. 63^{r} (Foto).

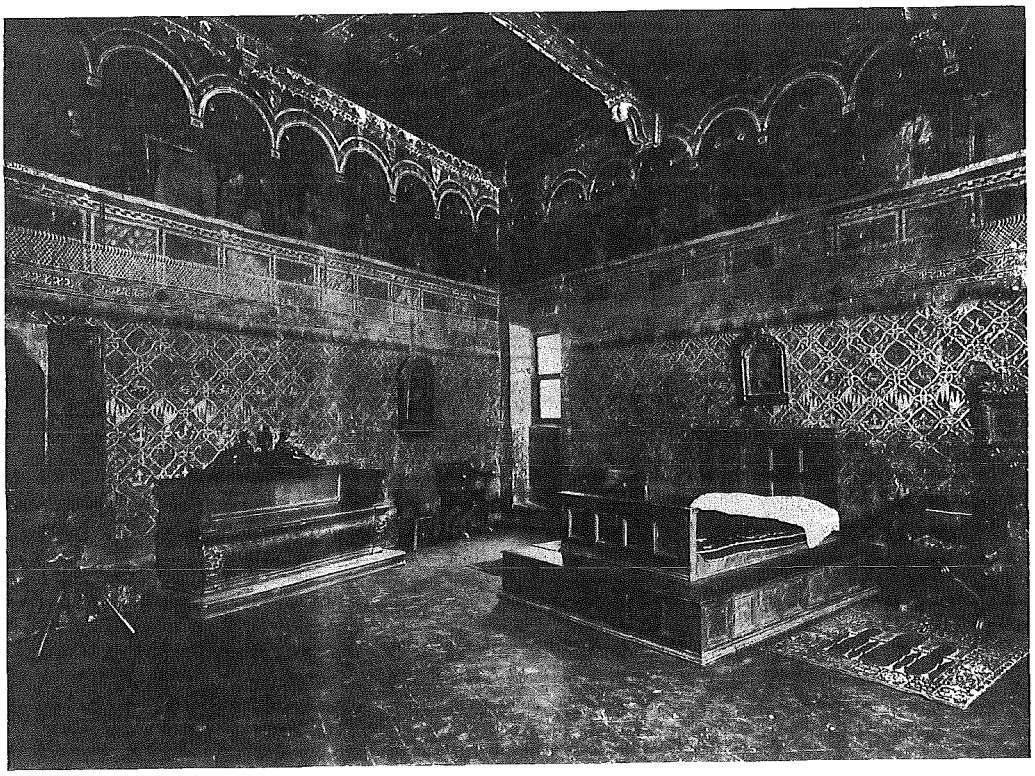


Abb. 11: *Szenen aus der Geschichte der Kastellanin von Vergi.* Florenz, Palazzo Davizzi Davanzati, Freskenzyklus (ca. 1395), Ausschnitt. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

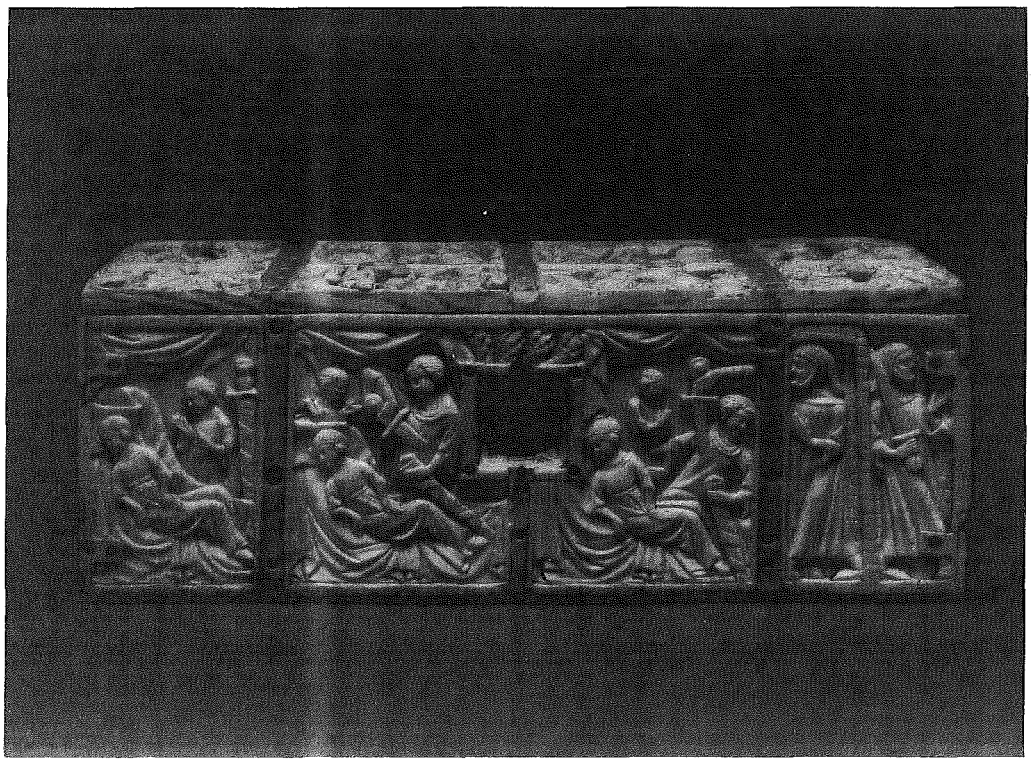


Abb. 12: *Szenen aus der Geschichte der Kastellanin von Vergi.* Elfenbeinkästchen, Vorderansicht. Paris, 2. Drittel des 14. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 17.190.177 (Foto).

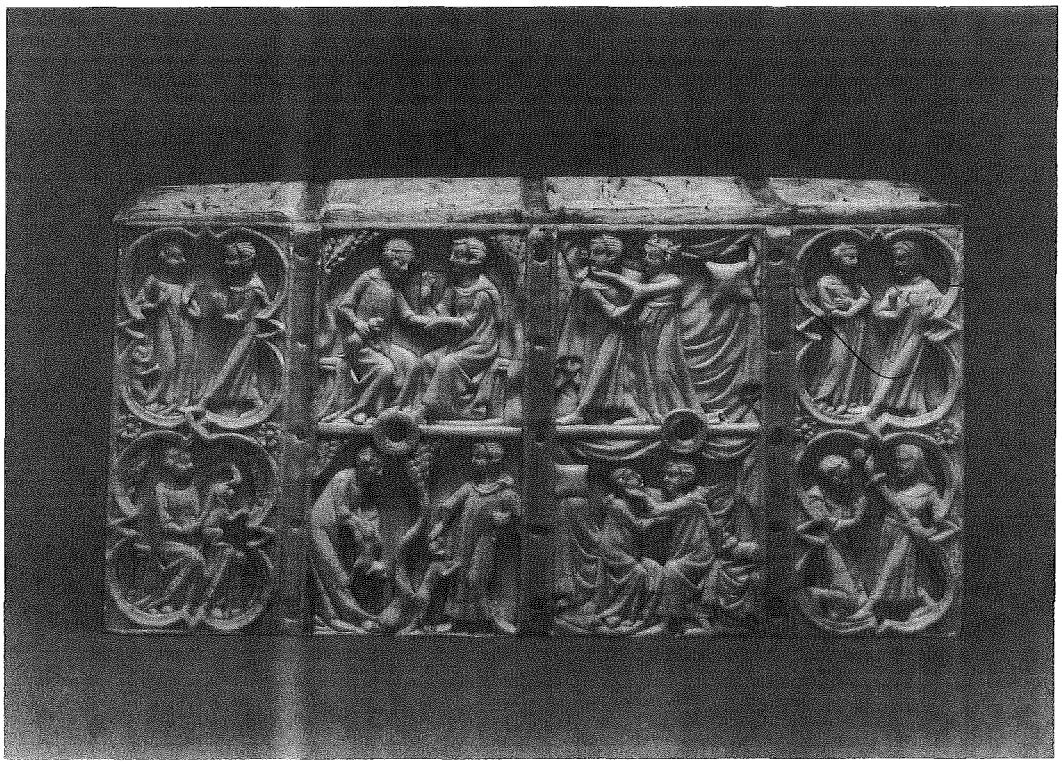


Abb. 13: *Szenen aus der Geschichte der Kastellanin von Vergi.* Elfenbeinkästchen, Deckel. Paris, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 17.190.177 (Foto).

Abb. 14: *Schlußszene der Geschichte der Kastellanin von Vergi.* Elfenbeinkästchen, rechte Schmalseite. Paris, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. London, The British Museum, Dalton 367 (Foto).

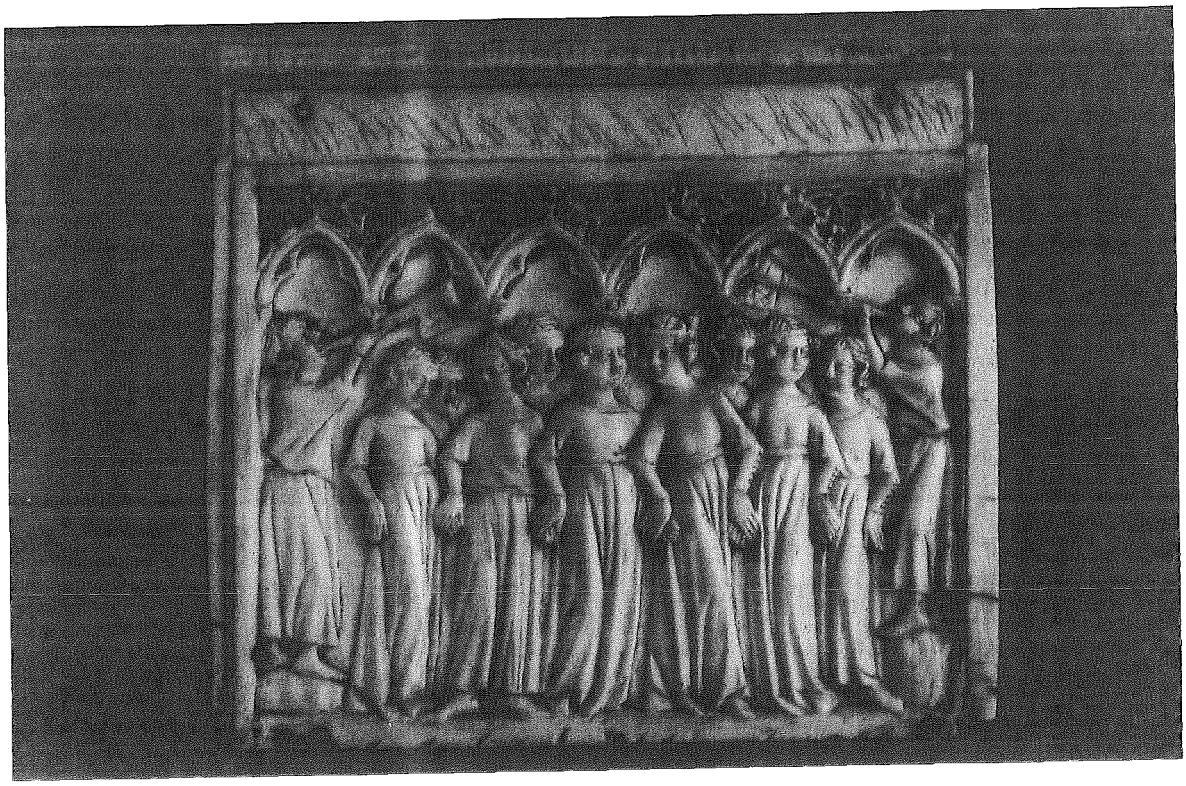


Abb. 15: *Szene aus der Geschichte der Kastellanin von Vergi.* Elfenbeinkästchen, linke Schmalseite. Paris, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. London, The British Museum, Dalton 367 (Foto).

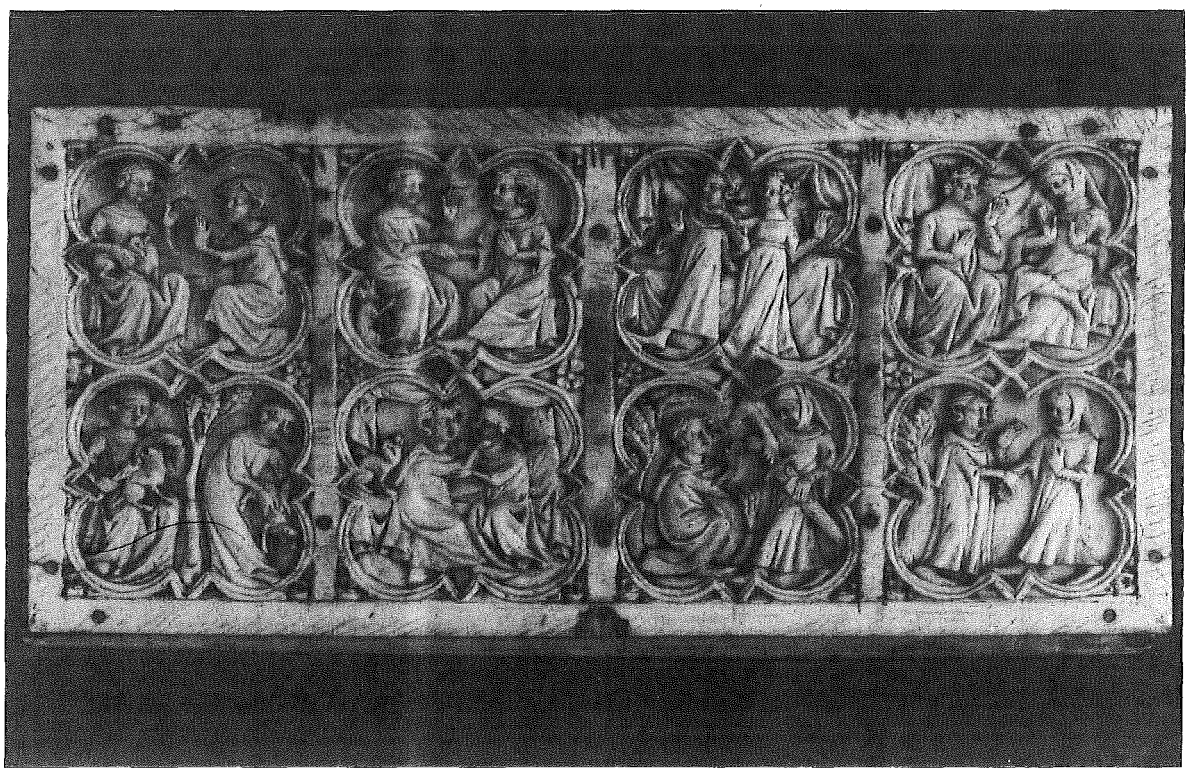


Abb. 16: *Szenen aus der Geschichte der Kastellanin von Vergi.* Elfenbeinkästchen, Deckel. Paris, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. London, The British Museum, Dalton 367 (Foto).

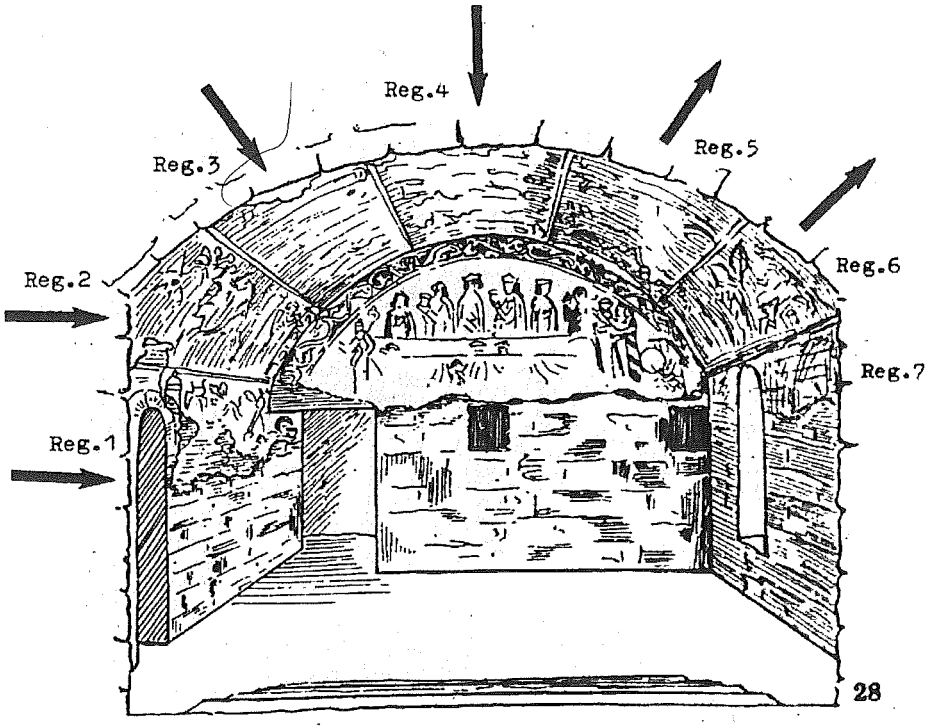


Abb. 17: *Raumskizze mit Darstellung eines Gastmahls an der Nordwand.* Schmalkalden, Iwein-Fresken im sog. Hessenhof, ca. 1240/50. Nach Anne-Marie Bonnet, Rodenegg und Schmalkalden, München 1986.

Abb. 18: *Detail aus dem Gastmahl an der Nordwand.* Schmalkalden, Iwein-Fresken im sog. Hessenhof, ca. 1240/50. Foto: Wolfgang Walliczek.

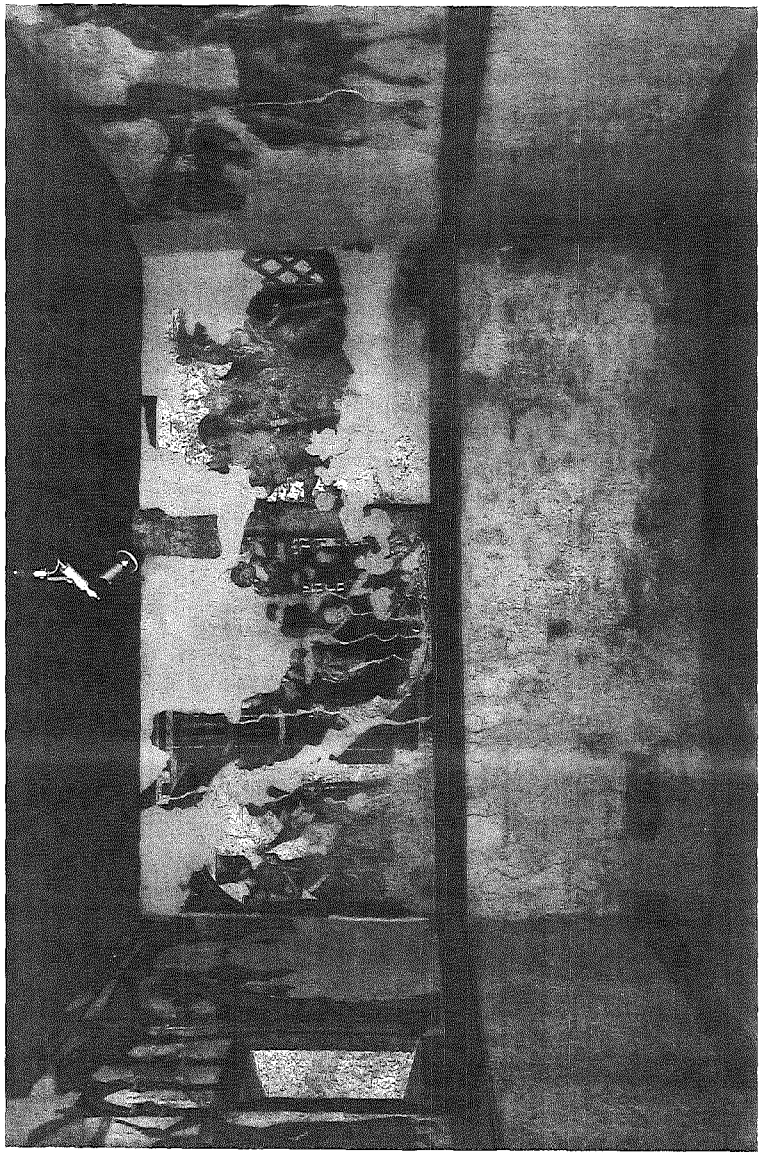


Abb. 19: *Iwein verfolgt Ascalon durch das Burgtor; Bewein*ung *des Toten oder Sterbenden; Iwein und Lunete* (von rechts nach links). Burg Rodenegg, Iwein-Fresken, ca. 1225, der Raum mit Blick auf die Westwand. Foto: Bernd Schirok.

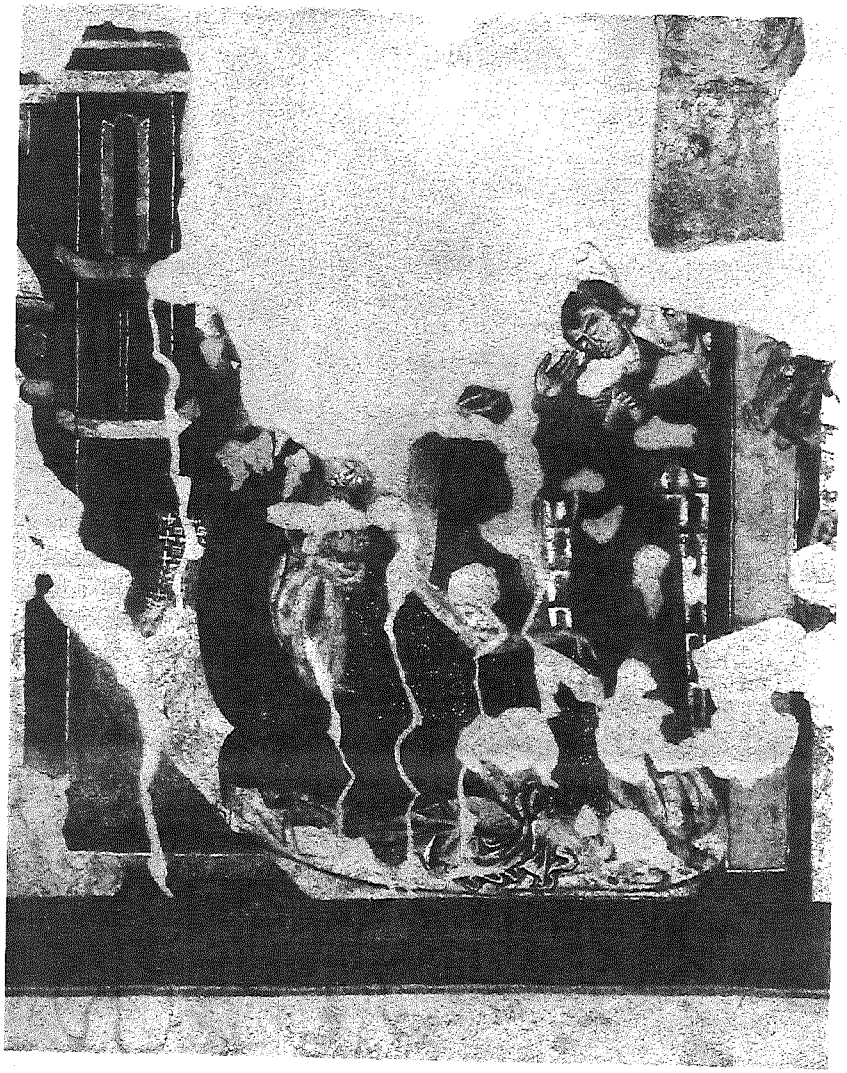


Abb. 20: *Die Beweinung.* Burg Rodenegg, Iwein-Fresken, ca. 1225, Detail der Westwand. Foto: Bernd Schirok.

Abb. 21: *Ein Ritter verhindert den Raub einer Dame durch einen Wilden Mann; Galahad erhält den Schlüssel zur Stadt der Jungfrauen* (Lancelot-Graal-Roman). Elfenbeinkästchen, rechte Schmalseite. Paris, 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. New York, The Metropolitan Museum of Art: sog. Romance Casket (Foto).

Abb. 22: *Lanzelot auf der Schwertbrücke.* Caen, St. Pierre, Kapitell im Langhaus, Detail, 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Nach The Arthurian Legends: An Illustrated Anthology, hg. v. Richard Barber, Totowa (NJ) 1979.

Marcus Castelberg (Freiburg)

Eschatologische Aspekte im Rolandslied des Pfaffen Konrad

Zu den herrschaftstheologischen Implikationen welfischer Auftragswerke

Jenseitsvorstellungen und insbesondere Auffassungen des Weltgerichts, sind durch das ganze Mittelalter rege diskutiert und immer wieder neu durchdacht worden. Das Ergebnis ist ein faszinierender Reichtum an Aspekten, die sich nur schwer zu einer kohärenten Vorstellung zusammenfügen lassen. Die mangelnde Stimmigkeit im Ganzen soll uns nicht davon abhalten, übereinstimmende Grundauffassungen des Weltgerichts zu umreißen und unter einem Dach zusammenzufassen.[1] Etwas Systematik läßt sich in mittelalterliche Vorstellungen vom Weltgericht am besten mit der Frage einbringen, wer überhaupt gerichtet wird.[2]

Die verbreitetste Auffassung des Weltgerichts beruht auf Mt 25,31–46: Das Gericht, die Trennung der Erwählten (Schafe) von den Verdammten (Böcke), trifft alle ohne Ausnahme. Die meisten Weltgerichtsdarstellungen an mittelalterlichen Kirchenportalen sind danach aufgebaut.[3] Die Gerichtsszene ist im untersten Register zentral zu Füßen des Richters dargestellt. Die Scheidung durch den Richter bildet den Zielpunkt der Handlung. Ihm sind alle Auferstehenden zugewandt, um nach ihren Taten gerichtet zu werden (Abb. 4).

---

[1] Vgl. dazu Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – eine Einführung, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, hg. von Peter Jezler, Zürich 1994, S. 13–26. Aaron J. Gurjewitsch, »Große« und »kleine« Eschatologie, in: Himmlisches und irdisches Leben. Bilderwelten des schriftlosen Menschen im 13. Jahrhundert. Die Exempel, Amsterdam/Dresden 1997, S. 157–179. Gerd Althoff, Hans-Werner Goetz und Ernst Schubert, Menschen im Schatten der Kathedrale. Neuigkeiten aus dem Mittelalter, Darmstadt 1998, S. 171–204, bes. 173ff. und 201–204.

[2] Die Frage nach dem Zeitpunkt des Gerichts soll hier zurückgestellt werden. Zu unterscheiden sind vorerst das Partikulargericht, d. h. ein individuelles Gericht über die Seele des Sterbenden oder soeben Verstorbenen, und ein allgemeines Weltgericht, d. h. das Jüngste Gericht am Ende der Zeiten. Obwohl ersteres eher ein spätmittelalterliches Phänomen darstellt (bes. in der Visionsliteratur), ist die Koexistenz beider Vorstellungen schon früher diskutiert worden. Belege bei Gurjewitsch, »Große« und »kleine« Eschatologie (Anm. 1). Vgl. auch ders., Die Darstellung von Persönlichkeit und Zeit in der mittelalterlichen Kunst, in: Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1984, S. 101f. Bemerkenswert ist dabei die Entkräftung des schrecklichen Weltgerichts zugunsten eines Gerichts *hic et nunc*.

[3] Beat Brenk, Weltgericht, in: LCI 4 (1974), Sp. 514–519. Moritz Woelk, Gericht Gottes, in: ³LThK 4 (1995), Sp. 520ff. Jezler, Jenseitsmodelle (Anm. 1), S. 2.

Differenzierter und zugleich faszinierender ist die Vorstellung des Weltgerichts nach Johannes 5,24–29: Der Glaubende muß nicht in das Gericht – *in iudicium non venit* –, sondern wird zum Leben auferstehen – *et procedent, qui bona fecerunt in resurrectionem vitae.*[4] Komplementär dazu steht die Auferstehung zum Gericht, die *resurrectio iudicii* für die Bösen, die nach einem zweiten, noch schrecklicheren Tod der ewigen Verdammnis anheimfallen werden.[5] Zwei Kerngedanken zeichnen die johanneische Gerichtsauffassung aus: das ›Schon jetzt‹ eines individuellen Gerichts und dessen Bestehens im Glauben sowie die daraus geschöpfte Hoffnung, am Jüngsten Tag vom Gericht verschont zu bleiben.[6]

Die johanneische Idee der Gerichtsbefreiung als wichtigster Aspekt dieser Weltgerichtsauffassung sowie ihre analoge Realisierung in Text und Bild sind Gegenstand dieses Beitrages. Dabei sollen zuerst die Entstehungszusammenhänge des Rolandsliedes berücksichtigt werden. Hier lassen sich Analogien zur Eschatologie (und Ekklesiologie) des Helmarshausener Evangeliars anbinden wie auch, flankierend dazu, Psalter und Sakramentare mit konzeptionell verwandten Endzeitdarstellungen einbeziehen. Diese Ausweitung soll rückwirkend einen neuen interpretatorischen Zugriff auf das Rolandslied erlauben.[7] Die Re-

[4] Für bibelexegetische Belege zu Io 5,24–29 s. unten, Anm. 47. Vgl. dazu Io 3,18: *qui credit in eum non iudicatur; qui autem non credit, iam iudicatus est*, und Io 12,31: *nunc est iudicium mundi.*

[5] Die matthäische und johanneische Eschatologie faßt man gut mit dem Begriffspaar ›futurische‹ und ›präsentische‹ Eschatologie. Dazu Hartwig Thyen, Johannesevangelium, in: TRE 17 (1988), S. 218. Zur johanneischen Gerichtsauffassung vgl. Günter Klein, Eschatologie IV, in: TRE 10 (1982), S. 288–291, bes. 288. Vgl. auch Egon Brandenburger, Gericht Gottes III, in: TRE 12 (1984), S. 481ff. Georg Richter, Studien zum Johannesevangelium, hg. von Josef Heinz (Biblische Untersuchungen 13), Regensburg 1977, S. 365–373. Zur Differenzierung zwischen erster und zweiter Auferstehung s. unten, Anm. 47.

[6] Auch der Einwand von Augustinus und Ambrosius, *iudicium* stehe für *poena* oder *damnatio*, vermag den Gedanken der Gerichtsbefreiung nicht aufzuwiegen (Augustinus Hipponensis, Sermones, PL 39,1630; De civitate Dei, CC, SL 48, XX,6 und XX,9; Ambrosius Mediolanensis, Explanatio psalmorum, PL 14,951f.). Demzufolge müßten die Erwählten nur darum vor Gericht erscheinen, um sich versichern zu lassen, daß sie nur ›positiv‹ gerichtet werden können. Gregor der Große nimmt bei seiner differenzierten Unterteilung der Guten und Bösen in vier Gruppen die einen vom Gericht aus: *alii autem non judicantur et regnant qui etiam praecepta legis perfectione virtutum transcendunt*. Die übrigen drei Gruppen werden gerichtet: *alii judicantur et regnant* (die guten Taten überwiegen), *alii judicantur et pereunt* (die bösen Taten überwiegen) und *alii non judicantur et pereunt* (die *infideles*) (Moralia in Iob, CC, SL 143B, XXVI,27,50f.). Vgl. auch Rupertus Tuitiensis, In Iohannis Evangelium, CC, CM 9, S. 274. Vgl. ebenfalls Der deutsche ›Lucidarius‹. Kritischer Text nach den Handschriften, hg. von Dagmar Gottschall und Georg Steer, Bd. 1 (Text und Textgeschichte 35), Tübingen 1994, III,56, S. 140. Ein Beispiel für ein Bildprogramm nach Johannes bietet die Weltgerichtsdarstellung am Westportal von St. Lazarus in Autun, entstanden um 1130.

[7] Textgrundlage ist: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad, hg. von Carl Wesle, 3. durchges. Aufl. von Peter Wapnewski (ATB 69), Tübingen 1985.

konstruktion einer herrschaftstheologischen Basis, die verschiedenste Werke im welfischen Umkreis verbindet, ist das anvisierte Ziel dieses Beitrages.

Etwas ausgiebiger sollen die Weltgerichtsdarstellung des Autuner Westportals St. Lazarus (Abb. 3) behandelt, thematische Gemeinsamkeiten erörtert und unter dem Aspekt einer gleichrangigen Funktion analog zur Auffassung der Eschatologie im Rolandslied untersucht werden. Das Gewagte dieser Analogie – Autuner Portal und Braunschweiger Rolandslied liegen zeitlich und räumlich beträchtlich auseinander – verliert an Bedeutung, faßt man die johanneische Konzeption ins Auge, die beiden Werken programmatisch zugrunde liegt.

Hier wie dort sind die Entstehungsvoraussetzungen vergleichbar: Hier das Rolandslied, das teilhat an der beeindruckenden Geschlossenheit im Stiftungs- und Schenkungswesen Heinrichs des Löwen, dort das Autuner Westportal, das in einem »ungewöhnlich geschlossenen Planungs- und Bauzusammenhang«[8] entstanden ist. Hier ein Text, der mitunter auch als »Element einer Effektivierung von Herrschaftshandeln«[9] verstanden worden ist, dort eine Skulptur, entstanden unter der Leitung des hochqualifizierten Gislebertus und im Auftrag des clunyorientierten Bischofs Stephanus von Bâgé.[10] Hier wie dort führt das Ausloten der Heilsmöglichkeiten und der Wunsch nach einer Sicherung des persönlichen Heils hin zu einer Eschatologie, die in der Verheißung einer möglichen Gerichtsbefreiung kulminiert.[11]

I

Nach weitgehend übereinstimmender Forschungsmeinung entstand das Rolandslied um 1170 am Braunschweiger Fürstenhof Heinrichs des Löwen, an einem Hof also, der damals (Anfang der siebziger Jahre) deutliche Anzeichen

[8] Jochen Zink, Zur Ikonographie der Portalskulptur der Kathedrale Saint-Lazare in Autun, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 5/6 (1989/1990), S. 7–160 (89 Abb.), hier: 8.

[9] Martin Kintzinger, Bildung und Wissenschaft im hochmittelalterlichen Braunschweig, in: Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter, hg. von Bernd Schneidmüller (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 7), Wiesbaden 1995, S. 183–203, hier: 183.

[10] Vgl. dazu Denis Grivot und Georges Zarnecki, Gislebertus sculpteur d'Autun, Paris 1960, S. 16. Otto Karl Werckmeister, Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazare in Autun, in: FMSt 16 (1982), S. 227. Zink, Zur Ikonographie der Portalskulptur (Anm. 8), S. 12.

[11] Zum Gedanken der Gerichtsbefreiung am Autuner Westportal besteht mehr oder weniger Konsens in der Forschung. Vgl. Zink, Zur Ikonographie der Portalskulptur (Anm. 8), S. 89: »Die Gnade, nicht das Gericht sind die zentralen Aspekte dieser ikonographischen Konzeption.« Gleicher Meinung ist Werckmeister, Die Auferstehung der Toten (Anm. 10), S. 227. Von einer Koexistenz von johanneischer und matthäischer Gerichtsauffassung hingegen spricht Aaron J. Gurjewitsch, The West Portal of the Church of St Lazaire in Autun: The Paradoxes of the Medieval Mind, in: Peritia 4 (1985), S. 251–260, hier: 259.

einer Residenz aufwies. Stellung und Anspruch des Fürsten fanden ihren Ausdruck in den planvoll angelegten Bauten des Burgbezirks. Das Hauptaugenmerk Heinrichs galt der Errichtung der repräsentativen Burg Dankwarderode sowie der überragenden Stiftskirche St. Blasius, einer modellhaften Verbindung von (säkularer) Burg und (sakralem) Stift, die im braunschweigischen Herrschaftssitz sehr früh und fast modellhaft zu erkennen ist.

Zwischen Dom und Burg ließ Heinrich die Doppelkappelle St. Georg und Gertrud errichten, die sich an die zweigeschossige Burg anschloß.[12] Bereits in den sechziger Jahren war der monumentale Bronzelöwe auf den Burgplatz gestellt worden, eine sinnbildliche Machtrepräsentation des aufstrebenden Welfen, der nach seiner Heirat mit der englischen Königstochter Mathilde 1168 besonders während des folgenden Jahrzehnts und auch darüber hinaus eine rege Schenkungs- und Stiftungstätigkeit unterhielt. Unter besonderer Stiftungsgunst standen neben der Stiftskirche St. Blasius[13] auch die Kirchen und Klöster außerhalb des Burgbezirks, so das benediktinische Ägidienkloster[14] oder das Zisterzienserkloster Riddagshausen[15] wie auch die ferner gelegenen Kirchen und Bistümer im Herzogtum.[16] Die Intensität der Stiftungen läßt den innerkurialen

[12] Vgl. Arno Weinmann, Braunschweig als landesherrliche Residenz im Mittelalter (Beihefte zum Braunschweigischen Jahrbuch 7), Braunschweig 1991, S. 164–178. Cord Meckseper, Die Burg Herzog Heinrichs und die mittelalterlichen Palasbauten, in: Burg Dankwarderode. Ein Denkmal Heinrichs des Löwen, hg. von Peter Königfeld und Reinhard Roseneck, Bremen 1995, S. 27–33.

[13] So schmückte Heinrich die Blasiuskirche mit den auf seiner Jerusalemfahrt 1172/73 erworbenen Reliquien. Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum, hg. von Georg H. Pertz, Hannover 1868, I,12, S. 30. Die Angaben des Lübecker Chronisten, der aus mehr als dreißigjähriger Distanz über die Pilgerfahrt berichtet und deutlich auf Heinrichs posthume Ehrenrettung abzielt, sind mit Vorsicht zu bewerten. Der Chronik jeden Wahrheitsgehalt abzusprechen, halte ich trotzdem nicht für angebracht, denn die Aussagen eines fehlerhaften und oft erfinderischen Chronisten lassen gewiß nur beschränkt Schlüsse auf Sinn und Zweck des Pilgerzuges zu, sind aber allemal von historischem Wert im Hinblick auf die Frage, wie ein befangener Chronist den Herzog (und dieser wohl auch sich selbst) gerne sah. Zum Quellenwert der Chronik Arnolds vgl. jetzt Johannes Fried, Jerusalemfahrt und Kulturimport. Offene Fragen zum Kreuzzug Heinrichs des Löwen, in: Der Welfenschatz und sein Umkreis, hg. von Joachim Ehlers und Dietrich Kötzsche, Mainz 1998, S. 111–137. Weiter Gerhard von Steterburg, Annales Stederburgenses, hg. von Georg H. Pertz (MHG SS XVI), S. 230. Vgl. auch die Stiftung eines Altars zu Ehren Marias für den Chor der Blasiuskirche (Die Urkunden Heinrichs des Löwen, Herzogs von Sachsen und Bayern, hg. von Karl Jordan [MHG. Laienfürsten und Dynastenurkunden der Kaiserzeit 1,1], Weimar 1949, U. 121). Einen guten Überblick über Heinrichs Stiftungswesen gibt Peter Ganz, Heinrich der Löwe und sein Hof in Braunschweig, in: Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Kommentar zum Faksimile, hg. von Dieter Kötzsche, Frankfurt 1989, S. 28–41.

[14] Jordan, U. HdL (Anm. 13), U. 105 (1175).

[15] Ebd., U. 44 (1160); U. 45 (1160); U. 50 (1161); U. 51 (1162); U. 110 (1175–79); U. 126 (1190).

[16] So zum Beispiel die Schenkung eines Stückes vom Kreuz Christi an die Kirche des Hl. Kreuzes in Hildesheim (ebd., U. 95), eine Schenkung an die Kapelle des Evangelisten Johannes in Lübeck (Ebd., U. 95) oder die Schenkung von je hundert Mark Silber für die Vollendung des Lübecker Doms und die Georgskirche in Ratzeburg (Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum [Anm. 13], I,13, S. 35).

Austausch gelehrten Wissens, das personale Geflecht von theologisch und literarisch gebildeten Klerikern um das Herzogspaar sowie die Möglichkeit ihrer Rekrutierung, Anbindung und Indienstnahme für den Hof gut erahnen.[17] Dabei kommt der Person des sogenannten Hofklerikers besondere Bedeutung zu.[18] Seine multifunktionale Schlüsselstellung als Hofkaplan, als Notar in der Kanzlei, als Berater, Gesandter oder Verhandlungsführer auf diplomatischen Missionen wie auch als Anlaufstelle für literarische Arbeiten machten ihn allseits begehrt.[19] Diese kuriale Funktionselite,[20] bestehend aus Hofklerikern, Bischöfen, Äbten, Mönchen und gebildeten Laien, bildet die Trägerschaft der sich ausformenden Hofliteratur,[21] die unter den gleichen Voraussetzungen wie die spätere höfische Literatur entstanden ist, in ihrem Impetus aber noch stark theologisch-sakral ausgerichtet ist.[22] Hier wie dort bildet der Hof des Laienfürsten den

[17] Dazu Martin Kintzinger, Herrschaft und Bildung. Gelehrte Kleriker am Hof Heinrichs des Löwen, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995, Bd. 2, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff, München 1995, S. 199–203. Zum Gelehrtenkreis zählten unter anderen Heinrich, Abt von St. Ägidien und später Bischof von Lübeck, Gerold, erster namentlich bekannter Notar Heinrichs, Magister von St. Blasius, herzoglicher Kaplan und später Bischof von Oldenburg, sein Schüler und Chronist Helmold von Bosau, Konrad, Abt von Riddagshausen und später, als Nachfolger seines Bruders Gerold, Bischof von Oldenburg, Gerhard von Steterburg, Probst und Vertrauter Heinrichs, sowie Arnold von Lübeck, Mönch im Ägidienkloster und später Abt des Johannisklosters in Lübeck. Viele von ihnen begleiteten Heinrich 1172 auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem.

[18] Auf die Bedeutung des Hofklerikers als Träger der sogenannten Hofliteratur wies Joachim Bumke hin: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland. 1150–1300, München 1979, S. 64.

[19] Namentlich bekannt sind sechs Notare: die bereits genannten Gerold und Heinrich, dann Hartwig, den Heinrich in das Blasiusstift holte und der später Erzbischof von Bremen wurde (Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum [Anm. 13], III,13, S. 98f.), sowie die weniger bekannten Baldewin, Gerhard und Johannes. Dazu Jordan, U. HdL (Anm. 13), S. XXIII–XXXIII. Fritz Hasenritter, Beiträge zum Urkunden- und Kanzleiwesen Heinrichs des Löwen, Greifswald 1936, S. 150–154. Johannes Heydel, Das Itinerar Heinrichs des Löwen, Hildesheim 1929, S. 152ff.

[20] Kintzinger, Bildung und Wissenschaft (Anm. 9), S. 197.

[21] Zur Unterscheidung zwischen Hofliteratur und höfischer Literatur vgl. Bumke, Mäzene (Anm. 18), S. 74f. Zur Entstehung der Hofliteratur vgl. Joachim Ehlers, Deutsche Scholaren in Frankreich während des 12. Jahrhunderts, in: Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters, hg. von Johannes Fried, Sigmaringen 1986, S. 101.

[22] An der Schnittstelle zwischen Hofliteratur und höfischer Literatur steht das Rolandslied. Die Entstehung des Rolandsliedes mutet um 1170 bereits etwas archaisch an. Zu diesem Zeitpunkt etabliert sich Chrétien bereits mit dem Artusroman, der sich wenig später auch in Deutschland größter Beliebtheit erfreuen wird. Dazu Jeffrey Ashcroft, Konrad's Rolandslied, Henry the Lion, and the Northern Crusade, in: Forum for Modern Language Studies 22 (1986), S. 184–208, hier: 203.

gemeinsamen Entstehungsort; die Volkssprache wird zum neuen Medium und die enge Zusammenarbeit von Klerikern und Laien am Hof bildet den Ausgangspunkt dieser weitgehend sakral-funktionalen Hofkunst. Typischerweise bittet Heinrich der Löwe noch um 1170 den Pfaffen Konrad um eine Bearbeitung des geschichts- und legendenorientierten Karl-Roland-Stoffes anstatt des fiktiven, ästhetisch-vorgeprägten Artusstoffes, der für eine Instrumentalisierung zu Herrschaftszwecken und als Heilsmittel eines real regierenden Herzogs wohl zu unverbindlich und utopisch war.

Um Konstanten der frühen Braunschweiger Hofkultur geht es hier, Konstanten nämlich, die innerhalb der kurialen Führungsgruppen diskutiert wurden und leitmotivisch Eingang in sämtliche Stiftungswerke Heinrichs fanden. Daß sich hier über die Anspruchsunterschiede einzelner Werke hinweg so etwas wie ein ›theologisches Programm‹ kundtut, ist bei der Intensität des Bildungsaustauschs und der Dichte theologisch Gebildeter am Hof anzunehmen.

Um das Profil des Rolandslied-Autors muß es also zuerst gehen, denn damit verbinden sich Anspruch und Interpretation des Rolandsliedes. Ein Conradus taucht in den Urkunden Heinrichs des Löwen dreimal als Zeuge auf und könnte gut mit dem *pfaffen Chunrat* (9079) des Rolandslied-Epilogs identisch sein.[23] Als Bezeichnungen stehen da einmal *Conradus capellanus*,[24] dann *Dominus Conradus Suevus*[25] und ein drittes Mal *Magister Conradus presbiter*.[26] Der hier genannte Conradus war offenbar Hofkaplan Heinrichs, hat aber nicht als Notar fungiert.[27] Der Magistertitel zeugt von exklusiver Schulbildung[28] und ist in den Urkunden eher selten angeführt; sechs Personen werden als *magistri* bezeichnet, einer davon ist der hochgebildete Gerold, der ebenfalls, wie vermutlich schon Konrad, aus Schwaben stammte und an den Braunschweiger Hof geholt wurde.[29] Gegen eine schwäbische Herkunft des Autors sprechen auch nicht die

[23] Zur Identifikation Konrads s. Jeffrey Ashcroft, Magister Conradus Presbiter: Pfaffe Konrad at the Court of Henry the Lion, in: Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. University of Massachussets, ed. by Donald Maddox, Amherst, 27 July – 1 August 1992, Cambridge 1994, S. 301–308. Die Identität des Kappellans mit dem Verfasser des Rolandsliedes ist natürlich nicht zu beweisen, scheint aber wahrscheinlich. Dies soll uns nicht davon abhalten, Ashcrofts These auf ihre Plausibilität hin durchzudenken und in einen stringenten Zusammenhang mit Autor und Anlage des Rolandsliedes zu bringen.

[24] Jordan, U. HdL (Anm. 13), U. 89 (1171). Conradus wird mit drei weiteren Zeugen als *capellanus* bezeichnet. Ausdrücklich verwendet wird die Bezeichnung aber nur für den ersten Zeugen Godefridus.

[25] Ebd., U. 100 (1174).

[26] Ebd., U. 107 (1176).

[27] Vgl. Kintzinger, Bildung und Wissenschaft (Anm. 9), S. 193. Hasenritter, Beiträge (Anm. 19), S. 146.

[28] Damit verbunden war oft ein Studium in Frankreich, vornehmlich in Paris. Heinrich (vgl. Anm. 17) studierte vor seiner Ernennung zum Lübecker Bischof in Paris. Dazu Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum (Anm. 13), III,3, S. 73.

[29] Helmold von Bosau, Chronica Slavorum, hg. vom Reichsinstitut für ältere dt. Geschichtskunde, bearb. von Bernhard Schmeidler, Hannover 1937, LXXX, S. 149–152.

Sprachmerkmale der Heidelberger Handschrift P,[30] und trotz eindeutiger Bevorzugung des Rekrutierungsfeldes Braunschweig haben sicher Kontakte zu herausragenden Klerikern des süddeutschen Raumes bestanden.[31]

Zu bedenken ist das enge Verhältnis Konrads zu seinem Auftraggeber: Dieser wird *min herre* (9089) genannt und zeichnet für die *suoze* der *sconen matteria* verantwortlich (9020f.), das ist die theologische Durchdringung, die Konrad dem Stoff aus *Karlingen* (9023) einschreibt.[32] Diese *suoze* kommt im Geflecht biblischer Zitate im Rolandslied zum Ausdruck, ja sie definiert die Erzähltechnik, die von den aneinandergereihten »Bildparzellen«[33] der ›Chanson de Roland‹, von deren Einzelszenencharakter so weit entfernt ist. Sie ist Folge einer Verschiebung von der Handlung hin zur Kommentierung der Handlung nach einem ›theologischen Programm‹, das hier anhand von Prolog, Epilog, Autorkommentaren und Redeszenen skizziert werden soll.

[30] Seit Carl Wesle galt die Schreibsprache von P als oberdeutsch mit mitteldeutschen Einsprengseln. Dazu Eberhard Nellmann, Pfaffe Konrad, in: ²VL 5 (1985), Sp. 117. Diese Ansicht wird von Thomas Klein revidiert. Danach mischt die Handschrift P bayerische Sprachmerkmale mit mitteldeutschen und niederdeutschen Spracheinschlägen (Untersuchungen zu den mitteldeutschen Literatursprachen des 12. und 13. Jahrhunderts, Bonn 1982, S. 392 und 396). Skepsis gegenüber einer bayerischen Herkunft des Rolandsliedes, an der Thomas Klein festhält, bekundet Karin Schneider, Gotische Schriften in deutscher Sprache. Bd. 1: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300, Wiesbaden 1987, S. 81. Nach Schneider ist eine schreibsprachliche Eingrenzung, d. h. eine Entscheidung für eine Grenzmundart zwischen dem bairischen und mitteldeutschen Sprachraum nicht möglich. Der Schrifttyp lasse sich aber besser mit Handschriften aus dem nordbairisch-fränkischen Raum vergleichen als mit zentralbairischen Codices. Skeptisch ist auch Barbara Gutfleisch-Ziche, Zur Überlieferung des deutschen ›Rolandsliedes‹. Datierung und Lokalisierung der Handschriften nach ihren paläographischen und schreibsprachlichen Eigenschaften, in: ZfdA 125 (1996), S. 142–186, hier: 184ff. Sie hält eine Entstehung im Umkreis des Braunschweiger Hofes für möglich, wobei auch der archaisierende Schreibstil mit der Entstehung weitab von süd- und westdeutschen Zentren zeitgenössischer Literaturproduktion zu erklären wäre.

[31] Ashcroft, Magister Conradus Presbiter (Anm. 23), S. 305f. Für die regen Kontakte zu den süddeutschen Welfenbesitzungen spricht jetzt auch die Vermutung, wonach die Historia Welforum im Auftrag Heinrichs des Löwen entstanden sein könnte. Dazu Matthias Becher, Welf VI., Heinrich der Löwe und der Verfasser der Historia Welforum, in: Die Welfen. Landesgeschichtliche Aspekte ihrer Herrschaft, hg. von Karl-Ludwig Ay, Lorenz Maier und Joachim Jahn (Forum Suevicum 2), Konstanz 1998, S. 151–172, hier: 171f.

[32] Theologische Diskussionen waren im Umkreis Heinrichs beliebt, so auch auf der Jerusalemfahrt. Arnold von Lübeck berichtet, daß Abt Heinrich mit griechischen Theologen darüber debattierte, ob der Heilige Geist nur vom Vater oder von Vater und Sohn ausgehe. (Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum [Anm. 13], I,5, S. 19ff.) Zur *suoze* vgl. Marianne Ott-Meimberg, *di matteria di ist scone*. Der Zusammenhang von Stoffwahl, Geschichtsbild und Wahrheitsanspruch am Beispiel des deutschen Rolandsliedes, in: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, hg. von Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky, Stuttgart 1992, S. 17–32.

[33] So Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländlischen Literatur, Bern/Stuttgart ⁸1988, S. 113.

II

Stutzig macht bereits die Tatsache, daß die Bearbeitung der Chanson einen Prolog und einen Epilog kennt, während die Vorlage unmittelbar einsetzt und abbricht. Formal wie inhaltlich ist der Prolog bemerkenswert; die Gebetsform sichert dem Werk höchste Verbindlichkeit.[34] Im Prolog entwirft Konrad sein Schreibprogramm, traditionell beginnend mit der hier dreifach abgestuften *invocatio* (1–3). Trotz des Toposhaften, wie Bitte um Inspiration oder Gegenüberstellung von *luge* und *warheit*, ist dem Prolog ein spezifischer und wohl auch programmatischer Sinn abzugewinnen. Im ersten Prologteil erläutert Konrad, wie die *suoze* (1–8) aus der *matteria* (9–16) gewonnen werden kann. Beschrieben wird der Prozeß von der passiven Rezeption des offenbarten Gotteswortes (5) hin zur aktiven Umsetzung der *heilegen urkunde* (6) als geschriebene Wahrheit. Die *heilege urkunde* – die Heilige Schrift – wird zum heilsgeschichtlichen Angelpunkt für das weitere Schreiben; in diesem Sinne legt der Dichter Zeugnis ab, und in diesem Sinne – zur Sicherung höchster Verbindlichkeit – sind auch die Analogien zwischen Prolog einerseits und Anfang des Johannes-Evangeliums andrerseits zu verstehen.[35] Das Ergebnis ist ein *buoch* über den Heidenbekehrer Karl, der im Namen des wahren Lichts der Christenheit dient (15f.). Die Anlehnung an den Prolog des Johannes-Evangeliums, die Fokussierung des Prologs auf die »textual incarnation«[36] des Wortes, darf hier als Leitprinzip für die Komposition des Rolandsliedes gelten: nämlich für das ständige Bemühen um Rückbesinnung auf die Schrift, ja der Rückführung des Geschehens um Karl und Roland auf die *suoze* eines Bibelzeugnisses, konkretisiert in verschiedenen Graden vom direkten Zitat über die Paraphrase bis zur vagen Anspielung. Der reflektierend-meditative Stil,[37] die Betonung liturgischen Handelns, besonders durch den theologisch versierten Erzbischof Turpin,[38] das Auf-

[34] Marianne Ott-Meimberg, *di matteria di ist scone* (Anm. 32), S. 24f.

[35] Hier ist an den Begriff *urkunde* zu denken (Benecke listet unter anderen die Bedeutungen ›schriftliches Zeugnis‹, ›Bibel‹ auf) wie auch an den johanneischen Begriff *testimonium* (Io 1,7; Apc 22,20). Vgl. dazu Dieter Kartschoke, Das Rolandslied des Pfaffen Konrad (reclam 2745), Stuttgart 1993, S. 628f. Weitere Begriffe aus dem Prolog des Johannes-Evangeliums sind: *wort* (*verbum*, 1,1), *warheit* (*veritas*, 1,14;17), *daz ware liecht* (*lux vera*, 1,9), *erkennen* (*cognoscere*, 1,10).

[36] David P. Sudermann, Meditative Composition in the MHG Rolandslied, in: Modern Philology 85 (1987), S. 225–244, hier: 226. Der Autor setzt Weltbeginn und Werkbeginn (1–4) sowie Weltende und Werkende (9084f.) in eins, einmal rückverweisend auf die ersten Worte aus dem Munde des Schöpfers (*fiat lux*, Gn 1,3 und *in principio erat verbum*, Io 1,1), einmal vorverweisend auf das unantastbare Wortzeugnis des Propheten (Apc 22,18). Damit wird der Anspruch eines Werkes unterstrichen, das als Geschichte des Heils (zwischen Schöpfung und Erlösung) rezipiert sein will.

[37] Sudermann, Meditative Composition (Anm. 36), S. 234.

[38] Vgl. die mit Predigtvokabular besetzten Reden Turpins: die Rede an die *heiligin pilgerime* (245–272), die ›Septuagesima‹-Rede (970–1010, dazu Anm. 135), der Ostersegen *venite benedicti* Turpins an die Kreuzfahrer vor der ersten Schlacht (3905–3935)

füllen der Handlung mit Analogien aus der Bibel, das Heranziehen und Bedenken verwandter Bibelstellen und ihre Rezeption in den Handlungszusammenhang im Sinne eines Mitnehmens und Wiederkäuens[39] all dessen, was an Analogien und Assoziationen evoziert wird, zeichnet sich bereits im Prolog ab und wird zur maßgeblichen Erzähltechnik. Als ›textintegrierte Glossierung‹ der Handlung könnte sie bezeichnet werden; ein Text, der sich gleich selbst kommentiert und mit lexikalischen Auflistungen der Bibelzitate und herkömmlichen Stellenkommentaren nur ungenügend erfaßt wird.[40] Die *arbeit* im Dienst der

und die letzte längere Rede Turpins vor dem Tod der Heldentrias (5259–5278). In dieser letzten Rede wird die erlösende Neugeburt der Helden mit dem achtfachen Hodie-Ruf (*hodie Christus natus est)* der Magnificat-Antiphon aus der zweiten Vesper der Weihnachtsliturgie assoziiert und ›besungen‹ (Breviarum Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum, Tom. 1, Ratisbonae et Romae 1914/1922, S. 354). Leitmotivisch wird die ewige Freude in der *visio Dei* (5267, 5269f., 5277) zum Ausruf *gloria in excelsis deo* (5278) gesteigert. Näheres zum liturgischen Gedankengut der Reden bei Marcus Castelberg, Biblische Motive im Rolandslied des Pfaffen Konrad, Lizentiatsarbeit, Freiburg/Schweiz 1997, S. 81–90. Interessant ist die Feststellung, daß die Darstellung Turpins in den Federzeichnungen (Hs. P) seiner liturgischen Rolle genauestens Rechnung trägt. Seine Funktion als Krieger tritt deutlich hinter seiner geistlichen Funktion als Priester zurück. Vgl. Bild 1: Taufe der spanischen Heiden (273–348), Bild 15: Austeilung der Kommunion (3398, 3436–39), Bild 18: Erteilung der Absolution (3929–40), Bild 28: Verheißung des Märtyrerlohnes an Roland (6185–90). Dazu Peter Kern, Bildprogramm und Text. Zur Illustration des Rolandsliedes in der Heidelberger Handschrift, in: ZfdA 101 (1972), S. 244–270, hier: 261 und 266. Die Bilder sind im Faksimile auf fol. 5^r, 47^r, 53^r und 85^v zu finden: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Codex Palatinus Germanicus 112 der Universitätsbibliothek Heidelberg, hg. von Wilfried Werner und Heinz Zirnbauer (Facsimila Heidelbergensia 1), Wiesbaden 1970.

[39] Zu denken ist hier an den monastischen Usus der *meditatio*, der den Vorgang der *ruminatio* einschließt. Dazu Hugo de S. Victore, Didascalicon de studio legendi (Fontes Christiani 27), III,10, S. 244ff. Max Wehrli erläutert den Charakter der *meditatio* und *ruminatio* am Beispiel der Evangelienharmonie Otfrids (Sacra poesis: Bibelepik als europäische Tradition, in: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Methoden, Probleme, Aufgaben, Festschrift Friedrich Maurer, hg. von Siegfried Gutenbrunner, Stuttgart 1963, S. 269f.). Weiter Sudermann, Meditative Composition (Anm. 36), S. 227. Eine treffende Analyse der *meditatio* und *ruminatio* mit entsprechenden Belegen bei Jean Leclercq, L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du moyen age, 3e édition corrigée, Paris 1990, S. 72–75, hier: 73: »Chaque mot fait agrafe, pour ainsi dire: il en accroche un ou plusieurs autres, qui s'enchaînent et constituent la trame de l'exposé. [...] Les citations par mots-agrafes se groupent dans leur esprit et sous leur plume en des sortes d'ensemble, comme les variations d'un même thème.«

[40] So die älteren Arbeiten von Herbert Backes, Bibel und ars praedicandi im Rolandslied des Pfaffen Konrad (Philologische Studien und Quellen 36), Berlin 1966 und Horst Richter, Kommentar zum Rolandslied des Pfaffen Konrad. Teil I (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 6), Bern/Frankfurt a. M. 1972. Sehr nützlich dagegen ist die Konkordanz von Roy A. Wisbey, A complete concordance to the Rolandslied (Heidelberg Manuscript), Leeds 1969. Vgl. wieder Sudermann, Meditative Composition (Anm. 36), S. 234.

suozen lere (254ff., 5792–95) gilt gleichermaßen für den schreibenden Autor, für die kämpfenden Kreuzfahrer wie für das rezipierende Publikum. Die Rezeption als *arbeit* unterscheidet sich aber grundsätzlich von der aufführungsorientierten und handlungsfixierten Rezeption der ›Chanson de Roland‹ und ist am besten im Rahmen einer paraliturgischen Lesung zu denken.[41] Das ›Entlang-Schreiben‹ an biblischen Assoziationsketten setzt entsprechende Maßstäbe für die *memoria* der Hörerschaft. Diese reicht vom sprunghaften ›Entlanghören‹ von Assoziation zu Assoziation über deren Verbindung zu Assoziationsreihen bis zur Verdichtung in werkübergreifende Leitideen, setzt also eine Art der Aufnahme voraus, die fähig ist zu abstrahieren,[42] statt nur von einer Handlungssequenz zur anderen vorwärtszuhören.

Die programmatische Bedeutung des johanneischen[43] Gedankenguts soll hier weiter verfolgt werden. Im Mittelpunkt soll dabei die Auffassung vom Weltgericht stehen. Der Ausgangspunkt muß der Epilog sein, der das johanneische Gedankengut des Prologs variierend fortsetzt.

III

Das Herzogspaar Heinrich und Mathilde erscheint nach *werltlichen arbaiten* (9027) unter den *himil wizen scaren* (9026); es wird mit den Erwählten zur *ewigen mandunge* (9030) geleitet – ein Vorgang der in der Offenbarung des Johannes plastisch vor Augen geführt wird.[44] Es folgen der Vergleich des Herzogs mit David, der hier in der Funktion des siegreichen Kriegerkönigs aufgegriffen wird (9040–49), und die Parallele zu Karl (beide *eren* die Christenheit, 15

[41] Dazu grundlegend Friedrich Ohly, Zum Dichtungsschluß *Tu autem, Domine, miserere nobis*, in: DVjs 47 (1973), S. 26–68. Herbert Kolb engt den Gebrauchszusammenhang weiter ein: Rolandslied-Lesung im Deutschen Orden, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 15 (1990), S. 1–12.

[42] Besonders lohnend wäre hier ein Vergleich mit der Konzeption und Rezeption der höfischen Romane, allen voran Wolframs ›Parzival‹. Dazu Alois Wolf, *ein maere wil ich niuwen, daz saget von grôzen triuwen*. Vom höfischen Roman Chrétiens zum Meditationsgeflecht der Dichtung Wolframs, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. N.F. 26 (1985), S. 9–73, hier: 62–66. Weiter müßte die Entwicklung von den bibelexegetischen Schreibverfahren, ihrem Nachvollzug in der *meditatio*, zu ihrer Umsetzung in der frühen Bibeldichtung (Otfrid) und der späteren bibelnahen Dichtung (Rolandslied) sowie ihre Relevanz für die Konzeption und Rezeption der höfischen Romane skizziert werden.

[43] Der Begriff ›johanneisch‹ umfaßt nach mittelalterlichem Verständnis das Johannes-Evangelium wie die ›Apokalypse‹. Johannes Evangelista galt als Verfasser beider Werke. Dazu Augustinus Hipponensis, De civitate Dei, CC, SL 48, XX,7. Honorius Augustodunensis, PL 172,831ff. Dionysius Cartusianus, Enarratio in Joannem, Tom. 12, Monstrolii 1901, S. 268. Vgl. auch die ›Beschreibung des Himmlischen Jerusalem‹, in: Kleinere deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhunderts, Bd. 1, hg. von Werner Schröder (ATB 71), Tübingen 1972, S. 97, V. 35–48.

[44] Apc 3,4f.; 4,4; 7,9; 7,13f.

und 9045). Dem schließt sich eine Beschreibung des Herzogshofes an, der bereits erleuchtet wird vom ewigen Licht der Himmelsstadt:[45] *in sinem houe newirdet niemir nacht. ich maine daz ewige licht: des nezerinnit im nicht* (9050ff.). Der Epilog gipfelt nach einem erneuten Davidvergleich[46] in der johanneischen Idee der Gerichtsbefreiung: *swa er sich uirsumet hat, ze gerichte er im nu stat. an dem iungistin tage da got sin gerichte habe, daz er in ze gerichte nine uordere, sundir er in ordine zu den ewigin gnaden* (9069–74). Das Gericht findet *hic et nunc* statt, sein Bestehen im Glauben hier sichert eine gerichtslose *resurrectio vitae* dort, am Jüngsten Tag.[47] Eng an den johanneischen Gedanken des *nu ze*

[45] Apc 21,23–27.

[46] 9066ff. Diesmal steht David in der Funktion des vorbildlichen Büßers (Ps 50).

[47] Hier gilt es, die Auffassung des Gerichts nach Johannes zu verdeutlichen. Dazu muß die Exegese zu Io 5,24–29 berücksichtigt werden. Diese unterscheidet zwischen einer *prima resurrectio (resurrectio animarum nunc)* und einer *secunda resurrectio (resurrectio corporum futura)*, also eine Auferstehung der Seelen, die schon jetzt ist, und eine Auferstehung der Leiber am Ende der Weltzeit (Augustinus Hipponensis, De civitate Dei, CC, SL 48, XX,6f.). Die erste Auferstehung ist ihrer Art nach eine Auferweckung im Geist (*resurrectio menti*), die zweite eine Auferstehung des Fleisches (*resurrectio carnis*) (Augustinus Hipponensis, In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, XIX,10 und Sermo 362, PL 39,1628f.). Eine intensive Auseinandersetzung mit den zwei Auferstehungen ist bei Rupert von Deutz zu finden. Rupert von Deutz, der zur Zeit Heinrichs des Löwen in Braunschweig greifbar war, könnte für die theologische Konzeption des Helmarshausener Evangeliars und des Rolandsliedes Pate gestanden haben (Johannes Fried, »Das goldglänzende Buch«, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 272 [1990], S. 34–79, hier: 38). Dazu auch Heinrich der Löwe und seine Zeit, Bd. 1 (Anm. 17), S. 261ff. Laut Rupert (wie auch Augustinus) bezeichnet die erste Auferstehung eine *transitio ab infidelitate ad fidem* (Rupertus Tuitiensis, In Iohannis Evangelium, CC, CM 9, S. 280; Augustinus Hipponensis, In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, XXII,12; Aelredus Rievallensis, Sermones, CC, CM 2A, X,17). Im Unterschied zur zweiten Auferstehung, die zwingend notwendig ist – *in necessitate esse pronuntians* – hängt die erste vom Willen ab, sich zum Glauben zu bekennen – *in voluntate positam significans* (Rupertus Tuitiensis, De sancta trinitate et operibus eius, CC, CM 24, S. 1935). Die bereits auf Erden hoffnungsvoll im Glauben wandeln – *in spe nunc ambulant per fidem* –, werden im Jenseits zum Leben auferstehen – *tunc in speciem vitae pervenient*. (Rupertus, In Iohannis Evangelium, CC, CM 9, S. 280). Die an der ersten Auferstehung teilhaben, sichern sich die *resurrectio vitae* am Ende der Zeiten: *ad poenam judicii non pertinent; quia praeveniunt judicium fide sua* (Augustinus, Sermo 362, PL 39,1629). Dazu auch Ambrosius Mediolanensis, Explanatio psalmorum, PL 14,951f.: *isti [qui habent partem in prima resurrectione] enim sine judicio veniunt ad gratiam*, und Beda Venerabilis, Homiliarum evangelii libri II, CC, SL 122, hom. 24 wie auch Gregorius Magnus, Homilia in Evangelia (Fontes Christiani 28,2), hom. 24, S. 440: *qui nunc Deo inhabitante non regitur, de divinae claritatis specie postmodum non laetatur.* Die zum Gericht Auferstehenden, d. h. diejenigen, die *a morte animae per fidem* [...] *resurgere nolunt et ideo non resurgunt*, erleiden einen noch schrecklicheren zweiten Tod: *procedent, ut damnationis sententiam recipiant* (Rupertus, In Iohannis Evangelium, CC, CM 9, S. 279f.). Bernhard von Morlas stellt Gericht und Leben programmatisch einander gegenüber: *Hic tuba, pax ibi, vita manens tibi qui bene vivis* (Scorn for the World: Bernard of Cluny's *De Contemptu Mundi*. The Latin Text with English Translation and an Introduction, ed. by Ronald E. Pepin, East Lansing 1991, I,142).

gerichte stan knüpft sich die Hoffnung auf die Regentschaft mit Christus, eine Hoffnung, die exempelhaft am Märtyrertum Rolands, Turpins oder auch Olivirs Wirklichkeit wird und ebenso beim Nichtmärtyrer, wohl aber Bekenner und Verteidiger des Glaubens Karl.[48]

Zeitlich fällt die Entstehung des Rolandsliedes in die Nähe der Pilgerfahrt Heinrichs ins Heilige Land, die unter anderem auch in das Tal Josaphat führte,[49] wo nach der Prophetie Joëls das Weltgericht stattfinden sollte.[50]

Die gerichtslose Aufnahme der Märtyrer in den Himmel und die verheißene Regentschaft mit Christus bilden das Faszinosum, worum die ausgiebige Kommentierung der stereotypen Kampfhandlungen kreist. Langsam sterben die Märtyrer im Rolandslied; ihre individuelle Eschatologie verlangt einen Erzählduktus in der Geschwindigkeit der Zeitlupe, damit der ersehnte Tod im Diesseits möglichst bruchlos als Weiterleben im Jenseits erscheint:[51] *si suchten di stole, si ilten ze dem trone, da in got mit wolte gelten, der uon angenge der werlte den heiligen martereren gehaizen was* (5759–63).[52] Vor der Entscheidungsschlacht gegen Paligan mahnt Karl *uil wislichen* (7680): *swer sich ze gote wil gehaben, dem sint di porten uf getan, da er sinin herren scol sehen* (7685ff.).[53] Turpins Tod wird eingehend beschrieben: Die Engel scheiden die Seele vom Leib und führen den Erzbischof zum Chor der Märtyrer (6765ff.). *Procede et*

[48] Augustinus Hipponensis, De civitate Dei, CC, SL 48, XX,9: *Ergo et nunc ecclesia regnum Christi est regnumque caelorum. Regnant itaque cum illo etiam nunc sancti eius, aliter quidem, quam tunc regnabunt.*

[49] Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum (Anm. 13), I,7, S. 22.

[50] Ioel 4,2 und 4,12. Honorius Augustodunensis, Elucidarium, hg. von Yves Lefevre, Paris 1954, III.52. In diesem Fall bleibt, auf den deutschen Lucidarius, genauer auf die Textfassungen zu verweisen, die dem Werk den längeren Prolog A voranstellen (Gottschall, ›Lucidarius‹ [Anm. 6], S. 106f.). Dann wird Heinrich der Löwe als Auftraggeber genannt (V. 20), seine Kapläne als Beschaffer der nur schwer aufzutreibenden Quellen (V. 8f. u. 12f.). Der Prolog schließt mit der Empfehlung der Seele des Herzogs an den Schöpfer (V. 42ff.). Die Entstehungsvoraussetzungen des ursprünglichen Lucidarius scheinen vor dem Hintergrund des ›Gönner-Prologs‹ denen des Rolandsliedes sehr nahe zu sein. Sieht man die Prolog A-Fassung als mitteldeutsche Redaktion einer ehemals oberdeutschen Vorlage, konstituieren sich einmal mehr die weitläufigen Beziehungen des Braunschweiger Hofes zu den süddeutschen Literaturzentren. Was die Illustrationen der Heidelberger Rolandslied-Handschrift anbelangt, kommt dabei nur Regensburg in Frage.

[51] Vgl. dazu Alois M. Haas, Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur, Darmstadt 1989, S. 16ff.

[52] Vgl. Anm. 44 und Turpins Aufmunterung an Roland: *uor gote bistu wizer den der sne* (6187).

[53] Apc 21,25 und 22,14. Bemerkenswert sind die Begriffe *stola* und *porta*, beide aus dem Kontext der ›Apokalypse‹ gegriffen. Vgl. auch den Autorkommentar 3265f.: *Alle di mit Ruolante beliben, di sint an der lebentigen buoche gescriben* (dazu Apc 3,5; 17,8; 20,12–14). Es folgt ein kurzer Namenkatalog der im *liber vitae* Verzeichneten. Im Gegensatz zu den Märtyrern in Stolen steht die *swebelbrinnente schare* (2399) der Heiden. Dazu Apc 19,20; 20,10; 21,8.

regna, ruft ihm Christus zu (6770). Vorbildliches Märtyrertum führt über die drei Stationen *surgere (in corde) – procedere (de sepulcro) – regnare (cum Christo)*, d. h. augustinisch ausgelegt: glauben – bekennen – regieren.[54] Die erste entspricht der *prima resurrectio* (im Glauben), wofür Lazarus' Auferweckung den Typus abgibt,[55] und wofür auch die zahlreichen Glaubensversicherungen aus dem Munde der Märtyrer Zeugnis ablegen.[56] Die zweite beschreibt die *secunda resurrectio*[57] und führt unmittelbar zur dritten, zur tausendjährigen Regentschaft mit Christus (*ecclesia triumphans*), symbolisiert in den *kuoniclichen chronen* des Märtyrerchors (103f.), vorgeprägt schon im Diesseits als *ecclesia militans*.[58]

Die erwähnten Ideen der Gerichtslosigkeit und der Regentschaft finden sich in eigentümlicher Weise wieder im Helmarshausener Evangeliar, ebenfalls ein Auftragswerk Heinrichs des Löwen.[59] Bemerkenswert ist auch hier das Fehlen der Gerichtsschrecken am Jüngsten Tag, die gewöhnlich heilsgeschichtliche Miniaturenzyklen abschließen.[60] Statt dessen beschließt das sogenannte Krönungsbild (171^{v}) und eine Darstellung des Schöpfers, ikonographisch als Maiestas Domini realisiert (172^{r}), die Reihe. Das Krönungsbild (Abb. 5), »sozusagen die positive Hälfte einer Weltgerichtsdarstellung«,[61] zeigt in der oberen

[54] Augustinus Hipponensis, In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, XXII,7, und: *Qui enim credidit, surrexit; qui confitetur, processit.* Vgl. auch Ps 44,5.

[55] Augustinus Hipponensis, In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, XLIX,12 und CXIII,4. Rupertus Tuitiensis, In Iohannis Evangelium, CC, CM 9, S. 551f. Honorius Augustodunensis, Speculum ecclesiae, PL 172,918f. Die Rezeption Ruperts und Honorius' im Braunschweig Heinrichs des Löwen wäre eine Untersuchung wert. Dazu Renate Kroos, Die Bilder, in: Kötzsche, Das Evangeliar Heinrichs des Löwen (Anm. 13), S. 165f.

[56] Zum Beispiel die Rede Turpins vor der ersten Schlacht (3911, 3925) oder auch die Kommentierungen 3925, 5024, 5773, 6509f.

[57] Augustinus Hipponensis, In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, S. 431: *Sed ut confitearis, Deus facit magna voce clamando, id est, magna gratia vocando.* Vgl. 6039: *iz ist unser iungister tac.*

[58] Augustinus Hipponensis, De civitate Dei XX,9. Siehe Anm. 48. Vgl. dazu den wegweisenden Aufsatz von Eckart Conrad Lutz, Zur Synthese klerikaler und laikaler Denkformen in der höfischen Literatur. Die Bearbeitung einer Chanson von Karl und Roland durch den Pfaffen Konrad und das Helmarshausener Evangeliar, in: Pfaffen und Laien – ein mittelalterlicher Antagonismus? Freiburger Colloquium 1996, hg. von E. C. Lutz und Ernst Tremp (Scrinium Friburgense 9), Freiburg/Schweiz 1999, S. 57–76, hier 62ff. Ebenfalls ders., Literatur der Höfe – Literatur der Führungsgruppen. Zu einer anderen Akzentuierung, in: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, hg. von Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 1999, S. 29–52, hier: 33–42.

[59] Ein Forschungsüberblick ist zu finden bei Otto Gerhard Oexle, Zur Kritik neuer Forschungen über das Evangeliar Heinrichs des Löwen, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 245 (1993), S. 70–109.

[60] Vgl. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen, erläutert von Elisabeth Klemm (insel taschenbuch 1121), Frankfurt a. M. 1988, S. 116.

[61] Kroos, Die Bilder (Anm. 55), S. 236.

Hälfte den Erlöser, umgeben von einer *communio sanctorum*,[62] in der unteren Hälfte die Krönung des Herzogspaares mit den Kronen des ewigen Lebens als Lohn für ein Leben im Zeichen des Kreuzes.[63] Der eschatologische Gehalt wird gestützt und ekklesiologisch untermauert durch die vier Eckbilder. Die Sponsus-Sponsa-Darstellungen füllen immer wieder die oberen Ecken, so auch auf dem Krönungsbild, sinnbildlich für die Vermählung des Christus-Sponsus mit der Ecclesia-Sponsa.[64] Überhaupt scheint das Evangeliar in seiner Struktur zweiteilig angelegt zu sein: den ersten Teil bilden die Kanontafeln, die leitmotivisch von den glaubensbekennenden Aposteln zusammengehalten werden und mit dem Agnus Dei[65] in den Händen des Täufers enden (18^{v}). Die Agnus Dei-Darstellung steht in einem bedeutsamen Bezug zum gegenüberliegenden Widmungsbild (19^{r}, Abb. 6). Wie erstere die Erlösung vorzeichnet, inszeniert letzteres den Glauben der Stifter anhand der Übergabe des Evangeliars an die Sancta Theotocos.[66] Den zweiten Teil bilden die Bildgruppen zu den Evangelien, beginnend mit dem Stammbaum Christi nach Matthäus (19^{v}), abschließend mit dem auferstandenen Christus am Ostermorgen (171^{r}) und dem erlösungsnahen Stifterpaar (171^{v}).

Die Verleihung der himmlischen Kronen[67] besiegelt die im Widmungsgedicht erhoffte Aufnahme in die *consortia iustorum*[68] sowie die Regentschaft mit den

[62] Zur Rechten Christi sind die in Braunschweig hochverehrten Johannes abgebildet. Beide wurden zu Kirchenpatrone sämtlicher Kirchen gewählt. Dazu Kroos, Die Bilder (Anm. 55), S. 167f. Das Spruchband Christi ist nach Mt 16,24 beschriftet: *Qui vult venire post me abneget semet ipsum et tollat crucem suam [et] s[equatur me]*.

[63] Heinrich und Mathilde werden von ihren Ahnenreihen flankiert, die beiderseits die herausragende Herkunft dokumentieren sollen. Diese halten als Zeichen der Nachfolge Christi Kreuze in der Hand. Zur Kreuzesverehrung vgl. auch Jordan, U. HdL (Anm. 13), U. 94 und 95. Hier sei auf den fragmentarischen Londoner Psalter verwiesen, wo Heinrich und Mathilde im Beisein der Fürbitter Maria und Johannes Evangelista in einer Doppelarkade unter dem Gekreuzigten dargestellt sind (London, British Museum, Ms. Lansdowne 381, fol. 10^{v}). Durch die *adoratio crucis* (Heinrich) und die *virtus crucis* (Mathilde) erhofft sich das Herzogspaar die Erlösung. Im Psalter wie im Evangeliar sehen sich Stifter und Betrachter in ein unmittelbares Zwiegespräch mit dem Erlöser einbezogen. Dazu Johannes Fried, Königsgedanken Heinrichs des Löwen, in: AKG 55 (1973), S. 321f.

[64] Vgl. dazu Hélène Toubert, Les représentations de l'Ecclesia dans l'art des Xe-XIIe siècles, in: Musica e arte figurative nei secoli X–XII. 15–18 ottobre 1972 (Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale 13), Todi 1973, S. 67–101.

[65] Io 1,29: *Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi.*

[66] Inschrift: *Ad regnum vitae me subveniente venite.*

[67] Die heruntergereichten Kronen sind hier als Zeichen des ewigen Lebens zu interpretieren, wie oftmals von kunstgeschichtlicher Seite fundiert behauptet, so unter anderen von Renate Kroos, Die Bilder (Anm. 55), S. 232.

[68] Paul G. Schmidt, Das Widmungsgedicht, in: Kötzsche, Das Evangeliar Heinrichs des Löwen (Anm. 13), S. 155, V. 16. Vgl. dazu Ambrosius Mediolanensis, Explanatio psalmorum, PL 14,951f.: *Unde videntur qui bene crediderunt, et fidem suam etiam operibus exsecuti sunt, ipsi non iudicari, sed surgere in consilio justorum.*

Assessoren, unter denen auch Heinrichs Schutzheiliger Blasius figuriert. Mehr die Aufnahme in das Paradies[69] steht hier im Mittelpunkt als der Ruf zum Gericht, mehr die vermittelnde Fürbitte der Heiligen und Märtyrer als die Scheidung durch das Schwert des Richters.

Auch das Rolandslied kennt eine Vielzahl von Heiligen: wiederum Blasius und Ägidius, der erste als Schutzherr Rolands[70] (6875), der zweite als Heiliger, dem sich Karl der Große in seiner Buße anvertraut (3005ff.), dann Maria, besonders als Fürsprecherin Karls (6161, 6634), Petrus, besonders als Helfer Rolands (4030, 4070) und – eigens von Konrad hinzugefügt – Johannes Evangelista, als demütiger Märtyrer (3508), der Giftkelch und Ölbad schadlos übersteht und vor der Racheschlacht von Karl als Vorbild (und wohl auch als Gegenbild zum unbedingten Märtyrertum Rolands) angerufen wird (7920ff.). Roland, Turpin, Olivir und alle anderen werden für den *sundare* aus der Hörergemeinde (3262) zu Interzessoren: *wegen si uns muozen, daz wir dirre armuote uergezen* (3426f.). Heinrich und Mathilde reihen sich aufgrund ihres glaubensfesten und werkgerechten Lebenswandels, hier im Epilog wie dort im Krönungsbild, ein in die gottunmittelbare Heiligengemeinde, und sie selber werden später als Fürsprecher für die an ihrem Grabmahl Betenden angerufen.[71]

Erhellend ist in diesem Zusammenhang eine Analogie zum Elisabethpsalter des Thüringer Landgrafenhofes.[72] Analog zum Krönungsbild kristallisiert sich hier die Erlösungshoffnung im inhaltlichen Zielpunkt des Psalters heraus, in der Agnus Dei-Anbetung des Stifterpaares Hermann I. und Sophie (Abb. 7).[73] Die Darstellung des Gerichts über der rahmenartig angeordneten Litaneiillustration nimmt sich marginal aus (168^{r}) und formt mit der Gnadenstuhldarstellung (167^{v}) ein Miniaturenpaar, das mit dem Paar des Engelskampfes (170^{v}) und der Agnus Dei-Anbetung (171^{r}) eine breit ausgeführte Litanei (168^{r}–170^{r}) umklam-

[69] Den Paradiesescharakter unterstützt zusätzlich die Darstellung des Schöpfers auf der gegenüberliegenden Seite (172^{r}), die wiederum planvoll dem Evangelisten Johannes vorangestellt ist (172^{v}). Für die Einheit von Schöpfung und Erlösung ist der Anfang des Johannes-Evangeliums grundlegend.

[70] Die Verehrung des heiligen Blasius ist im liturgischen Schrifttum Braunschweigs greifbar. Gelesen wurde Mt 16,24, der Christus im Krönungsbild zugeordnete Aufruf zur Kreuzesnachfolge (s. Anm. 62). Dazu ein Missale von 1203 in Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv, VII B Hs 172, fol. 174^{v} und 175^{r}. Vgl. dazu Luckhardt, Heinrich der Löwe (Anm. 17), S. 212f., und Michael Härting, Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii (Niedersächsisches Staatsarchiv in Wolfenbüttel VII B Hs 175) (Kölner Beiträge zur Musikforschung 28), Regensburg 1963, S. 26ff.

[71] Vgl. Jochen Luckhardt, Grabmahl und Totengedächnis Heinrichs des Löwen, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit (Anm. 17), S. 283–291, hier: 289.

[72] Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. 137. Dazu nun die umfassende Göttinger Dissertation: Harald Wolter-von dem Knesebeck, Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den Thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 2001, S. 256–269, bes. 259ff. Ein Überblick über den Kodex findet sich im Anhang, S. 350f.

[73] Fol. 171^{r}.

mert.[74] Die Allerheiligendarstellung führt den Betrachter hin zum Stifterpaar, das, jene fortsetzend, als *electi* unter weiteren Erlösten[75] angeführt wird.[76] Die Sünder erscheinen hier als die durch das Blut Christi von der Erde freigekauften Seligen,[77] die nach Apc 7,9 und 14,1–5 das Lamm Gottes anbeten und beim Hochzeitsmahl (Apc 19,6–9) zugegen sind.[78] Gesamthaft betrachtet verbindet der Elisabethpsalter die irdische Kirche mit der himmlischen Societas der Heiligen unter eschatologischen Vorzeichen; das Helmarshausener Evangeliar verdichtet diese Aussage in der Krönungsseite; das Rolandslied aktualisiert sie im Ineinander von Pilgerdasein (245), Krönung (103f.) und Schau (3927) der Märtyrer als Voraussetzung für die eschatologische Zuversicht der Stifter (9069ff.).

Die enge Verbindung von Eschatologie und Ekklesiologie findet einen markanten Ausdruck in den Allerheiligenbildern der Fuldaer Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts,[79] etwa in einem Bamberger Sakramentar (Abb. 8).[80] Dieses Allerheiligenbild verschränkt die Anbetung des Agnus Dei mit dem Motiv der Ecclesia. Im obersten Register führt Maria die Schar der Engel an. Die Zone darunter versammelt die Apostel und die Vertreter des Alten Testaments. Es folgen die gekrönten Märtyrer und Jungfrauen, worunter eine Gruppe von nimbierten Klerikern und Laien sowie nicht nimbierte Mönche die personifizierte irdische Ecclesia flankieren.[81] Diese ist herabgezogen aus der himmlischen Zone auf die Erdschollen der untersten Ebene. Die Schar der Glaubenden, man kann sie als Bekenner bezeichnen, formiert die irdische Kirche, die, hier schon in die himmlische einverleibt, durch das Meßsakrament den Glaubenden Heilsgewähr bietet und sie in eine *ecclesia universalis* einbindet, die noch halb im Zustand des Pilgerns (*partim adhuc peregrinatur* [...] *in terris*) ist, halb schon im Himmel herrscht (*partim evasis peregrinandi aerumnis* [...] *iam regnat in caelis*).[82]

Auch Konrads Rolandslied hat durchaus ekklesiologisch-eschatologischen Charakter. Karls Kampf für *di heiligen cristinhait* (7933), das ist für die Kirche, steht von Anfang an unter heilsgeschichtlichen Vorzeichen: Den Auftrag zum Heidenkampf erteilt ein Engel (53); die Einberufung der zwölf Pairs markiert den Beginn der kämpfenden Kirche gegen die außerkirchliche Übermacht der Heiden (67), aber auch gegen den innerkirchlichen Verräter Genelun.[83] Auffällig ist auch die Häufung der Wunder gegen Schluß des Liedes. Heinrichs *defensio patriae et fidei*[84] gegen die Slawen, die Neuordnung der Kirche östlich der Elbe und die Wiedergründung der Bistümer Lübeck, Ratzeburg und Schwerin, die ihm den Ruf eines *structor multarum ecclesiarum*[85] einbrachten, lassen sich ohne weiteres an die Mission Karls anbinden. Heinrich obliegt nun die ehrenvolle Glaubensverbreitung im Namen der Christenheit (9045).

Im weiteren teilt das Rolandslied Wesentliches mit dem eschatologischen Optimismus des Allerheiligenbildes im Bamberger Sakramentar. Rolands Monolog gleicht einer Allerheiligenlitanei (6872ff.); repetitiv ruft er alle Heiligen an: die allgegenwärtigen Heiligen Blasius, Petrus und Maria, dann Dionysius, den Erzvater Abraham und endlich die Erzengel Michael, Gabriel und Rafael. Unter ihnen ist besonders auf Michael als Schutzheiligen der Kirche und Seelenwäger zu verweisen. Rolands Beispiel zeigt, daß Gemeinschaft der Glaubenden und Gesellschaft der Heiligen eins sind, daß die irdische Kirche restlos aufgehoben wird in der himmlischen.

[74] Alle hier besprochenen Bildseiten sind farbig abgedruckt in: Wolter-von dem Knesebeck, Elisabethpsalter (Anm. 72), S. 108f., 168^{r}: Deesis mit den Engelschören und Erzengeln (der Titulus hebt die fürbittende Maria hervor, die mit dem Täufer die Reihe der Fürbitter eröffnet: *Mater et ancilla rogo sume precamina digna*). Es folgen vier Heiligenchöre: 168^{v}: Apostel (*Persones tales dicuntur iudicales*), 169^{r}: Märtyrer (*Martyrium subiere polum. meruere cruore*), 169^{v}: Bekenner (*Hi sine martyrio. solvunt preconta xpisto*), 170^{r}: Jungfrauen (*Laudat virginea. te presens xp[ist]e corea*).

[75] Dazu gehören Imperium und Sacerdotium, als Papst und Kaiser personalisiert, eine Darstellung von Alt und Jung sowie drei junge Mädchen. Sie stehen gesamthaft für die irdische Kirche. Dazu Wolter-von dem Knesebeck, Elisabethpsalter (Anm. 72), S. 59ff.

[76] Der Titulus der Agnus Dei-Miniatur lautet: *Agne dei miseris, miserere petentib[us] istis*.

[77] Rupertus Tuitiensis, Commentaria in Apocalypsim, PL 169,1087ff.; Richardus de S. Victore, In Apocalypsim Joannis, PL 196,810.

[78] Die Darstellung läßt sich an die Gnadenstuhlminiatur auf 167^{v} anbinden. Hier wird das Landgrafenpaar in der Anbetung der Trinität gezeigt. Das unter dem Gnadenstuhl kniende Paar hält ein Modell des Familienklosters Reinhardbrunn in seinen Händen. Die Funktion des Gnadenstuhls als Parusie und damit auch bereits als Ankündigung des Jüngsten Gerichts ist sinnvoll mit dem ekklesiologisch akzentuierten Erlösungsstreben des Paares verschmolzen und darüber hinaus mit der eschatologischen Erlösungshoffnung der Agnus Dei-Miniatur. In diesem Zusammenhang steht die Bitte des Landgrafenpaars: *In die iudicii l[ibera nos domine*]. Die Gnadenstuhlminiatur verkörpert als Eröffnungsseite der letzten Lage zugleich das »apokalyptisch-eschatologische Gesamtprogramm« der Litaneiillustration (Wolter-von dem Knesebeck, Elisabethpsalter [Anm. 72], S. 57).

[79] Christine Sauer, Allerheiligenbilder in der Buchmalerei Fuldas, in: Kloster Fulda in der Welt der Karolinger und Ottonen, hg. von Gangolf Schrimpf (Fuldaer Studien 7), Frankfurt a. M. 1996, S. 365–402 (mit Tafeln).

[80] Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. I, fol. 165^{v}. Sauer, Allerheiligenbilder (Anm. 79), S. 374f.

[81] Zu denken ist hier an die *tres ordines ecclesiae* als Repräsentanten der Christengemeinschaft. Hrabanus Maurus, De clericorum institutione, PL 107,297. Weitere Hinweise bei Sauer, Allerheiligenbilder (Anm. 79), S. 390.

[82] Beda Venerabilis, De templo, CC, SL 119A, S. 147. Toubert, Les représentations de l'Ecclesia (Anm. 64), S. 96.

[83] Vgl. Augustinus Hipponensis, Sermones 250 und 251, PL 38,1164 und PL 38,1168. Danach umfaßt die gegenwärtige Kirche (vor der Auferstehung) eine Vielzahl guter und schlechter Menschen (*super numerum modo in Ecclesiam intrare possunt, in regnum coelorum non possunt*), die zukünftige Kirche (nach der Auferstehung) nur noch ein genaue Zahl guter Menschen (*numerus ad sanctos* [*electos*] *pertinet, qui sunt regnaturi cum Christo*).

[84] Hier als Teil des Lobes auf den Weggefährten Adolfus. Helmold von Bosau, Chronica Slavorum (Anm. 29), II,101, S. 200. Ein guter Vergleich zwischen dem Rolandslied und der Chronica Slavorum unter dem Aspekt des Kreuzzugsgedankens bei Ashcroft, Konrad's Rolandslied (Anm. 22), S. 184–207, bes. 184ff.

[85] Arnold von Lübeck, Chronica Slavorum (Anm. 13), V,24, S. 193. Vgl. Kroos, Die Bilder (Anm. 55), S. 177.

Es bleibt, die Auffassung der Eschatologie im Rolandslied durch eine weitere Analogie zu präzisieren, um dann im Schlußkapitel die johanneische Gerichtsauffassung in Beziehung zu einzelnen Figuren des Rolandsliedes zu setzen.

IV

Das Weltgerichtstympanon der Kathedrale St. Lazarus in Autun (etwa um 1120 bis 1140) ist seiner inhaltlichen Kohärenz wegen oft auf seine zentralen Aussagen hin untersucht worden (Abb. 3).[86] Bereits die ältere Forschung wies auf die beiden Arten der Auferstehung hin, die hier dargestellt seien: zur Rechten Christi diejenige zum Leben, zur Linken die zum Gericht.[87] Die neuere Forschung betont den Aspekt der Gerichtsbefreiung als zentral und untermauert dies mit weiteren Belegen aus dem Autuner Schrifttum.[88] Eine kurze Revue des Inhalts soll hier die konzeptionelle Verwandtschaft mit dem Rolandslied-Epilog verdeutlichen.

Zentral angelegt thront der Weltenrichter in der Mandorla, die wie folgt beschriftet ist: *Omnia dispono solus meritos[que] corono* (rechts),[89] *quos scelus exercet me judice poena coercet* (links) (Abb. 3). Die einladende Geste der Hände bedeutet linkerseits die Aufforderung zum Gericht, rechterseits die Einholung der Auserwählten. Diese sind unten rechts im Portalsturz als freudig himmelwärts schauende Auferstehende und Auferstandene dargestellt, einem Engel in der Mitte zugewandt und durch die Kleidung hierarchisiert: *Quisque resurget ita quem non trahit impia vita et lucebit ei sine fine lucerna diei*[90] (Abb. 1). Die nackten Verdammten zur Linken Christi entsteigen nur widerwillig den Gräbern und werden von einem überdimensionierten Klauenpaar zum Gericht gezogen: *Terreat hic terror quos terreus alligat error nam fore sic verum notat hic horror specierum* (Abb. 2). Die *pia vita* oder der *error terreus* entscheiden über Gericht oder Gnade. Worauf es nun ankommt, ist, daß beide Gruppen bereits geschieden sind und nicht erst – wie bei matthäischen Weltgerichtsdarstellungen die Regel – zu Füßen Christi geschieden werden (Abb. 4).

[86] Zur Forschung s. Zink, Zur Ikonographie (Anm. 8), S. 8ff. Außer den unter Anm. 10 und 11 angeführten Aufsätzen ist noch zu beachten: Willibald Sauerländer, Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun, in: ZfK 29 (1966), S. 261–294; Don Denny, The Last Judgment Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning, in: Speculum 57 (1982), S. 532–547; Jean-Claude Bonne, Depicted gesture, named gesture: postures of the Autun Tympanum, in: History and anthropology 1 (1984), S. 77–95.

[87] Victor Terret, La sculpture Bourguignonne aux XII[e] et XIII[e] siècles, ses origines et ses sources d'inspiration, Tome 2, Autun 1925, S. 92.

[88] Zink, Zur Ikonographie (Anm. 8), S. 103f.

[89] Alle Links-rechts-Angaben von der Christusfigur aus.

[90] Die Skala reicht von den Bischöfen (Bischofsstäbe) über die Pilger (Pilgerstab, Pilgertasche und Kopfbedeckung) hin zu den ganz Nackten in der Nähe des schwerttragenden Engels in der Mitte.

Im mittleren Register des Tympanons selber werden wiederum zur Rechten des Richters die Auserwählten in den Himmel zu der Gruppe in langen Stolen hinaufgezogen, die nach Apc 7,9 als *electi* ausgewiesen werden (Abb. 3). Zu diesen darf sich jeder bekennende Glaubende zählen. Durch die Kirche entgeht dieser der strengen Prüfung des Gerichts, erhält den unmittelbaren Zugang zur ewigen Seligkeit, reiht sich ein in die Schar der vorausgegangenen Vollkommenen und bekommt das Kleid des Lebens.[91] Zu diesen Glaubenden durften sich der Initiator des Werks, Bischof Stephanus von Bâgé, wie auch die ankommenden Pilger zählen. Zur Linken dann findet das eigentliche Gericht statt mit der Seelenwägung (Abb. 3). Diese ist deutlich dezentriert und nur für die zum Gericht Auferstandenen bestimmt. Damit bleibt wieder auf die beiden Auferstehungen nach Io 5,28f. zu verweisen, die eine gerichtslos zum Leben, die andere zum Gericht und zum zweiten Tod.[92] Mehr das »Sammeln der Auserwählten, nicht die Strafe und die Qualen der Verdammten, die Gnade, nicht das Gericht«[93] bilden die zentralen Aspekte dieser ikonographischen Konzeption. Damit ist der grundsätzliche Gedanke des Tympanons umrissen, die Beschreibung der oberen Himmelszone kann hier beiseite bleiben. Der Gnadensaspekt ist auch ein zentrales Thema der Lazaruserweckung am Nordportal.[94] Auch hier liegt das Hauptgewicht auf der *misericordia* Gottes gegenüber dem Sünder Lazarus.[95]

Die johanneische Idee der Gerichtsverschonung ist in Autun noch in weiteren Zeugnissen faßbar. Die zentralen Aspekte der Weltgerichtsdarstellung tauchen wieder auf im ›Tractatus de sacramentis altaris‹ eines Stephanus von Bâgé, einer liturgisch-allegorischen Auslegung der Sakramente, die in Autun entstanden ist. Aus wessen Feder, bleibt offen.[96] Hier soll nur der augenfällige und unbestreitbare Zusammenhang beider Inhalte konstatiert werden; die Identifi-

[91] Zink, Zur Ikonographie (Anm. 8), S. 103.

[92] Vgl. Anm. 47.

[93] Zink, Zur Ikonographie (Anm. 8), S. 89. Zur Gerichtsbefreiung, S. 93 und 102f.

[94] Das Tympanon des Nordportals ist heute weitgehend zerstört. Über die Darstellung der Lazaruserweckung gibt ein Bericht König Ludwigs XI. von 1482 Auskunft. Text bei Terret, La sculpture Bourguignonne (Anm. 87), S. 46. Zink bezeichnet dieses Portal als »Gnadenpforte« (Anm. 8), S. 41.

[95] Ekklesiologisch gesehen ist die Erweckung des Lazarus zentral. Augustinus legt sie so aus, daß die Loslösung von den Sünden (Entfesselung des Lazarus) nur durch die Kirche als Verwalterin der Gnadengaben (*claves ecclesiae*) möglich ist. Augustinus Hipponensis, Sermo 351, PL 39,1545 und Sermo 213, PL 38,1064; In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, XLIX,24. Personell vertreten ist die Kirche auch im Tympanon des Hauptportals, wo die Bischöfe ganz rechts figurieren.

[96] Am naheliegendsten scheint Stephanus von Bâgé, der zwischen 1112 und 1139 das Autuner Bischofsamt innehatte und auch für den Neubau der Lazaruskathedrale verantwortlich zeichnete (so Werckmeister, Die Auferstehung der Toten [Anm. 10], S. 227). Denkbar ist aber auch Stephanus II., der von 1171 bis 1189 als Bischof von Autun verzeichnet ist (so Armin Kohnle, Stephan v. Autun, in: [3]LThK 9 [2000], Sp. 961).

kation des Autors ist erst weitergehend wichtig für die Frage, ob der Text die Konzeption der Skulptur beeinflußt hat oder umgekehrt. Der Prolog des Traktats spricht von Gott als Ordner aller Dinge (*disponens omnia suaviter*)[97] und von Christus, der den Glaubenden das Kleid des Lebens anlegt (*stola immortalitatis nos induit*).[98] Unter dem Motto des Jakobusbriefs 2,13 – *superexultat autem misericordia iudicio* – werden die Sakramente behandelt. Die Letzte Ölung als *operatio divinae misericordiae* bewirkt die ersehnte Befreiung vom Gericht: *Dei misericordia* [...] *judicio superexaltat.*

In diesen Zusammenhang gehören auch die Gebete, die ein Missale von St. Lazarus aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhundert überliefert. Kurz vor dem Begräbnis betete der Priester um die Gerichtsbefreiung für den Verstorbenen: *Non ergo eum tua quaesumus iudicalis sententia praemat quem tibi vera supplicatio fidei christianae commendat, sed gratia tua illi succurrente mereatur evadere iudicium ultionis.*[99] Die beiden Textbelege – Traktat und Missale – resümieren nochmals konzis die johanneische Idee der Gerichtsbefreiung und führen wieder zurück zum Rolandslied. Diese Idee gilt es anhand der Karls- und Johannesfigur weiterzuverfolgen. Sie gelten zu Recht als Heinrichs Vorbilder und hatten zur Entstehungszeit des Rolandsliedes besondere Aktualität und Faszination: Karl durch die Kanonisation 1165, Johannes Evangelista als ›multifunktionale Konstante‹ in Heinrichs Stiftungen. Im Rolandslied verschmelzen Karls- und Johannesfaszination im Dienste welfischer Heilssicherung.

V

Die eschatologisch-ekklesiologische Ausrichtung johanneischer Provenienz, vorbereitet in Prolog und Epilog wie auch das Werk selbst tragend, gilt es also weiter zu umreißen. Dabei rücken Karl und der scheinbar marginale Bischof Johannes in den Mittelpunkt der Untersuchung. Ich setze bei der mehrfach untersuchten Karlsfaszination an. Wegweisend dafür ist und bleibt die umfassende Arbeit von Marianne Ott-Meimberg über die Strukturen adliger Heilsversicherung im Rolandslied.[100] Die Ansippung an den großen Kaiser hatte im Deutschland der 1160er Jahre durchaus politische Brisanz. Die Heiligsprechung Karls im Jahre 1165 war vor allem ein Akt des antialexandrinisch gesinnten

[97] Die Wendung deckt sich inhaltlich mit der Mandorlainschrift im Tympanon.

[98] Stephanus de Balgiacus, Tractatus de sacramento altaris, PL 172,1274.

[99] Autun, Bibliothèque Municipale, ms. 40 S 43, fol. 79r. Zit. nach Zink, Zur Ikonographie (Anm. 8), S. 103f. Im Anschluß an die Bestattung bat der Priester um das Kleid des Himmels für den Verstorbenen und um geöffnete Himmelspforten, damit dieser der Gottesschau teilhaftig werde (fol. 82r und 82v).

[100] Marianne Ott-Meimberg, Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen ›Rolandslied‹ (MTU 70), München 1980, bes. S. 261–275.

Friedrich Barbarossa und seines gewieften Kanzlers Rainald von Dassel, maßgeblich unterstützt durch Heinrich den Löwen. Die Zeit zwischen 1165[101] und 1168[102] ist eine Zeit intensiver Verhandlungen über Schismafrage und Ehebündnisse.[103] Das wichtigste Ergebnis der staufischen Bündnispolitik war die Heirat des Welfenherzogs mit der englischen Königstochter Mathilde; es kennzeichnet den Anfang der welfisch-angevinischen Beziehungen, die bis zum Tod des Löwen andauern sollten. Wichtig ist in diesem Zusammenhang das, was über das politische Alltagsgeschäft hinausgeht und sich in der Geschichtsschreibung nur schwer fassen läßt: die analogen Formen der Herrschaftslegitimation, die man bei einem solchen »interkurialem Austausch deutsch-englischer Führungsgruppen«[104] zu erwarten hat, und die auch Wesentliches zum Entstehungszusammenhang des Rolandsliedes beitragen können. So gehen der Karlsrenovatio analoge Vorgänge in der feierlichen Erhebung der Gebeine des 1161 kanonisierten Königs und Bekenners Edward voraus,[105] die 1163 unter gewichtiger Mitwir-

[101] 1165 fanden Verhandlungen am englischem Hof in Rouen statt, die zum Eid auf Paschalis III. (und gegen die alexandrinische Front) am Würzburger Hoftag führten und schließlich zur Sanktionierung der Karlskanonisation. Wieweit der lavierende König von England auf die antirömische Politik festgelegt werden konnte, bleibt fraglich. Dazu Jens Ahlers, Die Welfen und die englischen Könige 1165–1235 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 102), Hildesheim 1987, S. 44–65, hier: 52f.

[102] Die Verhandlungen in Rouen brachten nicht den erhofften Durchbruch; die antipäpstliche Front bröckelte langsam; Heinrich II. von England war mehr auf einen Ausgleich mit Alexander III. (und Ludwig VII.) bedacht, als auf eine Fortsetzung des Gegenpapsttums. Zudem besaß Paschalis' Nachfolger, Calixt III., reichsweit wenig Rückhalt. Bereits 1167 war Rainald gestorben. Dazu ebenfalls Ahlers, Die Welfen (Anm. 101), S. 57–61.

[103] Die Anbindung an Karl den Großen ist gut faßbar in den Begriffen *heres* und *erbe*. Über Friedrich Barbarossa heißt es im Draco Normannicus: *Heredem Karoli se fatur, Francigenarum viribus imperii quaerit habere thronum. Jus Karoli jus ejus erit* [...] (Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II., and Richard I., ed. by Richard Howlett [Rolls Series 82], London 1885, III,257ff., S. 720). Über Heinrich sagt das Rolandslied: *daz erbet in uon rechte an* (9047). Als Nachfahre Karls führt Heinrich dessen Erbe fort. Das Widmungsgedicht bezeichnet ihn als *nepos Caroli* (Schmidt, Das Widmungsgedicht [Anm. 68], S. 155, V. 5).

[104] Ein wichtiges Thema dieses Austausches waren sicherlich alle Fragen rund um die Kanonisation Karls. Im Aachener Privileg Friedrichs vom 8. Januar 1166 wird das Zustandekommen der Kanonisation auf das eifrige Bemühen Heinrichs II. zurückgeführt: *Et sedula peticione karissimi amici nostri Heinrici illustris regis Anglie inducti, assensu et auctoritate domini pape Paschalis et ex consilio principum universorum tam secularium quam ecclesiasticorum pro revelatione et exaltatione atque canonizatione sanctissimi corporis eius* [...] *celebravimus* [...]. (Die Urkunden der deutschen Könige und Kaiser. Die Urkunden Friedrichs I. 1158–1167, bearb. von Heinrich Appelt [MGH. Diplomata regum et imperatorum Germaniae 10,2], Hannover 1979, Nr. 502, S. 433).

[105] Ailred von Rievaulx bezeichnet Edward als *rex et sanctus*: Aelredus Rievallensis, Vita S. Edwardi regis et confessoris, PL 195,740. Zu den Entstehungszusammenhängen der Vita S. Edwardi vgl. Frank Barlow, Edward the Confessor, London 1979, S. 256–285, hier: 281–285.

kung Heinrichs II. in Westminster stattfand,[106] wie auch schon 1144 in der Dionysius-Translatio in der Klosterkirche von Saint-Denis.[107] Solche Vorgänge waren regelrecht inszeniert, mit politisch relevanter Symbolik beladen und erklären ein Stück weit, warum die genealogische Anbindung an Karl den Großen zur »Chiffre für die Heilssicherung des Laienadels«[108] werden konnte. Die Kanonisation durch den Herrscher (sanktioniert mehr de facto als de jure durch einen Papst von Herrschers Gnaden) fernab geistlich-kanonischem Usus fand ihren Niederschlag im symbolischen Handeln des Kaisers bei der Translatio, aber auch in der »Heiligkeit ohne Heiligsprechung«[109] der Rolandslied-Helden, die sich ja im schwankenden Gebrauch der Attribute *heilec* beziehungsweise *sante* zeigt, und nicht zuletzt auch in der Frage, ob die Krönung Heinrichs und Mathildes im Helmarshausener Evangeliar ein Streben nach irdischem oder nach himmlischem Lohn ausdrückt.[110]

Eben in der von Ott-Meimberg angesprochenen »Grauzone zwischen Heil und Heiligkeit«,[111] worin auch die Karlsfigur des Rolandsliedes anzusiedeln ist, hat die Interpretation anzusetzen. Das sogenannte Rolandslied ist ja mehr eine reflektierende Auseinandersetzung mit dem Bekenner Karl als mit dem Märtyrer Roland. Was die beiden unterscheidet ist ihre Art der Kreuzesnachfolge. *Karl der cheiser* steht im Hinblick auf die eschatologischen Verdienste dem Märtyrer Roland[112] in nichts nach. Seine martyriumslose Kreuzesnachfolge ist der bedingungslosen Rolands ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. Karl segnet sich vor der entscheidenden Schlacht gegen Paligan mit einem Kreuz, das ihm *ane mensken hant* von einem Engel verliehen wurde (7475–7478). Das ist eine gesteigertere Form der Kreuzesverehrung verglichen mit der seiner Untergebenen, die ebenfalls *daz heilige cruce eren* (4979).[113] Augustinisch gesehen ist Karl ein Märtyrer *non effectu sed affectu*,[114] der im Glauben und für den Glauben einen *bellum Deo auctore* führt. Die Verdienste als Glaubensbekenner und Heidenbekehrer lassen sich bruchlos an diejenigen Heinrichs anbinden (9047). Ein Hauptgrund für die Karlsfaszination liegt, so meine ich, in der Spannung zwischen Martyriumslosigkeit einerseits und dem dank des Bekennertums eben doch martyriumsgleichen Rang andrerseits. Diese Faszination gründet mehr in der theologischen Konzeption als im politischen Anspruch, der daraus resultiert. Hier sind das Privileg Barbarossas für Stift und Stadt Aachen vom 8. 1. 1166 wie auch die ›Vita Caroli Magni‹ beizuziehen. Beide Texte sind im unmittelbaren Zusammenhang mit der Karlskanonisation zu sehen und preisen das dreifache Verdienst des im Leben wie im Regieren Nachzuahmenden: als *verus apostolus* für die Ausbreitung des Glaubens,[115] als *fortis athleta*[116] für das auferlegte Martyrium und als *purus confessor*[117] für die Bezeugung des Glaubens. Umrahmt wird das Bemühen um den Nachweis der Heiligkeit ekklesiologisch: Als *cultor et assertor*[118] der Rechtgläubigkeit darf sich Karl als *defensor ecclesie*[119] sehen. Wiederum prominent vertreten ist hier wie dort Karls Martyriumslosigkeit, die durch die *voluntas moriendi*[120] aufgewogen wird: Karl fällt im Gegensatz zu Roland nicht dem Schwert anheim.[121] Als Beispiel für ein solches Martyrium nennen Augustin und Bernhard den Evangelisten Johannes. Dieser habe im Gegensatz zu den Aposteln – vordringlich Paulus und Petrus als *consortes sanguinis*[122] – kein Martyrium erlitten, sei aber eines Martyriums fähig gewesen: *non est passus, sed potuit pati.*[123] Bernhard präzisiert die augustinische Gegenüberstellung: *Habemus in beato Stephano martyrii simul et opus et voluntatem; habemus solam voluntatem in beato Joanne.*[124]

[106] Bernhard Scholz, The Canonization of Edward the Confessor, in: Speculum 36 (1961), S. 38–60, hier: 49ff.

[107] Die funktionale Gleichrangigkeit der Vorgänge betont Jürgen Petersohn, Saint-Denis – Westminster – Aachen. Die Karls-Translatio von 1165 und ihre Vorbilder, in: DA 31 (1975), S. 420–454, hier: 435ff. Erich Meuthen, Karl der Große – Barbarossa – Aachen. Zur Interpretation des Karlsprivilegs für Aachen, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, Bd. 4, hg. von Wolfgang Braunfels und Percy E. Schramm, Düsseldorf ²1967, S. 54–76, hier: 62ff.

[108] Ott-Meimberg, Kreuzzugsepos (Anm. 100), S. 267.

[109] Ebd., S. 263.

[110] Die Frage hat lange Historiker und Kunsthistoriker gespalten. Vgl. Kroos, Die Bilder (Anm. 55), S. 232.

[111] Ott-Meimberg, Kreuzzugsepos (Anm. 100), S. 267.

[112] Roland wird dem Protomärtyrer Laurentius gleichgestellt (6186–90).

[113] Vgl. auch 248, 259, 3447, 5823. Dazu auch die Handkreuze auf dem Krönungsbild des Helmarshausener Evangeliars (Abb. 5).

[114] Augustinus Hipponensis, Sermo 296, PL 38,1354f. Hugo Lörsch spricht in Anlehnung an Augustinus von einem geistigen Martyrium oder Martyrium der Begierde: *Animus martyrii martyrem facit* (Die Legende Karls des Großen im 11. und 12. Jahrhundert, hg. von Gerhard Rauschen, Leipzig 1890, S. 199).

[115] Aachener Privileg (Anm. 104), S. 432.

[116] Ebd.

[117] Ebd.

[118] Rauschen, Die Legende (Anm. 114), Vita, S. 32,13f.: *Auctor vero pacis non solum extitit et eiusdem constantissimus conservator, ut sponsa in sponso, sancta videlicet ecclesia, exultaret in deo suo, verum etiam orthodoxe fidei verus cultor et assertor heresum pestilens contagium e terminis sue rei publice et ab unitate sancte dei exterminavit ecclesie.*

[119] Ebd., S. 34,30.

[120] Aachener Privileg (Anm. 104), S. 432: *Ipsius animam gladius non pertransierit, diversarum tamen passionum tribulatio et periculosa certamina et voluntas moriendi cotidiana pro convertendis incredulis eum martyrem fecit.* Karl wird in die Reihen der heiligen Bekenner aufgenommen: *Inter sanctos confessores sanctum confessorem et verum confessorem credimus coronatum in celis.*

[121] Rauschen, Die Legende (Anm. 114), Vita, S. 34,29–32: *Etsi gladius persequentium non tetigit,* [...] *dignitatem tamen martirii non amisit.* S. 89,37ff.: *Etsi tortura penarum non effecit martirem, devotio tamen consecravit in confessorem* [...].

[122] Augustinus Hipponensis, Sermo 296, PL 38,1354.

[123] Ebd., PL 38,1355: *Interroga ignes, passi non sunt; interroga voluntatem, coronati sunt.* Ebenfalls Beda Venerabilis, Homiliae, PL 94,433.

[124] Bernardus Claraevallensis, Sermo in nativitate ss. innocentium, PL 183,130: *Biberunt omnes hi calicem salutaris, aut corpore simul et spiritu, aut solo spiritu* [...]. Bernhard ergänzt diese zwei Arten des Martyriums um die Gruppe der Unschuldigen Kinder,

Diesem Johannesbild entspricht nun genauestens das im Rolandslied vermittelte Bild Karls, der, obwohl eines Martyriums fähig, von diesem verschont bleibt. Diesem entspricht mehr noch die von Konrad eigens hinzugefügte Figur des Bischofs und Heiligen Johannes.[125] In dieser Figur wird die Beziehung des Lieblingsjüngers zu Christus (*wole wessen si daz, daz er deme kaiser liep was*, 1250f.) mit dem Aussehen des alten Sehers der Apokalypse (*er linte uober sine kruchen mit sinen grawen locken*, 1252f.)[126] kontaminiert. Johannes spricht als Geistlicher und untermauert das von den etablierten Ratgebern formulierte Anliegen der Schwertmission mit seiner Betonung der Wortmission; die Verkündung des Wortes und die Taufe sind seine zentralen Anliegen (1063 und 1085f.). Zwei weitere Momente seiner Rede verstärken die Nähe zum Evangelisten: Programmatisch steht die Gnade am Anfang seiner Ausführungen (1060),[127] programmatisch ist auch seine Schonung vor dem Martyrium, die auf Wunsch Karls geschieht: *ir schuolt habe ruowe* (1272). Die Karlsfaszination läßt sich hier an die Johannesfaszination[128] anbinden: die Verbindung beider Vorbilder liegt in

deren Martyrium sich allein durch das Leiden des Körpers (*corpore solo*) auszeichnet, und kommt so zu den *tria genera sanctorum*. Dieser dreifache Weg der Christusnachfolge ist liturgisch in der Chronologie der Festtage sichtbar: Stephanus 26.12., Johannes 27.12., Unschuldige Kinder 28.12. Vgl. auch Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX (ed. Wallace M. Lindsay), VII,11.

[125] Die verschiedenen Versuche der Forschung, die ›Erfindung‹ Konrads zu deuten, findet man bei Ott-Meimberg, Kreuzzugsepos (Anm. 100), S. 146. Die Spannweite der Interpretationen reicht dabei von einer ›Erfindung‹ »um seiner biblischen Entsprechung willen«, also in Analogie zum Lieblingsjünger (Waltraud-Ingeborg Geppert, Christus und Kaiser Karl im deutschen Rolandslied, in: PBB 78 [1956], S. 349–373, hier: 361), bis zur Identifizierung mit einer historischen Person (Gustav A. Beckmann, Der Bischof Johannes im deutschen Rolandslied – eine Schöpfung des Pfaffen Konrad?, in: PBB 95 [1973], S. 289–300, hier: 294 und Dieter Kartschoke, Die Datierung des deutschen Rolandsliedes [Germanistische Abhandlungen 9], Stuttgart 1965, S. 135–140). Beckmann äußert ein »gewisses Unbehagen« darüber, daß die Johannesfigur »die bloße Verkörperung einer Idee« sein könnte (S. 292). Freilich ist das Unbehagen, das mit dem Aufwerfen immer neuer Identifikationsversuche aufkommt, ungleich größer.

[126] Vgl. Io 19,26; 20,2; 21,7.

[127] Vgl. Isidorus Hispalensis, Etymologiae, VII,9. Honorius Augustodunensis, Speculum ecclesiae, PL 172,836. Vgl. bes. die Einleitung zur Johanneslegende in der ›Legenda aurea‹: *Johannes interpretatur Dei gratia, vel in quo est gratia, vel cui donatum est, vel cui donatio a Deo facta est.* Jacobus a Voragine, Legenda aurea: vulgo historia lombardica dicta, ed. Theodor Graesse, Vratislaviae ³1890.

[128] Die Faszination durch den Evangelisten Johannes ist in zahlreichen mittelalterlichen Texten faßbar. Eine Beschränkung tut daher Not. Da ist einmal ein überreicher Legendenschatz, der bereits mit Tertullian einsetzt und in der Folge nur schwer überschaubar und oft apokryphen Ursprungs ist. Dazu Richard A. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte, Bd. 1, Braunschweig 1883, S. 358–542. Die ›Legenda aurea‹ faßt die vielfältigen Traditionen zusammen, so die überstandene Marter im Ölkessel vor Domitian, das schadlose Überleben des Gifttranks vor Aristodemus oder die wunderbare Entrückung aus dem selbstgeschaufelten Grab (Legenda aurea [Anm. 127], S. 56–62).

ihrer gemeinsamen martyriumslosen Kreuzesnachfolge, eine überlegenere Form der Christusnachfolge und wohl auch Leitbild für den Karlsnachkommen und Johannesverehrer Heinrich.[129] Diese Nachfolge führt zu den Geschehnissen um den rätselhaften Tod und die *assumptio*-ähnliche Entrückung des Johannes, die seine Bedeutung als Fürsprecher beim Jüngsten Gericht unterstreichen (Abb. 9).[130]

Hartnäckig hält sich die Vorstellung in der Legende – die Exegese berichtet darüber –, daß Johannes nicht dem (leiblichen) Tod erlegen sei, d. h. entgegen dem historisch verbürgten Tod unsterblich sei und nach einer vorweggenommenen Auferstehung mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen worden sei.[131] Diese zwei Vorzüge stellen ihn auf eine Stufe mit Maria. Ausgangspunkt

Prominent vertreten ist Johannes auch in Predigt und Exegese. Bei Honorius Augustodunensis lassen sich vier Privilegien unterscheiden, die Johannes auszeichnen: die *praecipua dilectio*, die *incorruptio carnis*, die *revelatio secretorum* und die *recommendatio matris Dei* (PL 172,834). Dazu wiederum ›Legenda aurea‹ (Anm. 127), S. 56 und Speculum virginum, CC, CM 5, S. 142,839. Johannes gehört mit Christus, Maria und dem Täufer zum heiligen Viergespann (*quadriga*), das die Jungfrauen zum Himmel reißt. (Speculum virginum, S. 144,902). In der Mystik wird Johannes als größter Märtyrer verehrt, weil sein unermeßliches Mitleiden unter dem Kreuz einem geistlichen Sterben mit Christus gleichkomme und jede körperliche Pein übertreffe (Ruth Meyer, Das ›St. Katharinentaler Schwesternbuch‹. Untersuchung, Edition, Kommentar [MTU 104], Tübingen 1995, S. 125, 39,12–16 und S. 176, 58, 398–407).

[129] Vgl. Kross, Die Bilder (Anm. 55), S. 167f.

[130] Vgl. dazu: Engelberg, Cod. 60, fol. 18r. Der Psalter (um 1330) zeigt die *assumptio* des Johannes, unmittelbar gefolgt von der *assumptio* Marias (fol. 18v). Ein Versuch einer Systematisierung westlicher und östlicher Vorstellungen vom Tod und von der *assumptio* des Johannes findet sich bei Martin Jugie, La mort et l'assomption de la sainte Vierge. Étude historico-doctrinale (Studi e testi 114), Città del Vaticano 1944, S. 710–726.

[131] Die Legende geht, auf der apokryphen Überlieferung gründend, noch weiter und spricht von einem schlafähnlichen Zustand, der bis zur Parusie andauere. Daß Johannes lebe, zeige sich im feinen weißen Staub, der im Rhythmus des Atems aus dem Grab hervorquelle und Wunder bewirke. Dazu Jugie, La mort e l'assomption (Anm. 130), S. 712f. Augustinus geht ausführlich auf den *raptus* des Johannes ein, verwahrt sich aber gegen die Legende: *corpusque eius in sepulcro eius exanime sicut aliorum mortuorum iacet.* (In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, CXXIV,2f.). Beda beschreibt den Tod analog zum Tod Christi: nach einem letzten Abendmahl wacht und betet Johannes die ganze Nacht, bis er schließlich am Sonntagmorgen lebendig in den Himmel aufgenommen wird und gerade deswegen sich als Fürbitter besonders gut eignet: *et accepit eum vivum, et portavit in coelum, et sic stat coram Deo in oratione pro nobis* [...]. *Ut sicut non gustavit mortem, ita et nos per ejus sanctam orationem possimus habere vitam aeternam* (PL 94,494). Petrus Abaelardus berichtet über die kursierende Vorstellung, wonach sich Johannes bereits jetzt der Auferstehung erfreuen könne: *quod nonnulli quoque sanctorum jam gloria resurrectionis donatum astruere non dubitaverunt* (PL 178,538). Die Unvergänglichkeit des Leibes bestätigt er ausdrücklich: *qui ut voluit, et quando voluit, animam suam in manus Domini commendans, tam alienus exstitit a dolore mortis, quam ignarus fuerat a corruptione carnis* (PL 178,538). Von einem *raptus ad coelestia* spricht auch Honorius (PL 172,836).

für das facettenreiche Johannesbild der exegetischen Literatur bilden die ›dunklen‹ Worte des Auferstandenen an Petrus Io 21,22: *si sic eum volo manere donec veniam, quid ad te? Tu me sequere!* Augustinus geht in seinem Johannes-Traktat (Cap. 124) ausführlich darauf ein. Er begründet zuerst, daß Johannes' martyriumsloser und deswegen vorbildlicher Tod (*mors pretiosa*) der Attraktivität der Legende Vorschub geleistet haben könnte,[132] um dann auf die zwei Existenzweisen der Kirche einzugehen: einerseits figuriert in der Lebensweise des Petrus (*sequere*), andrerseits in der des Johannes (*manere* im Sinn von ›warten‹).[133] Der ›gottleidende‹ Petrus vertritt die diesseitige Kirche, die mit Übeln lebt, aber durch die Nachfolge Christi von den Übeln befreit wird.[134] Im Rolandslied verkörpern zuallererst Roland und Turpin diese hier beschriebene *vita activa*. Beide stellen ihr Leben unter das Zeichen einer beschwerlichen Pilgerreise. Die Schlacht beginnt programmatisch mit der Berufung Rolands auf Petrus gegen Mahomet (4030, 4070) und der nachfolgenden Zerstörung der Heidentempel (4167–4216). Turpin sieht sich und die anderen als *heilige pilgerime* (245), ihre Nachfolge als Arbeit im Weinberg (981ff.[135]). Roland attestiert er die gleichen Verdienste wie sie der Protomärtyrer Laurentius erlangt hat (6189). Der ›gottliebende‹ Johannes hingegen vertritt die *vita contemplativa* oder ekklesiologisch gesehen die jenseitige Kirche, ein anderes unsterbliches Leben gleichsam, das bis ins 13. Jahrhundert als die überlegenere Daseinsform

Weitere Belege: Ordericus Vitalis, Historia Ecclesiastica, PL 188,153. Hugo de S. Victore und Albertus Magnus vertreten den Tod des Evangelisten, glauben aber an eine *resuscitatio*, wie sie bei Maria stattfindet (Albertus Magnus, Opera omnia, ed. August Borgnet, Bd. 24, S. 18). Die Nähe zu Maria freilich schon bei Pseudo-Melito: ›*Tu solus ex nobis virgo es electus a Domino et tantam gratiam invenisti ut super pectus eius recumberes.*‹ (Ein neuer »Transitus Mariae« des Pseudo-Melito, hg. von Monika Haibach-Reinisch, Rom 1962, S. 100f.). Weiter Dionysius Cartusianus, Enarratio in Joannem (Anm. 43), S. 619. Vgl. auch die Predigt Nr. 94 ›De sancto Johanne‹ bei Anton E. Schönbach, Altdeutsche Predigten, Bd. 1, Graz 1886, S. 187: *Und ging also lebende in daz grab und hiez iz zu decken. dane vant man sieder niht inne, wan daz die erde uf und nider vuor, als einer der da sliefe der sie uf wuorfe mit dem ademe. dar umme so sule wir des gelouben daz in unser herre zu himele habe gevuort mit lib und mit sele.* Legenda aurea (Anm. 127), S. 62. Literatur: Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, Tome 3, Paris 1958, S. 709. Joseph Pascher, Das liturgische Jahr, München 1963, S. 513.

[132] In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, CXXIV,3.

[133] Ebd., CXXIV,5.

[134] Ebd., CXXIV,5: *Haec igitur ecclesia quam significabat Petrus, quamdiu degit in malis, amando et sequendo Christum liberatur a malis. Magis autem sequitur in eis qui certant pro veritate usque ad mortem.*

[135] Diese Rede ist durchdrungen von Bibelstellen, die am Sonntag Septuagesima gelesen werden, dem Beginn der Vorfastenzeit. Diese Zeit mahnt die Christen an ihre Pilgerschaft aus der Ferne, aus der gottfernen Welt (Babylon) zum wahren Vaterland (Jerusalem), und charakterisiert vortrefflich das Kreuzzugsethos der Märtyrertrias im Rolandslied: »durch Kampf zum Sieg, durch Sterben zum Leben, zur Auferstehung, zur Verklärung« (Anselm Schott, Das vollständige Römische Meßbuch, Freiburg 1963, S. 102).

angesehen wurde.[136] Beide Formen leitet Augustinus ab aus der unterschiedlich gewichteten Liebe Christi zu Johannes und Petrus, die eine bezeichnet die Liebe Christi zu den Glaubenden, wie sie jetzt sind; die andere bezeichnet die stärkere Liebe zu diesen, wie sie dort sein werden: *Amet ergo cum Petrus, ut ab ista mortalitate liberemur; ametur ab eo Iohannes, ut in illa immortalitate servemur.*[137] Entsprechend dieser Losung bleibt der heilige Bischof Johannes als Vertreter jener Unsterblichkeit dem Kampfgeschehen fern. Entsprechend dieser Losung strebt Roland nach dem unbedingten Märtyrertod, und ebenfalls dieser Losung entsprechend teilt Karl die Mitte, verkörpert aber den Typus des Märtyrers, für den der biblische Johannes und der Bischof Johannes stehen: Des Martyriums willig und fähig, bleibt er unversehrt. Sein Gebet vor der Racheschlacht endet in der Anrufung Petrus' und Johannes' (7917–24). Die ›Chanson de Roland‹ hatte es mit den alttestamentlichen Beispielen sich bewenden lassen.

Mit etwas Vorsicht könnte man hier von einer programmatischen Fortsetzung der anfangs am Beispiel der Gerichtsvorstellung postulierten johanneischen Konzeption sprechen. Dies wird unter dem Aspekt der ekklesiologischen Bedeutung des Johannes noch deutlicher. Als Typus der bereits hier mit Christus regierenden Kirche, die sich nur ihrem Status nach von der jenseitigen unterscheidet, entspricht der Evangelist genau der Idee, die in der ›erfundenen‹ Figur des Bischofs Johannes deutlich wird. Sein Leben ist, wie Augustinus sagt, »besser und selig« (*melior et beata*), das Leben der Pilger Roland, Turpin und Olivir »gut, aber noch elend« (*bona, sed adhuc misera*), wie es dem Status der *ecclesia militans* entspricht:[138] *Sicut typus est Iohannes in hoc loco ecclesie iam cum Christo regnantis et sine pressura vel passione sollempnizantis, sic typum constat eundem esse eiusdem ecclesie corpore et spiritu sine fine cum Christo regnature.*[139] Die Märtyrer im Rolandslied sind eins mit der diesseitigen Kirche, wie sie eins sein werden mit der jenseitigen Kirche. Ihr gemeinsames ›Amen‹ als *responsio* auf die predigtähnlichen Reden drückt dies aus.

[136] Augustinus Hipponensis, In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, CXXIV,5: *Est autem alia vita immortalis, quae non est in malis; ibi facie ad faciem videbimus, quod hic per speculum et in aenigmate videtur, quando multum in conspicienda veritate proficitur. Duas itaque vitas sibi divinitus praedicatas et commendatas novit ecclesia, quarum est una in fide, altera in specie; una in tempore peregrinationis, altera in aeternitate mansionis; una in labore, altera in requie; una in via, altera in patria; una in opere actionis, altera in mercede contemplationis* [...]. *Ista significata est per apostolum Petrum, illa per Iohannem.* Vgl. auch Haymo Halberstatensis, PL 118,73. Dazu Alois M. Haas, Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter, Frankfurt a. M. 1989, S. 97–108, hier: 100.

[137] Damit ist der Erklärungsnotstand um die Unsterblichkeit des Johannes zumindest theologisch gelöst. In Iohannis Evangelium Tractatus, CC, SL 36, CXXIV,6f.

[138] Ebd., CXXIV,5.

[139] Speculum virginum, CC, CM 5, S. 143,876. Pseudo-Melito bezeichnet Johannes als *virgo* (Anm. 131, S. 90). Der Glaube an seine und die Jungfräulichkeit Marias sowie an die *assumptio* beider begründet die Kirche (S. 88). Vgl. Anm. 47. Auch Honorius bezeichnet Johannes als *apostolus ecclesiae Dei* (PL 172,835).

Bedenkt man die Parallelen zum Evangelisten, macht die Johannesfigur im Rolandslied durchaus Sinn; sie fügt sich ein in die johanneische Konzeption des Werkes, welche die eschatologische Zuversicht konsequent ekklesiologisch untermauert, wie das schon im Helmarshausener Evangeliar und im Elisabethpsalter strukturbildend der Fall war. Der in Braunschweig hochverehrte Heilige, auch als Fürsprecher beim Jüngsten Gericht bekannt,[140] ist Garant für den gerichtslosen Eingang in die ewige Seligkeit. Damit sind wir wieder beim Epilog des Rolandsliedes und dem radikalen, aber verständlichen Wunsch seines Auftraggebers, seinem Schöpfer *lip unt sele* zu opfern (9067).

Die Sicherung von Heil und Herrschaft ist im Rolandslied programmatisch vollzogen in der Verschmelzung von Johannes- und Karlsfaszination. Seine johanneisch fundierte Programmatik wird erst so richtig faßbar, hält man dem Ideal die Wirklichkeit entgegen. Hier regierten offenbar Geiz, Rücksichtslosigkeit und Hochmut. Letzterer trug nach der Meinung einiger Chronisten wesentlich zu Heinrichs Fall bei.[141] Unbestreitbar bleibt die zentrale Rolle des Rolandsliedes für die Konsolidierung und Repräsentation des Braunschweiger Hofes. In diesem Sinne haben wir es hier im besten Sinne mit Hofliteratur zu tun.

[140] Beda Venerabilis (Anm. 131), PL 94,494. Honorius Augustodunensis, PL 172,836. Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen, hg. von Edward Schröder (Nachdruck der Ausgabe Hannover 1892) (MGH. Deutsche Chroniken 1,1), München 1984, V. 5642f.
[141] Ashcroft, Konrad's Rolandslied (Anm. 22), S. 202f.

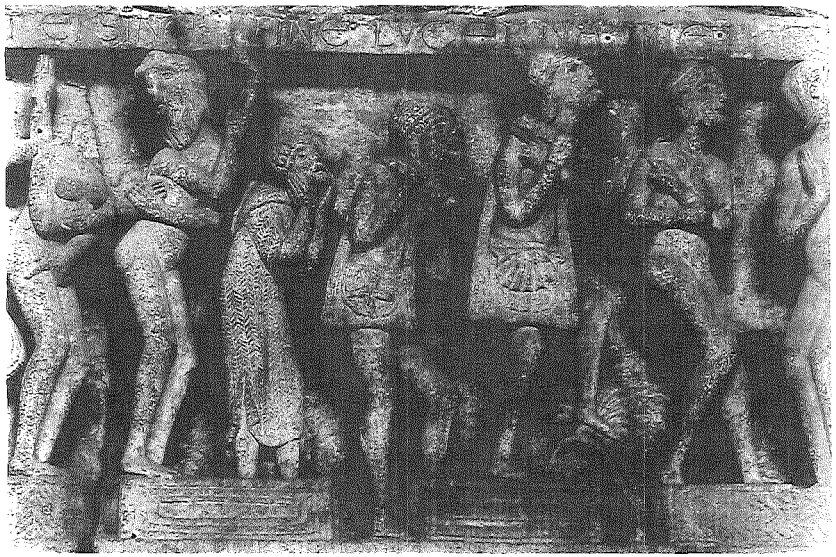


Abb. 1: *Auserwählte.* Autun, Kathedrale St. Lazare, Portalsturz, um 1130. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

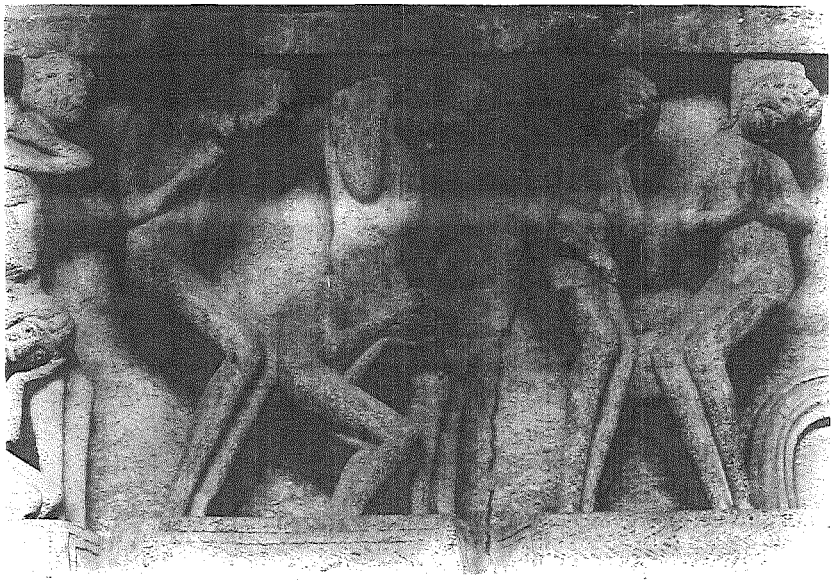


Abb. 2: *Verdammte.* Autun, Kathedrale St. Lazare, Portalsturz, um 1130. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

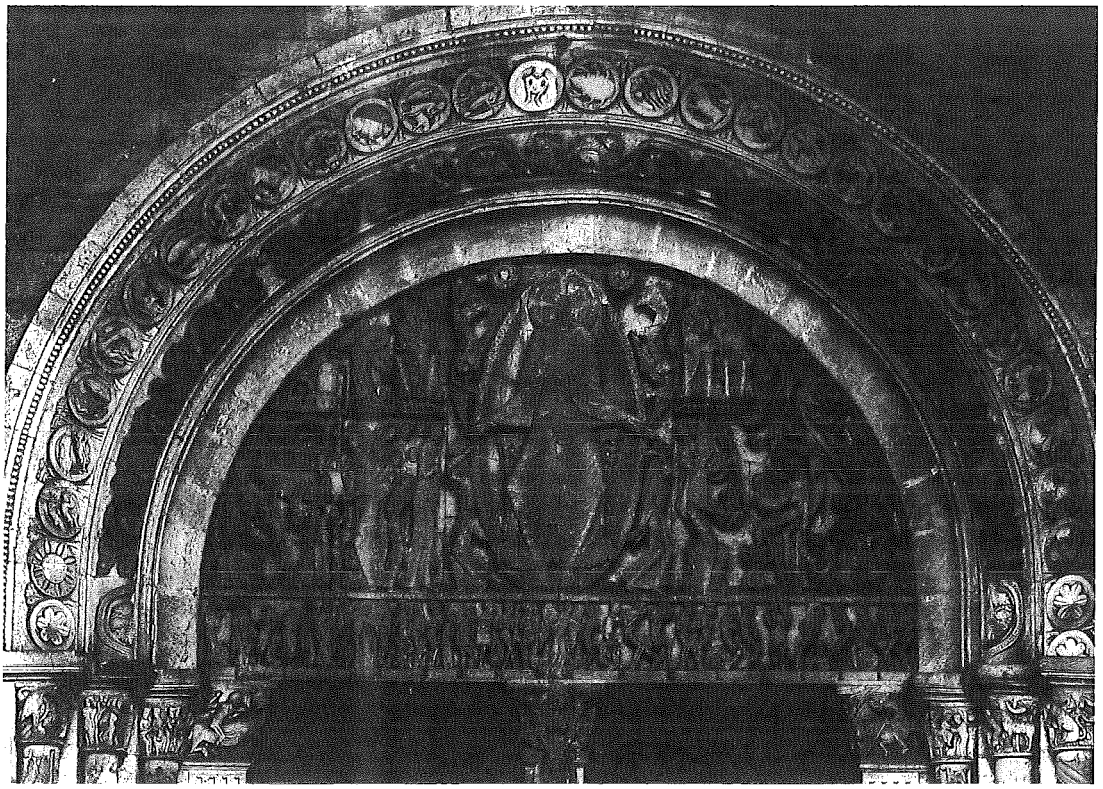


Abb. 3: *Weltgericht.* Autun, Kathedrale St. Lazare, Tympanon, um 1130. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

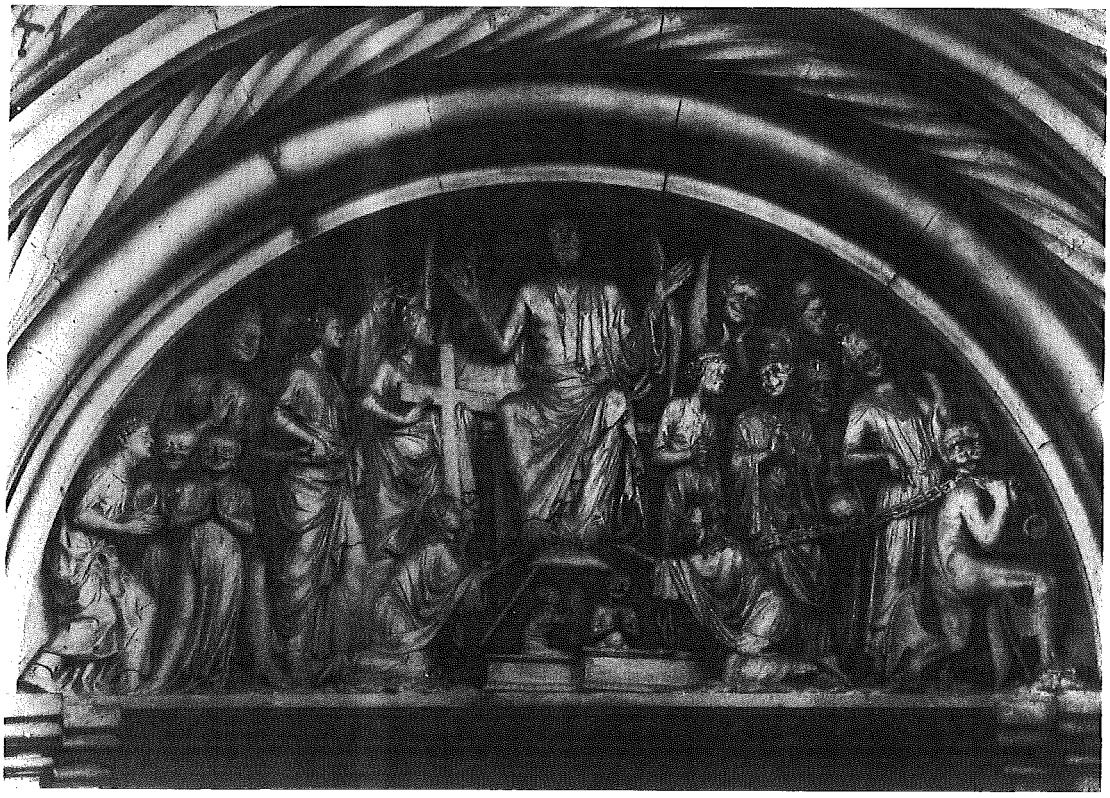


Abb. 4: *Weltgericht.* Bamberger Dom, Tympanon, um 1230. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

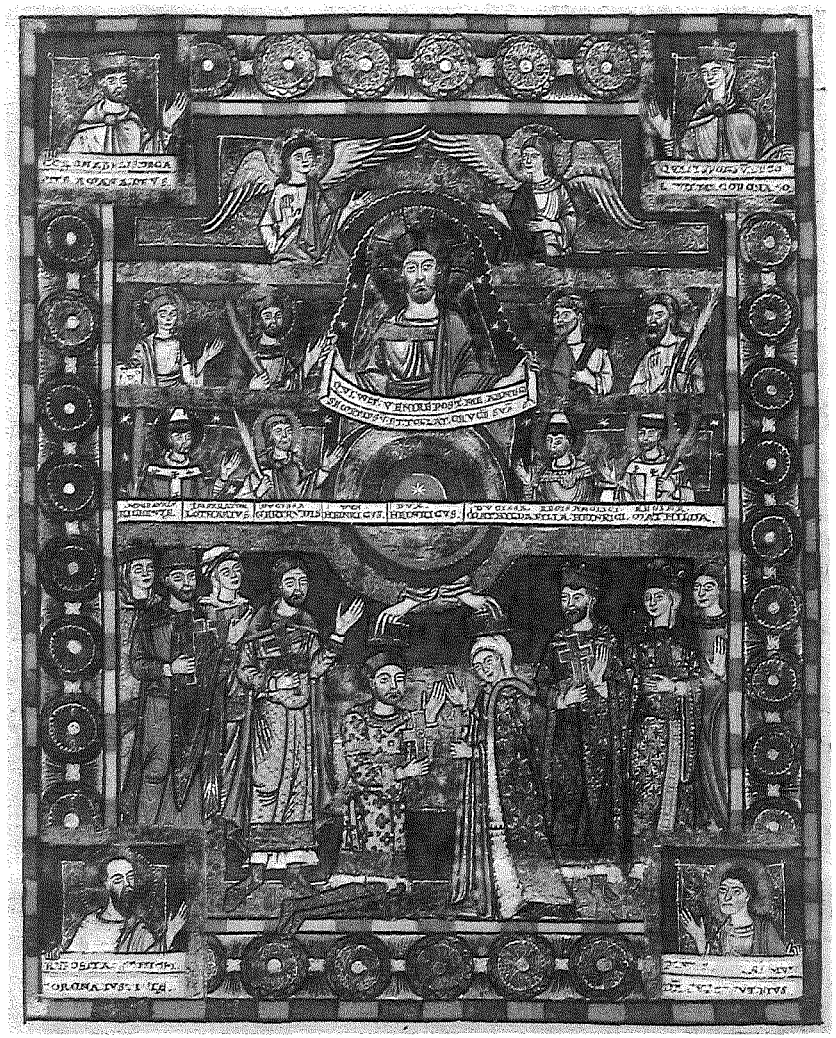


Abb. 5: *Krönungsbild.* Helmarshausener Evangeliar, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 171^{v} (Foto).

Abb. 6: *Widmungsbild.* Helmarshausener Evangeliar, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 19^{r} (Foto).

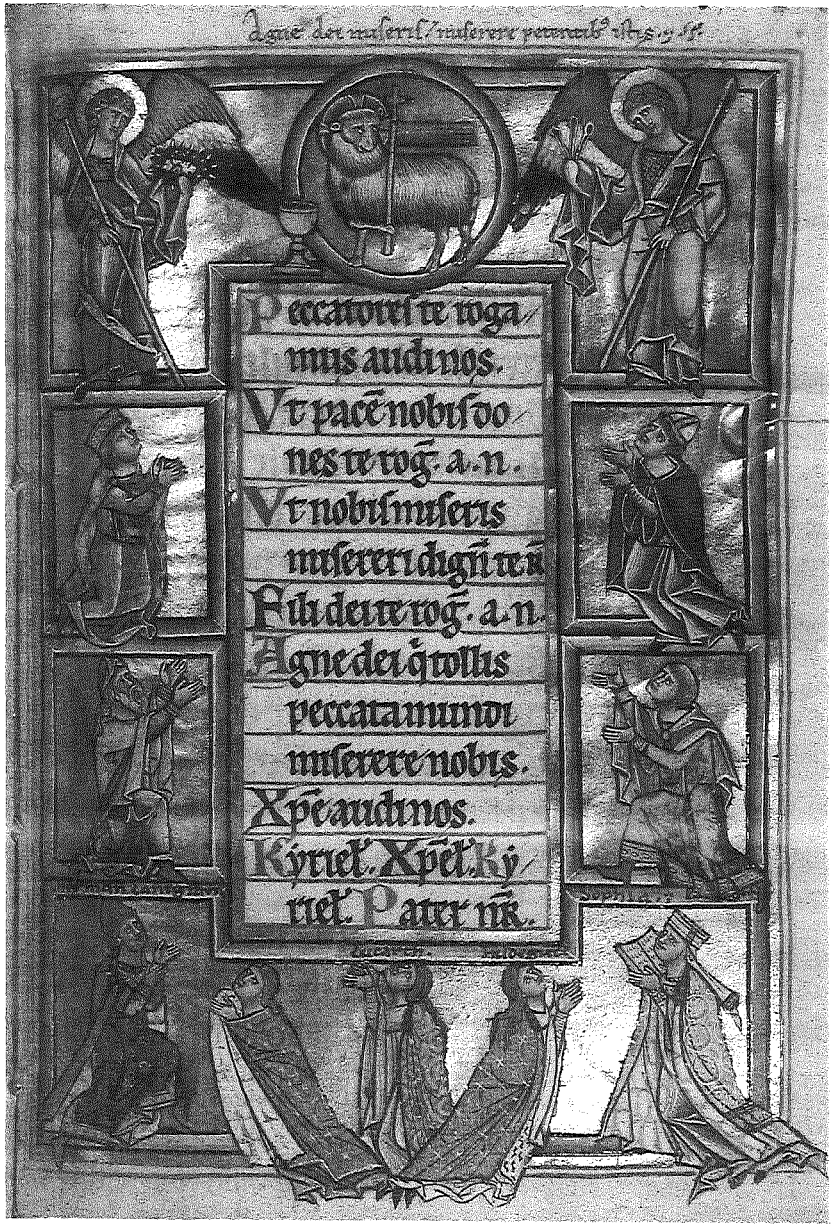


Abb. 7: *Anbetung des Agnus Dei durch Hermann I. und Sophie.* Elisabethpsalter, Cividale del Friuli, Biblioteca Capitolare (Museo Archeologico Nazionale), ms. 137, fol. 171r (Foto).

Abb. 8: *Allerheiligen.* Bamberger Sakramentar, Bamberg, Staatsbibliothek, MSC. Lit. I, fol. 165v (Foto).

Abb. 9: *Himmelfahrt des Johannes.* Engelberger Chorpsalter, Engelberg, Klosterbibliothek, Cod. Engelbergensis 60, fol. 18' (Foto).

Andrea Bruhin (Freiburg)

Die romanischen Skulpturen der Abteikirche Andlau und das geistliche Spiel

Strukturelle und funktionale Parallelen zwischen zwei verwandten Ausdrucksformen

»Von den literarischen Gattungen steht das Drama der Bildkunst am nächsten, weil in beiden Kunstrichtungen Gedachtes zu visueller Darstellung gelangt.«[1] Diese These von Antonius Touber stößt in der Forschung in bezug auf das mittelalterliche Drama[2] und die ikonographische Ausstattung des mittelalterlichen Kirchengebäudes auf breiten Konsens.[3] Bei der Interpretation von Skulpturenensembles machte man sich diese Nähe bislang fast ausschließlich in Fällen zunutze, in denen man einen direkten Zusammenhang mit einem Spiel annehmen konnte; etwa wenn man den Vorplatz einer Kirche als Aufführungsort eines bestimmten Dramas nachweisen wollte.[4] Die vorliegende Fallstudie,[5] welche die romanischen Skulpturen der ehemaligen Abteikirche im elsässischen Andlau und das mittelalterliche Drama zueinander in Beziehung zu setzen versucht, fußt nun aber allein auf dieser im Grundsätzlichen, im Konzeptionellen liegenden Parallelität zwischen geistlichem Spiel und sakralem Skulpturenprogramm. Für Andlau ist weder ein Spiel überliefert, noch gibt es eine Quelle, welche die Aufführung eines Spiels nahelegt.[6]

[1] Antonius H. Touber u. a., Das Donaueschinger Passionsspiel und die bildende Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52 (1978), S. 26–42, hier: 42.

[2] Die Begriffe ›geistliches Spiel‹ und ›(mittelalterliches) Drama‹ werden im folgenden synonym verwendet.

[3] Auf die Diskussion über die gegenseitige Beeinflussung von geistlichem Spiel und bildender Kunst wird hier nicht eingegangen, zumal sich in der neueren Forschung ein pragmatischer Ansatz durchzusetzen scheint. Ein kurzer Überblick über die Diskussion findet sich etwa bei Franz-Josef Sladeczek, Weltgerichtsthematik im geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters. Gedanken zur Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Drama und Bildkunst, in: Unsere Kunstdenkmäler 44 (1993), S. 356–372, insbes.: 363–367.

[4] Vgl. z. B. Suzanne Martinet, Procession des prophètes de Laon – pièce de théâtre et sculptures, in: La littérature d'inspiration religieuse. Théâtre et vies des saints. Actes du colloque d'Amiens des 16, 17 et 18 janvier 1987, hg. von Danielle Buschinger (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 493), Göppingen 1988, S. 93–101.

[5] Dieser Aufsatz basiert auf meiner Lizentiatsarbeit im Fach Germanische Philologie, die unter demselben Titel im Jahr 1998 an der Universität Freiburg/Schweiz angenommen worden ist.

[6] Vgl. die Sammlung historischer Zeugnisse: Bernd Neumann, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, Bd. 1–2 (MTU 84/85), München/Zürich 1987.

Die Parallelen zwischen Drama und bildender Kunst sind zum einen struktureller Art: Beide Ausdrucksformen leben von der Visualisierung und können verschiedene, nicht direkt verbundene oder ungleichzeitige Elemente gleichzeitig und aufeinander bezogen darstellen. Diese für den Bereich der bildenden Kunst lapidare Feststellung trifft auch auf das geistliche Spiel zu, das dank seiner Simultanbühne, auf der alle Protagonisten stets präsent sind, ebenfalls über diese Möglichkeit verfügt. Zum anderen haben Drama und Skulptur dieselbe Funktion zu erfüllen: Sie sollen zur Vermittlung und Vertiefung des christlichen Glaubens beitragen.[7] Indem sie dem Zuschauer beziehungsweise dem Betrachter Ausschnitte aus der Heilsgeschichte vorführen und ihnen die Konsequenzen ihres Handelns in Hinsicht auf ihr Leben nach dem Tod ins Bewußtsein rufen, sollen sie Betroffenheit erzeugen und jeden einzelnen zum Nachdenken und schließlich zum Handeln bewegen. Dieselbe Intention läßt sich mehr oder weniger deutlich bei allen der christlichen Lehre dienenden Ausdrucksmitteln beobachten, so etwa auch in der Predigt, die neben dem geistlichen Spiel das zweite Massenmedium des Mittelalters darstellte.[8] Das geistliche Spiel und die Ausstattung des Kirchengebäudes verfügen dank ihrer Verankerung in klerikalen Kreisen über dieselbe Verbindlichkeit wie andere Arten von Glaubenslehre.[9] Eine weitere Parallele liegt im Ort der Darstellung. Beide Formen stehen mit der Kirche in Verbindung, und zwar sowohl mit der Kirche als Gebäude als auch mit der Kirche als Glaubensgemeinschaft. An der Kirche sind die Skulpturen angebracht,[10] in oder vor der Kirche wird – jedenfalls ursprünglich – das Spiel aufgeführt. Auch bei den am Entstehungs- und Rezeptionsprozeß von Drama und Skulptur beteiligten Personengruppen läßt sich für das Hochmittelalter, soweit sie sich überhaupt fassen lassen, eine grundsätzliche Übereinstimmung feststellen: In beiden Fällen sind die Trägergruppen und auch die primären Adressaten in klerikalen Kreisen und wohl auch im Adel zu suchen.

[7] In historischen Quellen wird die Funktion eines Spiels nur selten explizit erwähnt; eine solche Belegstelle ist angeführt bei Karl Young, The Drama of the Medieval Church, Bd. 1–2, Oxford 1933, Bd. 2, S. 410f.

[8] Vgl. die beiden Aufsätze von Carla Dauven-van Knippenberg: Ein Anfang ohne Ende: Einführendes zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Predigt und geistlichem Schauspiel des Mittelalters, in: Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag, hg. von Ulrich Mehler und Anton H. Touber (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 38/39), Amsterdam/Atlanta 1994, S. 143–160; Wege der Christenlehre. Über den Zusammenhang zweier mittelalterlicher Gattungen, in: ZfdPh 113 (1994), S. 370–384.

[9] Aufgrund der zunehmenden Beteiligung von Laien an beiden Formen gilt diese Aussage für das Spätmittelalter nur noch bedingt.

[10] So betont beispielsweise Sauerländer immer wieder, daß Skulpturen an Kirchenportalen und -fassaden allgemein nur in ihrem ursprünglichen Kontext, also an der Kirche, einen Sinn ergeben. Vgl. Willibald Sauerländer, Romanesque Sculpture in its Architectural Context, in: The Romanesque Frieze and its Spectator. The Lincoln Symposium Papers, hg. von Deborah Kahn, London 1992, S. 17–43.

Angesichts dieser theoretischen Vergleichbarkeit[11] stellt sich die Frage, auf welche Weise und unter welchen Bedingungen diese Parallelität im konkreten Fall für die Untersuchung ikonographischer Programme oder des geistlichen Spiels nutzbar gemacht werden, inwiefern also das mittelalterliche Drama zur Erklärung der romanischen Skulpturen der ehemaligen Abteikirche Andlau beitragen kann. Das Studienobjekt ›Andlau‹ (Abb. 1) eignet sich aus mehreren Gründen gut für ein solches Experiment: In der Forschung wird zwar immer wieder auf die Andlauer Skulpturen – insbesondere diejenigen des Portals – und ihre Ikonographie rekurriert, aber eine Gesamtinterpretation des Skulpturenbestandes von Portal und Fries liegt bislang nicht vor;[12] an einem so gelagerten Beispiel ist am ehesten ersichtlich, was der Ansatz zu leisten vermag. Zudem weist das älteste erhaltene volkssprachige Spiel überhaupt, der altfranzösische ›Jeu d'Adam‹,[13] hinsichtlich der Konzeption und der verwendeten Motive – bei völlig unabhängiger, etwas späterer Entstehung – auffällige Parallelen zu Andlau auf: Ein interessanter Fall, an dem exemplarisch die Vergleichbarkeit aufgezeigt und diskutiert werden kann. Schließlich befindet sich auf der Nordseite des Andlauer Frieses eine aus zwei aufeinander bezogenen Skulpturen bestehende Szene, bei der insbesondere unter Philologen umstritten ist, ob es sich um Darstellungen aus dem Stoffkreis der aventiurehaften Dietrichepik handelt; hier ergibt sich dank einer anderen Perspektive die Chance, einen Beitrag zur Klärung dieser Frage leisten zu können. Durch die Heranziehung von Motiven und Motivverbindungen des mittelalterlichen Dramas zu einer möglichen Interpretation des Andlauer Skulpturenprogramms zu gelangen, ist das erste Ziel. Darüber hinaus soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich dieser Ansatz auf andere Skulpturenprogramme übertragen und damit verallgemeinern läßt.

[11] Die Unterschiede, die zwischen den beiden Ausdrucksformen bestehen, können in diesem Zusammenhang weitgehend vernachlässigt werden.

[12] Mit dem Fries (aber nur mit ihm) hat sich Forrer ausführlich auseinandergesetzt. Vgl. Robert Forrer, Les frises historiées de l'église romane d'Andlau (Separatdruck der Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace 1931/32), Straßburg 1932, S. 53–79. Ein Versuch, Forrers Urteil – es sei schwierig, einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen zu erkennen (S. 68) – zu überprüfen und allenfalls zu revidieren, ist nicht unternommen worden. Das im Zusammenhang mit Andlau sehr oft zitierte Buch von Will gibt nicht mehr als einen Überblick; vgl. Robert Will, Alsace romane (La nuit des temps 22), La-Pierre-qui-Vire 1965. Diese beiden Publikationen liefern das beste (veröffentlichte) Bildmaterial zum Fries beziehungsweise zum Portal. Von Nutzen können allenfalls auch die Umzeichnungen in der lokalen Kirchenbroschüre sein: E. Sommer, Die romanischen Skulpturen der Abteikirche zu Andlau. Ein Zeichen des Widerspruchs, Andlau 1989.

[13] Das altfranzösische Adamsspiel. Übersetzt und eingeleitet von Uda Ebel (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 7), München 1968; im folgenden als ›Jeu d'Adam‹ zitiert.

Der Skulpturenbestand

Drei Bereiche der Andlauer Kirche sind mit Skulpturen ausgeschmückt: das Portal, der Bogen des äußeren Portals und der Fries, der sich von der Nordseite her über die ganze Westfassade hinzieht. Da eine detaillierte Beschreibung des Skulpturenbestandes im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich ist, muß ein Tour d'horizon genügen (Abb. 3). Ornamentale Muster sowie die Sujets der Lisenen werden hier nicht berücksichtigt, sofern sie nicht in eine Szenenfolge integriert sind wie etwa bei der Darstellung des Festessens. Am Portal (Abb. 2) dominieren eindeutig sakrale Themen: So erkennt man am Türsturz einen aus fünf Szenen bestehenden Adam-und-Eva-Zyklus, der die Erschaffung Evas, die Einführung der Stammeltern ins Paradies, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies und die Klage über dessen Verlust umfaßt.[14] Darüber erkennt man auf dem Tympanon den thronenden Christus, der Peter und Paul – die sowohl Stellvertreter Christi auf Erden als auch Patrone der Abtei sind – Schlüssel und Gesetz übergibt.[15] Auf den äußeren Türpfosten stehen je fünf Paare unter Arkaden, auf die später noch genauer eingegangen wird.

Auf dem Bogen des äußeren Portals befinden sich drei Skulpturen: Auf den Seiten sind David (heraldisch rechts), der im Kampf über Goliath triumphiert, und Samson (links), der den Löwen besiegt, dargestellt. In der Mitte erkennt man nach allgemeiner Ansicht die Klostergründerin, Kaiserin Richardis, die Christus die Stiftungsurkunde der Abtei übergibt. Diese Übergabe ist mit dem Motiv des *Christus victor*[16] verbunden, dem über dem Drachen beziehungsweise dem Teufel thronenden Christus.

[14] Die Darstellungen des Andlauer Türsturzes nehmen in ihrer Ausführlichkeit, Auswahl und spezifischen Anordnung innerhalb der romanischen Skulptur eine besondere Stellung ein: Es handelt sich um die ausführlichste Adam-und-Eva-Darstellung in der romanischen Architekturplastik des deutschen Raums. Vgl. Leonie Reygers, Adam und Eva, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1 (1937), Sp. 126–156, hier: 143.

[15] Petrus und Paulus, die sehr viele romanische Tympana zieren, sind im Gebiet des Oberrheins besonders häufig anzutreffen: Neben Andlau sind etwa die Basler Gallus-pforte und die Kirchen von Sigolsheim, Marlenheim und Egisheim zu nennen, die alle erst ins 12. beziehungsweise 13. Jahrhundert datiert werden und somit um einiges später als das Andlauer Portal entstanden sein dürften (s. u.). Zudem lassen sich im Elsaß viele Kirchenpatrozinien der Apostelfürsten nachweisen. Vgl. René Jullian, Le portail d'Andlau et l'expansion de la sculpture lombarde en Alsace à l'époque romane, in: Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome 47 (1930), S. 25–38, hier: 30; Bruno Boerner, Überlegungen zum Programm der Basler Gallus-pforte, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 45 (1994), S. 238–246; sowie allgemein: Médard Barth, Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter, Bd. 1–3 (Archives de l'Eglise d'Alsace 27–29), Straßburg 1960–63.

[16] Dazu Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3: Die Auferstehung und Erlösung Christi, Gütersloh 1971, insbes. S. 32–38 und Abb. 88–91.

Am Fries lassen sich verschiedene Themenbereiche ausmachen, darunter aber kein einziger, der sakralen Charakter hätte: Auffällig sind die zahlreichen – wohl auf den traditionellen Motivschatz der Friese[17] und anderer Randzonen der Kirche zurückgehenden – Darstellungen von Ungeheuern, Fabelwesen und mehr oder weniger exotischen Tieren, von denen etliche in Kämpfe verwickelt sind. Weiter finden sich Darstellungen, die der adeligen Lebensführung zugerechnet werden können: ein ritterlicher Lanzen- und Schwertkampf, eine Jagd sowie ein aus mehreren Szenen bestehendes Festessen. Ebenfalls in den Umkreis der adelig-höfischen Kultur gehört die Drachenkampfszene, sofern man sie als Anspielung auf Dietrich von Bern versteht.[18] Die letzte Gruppe bilden drei Skulpturen mit Teufelsgestalten, von denen zwei mit Personen verbunden sind, die mit falschem Maß beziehungsweise Gewicht betrügen.

Daß die Skulpturen des Frieses trotz der Mannigfaltigkeit ihrer Sujets als Einheit zu verstehen sind und grundsätzlich von einem der Anordnung zugrundeliegenden Konzept ausgegangen werden kann, zeigt sich an der von beiden Friesenden auf das Zentrum der Westfassade hin angelegten Ausrichtung der Skulpturen (Abb. 4): Direkt über dem Portal liegt die Symmetrieachse, an der sich sirenenartige Figuren, ritterliche Zweikämpfe und Löwen ›spiegeln‹. Die falschen Wasserspeier begrenzen diese Skulpturengruppe. Auf diese Symmetrieachse laufen grundsätzlich auch alle andern Skulpturen zu, sowohl die der (vom Betrachter aus) rechten Hälfte der Westfassade mit dem Festessen und den Betrugsszenen als auch die der linken Seite der Westfassade, die um die Nordseite verlängert ist. Die Lisenen mit ihren zumeist frontal dargestellten, statisch wirkenden Sujets dienen dabei ebenso wie die falschen Wasserspeier als gliedernde Elemente.

Datierung der Skulpturen

Die Baugeschichte der Abteikirche Andlau und damit auch die hier interessierende Datierung der romanischen Skulpturen geben bis heute Rätsel auf. Mit Sicherheit lassen sich verschiedene Bauphasen ausmachen:[19] Zur ältesten erhal-

[17] Zum Fries in der Romanik vgl. The Romanesque Frieze and its Spectator. The Lincoln Symposium Papers, hg. von Deborah Kahn, London 1992.

[18] Auf die Gründe, die für diese Interpretation sprechen, sowie auf die Forschungsdiskussion allgemein wird später eingegangen.

[19] Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf diejenigen Bauteile, an denen sich die Skulpturen befinden, also auf die Westwand/Westfassade und das ihr vorgelagerte Westwerk/den Portalvorbau. – Einen Überblick über den Stand der Forschung zur Baugeschichte geben die Aufsätze von Jean-Philippe Meyer: L'église abbatiale d'Andlau au XI^{e} siècle, in: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 29 (1986), S. 61–81; L'église abbatiale d'Andlau au XII^{e} siècle, in: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 31 (1988), S. 95–112; L'église abbatiale d'Andlau entre 1200 et 1697, in: Annuaire de la société d'histoire et d'archéologie de Dambach-la-Ville, Barr, Obernai 21 (1987), S. 91–114; sowie Roger Lehni, Notes sur les travaux de l'église d'Andlau

tenen Bausubstanz zählt die Westwand, die noch ins 11. Jahrhundert datiert wird und in die das Portal mit seinen Skulpturen integriert ist.[20] Im 12. Jahrhundert – über die genauere Eingrenzung herrscht Uneinigkeit[21] – wurde an diese Westwand das ihr vorgelagerte Westwerk angebaut, an dem sich der rund dreißig Meter lange Fries, der sich über die Nord- und die gesamte Westseite des Portalvorbaus erstreckt, sowie der mit drei Plastiken versehene Bogen des äußeren Portals befinden.

Bislang war sich die Forschung einig, daß trotz dieser etappenweisen Bautätigkeit alle Skulpturen in etwa gleichzeitig anzusetzen sind, daß also diejenigen des Portals nicht von Anfang an da waren, sondern erst bei der Errichtung des Westwerks, einige Jahrzehnte nach dem Bau der Westwand, hinzukamen. Nach einem neulich verfaßten Kurzbericht des Bauarchäologen Werner Stöckli verhält sich die Sache aber anders. Seiner Ansicht nach darf man davon ausgehen, daß »die beiden Skulptur-Ensembles von Andlau integrierte Bestandteile der Westfassade des 11. Jahrhunderts einerseits und des Westwerks des mittleren Drittels des 12. Jahrhunderts andererseits darstellen«.[22] Er stützt seine Argumentation auf die konstruktive Einheit der Westwand beziehungsweise des Westwerks. Die Feststellung, daß es sich um integrierte Bauteile handelt, ist insbesondere für den Fries von Bedeutung, haben sich doch hin und wieder Zweifel geregt, ob dieser sich heute noch in seiner ursprünglichen Gestalt präsentiert.[23] Da es sich bei dessen Teilen um vor dem Einbau bearbeitete, tragende Blöcke handelt, dürften die Zweifel ausgeräumt sein. Aufgrund des archäologischen Befundes hat man folglich von zwei getrennt voneinander entstandenen, mindestens vierzig Jahre auseinanderliegenden Skulpturengruppen auszugehen,

à la fin du 17e siècle, in: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 11 (1967), S. 151–164.

[20] Vgl. Meyer, L'église abbatiale d'Andlau au XIIe siècle (Anm. 19), S. 99; und Will, Alsace romane (Anm. 12), S. 261.

[21] Die ältere Forschung (bis ca. 1930) nahm an, daß alle Skulpturen nach 1160 entstanden sind. Diese Datierung stützt sich auf eine urkundliche Erwähnung eines Brandes, der die Kirche in Mitleidenschaft gezogen hat; wie stark, ist nicht klar; vgl. Stephanus Alexander Würdtwein, Nova subsidia diplomatica, Bd. 1–12, Frankfurt 1969 (Nachdr. d. Ausg. Heidelberg 1781–1789), Bd. 9, S. 372ff. – Die jüngere Forschung hingegen hält die Skulpturen für älter und datiert sie auf 1130/40. Vgl. Rudolf Kautzsch, Der romanische Kirchenbau im Elsaß, Freiburg i. Br. 1944, S. 257; Will, Alsace romane (Anm. 12), S. 263. Meyer meint, daß sie um 1150 entstanden seien. Vgl. Meyer, L'église abbatiale d'Andlau au XIIe siècle (Anm. 19), S. 99.

[22] Dieser (unveröffentlichte) Kurzbericht von Werner Stöckli, Moudon/Schweiz, liegt mir schriftlich vor, wofür Herrn Dr. Stöckli auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

[23] Forrer glaubt in der heutigen Anordnung der Platten mehrere Unstimmigkeiten zu erkennen und hält sie deshalb nicht für die ursprüngliche. Vgl. Forrer, Frises historiées (Anm. 12), S. 69. Auch Baum argumentiert ähnlich: »Immerhin ist die Unordnung in der Aufeinanderfolge der Darstellungen des Außenfrieses nur dadurch erklärlich, daß man [...] die einzelnen Stücke des Frieses abnahm und, in Unkenntnis des ursprünglichen Sinnes der Darstellung, in falscher Reihenfolge wieder zusammensetzte.« Julius Baum, Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz, Bern 1943, S. 62f.

die jedoch möglicherweise als zwei einander ergänzende Teilprogramme gesehen werden dürfen.

Das Stift Andlau und der Adel

Das Damenstift Andlau war seit seiner Gründung am Ende des 9. Jahrhunderts durch Kaiserin Richardis, die Gemahlin Karls III.,[24] mit adeligen Kreisen vernetzt. Wie eng, soll ausgehend von den Paaren an den äußeren Portalpfosten kurz erläutert werden: Beidseits des Portals sind, von Atlanten gestützt, je fünf übereinandergestellte, unter Arkaden stehende Paare dargestellt – jeweils eine weibliche Gestalt mit Kappa und eine männliche in weltlicher Tracht.[25] Der Mann weist zumeist auf den thronenden Christus im Tympanon, in zwei Fällen nimmt er zugleich die Frau bei der Hand. Der Bogen über jedem Paar sowie die Leiste darunter bieten Platz für Namen, so daß sich bei zehn Paaren Raum für insgesamt zwanzig Inschriften böte. Vier Felder sind mit je einem Männer- und einem Frauennamen beschriftet. Entscheidend war also nicht die konkrete Abbildung bestimmter Personen. Aufgrund der Gestik können diese Darstellungen als Väter, die ihre Töchter dem Kloster übergeben, interpretiert werden;[26] einerseits im Sinne einer Übergabe an die Abtei – analog zu Stiftungen materieller Güter –, andererseits im Sinne einer Hinführung zu einem religiösen Leben als Braut Christi. Die als Träger der Andlauer Kirche – des Gebäudes wie der (Glaubens-)Gemeinschaft – fungierenden Stifter konnten sich durch ihre zweifache Gabe und ihre namentliche Verewigung auf dem Kirchenportal Memoria und himmlischen Lohn sichern.[27] Daß von den zwanzig Inschriftenfeldern nur vier beschriftet sind, läßt sich mit der obigen Theorie plausibel erklären: Auf

[24] Vgl. MGH Dipl. Kar. germ., Bd. 2, n. 96, S. 156f.

[25] Vgl. Sigfrid H. Steinberg und Christine Steinberg-von Pape, Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren. 1. Teil: Von der Mitte des 10. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts (950–1200), Bd. 1–2 (Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses 3), Leipzig/Berlin 1931, Bd. 1, S. 85. Im Abbildungsband finden sich Einzelbilder aller Paare: Abb. 94a/b, 95a/b, 96a/b, 97a/b und 98.

[26] Der Gedanke liegt nahe, wenn man etwa einen Passus aus der Gründungsgeschichte des Dominikanerinnenklosters St. Katharinental bei Dießenhofen (Erweiterungsgut, 15. Jahrhundert?) heranzieht, die in das aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammende Schwesternbuch integriert ist und die recht ausführlich auf die Wohltäter des Klosters und deren Stiftungen im 13. und frühen 14. Jahrhundert eingeht: *Der* [Burkart von Tanheim] *tet fvnf tohteran indas closter vnd liesse vns schône gôt an hôban vnd gabe vnd ordenet vns ein marche geltes vber tische vnd sin vnd siner vrown seligvn iarzit zebegenne ellv iar. Vnd galte das venster sant Peter vnd sant Paul inder kilchvn.* Das ›St. Katharinentaler Schwesternbuch‹. Untersuchung, Edition, Kommentar, hg. von Ruth Meyer (MTU 104), Tübingen 1995, S. 146, *III, Z. 153–156.

[27] Vgl. zu Stiftungen allgemein Ulrike Bergmann, Prior omnibus autor – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hg. von Anton Legner, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums, Bd. 1, Köln 1985, S. 117–148, hier: 121.

den Portalpfosten wird gewissermaßen eine öffentlich einsehbare und fortlaufend ergänzbare – sowie zur Nachahmung animierende – Stiftungsliste geführt.

Beim Versuch, die Namen historischen Personen zuzuordnen, liegt es nahe, die weitverzweigten Beziehungen des Klosters, die sich bis in höchste Adelskreise erstreckten, genauer zu durchleuchten. Dabei tritt die Verwurzelung Andlaus im Hochadel deutlich zutage: So war Brigida, die bei der Einführung des Marktrechts 1004 das Andlauer Äbtissinnenamt innehatte, vermutlich die Schwester Heinrich II.;[28] und Mathilde, die bei der Weihe der neuen Abteikirche im Jahre 1049[29] Andlauer Äbtissin war, gilt als Schwester Kaiser Konrads II.[30] Papst Leo IX. wiederum, der die Weihe vornahm und bei dieser Gelegenheit auch die Gebeine der Gründerin erhob, stammte aus dem hochadligen Geschlecht der Dagsburger und war damit großväterlicherseits mit den beiden verwandt.[31] Er öffnete seiner Familie die Tür zur Reichspolitik;[32] einer Familie, welche die Andlauer Vogteirechte innehatte[33] und als mächtigstes elsässisches Grafengeschlecht über immense Territorien verfügte.[34] Allerdings ist es bislang

[28] Vgl. Regesta Imperii. II, Abt. 4, Reg. 1574, S. 905. Vgl. auch Andreas Thiele, Erzählende genealogische Stammtafeln zur europäischen Geschichte, Bd. 1.1: Deutsche Kaiser-, Königs-, Herzogs- und Grafenhäuser, 2., überarb. und erw. Aufl., Frankfurt a. M. 1993, S. 13, wo eine Schwester Heinrichs II. namens Brigitte als Nonne verzeichnet ist.

[29] Vgl. PL 143 (ed. Migne), Sp. 633f.

[30] Vgl. Philippe André Grandidier, Nouvelles œuvres inédites, Bd. 3: Alsatia sacra I, hg. von A. M. P. Ingold, Colmar 1899, S. 133, sowie E. Bécourt, Premiers développements de l'abbaye d'Andlau, in: Revue d'Alsace 68 (1920), S. 17–29, 161–185 und 69 (1921/22), S. 197–221, hier: 17.

[31] Vgl. Frank Legl, Studien zur Geschichte der Grafen von Dagsburg-Egisheim (Veröffentlichungen der Kommission für Saarländische Landesgeschichte und Volksforschung 31), Saarbrücken 1998, S. 37f.

[32] Vgl. Legl, Studien zur Geschichte der Grafen von Dagsburg-Egisheim (Anm. 31), S. 202.

[33] Die Grafen von Dagsburg-Egisheim lassen sich urkundlich allerdings erst ab 1144 als Vögte der Abtei Andlau nachweisen; vgl. Legl, Studien zur Geschichte der Grafen von Dagsburg-Egisheim (Anm. 31), S. 524, Anm. 945. Legl entkräftet dabei die von Wagner angeführte Beweisstelle, nach der ein Dagsburger für das 11. Jahrhundert als Vogt nachzuweisen sei; Georg Wagner, Studien zur Geschichte der Abtei Andlau, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 66 (1912), S. 445–469, hier: 455. Dennoch scheint es plausibel, daß die Dagsburger die Vogtei schon zuvor innehatten, zumal die Quellenlage zur Abtei Andlau bis Mitte des 12. Jahrhunderts sehr dürftig ist. Legl geht offenbar auch von dieser These aus, braucht er doch den Hinweis auf die Dagsburger als Andlauer Vögte zweimal als Argument in einer Beweisführung, einmal bezogen auf das 10. Jahrhundert (S. 187), einmal auf das 11. Jahrhundert (S. 535f.). Zudem sind die Dagsburger mit der Klostergründerin verwandt (S. 162), und Leo IX. hat den Klöstern seiner Familie besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

[34] Die Vogteirechte über verschiedene elsässische und lothringische Klöster (u. a. Altorf, Andlau, Hesse, Lüders/Lure und Woffenheim) trugen viel zur einflußreichen Stellung der Dagsburger bei. Vgl. Henri Dubled, L'avouerie des monastères en Alsace au Moyen Age (VIII[e]–XII[e] siècle), in: Archives de l'Eglise d'Alsace 10 (1959), S. 1–88, hier: 27; sowie Legl, Studien zur Geschichte der Grafen von Dagsburg-Egisheim (Anm. 31), bei den Artikeln zu den einzelnen Orten. Dazu kam 1153 die Vogtei des Bistums Metz, die Graf Hugo IX. von Dagsburg von Friedrich I. Barbarossa, mit dem er damals engen Kontakt pflegte, übertragen wurde. Vgl. Michel Parisse, La noblesse lorraine. XI[e]-XIII[e] s., vol. 1–2, Lille/Paris 1976, S. 521. Die (zeitweilig) sehr guten Beziehungen zwischen den im Elsaß expandierenden Staufern und den Dagsburgern spiegeln sich auch in den Zeugenlisten der von Barbarossa ausgestellten Urkunden wider: »Le plus fréquemment représenté est le comte de Dabo (Dagsburg) descendant des Eguisheim, qui semble jouer en Alsace un rôle particulier; un diplôme [...] l'appelle ›comte d'Alsace‹ [...]«; Jean-Yves Mariotte, Les Staufen en Alsace au XII[e] siècle d'après leurs diplômes, in: Revue d'Alsace 119 (1993), S. 43–74, hier: 54. Immer wieder spielte auch die Heiratspolitik eine Rolle (z. B. bei der Ehe zwischen Hugo IV. und Heilwig von Dagsburg Ende des 10. Jahrhunderts, ebenso wie bei derjenigen um 1140 zwischen Hugo VIII. und Liutgart von Sulzbach, durch welche der Dagsburger mit dem byzantinischen Kaiser und dem Stauferkönig verschwägert wurde). Vgl. Legl, Studien zur Geschichte der Grafen von Dagsburg-Egisheim (Anm. 31), S. 195f. und 239.

bei keinem Paar gelungen, die eingemeißelten Namen mit urkundlich bezeugten Personen zu verbinden.[35]

Der ›Jeu d'Adam‹ und die Andlauer Skulpturen

Geht man davon aus, daß die konzeptionellen Bedingungen und die Intentionen für Drama und Skulptur dieselben sind, liegt es nahe anzunehmen, daß sich dies auch in der Organisation der Bild- und Spielszenen gleichen beziehungsweise ähnlichen Inhalts und auch in ihrer Kombination niederschlägt. Anhand eines exemplarischen Vergleichs des altfranzösischen Adamsspiels mit den Andlauer Skulpturen soll diese These überprüft werden.

Der ›Jeu d'Adam‹ stammt etwa aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, ist also vermutlich einige Jahrzehnte später als die Skulpturen der Westwand und etwas später als diejenigen des Westwerks entstanden. Über Entstehungsort und -umstände ist nichts bekannt, und die Einordnung im Kirchenjahr ist umstritten.[36] Das Spiel selbst gliedert sich in vier Teile: (1) Eine ausführliche Darstellung der Geschichte Adams und Evas (Einführung ins Paradies, Verführung und Sündenfall, trotz Reue stattfindende Vertreibung aus dem Paradies und Klage über

[35] Die Forschung ging bisher immer von anderen Hypothesen aus: Zumeist glaubte man, es handle sich um Stifterehepaare. Denn Grandidiers Vermutung, daß ein Paar als der Dagsburger Graf Hugo IX. (Hugo VIII. nach Legls Zählung) und seine Frau zu identifizieren sei, ist lange Zeit ohne genauere Prüfung übernommen worden. Vgl. Philippe André Grandidier, Œuvres historiques inédites, Bd. 1, hg. von J. Liblin, Colmar 1865, S. 255, Anm. 5. Erst die neuere Forschung zeigt eine gewisse Skepsis, die vor allem darauf beruht, daß keine Elisabeth als Frau von Hugo IX. nachweisbar ist. Vgl. Robert Will, Répertoire des inscriptions romanes de l'Alsace, in: Revue d'Alsace 98 (1959), S. 49–84, hier: 58; und Meyer, L'église abbatiale d'Andlau au XII[e] siècle (Anm. 19), S. 99. Stöcklis frühe Datierung (Anm. 22) der Portalskulpturen spricht eher gegen Grandidiers These; und Legls genealogische Untersuchungen (Anm. 31) ergaben keine Hinweise auf eine Elisabeth in den Reihen der anderen Dagsburger. Hugo war im mittelalterlichen Elsaß gerade bei Adelsfamilien ein geläufiger Name.

[36] Zu den äußeren Umständen vgl. die Einleitung zum ›Jeu d'Adam‹ (Anm. 13).

dessen Verlust). Die Entscheidungsfreiheit der Menschen wird explizit hervorgehoben,[37] und der hier zentrale Sündenfall und die nachfolgende Bestrafung führen sogleich anschaulich vor, welche Konsequenzen eine falsche Entscheidung nach sich zieht. (2) Die Ermordung Abels durch Kain als weitere Illustration der Folgen des Sündenfalls. (3) Der sogenannte *Ordo prophetarum*, in dem die Propheten der Reihe nach auftreten und das Kommen Christi und seine Erlösungstat ankündigen. (4) Die als Warnung zu verstehende Ankündigung der fünfzehn Vorzeichen des Jüngsten Gerichts.[38] Alle vier Teile sind zwar im Alten Testament angesiedelt, aber durch den Kunstgriff der Vorausdeutungen gelangt die gesamte Heilsgeschichte in ihren zentralen Stationen ins Blickfeld. Innerhalb des weiten Bogens, der von der Erschaffung des Menschen bis zum Jüngsten Gericht reicht, bilden der Tod Christi und die damit verbundene Erlösung das Zentrum, um das sich alles gruppiert. So weiß Adam bereits um seine Errettung durch Christus,[39] und die Propheten kündigen das Kommen Christi und seinen Sieg über den Tod an, einige nehmen sogar die Befreiung Adams aus der Hölle vorweg. Damit richtet sich der Fokus des Spiels auf Christus, den neuen Adam, und die Aufbrechung der Höllentore bei der Höllenfahrt nach seinem Tod.[40] Dieser Verweischarakter alttestamentlicher Szenen und Figuren auf Elemente des Neuen Testaments zieht sich durch die gesamte Spieltradition. Jene stehen in Spielen nie um ihrer selbst willen, sondern dienen stets der Präfiguration oder der Sichtbarmachung der Auswirkungen, welche die Erlösungstat Christi für die Menschheit hat.[41] Ein vergleichbarer unterordnender Bezug läßt sich auch am Portal durch die Anordnung oben (Christus) – unten (Adam und Eva) feststellen. In Andlau wie im ›Jeu d'Adam‹ ist damit ein zentraler Gedanke der

[37] Vgl. ›Jeu d'Adam‹ (Anm. 13), V. 65–72.

[38] Die Zugehörigkeit dieses Teils zum Spiel wurde mehrfach bestritten. Ebel plädiert jedoch dafür, daß alle genannten Teile ein vollständiges und kohärentes Spiel darstellen; vgl. die ausführliche Begründung dieser hier übernommenen These in der Einleitung zum ›Jeu d'Adam‹ (Anm. 13).

[39] *En emfer serra ma demure, / Tant que vienge qui me sucure.* (In der Hölle wird mein Aufenthalt sein, bis der kommt, der mich erlöst.) ›Jeu d'Adam‹ (Anm. 13), V. 333f.; sehr ähnlich V. 381f.

[40] Die Höllenfahrt Christi wird im apokryphen ›Evangelium Nicodemi‹ ausgeführt, genaugenommen in dessen zweitem Teil, dem *Descensus Christi ad inferos*. Vgl. Evangelia apocrypha, collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, Hildesheim 1966 (Nachdr. d. Ausg. Leipzig ²1876), S. 389ff.

[41] Innerhalb der alttestamentlichen Szenen nehmen diejenigen, die mit Adam und Eva in Zusammenhang stehen, eine einzigartige Stellung ein. Untersucht man diese (gewöhnlich die Erschaffung des Menschen, die Verführung Evas, der Sündenfall, die Zur-Rede-Stellung Adams, die Vertreibung aus dem Paradies und manchmal die Klage der Stammeltern), zeigt sich deren Verweischarakter deutlich. – Angaben, welche Spiele Szenen mit Adam und Eva enthalten, finden sich bei Rolf Bergmann, Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein, München 1986. Zu den Präfigurationen im allgemeinen vgl. Toni Weber, Die Praefigurationen im geistlichen Drama Deutschlands, Marburg, Diss. phil. 1919.

christlichen Lehre breit ausgeführt: die Gegenüberstellung von Adam und Christus, von Sündenfall und Erlösung. Hier wie dort gelangt die Geschichte der Stammeltern ausführlich zur Darstellung. Beide Male wird der Bogen geschlagen zum Jüngsten Gericht, im Adamsspiel explizit, am Portal implizit durch den thronenden Christus, der Peter und Paul als seine Stellvertreter einsetzt und ihnen die Schlüsselgewalt auf Erden verleiht, bis er als Richter wiederkehrt am Ende der Zeiten.[42]

Die Spannung, die zwischen altem und neuem Adam angelegt ist, bezieht auch den Zuschauer mit ein, indem sie ihn an seine eigene Verhaftung in der Sünde erinnert, ihm aber zugleich auch Hoffnung auf Errettung macht und ewiges Heil verspricht, sofern er seine Lebensweise nach christlichen Grundsätzen ausrichtet. Daß dieser Weg voller Gefahren und Versuchungen ist, thematisieren sowohl das Adamsspiel, wo die Teufel immer wieder ihre Runde durchs Publikum machen,[43] als auch die Andlauer Skulpturen – man denke insbesondere an die teuflischen Gestalten am Fries beim Betrug mit Maß und Gewicht. Das Publikum soll gewarnt und zur Umkehr bewegt werden, bevor es zu spät ist. Im ›Jeu d'Adam‹ ist unmittelbar vor der Darstellung der fünfzehn Vorzeichen des Jüngsten Gerichts eine Mahnrede eingefügt, die in aller Kürze menschliches Fehlverhalten an den Pranger stellt:

Home, que fet, que tote rien veit?
Mult par est plain de coveitié,
Que de Deu n'a nule pitié.
Plus volentiers orreit chanter
Come Rollant ala juster
E Oliver son compainnon,
Qu'il ne ferrait la passion
Que suffri Crist a grant hahan
Por le pecchié que fist Adam.
Por quei sumes nos orguillus?
E las, chaitifs, ja morrum nus.
Qui ert qui por nos bien fra
Quant l'alme del cors partira?
Oscire anceis nus devriom
Que Damne Deu coriscesom.
Nos fesom trestoit que dolent:
Mult en avrom grief jugement!

Und was tut der Mensch, der all dieses Sein sieht? So erfüllt ist er von Begierde, daß er Gott nicht liebt. Viel lieber möchte er davon singen hören, wie Roland und sein

[42] Der Akzent liegt in Andlau allerdings eher auf dem Diesseits, auf der mit der Schlüsselgewalt einhergehenden Macht, Sünden zu vergeben und damit Hilfe zu leisten auf dem Weg ins Paradies; vgl. Mt 16,19. Zu denken ist im Hinblick auf die Stifterdarstellungen der Portalpfosten auch an die Vermittlerfunktion der Apostelfürsten. Dank ihrer Hilfe tragen diesseitige Gaben und Leistungen im Jenseits Früchte. Vgl. Boerner, Überlegungen (Anm. 15), S. 244f.

[43] Beispielsweise ›Jeu d'Adam‹ (Anm. 13), V. 112b-d.

Gefährte Olivier zum Kampf auszogen, als von dem Leiden, das Christus in großer Pein für die Sünde, die Adam beging, ausgestanden hat. Warum sind wir so hoffärtig? O weh, wir Elenden, wir müssen doch bald sterben. Wer wird für uns eintreten, wenn die Seele aus dem Körper weichen muß? Eher sollten wir uns das Leben nehmen, als Gottes Zorn erregen. Wir alle gebärden uns ganz erbärmlich: dafür werden wir ein hartes Urteil empfangen![44]

Vorgeworfen werden dem Menschen beziehungsweise den Zuschauern zum einen Begierde und Hoffart, zum andern aber auch, daß sie die Geschichte rund um Roland und Olivier der Darstellung des Passionsgeschehens vorziehen. Der Rolandsstoff – und damit die Chanson de geste – ist hier also eindeutig negativ besetzt. Dies liefert ein erstes Indiz dafür, daß die Drachenkampfszene auf dem Andlauer Fries, sofern sie als ein dem weltlich-höfischen Gedankengut entstammendes Negativbild Dietrichs gelesen werden kann, mit der christlichen Heilslehre kontrastiert. Gestützt wird diese Interpretation durch das negative Urteil über Dietrich in der klerikal bestimmten Literatur.[45]

Offenbar sollte sowohl mit den Andlauer Skulpturen als auch mit dem Adamsspiel ein Publikum mit einem vergleichbaren Denk- und Wissenshorizont angesprochen werden – ein Publikum, das sich nicht mehr nur aus *litterati* zusammensetzte. Die Verwendung der Volkssprache sowie der Gebrauch lehensrechtlicher Termini im ›Jeu d'Adam‹ deuten jedenfalls an, daß man auch Zuschauer im Blick hatte, die nur zum Teil oder gar nicht schriftkundig waren. Auch beim Schauplatz zeichnet sich eine Öffnung ab: Gespielt wird nicht mehr wie früher im Kircheninnenraum, sondern – wie aus den Regieanweisungen ersichtlich ist – auf dem Platz vor der Kirche.[46]

Dieser stark verkürzende Vergleich zwischen dem ›Jeu d'Adam‹ und den Andlauer Skulpturen zeigt, daß sich die gemeinsamen Voraussetzungen von Drama und Skulptur auch in Realisationen niederschlagen beziehungsweise niederschlagen können, die sich in bezug auf die Konzeption entsprechen und mit den gleichen oder mit vergleichbaren Motiven und Motivkombinationen konkretisiert werden.[47] Insofern scheint es erfolgversprechend, Dramen mit ihren expliziten Aussagen und den vielfältigen Bezügen innerhalb des Textes als Hilfsmittel zum besseren Verständnis und zur Interpretation schwer entzifferbarer Skulpturenprogramme heranzuziehen.

[44] Jeu d'Adam (Anm. 13), V. 964–985.

[45] So werden bekanntlich um 1060 Bischof Gunther von Bamberg seiner Vorliebe für *fabulae curiales* wegen Vorhaltungen gemacht. Vgl. Carl Erdmann, Fabulae curiales. Neues zum Spielmannsgesang und zum Ezzo-Liede, in: ZfdA 73 (1936), S. 87–98, hier: 87.

[46] Beispielsweise: Jeu d'Adam (Anm. 13), V. 112a, b.

[47] Ein in der Anlage dem ›Jeu d'Adam‹ vergleichbares Spiel fand offenbar 1194 in Regensburg statt: *celebratus est in Ratispona ordo creacionis angelorum et ruina Luciferi et suorum, et creacionis hominis et casus et prophetarum.* Die Aufführungsnachricht stammt aus den Regensburger Annalen; zit. nach: Rolf Bergmann, Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts (Münstersche Mittelalter-Schriften 14), München 1972, S. 175. In der Forschung herrscht Konsens darüber, daß das Spiel in lateinischer Sprache verfaßt war.

In diesem Sinn soll versucht werden, die einzelnen Andlauer Skulpturen auf ihre mögliche(n) Sinnvariante(n) hin zu untersuchen, um die Voraussetzungen für eine Interpretation des gesamten Programms zu schaffen. Dies soll vor allem durch den Rückgriff auf motivisch verwandte Spielszenen, aber auch durch die Heranziehung ikonographischer Parallelen[48] und eine allgemeine Einbettung der Motive erreicht werden. Dabei können auch spätere Spiele hilfreich sein, da sich an Aussage und Intention der Spiele und ihrer einzelnen Motive im Verlauf der Jahrhunderte bei aller Variationsbreite nichts Grundsätzliches geändert hat.[49] Zudem ist die Entwicklung dieser Gattung – trotz aller feststellbaren Tendenzen – nicht linear verlaufen.[50]

Schlüsselstellen: Betrug und Drachenkampf

Die Betrugsdarstellungen des Frieses (Abb. 5 und 6) mit ihrer offenbar äußerst selten verwendeten Ikonographie bieten sich als Untersuchungsgegenstand und damit für einen Vergleich mit Spielszenen an.[51] Ein konkreter Bezug zu Andlau ist dadurch gegeben, daß die Abtei seit dem Jahr 1004 das Marktrecht besaß.[52] Maß und Gewicht waren Teil der göttlichen Ordnung, wie die zahlreichen Bibelstellen belegen, die vor Betrug warnen.[53] Die Andlauer Skulpturen deuten an, was mit denen geschieht, die ihren Beruf nicht ehrenhaft ausüben: Sie verspielen ihr Seelenheil und geraten in die Fänge des Teufels. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Betrüger mitten im Leben heimgesucht und nicht erst beim Jüngsten Gericht bestraft werden. Dies erinnert stark an die sogenannten ›Seelenfangszenen‹, die in verschiedenen geistlichen Spielen relativ stereotyp wiederkehren. Diese Szenen, in denen Teufel Seelen von Sündern aus dem Leben holen und dem richtenden Höllenfürsten Luzifer vorführen, vor dem sie ihre Verfehlungen bekennen müssen, werden direkt mit dem Ostergeschehen verbunden.

[48] Aus Platzgründen können nur vereinzelt Hinweise in diese Richtung gemacht werden.

[49] Viele Szenen beziehungsweise Szenenfolgen, die in späteren Spielen zum Teil breit ausgeführt wurden, waren in der Spieltradition von Beginn an im Kern angelegt.

[50] Zwar läßt sich eine Entwicklung der Dramen »vom Sakrament zum Exkrement« konstatieren, doch sind beispielsweise noch aus dem Spätmittelalter neben sehr ausführlichen und ausschmückenden Spielen auch sehr liturgienahe überliefert, die denjenigen aus der Frühzeit des Dramas ähnlich sind. Vgl. Hansjürgen Linke, Vom Sakrament zum Exkrement. Ein Überblick über Drama und Theater des deutschen Mittelalters, in: Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters, hg. von Günter Holtus (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 1), Tübingen 1987, S. 127–164.

[51] Im Bereich der (romanischen) Skulptur sind mir keine Vergleichsbeispiele bekannt. Eine Skulptur auf der Nordseite des Frieses, die einen Mann mit einem Seil um den Hals zeigt, der von einer menschenähnlichen Gestalt mit Tierkopf und Hufen abgeführt wird, steht den beiden Betrugsdarstellungen nahe.

[52] Vgl. MGH Dipl. reg. imp. Germ., Bd. 3, n. 79, S. 99f.

[53] So etwa Lv 19,35f., Ez 45,10 und Dt 25,13–16. Die Darstellung von Maßen in der Vorhalle des Münsters in Freiburg i. Br. hat denselben Hintergrund.

Sie folgen meist auf die Höllenfahrt Christi und dienen der Wiederauffüllung der leer gewordenen Unterwelt.[54] Betrug mit falschen Maßen und Gewichten gehört dabei zu den immer wiederkehrenden Sünden der vorgeführten Seelen.[55] Interessant ist des weitern, daß der Teufel auf der den Betrug mit falschen Maß illustrierenden Skulptur mit den typischen Requisiten des Dramas dargestellt ist: Er sitzt auf einem Faß und hält den Betrüger an einem Seil gefangen.[56] Die teufelsähnliche Gestalt auf der Nordseite des Frieses führt ihr Opfer ebenfalls an einem Seil ab.

[54] Hier ergeben sich gleich zwei Verbindungen zu Adam und Eva: Diese werden bei der Höllenfahrt befreit und sie sind in der Liturgie durch die österliche Lesung über die Erschaffung der Welt mit dem Ostergeschehen verbunden. Seelenfangszenen enthalten die folgenden Spiele: das ›Innsbrucker (thüringische) Osterspiel‹ (Christi Auferstehung, in: Altteutsche Schauspiele, hg. von Franz Joseph Mone [Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur 21], Quedlinburg/Leipzig 1841, S. 107–144); das ›Brandenburger Osterspielfragment‹ (Das Brandenburger Osterspiel. Fragmente eines neuentdeckten mittelalterlichen geistlichen Osterspiels aus dem Domarchiv in Brandenburg/Havel, hg. und komm. von Renate Schipke und Franzjosef Pensel [Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek 4], Berlin 1986); das ›Berliner (rheinische) Osterspiel‹ (Das rheinische Osterspiel der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 1219. Mit Untersuchungen zur Textgeschichte des deutschen Osterspiels, hg. von Hans Rueff [Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse NF 18,1], Berlin 1925); das ›Redentiner Osterspiel‹, bei dem die Seelenfangszenen ungefähr die Hälfte des Stücks ausmachen (Das Redentiner Osterspiel. Mittelniederdeutsch und neuhochdeutsch, übers. und komm. von Brigitta Schottmann, Stuttgart 1975), sowie weitere Dramen – vor allem aus dem tirolischen Raum –, die erst auf das ausgehende 15. Jahrhundert und später datiert werden. – Im ›Wiener Passionsspielfragment‹ (Das Wiener Passionsspiel, in: Das Drama des Mittelalters. Bd. 1: Die lateinischen Osterfeiern und ihre Entwicklung in Deutschland. Osterspiele. Passionsspiele, hg. von Richard Froning [Deutsche National-Litteratur 14], Berlin/Stuttgart [1891–92], S. 302–324) sowie im ›Erlauer Magdalenenspiel‹ (Ludus Mariae Magdalenae in gaudio, in: Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, hg. und erl. von Karl Ferd[inand] Kummer, Hildesheim/New York 1977 [Nachdr. d. Ausg. Wien 1882], S. 95–118) werden ebenfalls Seelen dem Teufel vorgeführt, doch sind diese Szenen in einen anderen Kontext eingebettet: Bei ersterem dienen sie als Illustration der Folgen des Sündenfalls, bei letzterem als Hintergrund für das nachfolgende Sünderinnendasein Maria Magdalenas.

[55] Beispielsweise: ›Innsbrucker (thüringisches) Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 382f.; ›Berliner (rheinisches) Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 434ff. sowie 443ff.; ›Redentiner Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 1468a ff. sowie 1586f.

[56] Im ›Innsbrucker (thüringischen) Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 297ff., sollen die Seelen an einem Seil vor Luzifer geführt werden, beim ›Erlauer Magdalenenspiel‹ (Anm. 54), V. 306ff., soll Maria Magdalena an einem Seil in die Hölle geführt werden. – Explizite Hinweise auf ein Faß als ›Thron‹ Luzifers findet man etwa im ›Innsbrucker (thüringischen) Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 270a, und im ›Redentiner Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 1043a, b. Das Faß gehörte offenbar schon früh zu den (seltenen) Requisiten des Dramas: Letztere »wurden erst in der späteren Zeit vereinzelt realistisch. Zuvor genügte ein Faß (*dolium*), um den Berg der Versuchung oder die Tempelzinne anzudeuten. Der Thron Luzifers blieb bis zum Schluß ein solches Faß.« Linke, Vom Sakrament zum Exkrement (Anm. 50), S. 151.

In diesen Szenen wird die Bühne regelrecht zur Kanzel, zumal es sich bei den von den Teufeln gefangenen Seelen um Vertreter derjenigen Personengruppen (Stände, Berufe etc.) handelt, aus denen sich zur jeweiligen Zeit auch ein großer Teil des Publikums zusammensetzt. Den Zuschauern wird – bei aller Komik der Darstellung – ein Spiegel vorgehalten und aufgezeigt, wohin Betrügereien und unchristliche Lebensweise führen: direkt in die Fänge des Teufels. Die Seelenfangszenen gehören – zusammen mit Krämer- und Grabwächterszenen – zu einer Gruppe von nicht-biblischen Szenen des geistlichen Spiels, die sich an der Lebenswelt des Publikums orientieren, diese aber als scheinheilig und nichtig zu entlarven versuchen. In aller Deutlichkeit wird Kritik an der diesseitigen Welt geäußert und vor ihren Versuchungen, die nur einen momentanen weltlichen Vorteil nach sich zu ziehen vermögen, gewarnt.[57] Das Ostergeschehen, die Höllenfahrt Christi und der Seelenfang mit dem Höllengericht stellen insofern jeden einzelnen vor die Entscheidung, durch seine Lebensweise selbst zwischen Paradies und Hölle zu wählen.

Zweitens soll auf die zweiteilige Drachenkampfskulptur näher eingegangen werden (Abb. 7), die insbesondere unter Germanisten bereits für viel Diskussionsstoff gesorgt hat. (Heraldisch rechts:) Ein großer Drache, der zur Hälfte aus einer Felshöhle herausragt, hält in seinem Rachen einen halbverschlungenen Ritter fest, der mit der rechten Hand ein Ohr des Drachen faßt, in der linken Hand seinen Schild trägt und dessen Schwert noch in der Scheide steckt. Ein anderer Ritter, der in der Linken ebenfalls einen Schild hält, greift nach diesem Schwert, obwohl er sein eigenes umgegürtet hat, um – so ist zu vermuten – den bedrohten Ritter zu befreien. (Links:) Ein Ritter sitzt auf einem stillstehenden Pferd und hält in seiner linken Hand einen Schild. Neben ihm steht, etwas weiter vorgerückt, ein reiterloses, gesatteltes Pferd.

Mit ihrer Ausrichtung auf den Drachenkampf und gegen die allgemeine Laufrichtung nimmt die zweite Skulptur deutlich auf diesen Bezug und füllt zusammen mit ihm den Platz zwischen zwei Lisenen aus. Insofern müssen die beiden Skulpturen als Einheit gesehen werden, wobei der Pferdehalter der eigentlichen Befreiungsszene einen ›höfisierenden‹ und ›episierenden‹ Charakter verleiht. Es ist davon auszugehen, daß ein Ausschnitt einer ›Erzählung‹ quasi als episches Zitat aus dem Gesamtzusammenhang herausgelöst und durch die Umsetzung ins Bildmedium funktionalisiert wurde.[58]

Seit Anfang dieses Jahrhunderts hält sich in der Forschungsliteratur die These, daß es sich bei dieser Drachenkampfszene um eine Episode aus dem Diet-

[57] Vgl. dazu allgemein Hansjürgen Linke, Zwischen Jammertal und Schlaraffenland. Verteufelung und Verunwirklichung des saeculum im geistlichen Drama des Mittelalters, in: ZfdA 100 (1971), S. 350–370.

[58] Vgl. auch Hella Frühmorgen-Voss, Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte, in: dies., Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselwirkungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. von Norbert H. Ott (MTU 50), München 1975, S. 1–56, hier: 14.

Univ.-Bibl. Bamberg

richstoff handelt. Bevor darauf eingegangen wird, seien erst die beiden vergleichbaren Textstellen vorgestellt: Eine davon findet sich in der ›Virginal‹,[59] als deren Entstehungsort der schwäbisch-alemannische Raum angenommen wird:[60] »Hildebrand befreit einen Ritter, der aus dem Maul eines Drachen um Hilfe ruft. Der Befreite gibt sich als Rentwin [...] zu erkennen [...]. Sie begeben sich zu Dietrich, den Hildebrand allein zurückgelassen hat. Dietrich wird von einem Drachen schwer bedrängt, kann ihn aber, nachdem sein Schwert zerbrochen ist, mit Rentwins Schwert erschlagen.«[61] Auf zwei Episoden aufgeteilt, finden sich hier zentrale Elemente der Andlauer Skulptur wieder: In der ersten Episode ist es der Kampf (vor einer Felswand) mit einem Drachen, der einen Mann in seinem Maul hält. Die in der ›Virginal‹ geschilderte Befreiung und der Tod des Drachen haben in Andlau keine Entsprechung. Die zweite Episode, wiederum ein Drachenkampf, enthält das Motiv des Kämpfenden, der den Drachen mit dem Schwert eines andern erschlägt. Allerdings zieht er es nicht aus dessen Scheide, sondern erhält es vom Geretteten zugeworfen. Dietrich benötigt Rentwins Schwert, weil sein eigenes durch die vielen Schläge gegen den Drachen zerbrochen ist.[62] Bei der Andlauer Skulptur steckt das Schwert des Befreiers noch in der Scheide. Das Element des zurückgelassenen Begleiters, der die Pferde hält, fehlt in der ›Virginal‹ in dieser Form, hier tragen Hildebrand und Dietrich ihren je eigenen Drachenkampf aus.

Die andere Vergleichsstelle findet sich in der aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammenden nordischen ›Thidrekssaga‹.[63] Darin erscheint die Befreiung aus dem Drachenschlund als eine einzige Episode: Thidrek und Fasold eilen einem Mann zu Hilfe, der von einem Drachen bereits halb verschlungen ist. Als die Klingen ihrer beiden Schwerter sich als zu stumpf erweisen, um den Drachen zu besiegen, rät der Gefangene Fasold, sein im Drachenschlund haftendes Schwert herauszuholen. Dies gelingt, und Fasold kann den Drachen töten. Diese Darstellung stimmt mit der Andlauer Skulptur in dem Punkt überein, daß der Befreier das Schwert des Verschlungenen aus dem Drachenmaul holt. Auf der Skulptur ist deutlich zu sehen, daß sein eigenes in der Scheide steckt. Eine Höhle oder ein Begleiter mit Pferden sind aber auch in dieser Fassung nicht erwähnt, und außerdem ist von zwei Befreiern die Rede.

[59] ›Virginal‹, in: Deutsches Heldenbuch V, hg. von Julius Zupitza, Berlin 1870, S. 1–200, hier: Str. 147,1–151,11.

[60] Vgl. Joachim Heinzle, Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung (MTU 62), Zürich/München 1978, S. 55.

[61] Heinzle, Dietrichepik (Anm. 60), S. 35.

[62] *Sîn hant diu wart des swertes gast: / von slegen ez ûf dem wurm zerbrast / ûf houbte und ûf gebeine.* ›Virginal‹ (Anm. 59), Str. 174,1–3.

[63] Die Geschichte Thidreks von Bern, übertragen von Fine Erichsen (Thule 22), Jena 1924, hier: S. 168f.

Bei der eben geschilderten Episode handelt es sich um die einzige Passage der ›Virginal‹, die eine Entsprechung in der ›Thidrekssaga‹ aufweist.[64] Heinzle ortet als gemeinsame Quelle der entsprechenden Episoden »eine verlorene Buchdichtung oder – wahrscheinlicher – eine mündliche Erzähltradition«.[65] Seit wann diese mit dem Dietrichstoff verbunden ist, muß allerdings offenbleiben. Wie plausibel ist demzufolge eine Interpretation der Andlauer Doppelskulptur als Dietrichepisode? Bekanntheit, Beliebtheit und vermuteter Entstehungsraum bzw. Hauptausstrahlungsgebiete der Dietrichepik sprechen nicht dagegen: Die Anspielungen in anderen, nicht heldenepischen Texten erlauben den Schluß, daß man den Dietrichstoff beim Publikum fast jeder Art von Literatur grundsätzlich als bekannt voraussetzen durfte;[66] die Beliebtheit des Stoffs bezeugen gerade auch die negativen Äußerungen insbesondere klerikaler Kreise, denn nur als Reaktion darauf sind sie verständlich;[67] und als Hauptausstrahlungsgebiete der aventiurehaften Dietrichepik, welcher Drachenkämpfe zuzurechnen sind, gelten aufgrund der Überlieferung der bairisch-österreichische und der alemannische Raum.[68] Probleme wirft jedoch der zeitliche Aspekt auf: Textzeugen sind erst im 13. Jahrhundert faßbar,[69] so daß ein rein überlieferungsgeschichtlicher Ansatz nicht genügen kann. Dieser wird insbesondere von Heinzle vertreten, welcher der Deutung als Dietrichepisode skeptisch gegenübersteht,[70] damit allerdings relativ alleine steht.[71] Aber selbst wenn zeitgenössische mögliche Text-

[64] »Die Saga sichert damit die Verbindung des Motivs von der Rettung aus dem Schlund eines Drachen mit dem Dietrichstoff für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es gilt als ausgemacht, daß der Verfasser der ›Virginal‹ und der Sagamann aus einer ursprünglich selbständigen Drachenkampfgeschichte schöpften.« Heinzle, Dietrichepik (Anm. 60), S. 46.

[65] Joachim Heinzle, Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin/New York 1999, S. 141.

[66] Vgl. Heinzle, Dietrichepik (Anm. 60), S. 269.

[67] Vgl. ebd., S. 271, Anm. 106.

[68] Vgl. ebd., S. 52.

[69] Vgl. Joachim Heinzle, Dietrich von Bern, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hg. von Volker Mertens und Ulrich Müller (Kröners Taschenausgabe 483), Stuttgart 1984, S. 141–155, hier: 147.

[70] Heinzle warnt insbesondere vor Überinterpretationen: »Doch bleibt die Deutung [...] auf die in Frage stehende Sage unsicher.« Heinzle, Einführung (Anm. 65), S. 142.

[71] Die Identifikation der (Doppel-)Skulptur mit Dietrich zieht sich wie ein roter Faden durch die Forschungsliteratur zur Dietrichepik wie durch diejenige zu Andlau, seitdem Weise als erster diese These aufgestellt hatte; vgl. G[eorg] Weise, Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 13 (1920), S. 1–18, hier: 13f. – In der Folge versuchten viele, weitere Skulpturen des Frieses mit dem Dietrichstoff in Verbindung zu bringen, was meines Erachtens zu Überinterpretationen führt. Insbesondere Wolfgang Stammler (Dietrich von Bern, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 3 [1954], Sp. 1479–1494, hier: 1491; sowie: Theoderich der Große [Dietrich von Bern] und die Kunst, in: ders., Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, S. 45–70) wollte auf dem Fries eine Vielzahl von Dietrich-Darstellun-

vorlagen existierten und man nicht eine wie auch immer ausgestaltete mündliche Tradition der Sage annehmen müßte, wäre die Suche nach dem konkreten Ausgangstext wohl sinnlos. Denn der Wechsel des Mediums erfordert einen anderen Umgang mit dem Stoff und zwingt dazu, einen Teil einer Erzählung, eine Episode auf eine Kernaussage zu reduzieren. Bei deren Auswahl steht nicht mehr die Texttreue, sondern die Verständlichkeit für den Betrachter im Zentrum. Vor diesem Hintergrund gewinnen insbesondere der Pferdehalter und die mit ihm verbundene Episierung der Szene sowie die bewußt detaillierte Darstellung der Schwerter an Bedeutung.

Die Forschung hat denn auch versucht, sich mittels ikonographischer Parallelen Klarheit zu verschaffen über die Interpretation der Andlauer Doppelskulptur. Bei einigen Vergleichsbeispielen liegt jedoch eine allegorische Deutung als Kampf gegen das Böse um einiges näher als eine Zuweisung zum Dietrichstoff.[72] Schwieriger zu beurteilen sind zwei Skulpturen aus dem oberrheinischen Raum (Basel beziehungsweise Rosheim), doch mangelt es hier an Indizien, die eine heldenepische Interpretation aufdrängen würden.[73] Der Vergleich mit anderen romanischen Skulpturen hilft also nicht direkt weiter, führt aber zur Erkenntnis, daß das Andlauer Skulpturenpaar in seiner Ausführlichkeit und Detailliertheit – der Pferdehalter ist in der Skulptur der Romanik meines Wissens einmalig – einen Sonderfall darstellt.

Eine Interpretation als Anspielung auf den Dietrichstoff scheint also – bei allen Unterschieden im Detail[74] – plausibel. Die (offizielle) Kirche übte harsche Kritik am Dietrichstoff, so daß auch die Anspielungen in geistlichen Spielen negativ besetzt sind – allerdings sind sie nicht allzu zahlreich und erst im 15. Jahrhundert erstmals belegt. Es handelt sich dabei um Allusionen, die sich zwar meistens auf ein ›Namedropping‹ beschränken, gerade deshalb aber ein weiteres Mal den Bekanntheitsgrad des Stoffes unterstreichen. Die Namen werden ausschließlich für die Benennung negativ besetzter Rollen verwendet: für prahlerische Grabwächter.[75]

In Rahmen dieses Aufsatzes ist es nicht möglich, für jede Skulptur einen solch detaillierten Motivvergleich durchzuführen. Zur Interpretation anderer Skulpturen müssen einige Hinweise genügen: Davids Kampf gegen Goliath und

gen erkennen und griff damit viel zu weit; Anhaltspunkte, die für seine Hypothesen sprechen, finden sich jedenfalls nicht. Auch für die Interpretation der Hirschjagd (Westseite des Frieses) als Höllenfahrt Dietrichs – diese These vertreten neben Stammler auch Hella Frühmorgen-Voss (Anm. 58), S. 14, und Norbert H. Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Epische Stoffe des Mittelalters (Anm. 69), S. 449–474, hier: 463 – gibt es meines Erachtens keine schlagkräftigen Argumente: So weist die Szene kein verdeutlichendes Detail auf (beispielsweise einen Teufel oder eine Inschrift wie etwa am Portal von San Zeno in Verona), und zudem finden sich auf dem Andlauer Fries noch mehr Szenen, die mit Jagd in Zusammenhang stehen. Insofern liegt die Deutung als bloße Jagdszene näher.

[72] Die Psalmenstelle Ps 21,14: *aperuerunt super me os suum sicut leo rapiens et rugiens*, in der die gottlosen Feinde mit einem schnappenden Löwen verglichen werden, gilt als Ursprung von allegorischen Darstellungen mit halbverschlungenen Menschen. Zu diesen dürfen die Bestiensäule in Freising – vgl. Stammler, Wort und Bild (Anm. 71), Abb. 13 – sowie die Tympana von Altenstadt und Straubing – vgl. Hans Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg (1050–1260), Augsburg 1924, S. 152 bzw. 156 (Abb.) – gezählt werden.

[73] Ein Kapitell im Chorumgang des Basler Münsters zeigt einen Drachen, der einen Ritter bereits von den Füßen bis zum Oberkörper verschlungen hat. Daneben holt ein Mann mit einem Schwert zum Schlag aus und versucht mit der andern Hand, den halbverschlungenen Ritter zu befreien; vgl. Robert Will, Die epischen Themen der romanischen Bauplastik des Elsaß, in: Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag, hg. von Franz J. Much, Stuttgart 1988, S. 323–336, hier: Abb. 2. In Basel finden sich auf den weiteren Kapitellen des Chorumgangs sowohl sakrale als auch profane Themen. Diese nehmen unterschiedlich viel Platz ein, so daß eine ausführlichere Darstellung des Drachenkampfs und damit eine Konkretisierung wohl möglich gewesen wäre, hätte man dies für nötig erachtet. – Eine Skulptur am Südquerhaus der Kirche im elsässischen Rosheim zeigt einen Ritter, der mit der einen Hand einen Mann aus dem Schlund eines Drachens zu befreien versucht und in der andern Hand ein Schwert hält. Ob er es in den Drachenschlund stößt oder dem Halbverschlungenen aus der Scheide zieht, ist nicht auszumachen; vgl. Canton de Rosheim. Bas-Rhin, ed. par Roger Lehni (Images du Patrimoine 65), o. O. 1989, S. 53 (Abb.); zur Baugeschichte von Rosheim vgl. Edla Colsman, St. Peter und Paul in Rosheim (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln 42), Köln 1991. In der Umgebung der Rosheimer Skulptur finden sich wie in Andlau bedrohlich wirkende, fabulöse und nur schwer deutbare Tierdarstellungen. Eine genauere Untersuchung dieser Skulptur scheint lohnenswert, stimmt sie doch mit der Andlauer Befreiungsszene in einigen Details überein. Zudem dürften beide Skulpturen etwa gleichzeitig entstanden sein (Datierung Rosheims auf ca. 1135–50; vgl. Colsman, S. 234), so daß einer allfälligen Beeinflussung nachgegangen werden müßte.

[74] Einige Unterschiede sind wohl – zumindest teilweise – auf den Medienwechsel zurückzuführen, so etwa die Drachenhöhle oder die Darstellung eines einzelnen Befreiers, da sonst die Detailliertheit der Kampfesdarstellung unmöglich geworden wäre. Die Einführung der Begleitperson, welche die Pferde hält, könnte der Verdeutlichung dienen, in welcher Art Erzählung die Episode anzusiedeln ist.

[75] Namen aus dem Dietrichstoff werden beispielsweise in den folgenden Dramen verwendet: ›Bozner Osterspiel I‹, vgl. Bozner Osterspiel I, in: Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. Nach den Handschriften hg. von Walther Lipphardt und Hans-Gert Roloff, Bd. 1 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken 14), Bern/Frankfurt a. M./Las Vegas 1981, S. 73–106, hier: V. 191ff.; im ›Redentiner Osterspiel‹, wo allerdings nicht der Grabwächter einen heldenepischen Namen trägt, sondern sein Schwert, vgl. ›Redentiner Osterspiel‹ (Anm. 54), V. 130a ff.; und im ›Alsfelder Passionsspiel‹, wo ein Grabwächter lauthals verkündet: *Ich stryden auch alßo gern / Als ye gethet Diederich von Bern!* Das ›Alsfelder Passionsspiel‹, in: Das Drama des Mittelalters: Bd. 3. Passionsspiele, Weihnachts- und Dreikönigsspiele, Fasnachtsspiele, hg. von Richard Froning (Deutsche National-Litteratur 14), Berlin/Stuttgart 1891–92, S. 547–864, hier: V. 6929f. Das ›Egerer Passionsspiel‹ schließlich bedient sich sogar mehrerer Namen: Helmschrot, Dietrich, Hildebrant, Laurein und Sigenot heißen die häufig in Erscheinung tretenden Soldaten des Pilatus; vgl. ›Egerer Fronleichnamsspiel‹, hg. von Gustav Milchsack (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 156), Tübingen 1881.

Samsons Kampf gegen den Löwen gelten beide als Präfigurationen von Christi Sieg über den Tod.[76] Auch das Drama verwendete diese Episoden hin und wieder in dieser Bedeutung.[77] Beim Festessen wurde offenbar ein relativ fester Bildtypus verwendet[78] und um die Skulpturen, welche Vorbereitung und Auftragen der Speisen zeigen, erweitert.[79] Es scheint sich dabei trotz der eigentümlichen Ausführlichkeit der Darstellung[80] ebensowenig um eine eindeutig identifizierbare Episode zu handeln wie bei den ›Jagd‹- und den Zweikampfszenen. Sowohl

[76] Die Popularität dieser Typologien zeigt sich unter anderem daran, daß in der wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschaffenen ›Biblia pauperum‹ David, der Goliath tötet, und Samson, der den Löwen zerreißt, als Präfigurationen Christi in der Vorhölle erscheinen. Vgl. Horst Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979, S. 14ff. Samson dient auch auf dem Klosterneuburger Altar als alttestamentlicher Typus für die Aufbrechung der Höllentore. Vgl. Helmut Buschhausen, Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg, Wien 1980, S. 64, Taf. 34ff.

[77] Beim ›Künzelsauer Fronleichnamspiel‹ beispielsweise treten nacheinander Samson und David auf. Zwar trägt Samson hier eine Türe (Aufbrechen der Tore von Gaza), doch präfiguriert dies ebenso wie der Löwenkampf das Aufbrechen der Höllentore. Davids Kampf wiederum wird als Symbol für den Kampf gegen die teuflischen Mächte gedeutet. Vgl. Das Künzelsauer Fronleichnamspiel, hg. von Peter K. Liebenow (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Reihe Drama 2), Berlin 1969, V. 881–928.

[78] Mehrere Skulpturen zeigen ein opulentes Mahl, das in der Anlage – drei Personen hinter einem gedeckten Tisch –, mit demjenigen in Andlau vergleichbar ist. Dieser Bildtypus konnte anscheinend in verschiedene Zusammenhänge eingebettet werden: Zum einen kann er als Illustration von Samsons Hochzeit dienen; vgl. Will, Epische Themen (Anm. 73), S. 331ff. und Abb. 7. Zum andern findet er sich als Teil des Gleichnisses vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Lc 16, 19–31) wieder, etwa in Moissac oder Lincoln; vgl. The Romanesque Frieze and its Spectator (Anm. 17), Abb. 14 und 106.

[79] In dieser Perspektive kann man das breit ausgeführte Festessen auch als Kritik an Essensluxus und Völlerei lesen. Denn diese Laster haben Auswirkungen auf das Sozialsystem, da diesbezügliche Maßlosigkeit den Ärmeren das zum Leben Notwendige entzieht. Diese Haltung wird beispielsweise in den Predigten Bertholds von Regensburg immer wieder an den Pranger gestellt; vgl. Christoph Cormeau, Essen und Trinken in den deutschen Predigten Bertholds von Regensburg, in: Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit. Vorträge eines interdisziplinären Symposions vom 10.–13. Juni 1987 an der Justus-Liebig-Universität Gießen, hg. von Irmgard Bitsch, Trude Ehlert und Xenja von Ertzdorff, Sigmaringen 1990, S. 77–84. Unter diesem Blickwinkel rückt das Festessen in die Nähe der Betrugsszenen, bei denen ebenfalls jemandem Nahrung ungerechtfertigterweise entzogen wird.

[80] Möglicherweise liegt allerdings die punktuelle Ausführlichkeit in den Eigengesetzlichkeiten romanischer Skulptur begründet, so daß sich dieses Phänomen damit erklären ließe, »que les sculpteurs ou le commanditaire ont privilégié certains épisodes auxquels ils ont donné un grand développement au détriment de la cohérence du récit, conformément d'ailleurs à une démarche fréquente à l'époque romane.« Eliane Vergnolle, L'art des frises dans la vallée de la Loire, in: The Romanesque Frieze and its Spectator (Anm. 17), S. 97–118, hier: 113.

bei der Hirschjagd als auch beim Bärenkampf und der Verfolgung des Fuchses fehlen spezifizierende Elemente,[81] so daß dem Kontext der Bildformeln bei deren Interpretation eine entscheidende Rolle zukommt.[82] Diesen in einem weit gefaßten Sinn als Jagdszenen zu bezeichnenden Darstellungen läßt sich eine gewisse Brückenfunktion als Vermittler zwischen der von Tieren beherrschten Nordfassade und dem von Menschen dominierten Teil der Westfassade (vom Betrachter aus rechts) zusprechen. Auch die Zweikämpfe mit Lanze beziehungsweise Schwert sind nicht weiter konkretisiert. Doch erinnert diese kombinierte Darstellung von Lanzen- und Schwertkampf an höfische Turniere und dichterische Zweikampfschilderungen. Es bleibt die allgemeine Feststellung, daß es sich sowohl bei der Jagd als auch beim Turnier um durch das aufkommende Rittertum weiterentwickelte Bestandteile adelig-höfischen Lebens handelt.[83] Im Rahmen der Auseinandersetzung der Kirche mit der adligen Laienkultur gerieten beide Formen ins Schußfeld der Kritik. Das Turnier wurde von kirchlicher Seite immer wieder mit Verboten und Sanktionen belegt.[84] Die weltliche Jagd wiederum stieß als eine der ausschweifenden Veranstaltungen der Hofgesellschaft auf Kritik,[85] allerdings dürfte das negative Urteil insgesamt nicht allzu schwer gewogen haben, richtete sich die Kritik doch einerseits vor allem gegen die Jagdleidenschaft des Klerus und anerkannte man andererseits

[81] Diese drei Jagdarten decken das ganze hierarchisch abgestufte Spektrum ab: Von der dem Adel vorbehaltenen Hirschjagd über die vom Adel geschätzte, als Abwehr von Schadwild aber auch niederen Bevölkerungsschichten offenstehende Bärenjagd bis zur Fuchsjagd des gemeinen Mannes; vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, Aspekte der höfischen Jagd und ihrer Kritik in Bildzeugnissen, in: Jagd und höfische Kultur im Mittelalter, hg. von Werner Rösener (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 135), Göttingen 1997, S. 493–572, hier: 518f.

[82] Vgl. ebd., S. 537f.: »Je nach Zuordnung zu Hof oder Kirche war z. T. ein und dieselbe Bildformel [...] negativ oder positiv besetzt.«

[83] Die Interpretation der Jagd und des Turniers als ›höfische‹ Beschäftigungen ist für das Elsaß in seiner Eigenheit als Kontaktzone zur französischen Kultur für die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts möglich.

[84] In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts begann man sich in den deutschen Gebieten am französischen *torneamentum* zu orientieren, wo es offenbar schnell heimisch und zu einer konstitutiven Komponente des ritterlichen Daseins wurde. Parallel zum Aufkommen der Turniere setzte auch eine Kette von kirchlichen Turnierverboten ein, die jedoch reichlich wenig Wirkung zeitigten. Die Kirche drohte denjenigen, die an Turnieren teilnahmen, sogar mit der Exkommunikation. Vgl. etwa Josef Fleckenstein, Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland, in: Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums, hg. von Josef Fleckenstein (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 80), Göttingen 1985, S. 229–256.

[85] Zu den bekanntesten Kritikern der höfischen Jagd zählt Johannes von Salisbury, dessen kritische Abhandlung in seinem ›Policraticus. Sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum‹ die längste mittelalterliche Invektive gegen die Jagd darstellt. Vgl. Thomas Szabó, Die Kritik der Jagd – Von der Antike zum Mittelalter, in: Jagd und höfische Kultur im Mittelalter, hg. von Werner Rösener (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 135), Göttingen 1997, S. 167–229, hier: 197–216.

die Jagd durchaus als Methode zur Nahrungsmittelbeschaffung.[86] Die Dramentexte selbst liefern ebenfalls keine verwertbaren Anhaltspunkte zu Festessen, Jagd und Turnier.

Bei den Tierdarstellungen schließlich ist ein Vergleich mit dem geistlichen Spiel von allem Anfang an zum Scheitern verurteilt. Am Fries ist zum einen eine bedrohlich-dämonische Tierwelt dargestellt, in der ein permanenter Kampf ums Überleben im Gang ist, zum andern handelt es sich um exotische Tiere sowie Fabelwesen, die beide offenkundig eine große Faszination auf den mittelalterlichen Menschen ausübten.[87] Die exotischen Tiere waren zugleich mit Luxus verbunden, war doch deren Besitz nur für die Mächtigsten und Reichsten erschwinglich. Allgemeine Parallelen beziehungsweise Interpretationshilfen sind vor allem in mittelalterlichen Bestiarien wie dem ›Physiologus‹ oder in der ikonographischen Tradition selbst zu suchen.[88]

Versuch einer Interpretation des Skulpturenprogramms

Türsturz und Tympanon des inneren Portals geben auf engstem Raum einen Abriß der gesamten Heilsgeschichte. Die Stifter treten buchstäblich als Träger sowohl der Andlauer Abteikirche als auch der Gemeinde der Gläubigen in Erscheinung. Sie wie alle andern auch, die in die Kirche (wiederum im doppelten Sinn von Gebäude und Gemeinde) eintreten, dürfen darauf hoffen, daß ihnen ebenso wie Adam und Eva, den Repräsentanten der sündigen Menschheit, ihre Verfehlungen vergeben werden und sie damit ewige Seligkeit erlangen. In diesem Zusammenhang sei auch auf den Symbolgehalt der Kirchentür beziehungsweise des Portals verwiesen, der in Andlau voll zur Geltung kommt: Auf dem Türsturz markiert eine Pforte sowohl den Eintritt ins Paradies als auch dessen Verlassen. Damit ist die Kirchenpforte nicht nur mehr als konkreter Eingang zum Kirchengebäude zu verstehen, sondern – da die Kirche als Sinnbild der Himmelsstadt gilt – auch als Tor des Himmlischen Jerusalem.[89] Peter

[86] Vgl. ebd., S. 214ff.

[87] »More interesting to the artist of the Middle Ages were [...] exotic or unusual beasts such as lions, camels, and elephants. Although not native to Western Europe, or perhaps for this very reason, these animals appealed strongly to medieval artists. [...] Equally alluring were [...] imaginary and standardized mythological animals such as the centaur, satyr, siren/harpy, triton/mermaid, dragon, and unicorn.« Janetta R. Brenton, The medieval menagerie. Animals in the art of the Middle Ages, New York 1992, S. 15.

[88] Einen systematisch geordneten Überblick über Tierdarstellungen in der mittelalterlichen Skulptur bietet etwa V[ictor]-H[enri] Debidour, Le bestiaire sculpté du moyen âge en France, [Grenoble] 1961. Vgl. ergänzend dazu die weiter ausgreifende Darstellung von Francis Klingender, Animals in art and thought to the end of the Middle Ages, London 1971.

[89] Vgl. auch Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, 9. Aufl., Berlin 1990, S. 62.

und Paul wiederum stellen als Patrone der Andlauer Kirche und Stellvertreter Christi die idealen Vermittler und Fürbitter dar, um Zugang zur dereinst verewigten Kirche zu erlangen.

Die im Portal bereits implizierte heilsversprechende Botschaft, daß Christus den Tod beziehungsweise den Teufel besiegt hat, wird auf dem Bogen des Portalvorbaus gleich in dreifacher Weise verkündet. *Christus victor* und seine beiden Präfigurationen (David und Samson) können sowohl aus architektonischer – auch unter der Voraussetzung zweier Bauphasen – als auch aus interpretatorischer Sicht als vermittelnde Glieder zwischen dem älteren, geistlichen Kirchenportal und dem jüngeren, weltlich geprägten Fries gesehen werden. So handelt es sich bei den drei Skulpturen wie beim Portal um biblisch-christliche Motive, zugleich sind es aber Kampfesdarstellungen, wie sie am Fries in großer Zahl zu finden sind.

Der Fries zeigt einerseits eine bedrohliche, durch permanentes Kämpfen geprägte Welt, andererseits eine verführerische, allerlei Annehmlichkeiten bereitstellende Welt. Da einigen Skulpturen eine Ambivalenz innezuwohnen scheint, die geradezu daraufhin angelegt ist, daß der Betrachter selbst für sich eine Deutung der Plastiken vornimmt, darf er wohl nicht per se negativ interpretiert werden. Dies heißt allerdings nicht, daß nicht eine bestimmte Interpretationsrichtung intendiert ist. Eine wichtige Deutungshilfe liefert dabei die Lage des Frieses weit über dem Boden und der Vorhalle. Als Randzone der Kirche dient er traditionellerweise oft als Ort, an dem das Böse dargestellt wird. Weiter gilt es, die Äußerungen kirchlicher Instanzen zu den auf dem Fries angesprochenen Themen zu beachten. Insbesondere diejenigen Skulpturen, die mit adeligem Tun in Verbindung gebracht werden können – Festessen, Zweikämpfe, (Hirsch-) Jagd, Dietrich – sind fast nicht mehr positiv deutbar, wenn man sich vergegenwärtigt, wie heftig die kirchliche Kritik zur Zeit der Andlauer Skulpturen gerade gegenüber Auswüchsen höfischen Daseins ausfiel.[90] Die Bewertung des Dietrichstoffs in geistlichen Spielen sowie die Verurteilung des Betruges in den Seelenfangszenen unterstreichen die negative Interpretation. Die Tierdarstellungen mit ihren Kämpfen schließlich tendieren – sofern man sie in die Überlegungen mit einbezieht und nicht als quasi neutrale Darstellungen betrachtet – auch eher in diese Richtung. Insofern kann für den Fries von einem von kirchlicher Seite intendierten negativen Sinngehalt gesprochen werden, der sich je-

[90] Daß die Lebensweise des Adels, der doch mit seinen Stiftungen zum Erhalt und Fortbestand der Andlauer Kirche beiträgt, durch gewisse Skulpturen des Frieses kritisch beleuchtet werden soll, mag im ersten Moment stutzig machen. Doch zeigt sich hierin gerade die Vielschichtigkeit des adeligen Lebens. Die Betroffenen waren sich der ›unchristlichen‹ Komponenten desselben durchaus bewußt, waren aber offenbar nicht bereit, diese gänzlich aufzugeben. Vielmehr zogen sie es vor, ihr Gewissen durch Stiftungen und andere Wohltaten zu besänftigen und sich so ihr Seelenheil zu erkaufen. Auf diese Weise konnten die beiden nur schwer miteinander zu vereinbarenden, aber das menschliche Leben in seinen gegensätzlichen Ausprägungen widerspiegelnden Lebensphilosophien trotz allem parallel zueinander verwirklicht werden.

doch nicht mit der – oberflächlichen – Wahrnehmung gewisser Skulpturen durch den Betrachter als positiv konnotierte Darstellungen decken muß.

Fries und Portal sind einander antithetisch gegenübergestellt, wobei die architektonische Gestaltung die Aussage unterstreicht. Wer sich der Kirche nähert, erblickt erst den nördlichen Fries, ehe er über das äußere Portal zum inneren vorstößt. Wie in den geistlichen Spielen an der Lebenswelt des Publikums orientierte und Heilsbotschaft verkündende Szenen einander antithetisch gegenüberstehen und sich ergänzen, kontrastieren in Andlau irdischer Reichtum und ewige Verdammnis mit der mit Entbehrungen verbundenen Nachfolge Christi und den daraus hervorgehenden jenseitigen Freuden. In diesem Spannungsfeld leben alle, zwischen diesen beiden Extremen kann und muß sich jede und jeder selbst entscheiden. Versinnbildlicht wird diese Entscheidungsfreiheit durch Christi Sieg über den Tod, auf den der Bogen des äußeren Portals nachdrücklich hinweist.

Das Andlauer Beispiel zeigt, daß die konsequente Herbeiziehung des geistlichen Spiels als Vergleichsbasis bei der Beurteilung der einzelnen Skulpturen zu einer in sich schlüssigen Interpretation verhelfen kann. Denn im Kontinuum des Spiels lassen sich die Verknüpfung und der Sinngehalt der traditionell in Skulptur und Texten verbreiteten heilsgeschichtlichen Motive fassen – eine Verknüpfung, die bei der Skulptur in der Regel fehlt und nur durch Komposition, Beschriftung und Ähnliches bis zu einem gewissen Grad ersetzt werden kann. Das geistliche Spiel kann nicht nur im konkreten Fall Andlaus zur Erschließung insbesondere der Gesamtkonzeption sowie einzelner Motive beitragen. Dieser Ansatz, der die in bezug auf Struktur und Funktion zwischen Drama und Skulptur bestehenden grundsätzlichen Analogien nutzt, läßt sich meines Erachtens auch auf andere Objekte übertragen; auf Objekte, denen mit rein ikonographischen Mitteln nur schwer beizukommen ist und bei denen ein disziplinenübergreifender Ansatz lohnenswert scheint. Damit der Ansatz erfolgversprechend ist, müssen freilich wenigstens einige der in den Skulpturen dargestellten Sujets Entsprechungen im Motivschatz des geistlichen Spiels besitzen. Den Eigenheiten und Gesetzen der bildenden Kunst muß bei der Untersuchung ebenso Rechnung getragen werden wie den Eigentümlichkeiten und Traditionen des geistlichen Spiels. Außerdem gilt es – bei allen Parallelen der beiden Ausdrucksformen – den Wechsel des Mediums zu berücksichtigen. Bei der Interpretation des Befundes kommt der Vergleichbarkeit der Konzeption beziehungsweise der Gesamtaussage, die auf der Kombination verschiedener, oft in mehreren Motiven erhaltener und insofern austausch- und ersetzbarer Einzelaussagen aufbaut, besondere Bedeutung zu. Letztlich kann daraus zwar immer nur eine aus vielen Detailbeobachtungen zusammengesetzte Gesamtschau resultieren, doch durch eine Verdichtung der Hinweise kann das Netzwerk der Indizien so eng geknüpft werden, daß ein hoher Grad an Plausibilität erreicht wird.

Nicht nur für die Skulptur könnte dieser Ansatz gewinnbringend sein, auch für das geistliche Spiel sind neue Erkenntnisse oder zumindest eine Untermauerung von Hypothesen zu erwarten. Dies gilt vor allem für die schlecht dokumentierte Frühzeit des Dramas. So bildet etwa der Andlauer Fries ein frühes Zeugnis dafür, daß zur besseren Verständlichkeit und größeren Eindringlichkeit der christlichen Botschaft auch die vergängliche Welt dargestellt und der heilsversprechenden Welt gegenübergestellt wird. Im geistlichen Spiel ist diese Konzeption erst im zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenen lateinischen ›Klosterneuburger Osterspiel‹ belegt, in dem die ›Gegenwelt‹ erstmals in selbständigen Szenen zur Darstellung kommt.[91]

In diesem Zusammenhang ist nochmals auf die Andlauer Betrugs- beziehungsweise Seelenfangszenen zu verweisen, die wohl dasselbe darstellen, was mehr als ein Jahrhundert später erstmals in einem geistlichen Spiel belegt ist. Interessant ist allerdings, daß bereits in der ›Visio Thurkilli‹[92] aus dem frühen 13. Jahrhundert der Visionär berichtet, daß er auf seiner Jenseitsreise in der Hölle einer Theatervorführung beigewohnt habe, bei der die Seelen der Verdammten zur Belustigung der Teufel auf die Bühne geführt wurden und dort ihre im früheren Leben begangenen Sünden vorzeigen mußten.[93] Der Kaufmann erscheint dabei bezeichnenderweise mit Waagen und falschen Gewichten.[94] Dieser Visionstext mit seiner eigentümlichen Verbindung von Theater und Darstellung der Sünden legt damit ebenso wie die Andlauer Skulpturen die Idee des Seelenfangs bereits für einen früheren Zeitpunkt nahe, als dies die überlieferten Spieltexte allein tun.

Die Skulpturen wiederum, welche die Befreiung aus dem Drachenschlund zeigen, stellen einen bildlichen Beleg dar für eine vermutlich mündliche Erzähltradition. Sie bilden einen Hinweis auf die Verbreitung und den Bekanntheitsgrad der Drachenkampfgeschichte im Elsaß um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Annahme, daß sie um diese Zeit bereits auf Dietrich gemünzt ist, erscheint sowohl aufgrund der äußeren Umstände als auch aufgrund der Anbringung an einer Kirche und der damit einhergehenden Negativdeutung plausibel. Folgt man dieser Argumentation, so bildet das Andlauer Skulpturenpaar ein sehr frühes und wertvolles Zeugnis für die Verbreitung und die Bewertung des Dietrichstoffs.

---

[91] Darin finden sich erstmals ein Wächter- und ein Krämerspiel, Seelenfangszenen sind allerdings keine enthalten. Vgl. Hansjürgen Linke, Klosterneuburger Osterspiel, in: ²VL 4 (1983), Sp. 1259–1263.

[92] Die Vision des Bauern Thurkill/Visio Thurkilli, hg. von Paul Gerhard Schmidt, Weinheim 1987. Vgl. dazu den Aufsatz von Schmidt: The Vision of Thurkill, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978), S. 50–64.

[93] Visio Thurkilli (Anm. 92), S. 50ff.

[94] *Affuit et mercator cum stateris et ponderibus solosis.* Ebd., S. 62.

Abb. 1: *Gesamtansicht.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul. Foto: Copyright Inventaire général – ADAGP, Strasbourg 2000.

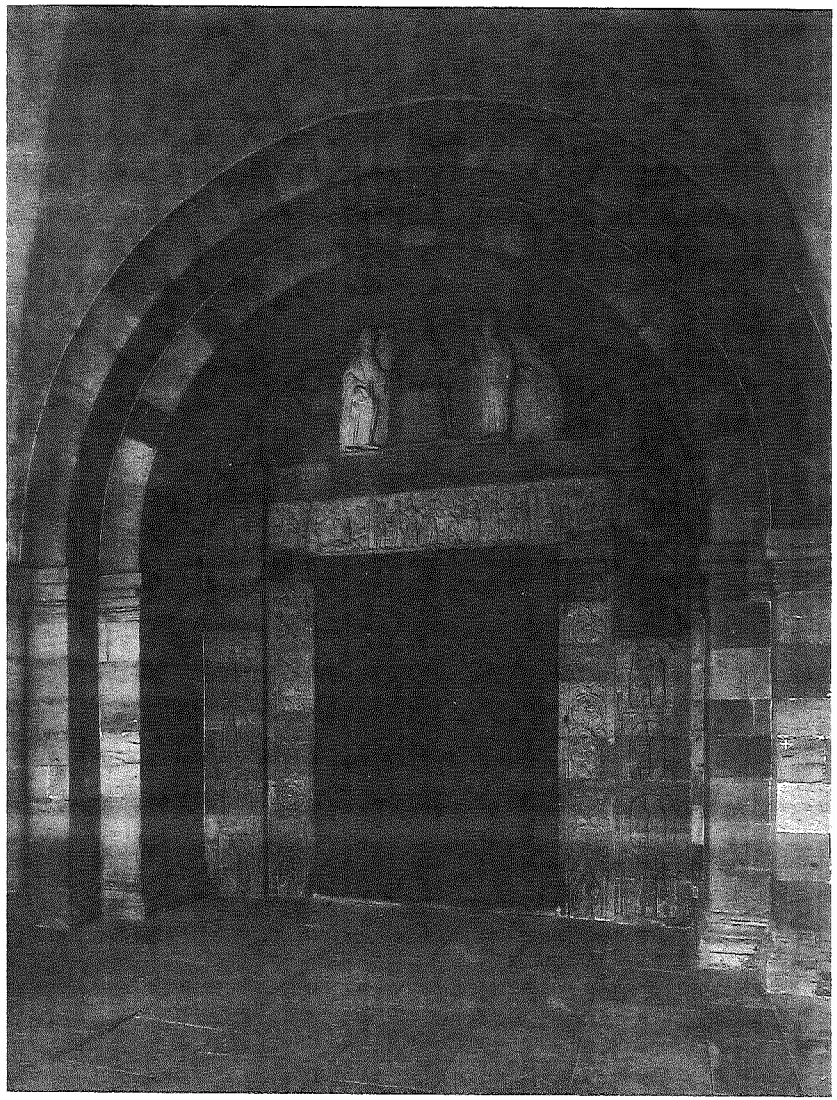


Abb. 2: *Portalansicht.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul. Foto: Claude Menninger. Copyright Inventaire général – ADAGP, Strasbourg 2000.

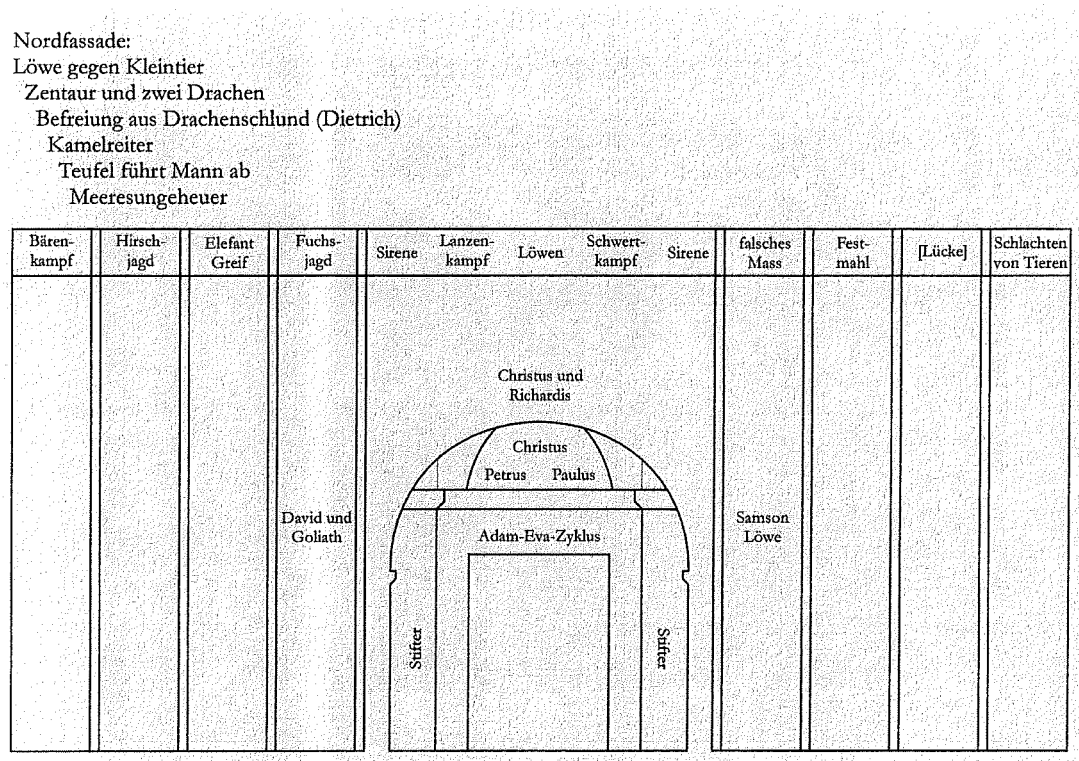


Abb. 3: *Schema des Skulpturenbestandes.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul. Grafik: Stefan Matter.

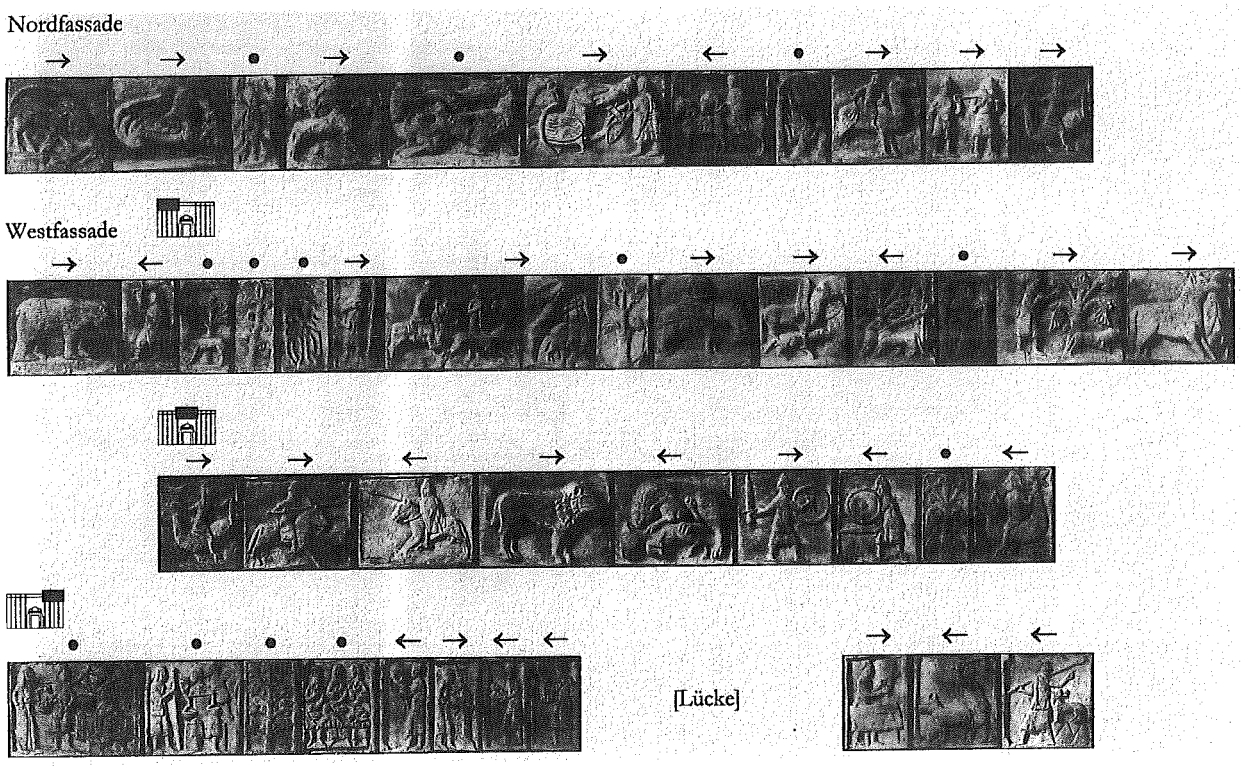


Abb. 4: *Überblick über den Fries.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul. Fotos nach Robert Forrer, Les frises historiées, Strasbourg 1932. Grafik: Stefan Matter.

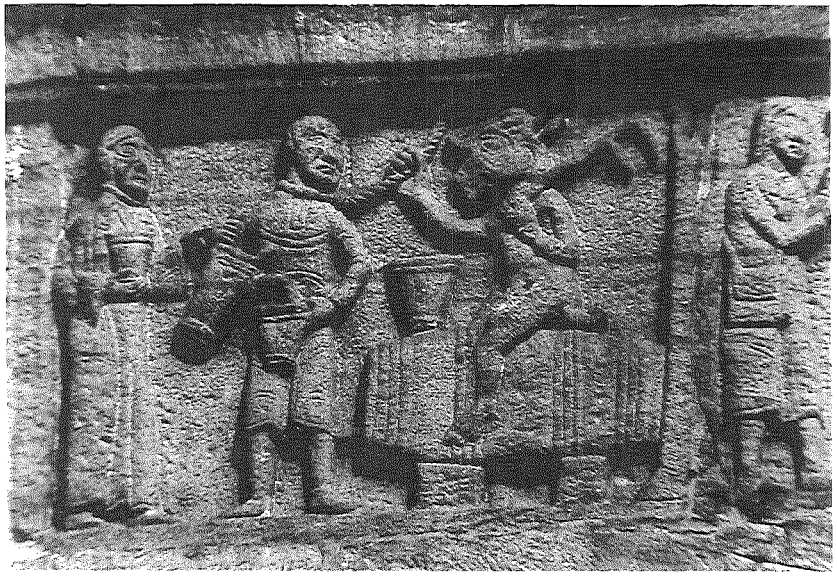


Abb. 5: *Falsches Maß.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul, Westseite, Fries. Foto: Waller. Copyright Inventaire général – ADAGP, Strasbourg 2000.

Abb. 6: *Falsches Gewicht.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul, Westseite, Fries. Foto: Waller. Copyright Inventaire général – ADAGP, Strasbourg 2000.

Abb. 7: *Dietrich.* Andlau, ehemalige Stiftskirche St. Peter und Paul, Nordseite, Fries. Foto: Claude Menninger. Copyright Inventaire général – ADAGP, Strasbourg 2000.

Michele Camillo Ferrari (Zürich)

Die Porta Romana in Mailand (1171)

Bild, Raum und Inschrift

Der vorliegende Band ist weitgehend spätmittelalterlichen Wandmalereien gewidmet, denen öfters volkssprachige, nicht-kirchliche Texte zugrundeliegen. Der Leser wird sich fragen, wozu die Behandlung eines Steinreliefs des 12. Jahrhunderts in diesem Kontext nützlich sein soll. Es gibt einige Gründe, die eine Behandlung der Porta Romana, eines von den Mailänder Bürgern 1171 gebauten, 1793 abgetragenen Stadttores in diesem Buch sinnvoll erscheinen lassen. Zum einen ist dieses Denkmal als Teil eines die Gemeinschaft der Mailänder Bürger involvierenden Diskurses anzusehen, in dem literarische Texte (Dichtung und Chroniken) eine nicht geringe Rolle spielten. Darüber hinaus wirft die Porta Romana Fragen auf, was ihre überlieferte, bis in unser Jahrhundert hinein mehrmals veränderte Gestalt anbelangt, Fragen, die sich regelmäßig auch im Falle von Wandmalereien stellen. Schließlich zeigt die Porta Romana – das erste mittelalterliche Stadttor, das mit narrativen Szenen ausgeschmückt wurde – einen Umgang mit Bild und Inschrift, der manche spätere Entwicklung vorwegnimmt.

Ein Fremder besucht Mailand

Wir wollen zuerst einen mittelalterlichen Besucher begleiten, etwa einen toskanischen Kaufmann, der sich im 13. Jahrhundert nach Mailand begibt. Nach beschwerlicher Reise ist er nah am Ziel und steht vor der Porta Romana. Es ist ein wuchtiger Bau mit zwei Durchgängen, von zwei niedrigen quadratischen Türmen flankiert. Der Kaufmann kann es nicht wissen, aber die Türme sind deswegen niedrig, weil sie aus Geldmangel unvollendet blieben. Er kommt nun näher und entdeckt auf der Frontwand manches interessante Detail: etwa das Bild eines bärtigen Mannes, mit einer drachenartigen Gestalt zwischen den übergeschlagenen Beinen (Abb. 6), und darunter, im Zwickel zwischen beiden Rundbögen, eine Tafel mit einer längeren Inschrift, die ihm (und uns) erlaubt, die Porta Romana genau zu datieren. Sie besagt nämlich, daß die Mailänder am 27. April 1167 in die Stadt (wieder) einzogen und daß im März des Jahres 1171 das *opus turrium et portarum* begonnen wurde. Es folgt die Liste der Konsuln, die den Auftrag dafür erteilten:

> *Anno dominice incarnationis 1167 die Iovis quinto Kal. Magii Mediolanenses intraverunt civitatem. Anno Dominice incarnationis 1171 mense Martii hoc opus turrium et*

Norbert H. Ott (München)

Literatur in Bildern

Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte

I

Der bei der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München entstehende ›Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters‹[1] gliedert die auf uns gekommenen etwa zweieinhalbtausend Objekte – mit Bilderzyklen, Einzel- oder Titelminiaturen, Marginalillustrationen, eingeklebtem Buchschmuck, historisierten oder anderweitig anspruchsvollen Initialen ausgestattete oder bloß Lücken für nicht ausgeführte Illustrationen enthaltende Handschriften – in insgesamt 147 Stoffgruppen,[2] worunter das, was den Germanisten als täglich Brot nährt, den geringsten Teil ausmacht: Neben der großen Zahl von Bilderhandschriften geistlicher Stoffe,[3] des Rechts,[4] der Didaxe,[5] des pragmatischen Schrifttums,[6] der Historiographie, heilsgeschichtlich orientiert oder nicht,[7] und vieler

[1] Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann [Bd. 1: und Gisela Fischer-Heetfeld]. Bislang erschienen: Bd. 1: 1. ›Ackermann aus Böhmen‹ – 11. Astrologie/Astronomie, München 1991; Bd. 2: 12. Barlaam und Josaphat – 20. Anton von Pforr, ›Buch der Beispiele der alten Weisen‹, München 1996; Bd. 3, Lfg. 1–4: 21. Johann von Neumarkt, ›Buch der Liebkosungen‹ – 26A.17 Chroniken, München 1998–2001.

[2] Siehe dazu die Übersicht in Bd. 1, S. 4–7, und die Ergänzungen in Bd. 2, S. 2.

[3] Beschrieben u. a. in den Stoffgruppen 4. Otto von Passau, ›Die vierundzwanzig Alten‹; 6. Apokalypse; 9. Ars moriendi/Memento mori; 14. Bibeln; 15. Bibelerzählung; 16. Biblia pauperum; 23. Konrad, ›Büchlein von der geistlichen Gemahelschaft‹; 24. ›Christus und die sieben Laden‹; 25. ›Christus und die minnende Seele‹; 33. Erbauungsbücher, 35. ›Klosterneuburger Evangelienwerk‹; 36. Heinrich Seuse, ›Das Exemplar‹; 43. Gebetbücher; 51. Heiligenleben; 63. Jüngstes Gericht; 67. Katechetische Literatur; 73. Leben Jesu; 74. Legendare; 85. Mariendichtung; 93. Mystische Traktate; 97. Ordensregeln; 103. Predigten; 120. ›Speculum humanae salvationis‹.

[4] Beschrieben in den Stoffgruppen 13. Jacobus de Theramo, ›Belial‹; 106. Rechtsspiegel und Rechtsbücher.

[5] So u. a. die Stoffgruppen 18. Blumen der Tugend; 108. Hugo von Trimberg, ›Der Renner‹; 114. ›Schachzabelbücher‹; 122. Meister Ingold, ›Das goldene Spiel‹; 134. Thomasin von Zerklære, ›Der Welsche Gast‹.

[6] Beispielsweise die Stoffgruppen 2. Alchemie; 11. Astrologie/Astronomie; 22. Buch der Natur; 38. Fechtbücher; 39. Feuerwerkerbücher; 62. Jagdbücher; 70. Kräuterbücher; 71. Kriegsbücher; 87. Medizin; 92. Musterbücher.

[7] Die häufig illustrierte Chronistik gliedert sich in die Stoffgruppen 26. Chroniken (un-

anderer Stoffe, Textsorten und Gattungen, bilden die illustrierten Textzeugen der höfischen Epik nur einen Bruchteil des im handschriftlichen Überlieferungszusammenhang ikonographisch Realisierten – und auch dabei mit einem deutlichen Übergewicht pseudo-historisch orientierter Erzählstoffe. Der Artus- und Gralstoff – unter Einbeziehung des Aventiure- und Minneromans – ist im ›Katalog‹ mit drei Lanzelot-Manuskripten[8] vertreten, mit acht Handschriften von Wolframs ›Parzival‹,[9] mit vier des ›Jüngeren Titurel‹,[10] mit sechs des ›Tristan‹ – eine von Eilharts ›Tristrant‹,[11] drei von Gottfrieds Fassung,[12] ein Fragmentblatt mit einer Federzeichnung aus einer Prosafassung[13] und eine textlose Tristan-Bilderfolge[14] –, mit vier Handschriften von Wirnts von Grafenberg ›Wigalois‹[15] und mit einem ›Wigamur‹-Manuskript;[16] Hartmann von Aue ist nur unillustriert auf uns gekommen. Von Rudolfs von Ems ›Wilhelm von Orlens‹ sind elf Bilderhandschriften überliefert,[17] von Ulrich Füetrers ›Buch der Aben-

tergliedert in 26A. Lokal-, Territorial- und Herrschaftschroniken; 26B. Ereignischroniken; diese wiederum in die Einzelwerke); 45. Genealogie; 64. Kaiserchronik; 135. Weltchroniken; auch die Stoffgruppe 59. Historienbibeln wäre hier anzuschließen.

[8] Stoffgruppe 72. Lanzelot: 72.1. Ulrich von Zatzikhoven, ›Lanzelet‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 371 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, auf vorgebundenem Doppelblatt 1^{v} Lanzelet ausreitend, 2^{r} Autorenbild); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2698 (Pergament, Anfang 14. Jh., nur Initialen mit Drolerien und Figuren). 72.2. Prosa-›Lanzelot‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 147 (Pergament, Mitte 15. Jh., eine figürliche Initiale mit Zweikampfdarstellung, zahlreiche Blattwerkinitialen mit Goldranken oder goldenem Ornament).

[9] Stoffgruppe 99. Wolfram von Eschenbach, ›Parzival‹: Bern, Burgerbibliothek, cod. AA 91 (Konstanz, 1467, 28 kolorierte Federzeichnungen); Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. M 66 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, 1446, 46 kolorierte Federzeichnungen); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 339 (Elsaß, um 1450, 64 kolorierte Federzeichnungen); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 18 (Pergament, Bayern, siebziger Jahre des 13. Jh., ein farbiges Doppelbild 1^{v}, eine Federzeichnung 2^{v} später nachgetragen, gut 100 Aussparungen am oberen und unteren Blattrand); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19 (Pergament, südwestdeutsch, 2. Viertel 13. Jh., ein Doppelblatt mit vier dreistöckigen Deckfarbenminiaturen); St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857 (Pergament, 2. Viertel 13. Jh., nordalpin mit italienischen Einflüssen, 24 Deckfarbeninitialen mit Blattgold, davon zwei historisiert); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2914 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, 1440–1450, 25 kolorierte Federzeichnungen). Dazu stellt sich der ›Rappoltsteiner Parzifal‹: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 97, mit einigen historisierten Initialen.

[10] Stoffgruppe 127. Albrecht, ›Jüngerer Titurel‹: Berleburg, Fürstlich Sayn-Wittgensteinsche Bibliothek, RT 2/1 (Pergament, 1479, kolorierte Federzeichnungen zu Beginn jeden Kapitels); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8470 (Pergament, Österreich, um 1430, 85 Deckfarbenminiaturen, z. T. mit Goldverwendung, davon 29 ganzseitig); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3041 (1441, ein im 15./16. Jh. nachgetragenes Dedikationsbild 1^{v}).

[11] Stoffgruppe 129. Tristan: 129.1. Eilhart von Oberg, ›Tristrant‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 346 (Bodenseegebiet, um 1460, 91 kolorierte Federzeichnungen).

[12] Stoffgruppe 129. Tristan: 129.2. Gottfried von Straßburg, ›Tristan und Isolde‹: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, ms. 14697 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1450, 91 kolorierte Federzeichnungen); Köln, Historisches Archiv der Stadt, W* 88 (Pergament, Mittelrhein, 1323, neun kleinformatige kolorierte Federzeichnungen); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51 (Pergament, südwestdeutsch, 2. Viertel 13. Jh., 15 zwischen die Lagen gebundene Blätter mit zwei- und dreistöckigen ganzseitigen Illustrationen).

[13] Stoffgruppe 129. Tristan: 129.4. Prosa-›Tristan‹: Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 358 (ein Doppelblatt, bairisch, Mitte 16. Jh., eine Federzeichnung).

[14] London, The British Library, Add. 11619 (lateinische theologische Sammelhandschrift, Ende 14. Jh., mit einer Serie von acht ganzseitigen, textlosen Tristan-Illustrationen, s. Tony Hunt, The Tristan Illustrations in MS London BL Add. 11619, in: Rewards and Punishments in the Arthurian Romances and Lyric Poetry of Medieval France, ed. P. V. Davies and A. J. Kennedy, Cambridge 1987, S. 45–60, mit Abb. sämtlicher Zeichnungen).

[15] Stoffgruppe 136. Wirnt von Grafenberg, ›Wigalois‹: Ehem. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Cod. 71 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, um 1420, 31 kolorierte Federzeichnungen, seit dem Verkauf der Donaueschinger Bibliothek 1993 an das Land Baden-Württemberg verschollen); Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ltk 537 (Pergament, 1372 für Herzog Albrecht II. von Braunschweig-Grubenhagen von Jan van Brunswik, Mönch im Zisterzienserkloster Amelunxborn, geschrieben, 49 Deckfarbenminiaturen mit Goldverwendung); London, The British Library, Add. 19554 (bairisch, 1468, ausgesparte Bildräume, 1^{v} nachgetragene Federzeichnung: Wigalois erhält den Ring und Nachricht vom Tod seiner Mutter); ehem. Wetzlar, ehem. Staatsarchiv, Mscr. VIII ex.litt. B 1644/5228 (Mittelrhein, 14. Jh., ein Pergament-Doppelblatt mit drei ausgesparten Bildräumen, verschollen).

[16] Stoffgruppe 137. ›Wigamur‹: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 51.2. Aug. 4° (Bayrisch-Schwaben, Ende 15. Jh., 67 kolorierte Federzeichnungen).

[17] Stoffgruppe 138. Rudolf von Ems, ›Willehalm von Orlens‹: Altenburg, Bibliothek des Benediktinerstifts, o. Sign. (1. Hälfte 14. Jh., ein zweispaltig beschriebener Pergamentstreifen mit zwei figürlichen Initialen); Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 E 1 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1450, 39 kolorierte Federzeichnungen); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 4 (schwäbisch, 1458 von Konrad Bollstatter geschrieben, Leerräume für Illustrationen, zwei Federzeichnungen 66^{r} und 167^{v}, ein eingeklebter Kupferstich 50^{r}, figürliche Initialen); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 323 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, um 1420, 37 kolorierte Federzeichnungen); Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt, 2° Ms. poet. 2 (Elsaß, 1474, ausgesparte Bildräume); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 63 (südwestdeutsch, Mitte 13. Jh., ein Autorenbild, 28 Bildseiten mit zweistöckigen Goldgrundminiaturen); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 998 (Mittelrhein, 1441, 29 kolorierte Federzeichnungen); Straßburg, Bibliothèque nationale et universitaire, Cod. 2255 (zwei Pergamentblätter, 14. Jh., acht goldgeschmückte Initialen); Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 2 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, 1419, 109 kolorierte Federzeichnungen). Dazu kommen noch die beiden textlosen Handschriften Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 5384 (32 Federzeichnungen ohne Text, Kopien von Cgm 63) und Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 5385 (49 Federzeichnungen ohne Text, Kopien der Stuttgarter Handschrift), die ins 15. Jahrhundert datiert wurden, möglicherweise aber Fälschungen des 19. Jahrhunderts sind.

teuer‹ zwei,[18] vom ›Daniel‹ des Stricker eine.[19] Konrad Flecks ›Flore und Blanscheflur‹ repräsentiert sich mit einem durchillustrierten Manuskript und einem weiteren mit Bildtituli und Leerräumen,[20] der ›Friedrich von Schwaben‹,[21] Schondochs ›Königin von Frankreich‹[22] und Ulrichs von Etzenbach ›Wilhelm von Wenden‹[23] mit je einer Bilderhandschrift. Ein Codex mit einer Titelminiatur existiert von Konrads von Stoffeln ›Gauriel von Muntabel‹,[24] zwei mit Leerräumen, einer mit einer Goldinitiale und ein vierter mit einem Schlachtenbild von Johanns von Würzburg ›Wilhelm von Österreich‹.[25]

Weit weniger einzelgängerisch, wenn auch nicht gerade üppig, wurde der Antikenroman illustriert: Der Alexanderstoff[26] ist in zwei Bilderhandschriften

[18] Stoffgruppe 19. Ulrich Füetrer, ›Das Buch der Abenteuer‹: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1 (Pergament, angefertigt für Herzog Albrecht IV. von Bayern zwischen 1487 und 1500, elf Deckfarbeninitialen); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3037–3038 (Bayern, um 1490–1500, Deckfarbeninitialen nur 1^{ra} und 1^{rb} ausgeführt, sonst Leerräume; am Schluß einiger Kapitel Illustrationen geplant, jedoch nur als nichtkolorierte Vorzeichnungen in Feder, Kohle oder Kreide 123^{v}, 136^{vb}, 169^{r}, 203^{v} und 218^{v} begonnen).

[19] Stoffgruppe 28. Der Stricker, ›Daniel von dem Blühenden Tal‹: Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Bestände der ehem. Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Ms. germ. quart. 1340 (mittelrheinisch, um 1410–1430, 46 kolorierte Federzeichnungen von sechs verschiedenen Zeichnern, Bildraumaussparungen und Bleistiftskizzen).

[20] Stoffgruppe 40. Konrad Fleck, ›Flore und Blanscheflur‹: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 18 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, 1466–1467, 59 Leerräume für Illustrationen und Bildtituli); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ 362 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, 1438–1444, 36 kolorierte Federzeichnungen).

[21] Stoffgruppe 41. ›Friedrich von Schwaben‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 345 (Stuttgarter Henfflin-Werkstatt, um 1475, 109 kolorierte Federzeichnungen).

[22] Stoffgruppe 69. Schondoch, ›Die Königin von Frankreich‹: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2675* (Pergament, Salzburg, um 1420, acht Deckfarbenminiaturen).

[23] Stoffgruppe 140. Ulrich von Etzenbach, ›Wilhelm von Wenden‹: Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms IV 488 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, 1433–37, 62 kolorierte Federzeichnungen).

[24] Stoffgruppe 42. Konrad von Stoffeln, ›Gauriel von Muntabel‹: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 86 (15. Jh., eine Titelminiatur in Deckfarbenmalerei: Gauriel in Rüstung und Waffenrock mit Schild und Lanze, begleitet von einem weißen Widder).

[25] Stoffgruppe 139. Johann von Würzburg, ›Wilhelm von Österreich‹: Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 5 (Elsaß, um 1440, zweizeilige blaue Initiale mit rotem Fleuronnée zum Textbeginn 1^{ra}, zweizeilige vergoldete Initiale mit Krautrankenausläufern 83^{va}); Gotha, Forschungsbibliothek, Memb. II 194 (Fragment mit Leerräumen); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 145 (Leerräume); Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 108 (2. Hälfte 15. Jh., ein Schlachtenbild 42^{r}, ein leerer Wappenschild 75^{v}).

[26] Stoffgruppe 3. Alexander der Große. 3.1. Rudolf von Ems, ›Alexander‹: Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, ms. 18232 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1430, 45 kolorierte Federzeichnungen); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 203 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, um 1420, zwei Federzeichnungen: Erstürmung einer Burg 1^{v}, Autorenbild 2^{r}). 3.2. Ulrich von Etzenbach, ›Alexandreis‹: Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Mscr. E II 2 (Pergament, Bayern, 1322, sieben Deckfarbeninitialen); Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 4 (Nordbaden, um 1425, fünf Figureninitialen); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7377 (Pergament, Bayern, um 1370–1380: Heinrichs von München ›Weltchronik‹ mit 20 unkolorierten Federzeichnungen zu Auszügen aus Ulrichs ›Alexandreis‹); Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 34 (Pergament, 14. Jh., 14 Fleuronnée-Initialen); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. 2° (Pergament, Bayern, 3. Drittel 14. Jh.: Heinrichs von München ›Weltchronik‹ mit 13 kolorierten Federzeichnungen zu Auszügen aus Ulrichs ›Alexandreis‹); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 2.1. Aug. 2° (Pergament, mitteldeutsch, 14. Jh., zwölf Deckfarbeninitialen). 3.3. Johannes Hartlieb, ›Histori von dem großen Alexander‹: Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 4256 (Augsburg, 1461, 24 von ursprünglich 28 kolorierten Federzeichnungen); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 338 (Augsburg, 1461, 27 ausgesparte Bildräume); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 581 (Augsburg, 1455, 33 kolorierte Federzeichnungen von der Hand Hektor Mülichs); New York, The Pierpont Morgan Library, M. 782 (Augsburg, um 1460, 26 kolorierte Federzeichnungen).

der Fassung Rudolfs von Ems, in einer initialornamentierten, drei zyklisch illustrierten und einer weiteren mit Leerräumen von Johann Hartliebs Roman sowie in vier mit Initialen geschmückten und zwei mit Bilderzyklen ausgestatteten von Ulrichs von Etzenbach Version ikonographisch realisiert worden – wobei letztere jedoch keine genuinen ›Alexandreis‹-Handschriften, sondern Weltchroniken mit inserierten Passagen aus Ulrichs Text sind.[27] Vom ›Apollonius‹[28] existieren zwei bebilderte Manuskripte der Fassung Heinrichs von Neustadt und eine der Steinhöwel-Version; drei der insgesamt sieben vollständigen Handschriften (und fünf Fragmente) der ›Eneit‹ Heinrichs von Veldeke enthalten Bilderzyklen.[29] Immerhin 19 Überlieferungszeugen der zahlreichen Bear-

[27] Vgl. dazu Norbert H. Ott, Ulrichs von Etzenbach ›Alexander‹ illustriert. Zum Alexanderstoff in den Weltchroniken und zur Entwicklung einer deutschen Alexander-Ikonographie im 14. Jahrhundert, in: Zur deutschen Sprache und Literatur des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981, hg. von Walter Haug, Timothy R. Jackson und Johannes Janota (Reihe Siegen 45), Heidelberg 1983, S. 155–172.

[28] Stoffgruppe 7. Apollonius. 7.1. Heinrich von Neustadt, ›Apollonius von Tyrland‹: Gotha, Forschungsbibliothek, Chart. A 689 (wohl Bayern, vor 1420, 128 kolorierte Federzeichnungen, wesentlich jünger als die Handschrift); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2886 (vermutlich Wien, 1467, 109 teilweise kolorierte Federzeichnungen). 7.2. Heinrich Steinhöwel, ›Apollonius von Tyrus‹: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 75.10. Aug. 2° (Augsburg, 1468, sechs kolorierte Federzeichnungen).

[29] Stoffgruppe 31. Heinrich von Veldeke, ›Eneit‹: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 282 (Pergament, Regensburg-Prüfeninger Umkreis, Anfang 13. Jh., 136 meist zweistöckig angeordnete kolorierte Federzeichnungen auf 71 Seiten, Blätter zwischen die Textlagen eingelegt); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 403 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, 1419, 39 kolorierte Federzeichnungen, zwei Leerräume); Wien, Österreichische Nationalbiblio-

beitungen des Trojanerkrieg-Stoffs sind illustriert: Vier von Konrads von Würzburg Roman[30] und sechs ›Weltchroniken‹ mit bebilderten Konrad-Inseraten,[31] zwei lateinische Guido-de-Columna-Handschriften mit deutschen Bildlegenden und eine der deutschen Guido-Übersetzung IV,[32] zwei von Hans Mairs von Nördlingen Version[33] und vier des ›Buchs von Troja I‹.[34]

Tendenziell von höchstem Anspruchsniveau ist die Ausstattung der Handschriften der Chansons de geste, des sich in Geschichten um Karl den Großen,

thek, Cod. 2861 (Schwaben, 1474, kolorierte Federzeichnungen in 34 aus drei bis acht Einzelbildern bestehenden Bilderreihen).

[30] Stoffgruppe 130. Trojanerkrieg. 130.1. Konrad von Würzburg, ›Trojanerkrieg‹: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 1 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1445, 97 kolorierte Federzeichnungen); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 998 (mitteldeutsch 1441, 57 kolorierte Federzeichnungen); Würzburg, Universitätsbibliothek, M.ch.f. 24 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1455, 127 kolorierte Federzeichnungen); Zeil, Fürstlich Waldburg Zeil'sches Gesamtarchiv, ZMs 37 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1445, 74 kolorierte Federzeichnungen).

[31] Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 1416 (Pergament, bairisch-österreichisch, um 1400–1410, ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit 13 kolorierten Federzeichungen zu Konrad-Inseraten); Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, Cod. 472 (Pergament, Oberösterreich, um 1360, ›Erweiterte Christherre-Chronik‹ mit 45 kolorierten Federzeichungen zu Konrad-Inseraten); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7377 (Pergament, Bayern, Ende 14. Jh., ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit 15 unkolorierten Federzeichungen zu Konrad-Inseraten); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13704 (bairisch-österreichisch, 2. Hälfte 15. Jh., ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit zwei kolorierten Federzeichnungen zu Konrad-Inseraten); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2642 (Pergament, Schwaben, Ende 14./Anfang 15. Jh., ›Erweiterte Christherre-Chronik‹ mit 22 kolorierten Federzeichungen zu Konrad-Inseraten); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. 2° (Pergament, Bayern, Mitte 14. Jh., ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit sechs kolorierten Federzeichnungen zu Konrad-Inseraten).

[32] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 61 (15. Jh., Guido de Columna, ›Historia destructionis Troiae‹, lateinisch, 93 kolorierte Federzeichnungen von drei Händen mit deutschen Bildbeischriften, Einflußbereich des Konrad Witz); Oxford, Bodleian Library, Ms. Germ. d. 1 (Fragmente aus Guido de Columna, ›Historia destructionis Troiae‹ lateinisch, Süddeutschland, um 1440, zwei Pergamentblätter, zwei kolorierte Federzeichnungen mit deutschen Bildbeischriften); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2773 (Anonyme Übersetzung IV der ›Historia destructionis Troiae‹ des Guido de Columna, Pergament, Regensburg, Werkstatt des Martinus opifex, Mitte 15. Jh., 334 Deckfarbenminiaturen).

[33] Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78 A 13 (schwäbisch, 1464, 67 kolorierte Federzeichnungen); London, University College, Ms. germ 7 (15. Jh., eine goldene Initiale zum Textbeginn).

[34] Gießen, Universitätsbibliothek, Hs. 323 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, 1417, 93 kolorierte Federzeichnungen); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 570 (Augsburg, 1467, zwei Figureninitialen zum Register 2^r und zum Textbeginn 92^r); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 973 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, um 1416, 41 kolorierte Federzeichnungen); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2915 (niederalemannisch, Ende 14. Jh., 76 kolorierte Federzeichnungen).

Roland und Willehalm materialisierenden Stoffkreises der karolingischen Reichsgeschichte. Der Karlsstoff ist mit drei illustrierten bzw. auf Illustration angelegten Manuskripten des ›Rolandslieds‹, mit neun mit Bilderzyklen oder Schmuckinitialen ausgestatteten Handschriften und Fragmenten des Strickerschen ›Karl‹ – davon eine ›Weltchronik‹ mit Stricker-Inseraten – und mit einem initialornamentierten Codex der ›Karlmeinet‹-Kompilation vertreten;[35] der ›Willehalm‹, in der Regel als Trilogie aus Wolframs Text und den Vor- und Nachgeschichten der beiden Ulriche überliefert, präsentiert sich mit 20 Handschriften bzw. Fragmenten, darunter drei ›Weltchroniken‹ mit ›Willehalm‹-Passagen,[36] in ungewöhnlich aufwendig bebilderten Exemplaren. Sehr zurückge-

[35] Stoffgruppe 66. Karl der Große. 66.1. Der Pfaffe Konrad, ›Rolandslied‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 112 (Pergament, Regensburg, Ende 12. Jh., 39 unkolorierte Federzeichnungen); Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, o. Sign. (Pergament, oberdeutsch mit mitteldeutschen Spuren, Ende 12. Jh., 10 Blätter mit 5 ausgesparten Bildräumen); ehem. Straßburg, Bibliothèque de la ville, 1870 verbrannt (Pergament, mittelfränkisch mit bairischen Spuren, nichtkolorierte Federzeichnungen, zwei Nachzeichnungen erhalten). 66.2. Der Stricker, ›Karl der Große‹: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 623 (Pergament, Bodenseegebiet, 2. Viertel 14. Jh., Fragment von Rudolfs von Ems ›Weltchronik‹ und Strickers ›Karl‹, 22 ganzseitige Deckfarbenminiaturen, davon drei zum ›Karl‹); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 923,26 (Pergament, bairisch-österreichisch, Ende 14. Jh., Teile eines Doppelblatts mit Resten einer Schmuckinitiale); Bonn, Universitätsbibliothek, S 500 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1445, 37 kolorierte Federzeichnungen); Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. germ. 19 (Mitte 15. Jh., vielleicht Innsbrucker Gegend, Papier-Sammelhandschrift mit Strickers ›Karl‹, Wolframs ›Willehalm‹ und Rudolfs ›Barlaam und Josaphat‹, vor ›Karl‹ und ›Willehalm‹ auf eingelegten Pergamentblättern ganzseitige kolorierte Federzeichungen, 1^v sitzender Kaiser zum ›Karl‹); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Fragment K 1452 (Pergamentblatt mit Resten einer blattwerkverzierten Lombarde); St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Cod. 302 (Pergament, Oberrhein, um 1300, Rudolfs von Ems ›Weltchronik‹ und Strickers ›Karl‹, elf zweistöckige Deckfarbenminiaturen auf Goldgrund zum ›Karl‹); St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857 (Pergament, vielleicht Südtirol, 2. Viertel 13. Jh., initialornamentierte Sammelhandschrift, blaue und rote Lombarden und drei Goldgrundinitialen zum ›Karl‹); ehem. Straßburg, Bibliothèque de la ville, 1870 verbrannt (Pergament, bairisch-österreichisch, Mitte 14. Jh., nur Nachzeichnungen des 18. Jahrhunderts von zwei Illustrationen erhalten); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. 2° (Pergament, Bayern, Mitte 14. Jh., ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit zwei kolorierten Federzeichnungen und drei Vorzeichnungen zu ›Karl‹-Inseraten). 66.3. ›Karlmeinet‹: Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms. 2290 (Köln, 15. Jh., zum Textbeginn 1^r Schmuckinitiale mit Blumenrankenornament entlang der vier Blattränder).

[36] Stoffgruppe 141. Willehalm. 141.1. Wolfram von Eschenbach, ›Willehalm‹ [+ Ulrich von dem Türlin, ›Arabel‹ + Ulrich von Türheim, ›Rennewart‹]: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hdschr. 400 (letztes Drittel 13. Jh., ein Pergamentblatt mit einer zweistöckigen ganzseitigen Deckfarbenminiatur zu Wolframs ›Willehalm‹ und einer Blattwerkinitiale, Text ostfälisch, Miniatur südwestdeutsch beeinflußt); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol.

nommen illustriert ist im Gegensatz dazu Heldenepos und Spielmannsepik –

746 und Ms. germ. fol. 923/43 + München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 193/V + Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche Schloßbibliothek, o. Sign. (zusammen mit den keine Illustrationen enthaltenden Blättern in Bamberg, Staatsarchiv, Rep. A 246 Nr. 8 [ein Doppelblatt], Bamberg, Stadtarchiv (Bestände der Bibliothek des Historischen Vereins), HV Rep. 3, Nr. 1179 [ein Blatt] und Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hdschr. 269 [ein Blatt] insgesamt 33 Pergamentblätter aus einer wohl in der Bamberger Gegend um 1300 entstandenen Handschrift: 22 Deckfarbenminiaturen zu ›Arabel‹, ›Willehalm‹ und ›Rennewart‹); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 923/31 (ostfränkisch, 14. Jh., fünf Pergamentblätter mit drei stark beschädigten Deckfarbenminiaturen); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 1416 (Pergament, Österreich, Ende 14. Jh., ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit 46 kolorierten Federzeichnungen in der inserierten ›Willehalm‹-Trilogie); ehem. Dresden, Bibliothek des Gymnasiums zum Heiligen Kreuz, o. Sign., Kriegsverlust (›Rennewart‹-Fragment, mitteldeutsch, 1. Hälfte 14. Jh., zwei Pergamentblätter mit Leerräumen für Illustrationen); Freiburg i. Br., Universitätsbibliothek, Hs. 521 (›Arabel‹-Fragment, rheinfränkisch, letztes Drittel 13. Jh., zwei Pergamentblätter mit drei Deckfarbenminiaturen, Maleranweisungen); Gießen, Universitätsbibliothek, Fragment 97e (Wolfram-Fragment, Hessen, Mitte 15. Jh., Abschrift der Kasseler Handschrift, ein Pergamentblatt mit Leerraum für eine Miniatur); Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. germ. 19 (Mitte 15. Jh., 80^{v} kolorierte Federzeichnung einer Schlacht zum Beginn von Wolframs ›Willehalm‹, s. Anm. 35); Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms IV 489 (Pergament, südwestdeutsch, 14. Jh., acht- bis zehnzeilige ein bis zwei Spalten breite Leerräume für Illustrationen zur ›Arabel‹, Bildbeischriften); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 404 (Pergament, frühes 14. Jh., vielleicht Bamberg, keine Miniaturen und keine Leerräume, aber 69 Rubriken zur ›Arabel‹, 64 zum ›Willehalm‹ und 109 zum ›Rennewart‹, die als Bildbeischriften aus einer illustrierten Vorlage stammen); Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt, 2° Ms. poet. et roman. 1 (Pergament, Hessen, 1334, 33 fertiggestellte sowie 29 vorgezeichnete und mit Gold und Grundfarben kolorierte Deckfarbenminiaturen zur ›Arabel‹, mehr als 400 Leerräume für nicht ausgeführte Illustrationen, meist mit Maleranweisungen, zum ›Willehalm‹ und zum ›Rennewart‹); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 193/III + Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz 1104–1105 Kapsel 1607 (Pergamentstücke von zehn Blättern einer ›Willehalm‹-Handschrift, thüringisch-sächsisch, drittes Viertel 13. Jh., je Blatt in eine Text- und eine mehrzeilige Bildspalte aufgeteilt); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7377 (›Weltchronik‹ Heinrichs von München, Pergament, Bayern, um 1370–1380, 267^{v} eine unkolorierte Federzeichnung in einer ›Arabel‹-Passage des Inserats der ›Willehalm‹-Trilogie); Prag, Knihovna Národního Muzea, 1 E a 35 (obere Hälfte eines Pergamentblatts mit einer 17zeiligen historisierten Goldgrund-Initiale zur ›Arabel‹); St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857 (Pergament, vielleicht Südtirol, 2. Viertel 13. Jh., Lombarden, dreizehn Zierinitialen, eine historisierte Initiale zu Wolframs ›Willehalm‹, s. Anm. 35); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3035 (Schwaben, um 1480, ›Willehalm‹-Trilogie, 99^{r} eine kolorierte Federzeichnung ohne Textbezug); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2670 (Pergament, 1320, Mundart bairisch-österreichisch, Vorbilder der 117 Deckfarbenminiaturen auf Goldgrund zur ›Willehalm‹-Trilogie westdeutsch); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2643 (Pergament, Prag, Wenzelswerkstatt, 1387, 254 Deckfarbenminiaturen und reicher Rankenschmuck, viel Goldverwendung); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 30.12. Aug. 2° (Pergament, Bayern, 1360–1370, Goldgrundinitialen zum Beginn der drei Teile, einspaltige Deckfarbenminiatur [Willehalm und Gyburg] zu Beginn des ›Willehalm‹ 74^{vb}, 41 ganzseitige Deckfarbenminiaturen [37 zweistöckig, drei dreistöckig und eine vierstöckig, Rückseiten jeweils leer] auf nachträglich zwischen die Lagen geschobenen Blättern, davon 14 zur ›Arabel‹ und 27 zum ›Willehalm‹); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. 2° (Pergament, Bayern, 3. Drittel 14. Jh., ›Weltchronik‹ Heinrichs von München mit sechs Vorzeichnungen in Inseraten der ›Willehalm‹-Trilogie). – 141.2. ›Die Schlacht von Alischanz‹: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5249,20 (vier aus 21 Falzstreifen zusammengesetzte Pergamentblätter, 2. Viertel 13. Jh., niederrheinisch-mittelniederländische Mischsprache mit oberdeutschen Einflüssen, an den Spaltenrändern mehrere ungerahmte Illustrationen in Rot, Blau, Grün und Schwarz: kämpfende Christen und Heiden, heraldischer Adler, Blütenmotive).

[37] Stoffgruppe 29. Dietrich von Bern. 29.3. ›Rosengarten zu Worms‹: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 800 (1533, sechs Blätter einer Dramatisierung des ›Rosengartens‹ mit neun unkolorierten Zeichnungen); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 359 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, nach 1423, 21 kolorierte Federzeichnungen); außerdem noch im ›Dresdener Heldenbuch‹ (s. Anm. 42) 151^{v} eine ganzseitige kolorierte Federzeichnung als Titelminiatur.

[38] 29.5. ›Virginal‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 324 (Elsaß, Lauber-Werkstatt, um 1455, 47 kolorierte Federzeichnungen); außerdem noch je eine Titelminiatur im ›Dresdener Heldenbuch‹ 313^{v} und im ›Heldenbuch des Lienhart Scheubel‹ 1^{v} (s. Anm. 42).

[39] 29.4. ›Sigenot‹: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 67 (Stuttgart, Henfflin-Werkstatt, um 1470, 201 kolorierte Federzeichnungen am Kopf jeder Seite); außerdem eine Titelminiatur im ›Dresdener Heldenbuch‹ (s. Anm. 42) 200^{v}.

[40] Stoffgruppe 98. ›Ortnit‹/›Wolfdietrich‹: Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Carm. 2 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, um 1416, 1^{r} eine kolorierte Federzeichnung als Titelminiatur: Ortnit reitet zum Kampf); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 365 (»Elsässische Werkstatt von 1418«, um 1417, 1^{v}+2^{r} kolorierte Federzeichnung als Titelminiatur: Ortnit kämpft mit Drachen); außerdem eine Titelminiatur im ›Dresdener Heldenbuch‹ zur ›Ortnit‹ 1^{v} und zum ›Wolfdietrich‹ 43^{v}.

[41] Stoffgruppe 96. ›Nibelungenlied‹: Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Mscr. N I 1, 99 (sechs Doppelblätter, Mitte 14. Jh., Initialen mit Tiermotiven, an den Blatträndern Drachen und Grotesken); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 855 (›Hundeshagensche Handschrift‹, Bodenseegebiet, um 1442, 37 kolorierte Federzeichnungen); Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 117 (Bayern, 2. Viertel 15. Jh., Zierinitialen, eine mit eingezeichnetem Wappen); Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Donaueschingen 63 (Pergament, 2. Viertel 13. Jh., blau-rote Initialen mit Ranken am Blattrand zu den Aventiuren, große stilisierte blau-rote Blattwerkinitialen zu Beginn des ›Nibelungenlieds‹ und der ›Klage‹); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 31 (Pergament, 1. Drittel 14. Jh., reiche

vermutlich ein Reflex auf die länger als anderswo mündliche Tradierung dieser Gattungen. Aus dem Dietrich-Stoffbereich sind zwei Bilderhandschriften des ›Rosengarten‹,[37] eine der ›Virginal‹[38] und eine des ›Sigenot‹[39] überliefert, aus dem Ortnit-Wolfdietrich-Komplex zwei ›Ortnit‹-Manuskripte mit nur je einer den Text einleitenden Zeichnung;[40] das ›Nibelungenlied‹ brachte es außer zu initialornamentierten Codices nur zu einer zyklisch illustrierten Handschrift.[41] Dazu

stellen sich noch die beiden Heldenbücher in Dresden und Wien mit ihren sparsamen Titelbildern.[42] Der ›Herzog Ernst‹ hat nur im Dresdener Heldenbuch eine Titelminiatur erhalten, lediglich vom ›Salman und Morolf‹ sind vier illustrierte bzw. auf Illustration angelegte Manuskripte überliefert.[43]

Würde man nach den gleichen Gliederungsprinzipien, die für den Bilderhandschriftenkatalog gelten, die nicht ans skriptographische Medium gebundenen ikonographischen Zeugnisse literarischer Stoffe ordnen – zyklische wie solche, die nur eine einzelne Szene tradieren –, so ergäbe sich ein völlig anderes Bild. Zwar ist so mancher Text, der in seiner handschriftlichen Tradierung mit Illustrationen bedacht wurde, auch auf Fresken oder Textilien, in Stein, Holz, Elfenbein und anderen Werkstoffen ikonographisch realisiert worden. Doch ist der Anteil der einzelnen Texte am Gesamt des Überlieferten, sind Auswahlkriterien und Gewichtung völlig unterschiedlich: Von vielen im Buch-Medium sehr häufig illustrierten Texten existieren keinerlei außerhandschriftliche Bildobjekte, für andere Stoffe wiederum, die in der handschriftlichen Überlie-

Deckfarbeninitialen mit Gold zu den Aventiuren); St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857 (Pergament, vielleicht Südtirol, 2. Viertel 13. Jh., 27 farbige Goldgrundinitialen zu den Aventiuren und zu Beginn der ›Klage‹, davon vier historisiert); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 14281 (ein Pergamentblatt, westdeutsch, Ende 13. Jh., mit einer Initiale in Deckfarben und Gold zu Beginn der 10. Aventiure); dazu im ›Heldenbuch des Lienhart Scheubel‹ 291^{v} eine ganzseitige kolorierte Federzeichnung als Titelminiatur.

[42] Stoffgruppe 53. Heldenbücher: Ehem. Ansbach, Archiv des Evangelisch-Lutherischen Dekanats, verschollen + Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 745 und 844 + Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. A Novi (6) (Reste von insgesamt 14 Pergamentblättern, rheinfränkisch, um 1300, zum Beginn des ›Eckenlieds‹ eine historisierte Initiale); Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. M 201 (›Dresdener Heldenbuch‹ bzw. ›Heldenbuch des Kaspar von der Rhön‹, Nürnberg, 1472, Initialseiten zum Textbeginn der elf Stücke, je eine ganzseitige kolorierte Federzeichnung mit Pinselgold und -silber als Titelminiatur zu ›Ortnit‹ 1^{v}, ›Wolfdietrich‹ 43^{v}, ›Eckenlied‹ 91^{v}, ›Rosengarten‹ 151^{v}, ›Sigenot‹ 200^{v}, ›Wunderer‹ 240^{v}, ›Herzog Ernst‹ 264^{v}, ›Laurin‹ 276^{v}, ›Virginal‹ 313^{v}, ›Jüngeres Hildebrandslied‹ 344^{v}); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15478 (›Heldenbuch des Lienhard Scheubel‹ bzw. ›Wiener Piaristenhandschrift‹, Süddeutschland, um 1480–1490, Initialseiten mit Gold zu Beginn der sieben Stücke, je eine ganzseitige kolorierte Federzeichnung als Titelminiatur zu ›Virginal‹ 1^{v}, ›Antelan‹ 156^{v}, ›Nibelungenlied‹ 291^{v}).

[43] Stoffgruppe 112. ›Salman und Morolf‹: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. R 52^{um} (12 Fragmente einer Papierhandschrift, Mitte 15. Jh., Reste von drei Bildbeischriften, jedoch keine Illustrationen erhalten); Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 13 (Frankfurter Dirmstein-Werkstatt, 1479, 22 kolorierte Federzeichnungen auf eingehefteten Blättern, davon 16 für ›Salman und Morolf‹, sechs für das Spruchgedicht ›Salomon und Markolf‹); Paris, Bibliothèque de l'arsenal, ms. 8021 (vielleicht Straßburg, 3. Viertel 15. Jh., 19 ausgesparte Bildräume); Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 2 (rheinfränkisch, 3. Viertel 15. Jh., noch zwölf ganzseitige kolorierte Federzeichnungen, weitere herausgetrennt).

ferung nur ein eher spärliches ikonographisches Ausstattungsniveau erreichen, ist die ›textabgelöste‹ Ikonographie geradezu zentral.[44]

Vor allem zwei Stoffe wurden während des gesamten Mittelalters bis hinein in die frühe Neuzeit unverhältnismäßig breit außerhalb von Handschriften bildlich realisiert: der von Tristan und Isolde und der von Karl und Roland. Gut 60 Zeugnisse des Tristan-Stoffs – 15 zyklische, auf Einzeldarstellungen über 40 – haben sich erhalten,[45] und mindestens ebenso viele gibt es mit Motiven, die – um es vorsichtig auszudrücken – auch in der ›Chanson de Roland‹ erzählt werden.[46] Ähnliches gilt für die Himmelfahrt Alexanders des Großen, von der

[44] Als Überblick über die Bildzeugnisse literarischer Stoffe vgl. Norbert H. Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hg. von Volker Mertens und Ulrich Müller (Kröners Taschenausgabe 483), Stuttgart 1984, S. 449–474. Die Bildzeugnisse des Artusstoffs behandeln Roger Sherman Loomis und Laura Hibbard Loomis, Arthurian Legends in Medieval Art (The Modern Language Association of America. Monograph Series 9), London/New York 1938; dazu ergänzend Alison Stones, Arthurian Art since Loomis, in: Arturus rex. Acta conventus Lovaniensis 1987, Bd. 2, hg. von Willy van Hoecke, Gilbert Tournoy und Werner Verbeke (Medievalia Lovaniensia, series I/studia 17), Leuven 1991, S. 21–78.

[45] Zu den textilen Zeugnissen s. Doris Fouquet, Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Der älteste Tristanteppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters (Philologische Studien und Quellen 62), Berlin 1971; zu den Zeugnissen mit der Baumgartenszene s. dies., Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, in: ZfdPh 92 (1973), S. 360–370; sowie Michael Curschmann, Images of Tristan, in: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium, hg. von Adrian Stevens and Roy Wisbey, London 1990, S. 1–17. Einen Überblick über sämtliche Objekte gibt Hella Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: dies., Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. und eingeleitet von Norbert H. Ott (MTU 50), München 1975, S. 119–139; über die zyklischen Norbert H. Ott, ›Tristan‹ auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?, in: Walter Haug, Joachim Heinzle, Dietrich Huschenbett und Norbert H. Ott, Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 194–239. Die Kurzbeschreibungen der Objekte bei Norbert H. Ott, Katalog der Tristan-Bildzeugnisse, in: Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, S. 140–171, sind zu ergänzen um 1. einen hölzernen Kamm in Boston, Museum of Fine Arts; 2. fünf Fragmente eines Paars lederner Schuhe in verschiedenen holländischen Sammlungen; 3. eine elfenbeinerne Spiegelkapsel im Museum Meyer van den Bergh in Antwerpen. Der unter Kat.-Nr. 50 fälschlich ins British Museum London lokalisierte Buchsbaumkamm befindet sich in Bamberg, Sammlung des Historischen Vereins. Siehe dazu Curschmann, Images of Tristan, Anm. 17. – Für den Hinweis auf zwei weitere Zeugnisse habe ich Henrike Lähnemann, Tübingen, zu danken: a. Längsseite eines Elfenbeinkästchens im Louvre mit pfeilschießendem Liebesgott, Ausritt zur Falkenjagd, Baumgartenszene und Schachspiel; b. Steinkonsole aus dem Rathaus Ravensburg, die aber möglicherweise wegen des fehlenden Marke statt der Baumgartenszene nur allgemein ein Treffen im *locus amoenus* meinen könnte.

[46] Zu den Roland-Zeugnissen s. Rita Lejeune, Jacques Stiennon, Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst, Brüssel 1966.

schon der griechische Alexanderroman des Ps.-Kallisthenes im 3. Jahrhundert – bei dem Alexander mit Adlern, seit der lateinischen ›Historia de Preliis‹ des 10. Jahrhunderts mit Greifen gen Himmel fährt – und dann alle lateinischen wie volkssprachlichen Fassungen berichten und die seit byzantinischer Zeit bis ins europäische Mittelalter zum geradezu ›massenhaft‹ tradierten Bildmodell wird.[47] Alle anderen literarischen Stoffe sind in ikonographischer Umsetzung nur in wenigen Exemplaren tradiert; sie seien hier in eher zufälliger Folge – und ohne Anspruch auf Vollständigkeit – aufgezählt: Ein Brettstein aus Walroßzahn, um 1200, soll eine Szene aus dem ›Apollonius von Tyrus‹ wiedergeben.[48] Mehrere heute auf verschiedene Museen verteilte textile Fragmente mit Szenen aus dem ›Busant‹ stammen von vier oder fünf im gleichen Straßburger Wirkatelier gegen Ende des 15. Jahrhunderts hergestellten Teppichen.[49] Freidank-Sprüche begleiten um 1400 im Erfurter Rathaus[50] und im Ehinger Hof in Ulm[51] Brustbilder

[47] Siehe dazu Chiara Settis-Frugoni, Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. Studi Storici 80–82), Rom 1973. Der erste Hinweis auf die Alexander-Bildzeugnisse stammt von R[oger] S[herman] Loomis, Alexander the Great's Celestial Journey, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs 30 (1918), S. 136–140, 177–185, die erste ausführliche Zusammenstellung von Wolfgang Stammler, Alexander d. Gr., in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 332–344.

[48] Ehem. Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollersche Sammlung. Dargestellt ist die Versenkung eines Sarges aus einem Schiff, s. Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser und der romanischen Zeit, Bd. 1–4, Berlin 1914–1926, Reprint Berlin 1969–1975, hier: Bd. 3, Taf. 56 Abb. 231; Heiner Sprinz, Die Bildwerke der Fürstlich Hohenzollernschen Sammlung Sigmaringen, Stuttgart/Zürich 1925, S. 5; Renate Jacques, Brettspiel, Brettstein, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1948, Sp. 1149–1167, hier: 1156 und Abb. 5.

[49] London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 4509.1858 (sechs Szenen); Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. N 1147, und New York, Metropolitan Museum, The Cloisters, Inv. 1985.358 (je zwei Szenen); Glasgow, The Burrell Collection, Inv. Reg. 46.31 (zwei Szenen); Paris, Musée de Cluny, Inv. RF 7351 (die beiden letzten Szenen); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Gew. 673 (die fünf letzten Szenen); vgl. dazu Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990, S. 358–368 (Kat.-Nr. 113–117), dort weitere Literatur. Zum New Yorker Stück s. auch Mirror of the Medieval World, hg. von William D. Wixom [Ausstellungskatalog], The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, S. 197f.

[50] Auf 19 Freidank-Sprüche »als Umschriften von Brustbildern auf hölzernen Scheiben« im Erfurter Rathaus weist Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. II,2.2, München 1935, Nachdruck München 1959, S. 323, hin.

[51] Die Fresken im kreuzgewölbten Erdgeschoßraum des Ehinger Hofs in Ulm werden mit dem aus Ulm stammenden, in Runkelstein tätigen Maler Hans Stocinger in Verbindung gebracht: Je drei Paare von Weisen im Disput, die Spruchbänder nennen als Gesprächsthemen Maria, die himmlische Liebe und eine Freidankstelle; neben der Eingangstür ein Edelmann mit Hund und eine Dame mit einem Affen an der Kette im Gespräch, in den Spruchbändern *Lieb ist ain wildiu hab* und *hut lib moren schbab*;

auf hölzernen Scheiben bzw. Fresken mit Dialogszenen. Des Pleiers ›Garel von dem Blühenden Tal‹ diente einem Wandmalereizyklus in Runkelstein[52] als Stofflieferant; den Parzival-Stoff reflektieren ein französisches Elfenbeinkästchen im Louvre,[53] ein heute zerstörter Freskenzyklus in Lübeck[54] sowie ein fragmentarisch erhaltener in Konstanz,[55] der sog. Gawan-Teppich im Braunschweiger Anton Ulrich Museum,[56] der Triaden-Zyklus an der Außenwand des Runkelsteiner Sommerhauses[57] – mit Gawan, Parzival und Iwein als vorbildlichen Rittern –, ein Kapitell in Caen[58] und mindestens zwölf höfische Luxus-Gebrauchsgegenstände aus Elfenbein – neun oder zehn Kästchen, eine Spiegelkapsel, ein Schreibtäfelchen – mit bis zu drei Episoden aus Gawans Abenteuern auf Chateau merveille.[59] Welche literarische Quelle die deutschen Bildzeugnisse der

s. W. Fiscal, Kam der »Maler von Bozen« aus einer Ulmer Familie?, in: Südwest-Presse, 8./9.5.1971, Beilage.

[52] Siehe dazu Dietrich Huschenbett, Des Pleiers ›Garel‹ und sein Bildzyklus auf Runkelstein, in: Haug/Heinzle/Huschenbett/Ott, Runkelstein (Anm. 45), S. 100–138, dort weitere Literatur.

[53] Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 122. Vermutlich aus einer Pariser Werkstatt, um 1310–1330. Die neueste Objektbeschreibung von Danielle Gaborit-Chopin in: Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age, hg. von Peter Barnet [Ausstellungskatalog], The Detroit Institute of Arts, Princeton 1997, S. 240f. (Kat.-Nr. 62); s. auch Norbert H. Ott, Zur Ikonographie des Parzival-Stoffs in Frankreich und Deutschland. Struktur und Gebrauchssituation von Handschriftenillustration und Bildzeugnis, in: Wolfram-Studien XII: Probleme der Parzival-Philologie. Marburger Kolloquium 1990, Berlin 1992, S. 108–123, hier: 117. Unsicher ist die Deutung eines weiteren Pariser Elfenbeinkästchens im Aachener Soermond-Ludwig-Museum, das außer eher unspezifischen Minne- und Turnierszenen auf den Seitenteilen eine Darstellung auf dem Deckel enthält, die sich als Abschied Parzivals von Herzeloyde interpretieren läßt.

[54] Dazu ausführlich Bernd Schirok, Die Parzivaldarstellungen in (ehemals) Lübeck, Braunschweig und Konstanz, in: Wolfram-Studien XII (Anm. 53), S. 172–190, hier: 174–181, mit älterer Literatur.

[55] Anfang 14. Jh., Haus zur Kunkel, vgl. Bernd Schirok, Parzival in Konstanz. Wandmalereien zum Roman Wolframs von Eschenbach im ›Haus zur Kunkel‹, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 106 (1988), S. 113–130; ders., Parzivaldarstellungen (Anm. 54), S. 184–190; Ott, Ikonographie (Anm. 53), S. 117f.

[56] 2. Hälfte 14. Jh., Niedersachsen. Dazu zuletzt Leonie von Wilckens, Die Bildfolge von Gawan auf dem gestickten Behang in Braunschweig, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 33 (1994), S. 41–56, mit weiterer Literatur.

[57] Vgl. dazu Walter Haug, Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein, in: Haug/Heinzle/Huschenbett/Ott, Runkelstein (Anm. 45), S. 15–62, bes. S. 27–36.

[58] Saint-Pierre, Chorumgang, 2. Hälfte 14. Jh., korrespondierend mit weiteren Kapitellen (Lanzelot auf der Schwertbrücke, Aristoteles und Phyllis, Dame und Einhorn, Samson den Löwen tötend, Pelikan mit Jungen), s. Loomis (Anm. 44), S. 71f. u. Abb. 139; Dictionnaire des Églises de France: Ouest et Ile-de-France, Paris 1968, IV B 32f.

[59] Eine Serie von sieben Elfenbeinkästchen aus einer Pariser Werkstatt, 1. Hälfte 14. Jh. (Baltimore, The Walters Art Gallery; Birmingham, Barber Institute of Fine Arts; Florenz, Museo Nazionale Bargello; Krakau, Skarbiec katedralny [Domschatzkammer]; London, The British Museum; London, Victoria & Albert Museum; New York, The Metropolitan Museum of Art), bringt neben Minneturnier und Erstürmung der Min-

Kreuzauffindungslegende herbeizitieren, ist nicht ganz deutlich. Hinter dem Freskenzyklus im hessischen Fraurombach, Mitte 14. Jahrhundert, steht wohl die Kenntnis von Ottes ›Eraclius‹; wohl kaum auf deutschsprachige Textversionen beziehen sich jedoch die Wandgemälde im Chor der Kirche von Wiesendangen im Kanton Zürich, Ende 15. Jahrhundert, und sicher nicht die beiden Szenen auf einem Taufstein in der Pfarrkirche St. Petrus in Waltrop in Westfalen, um 1200.[60]

Das älteste zyklische profanliterarische Bildobjekt überhaupt ist vom Iwein-Stoff überliefert: die Wandmalereien von Schloß Rodenegg in Südtirol aus den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts, wenige Jahrzehnte später von den Fresken im Hessenhof in thüringischen Schmalkalden gefolgt. In emblematischen Einzelzeugnissen – Iwein als exemplarischer Minnesklave – ist der Stoff auf sechs Miserikordien und auf dem Freiburger Malterer-Teppich realisiert wor-

neburg, Aristoteles und Phyllis, Pyramus und Thisbe, Jungbrunnen, Einhornjagd, der Baumgartenszene des ›Tristan‹ und weiteren, z. T. variierenden Minneszenen auf der Rückseite Gawans Abenteuer auf Chateau Merveil (Löwenkampf, gefährliches Bett, Begrüßung durch die Jungfrauen) und Lanzelot auf der Schwertbrücke; s. dazu Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques français, Bd. 1–3, Paris 1924, Nachdruck Paris 1968, Kat.-Nr. 1281–1287; Ott, Katalog der Tristan-Bildzeugnisse (Anm. 45), Kat.-Nr. 38–44. – Schmalseite eines Elfenbeinkästchens, 1919 aus der ehem. Sammlung Manzi, Paris, verkauft und seither nicht mehr nachweisbar (Gawan auf dem gefährlichen Bett, Koechlin Nr. 1297bis; Loomis [Anm. 44], S. 72), das Fragment ist nach der Beschreibung bei Koechlin möglicherweise identisch mit dem bei Loomis gesondert gezählten und nach einem Stich abgebildeten (Abb. 142) aus der ehem. Sammlung De Boze, das 1753 beschrieben und seit dem 18. Jahrhundert verschollen ist. – Deckel, Vorder- und Rückseite eines Kästchens, das aus der ehem. Sammlung Trivulzio, Mailand, über Robert von Hirsch, Frankfurt a. M., nach Cleveland, Museum of Arts, kam, auf der Rückseite in vier Feldern Galahad (?), Gawans Löwenkampf, Lanzelot auf der Schwertbrücke (laut Koechlin Nr. 1288 französisch, nach der Zuschreibung des Museums lothringisch oder rheinisch, s. auch Loomis S. 71). – Gawan auf dem Wunderbett mit zuschauenden Damen zeigt eine elfenbeinerne Spiegelkapsel, 1. Hälfte 14. Jh., Bologna, Museo Civico (Koechlin Nr. 1061; Loomis S. 72 u. Abb. 140), und ein Elfenbein-Schreibtäfelchen, Niort, Musée archéologique (Koechlin Nr. 1201, Loomis S. 73 u. Abb. 141).

[60] Zu Fraurombach in Hessen, Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau, teilweise zerstörte Wandgemälde in Fresco-Secco-Mischtechnik, 16 Szenen an den Wänden des Triumphbogens und des anstoßenden Langhauses erhalten, s. Michael Curschmann, Constantine – Heraclius: German Texts and Picture Cycles, in: Piero della Francesca and His Legacy, hg. von Marilyn Aronberg Lavin (National Gallery of Art, Washington. Studies in the History of Art 48, Symposium Papers XXVIII), Hanover/London 1995, S. 49–64, dort auch weitere Literatur. Zu den Wandgemälden (30 Szenen) im Chor der Heiligkreuzkirche in Wiesendangen, Schweiz, um 1490, s. Hans Bachmann, Die Kirche in Wiesendangen und ihre Wandgemälde, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N.F. 18 (1916), S. 118–134, 186–203, 290–300; Walter Hugelshofer, Die Kirche von Wiesendangen und ihre Wandbilder, Bern 1970; Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 134f. Zum Taufstein der Pfarrkirche St. Petrus in Waltrop s. Karl Noehles, Die westfälischen Taufsteine, Diss. Münster 1953; Rainer Budde, Deutsche Romanische Skulptur, München 1979, Nr. 185.

den.[61] Motive aus dem ›Erec‹, dem zweiten Artusroman Hartmanns – wie der ›Iwein‹ ohne handschriftliche Ikonographie –, setzt eine im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts wohl für den ungarischen Arpadenhof geschmiedete Goldblechkrone ins Bildmedium um.[62] Mehrere Elfenbeinkästchen und ein Kapitell in St-Pierre in Caen fügen Lanzelot auf der Schwertbrücke in den Kontext anderer minnethematischer Einzelszenen aus höfischen Romanen und antiken Erzähltraditionen ein. Die wie der ›Busant‹ dem Genoveva-Typ folgende Erzählung ›Die Königin von Frankreich oder der ungetreue Marschalk‹ wird bildlich auf einem elsässischen Behang vom Ende des 15. Jahrhunderts, einem mittelrheinischen Wirkteppich von 1554, auf Fresken im Gerichtssaal des Palazzo Nero in Coredo im Trentino, und, wenn die Zuschreibung zutrifft, auf Wandgemälden im französischen Schloß Montargis tradiert;[63] der einem vergleich-

[61] Der Rodenegger ›Iwein‹-Zyklus hat in den letzten Jahre das besondere Interesse der Literaturwissenschaftler hervorgerufen und v. a. Germanisten, seltener Kunsthistoriker, zu zahlreichen Aufsätzen angeregt. Die gründlichste Arbeit über alle Zeugnisse des ›Iwein‹-Stoffs stammt von James A. Rushing, Images of Adventure. Ywain in the Visuals Arts, Philadelphia 1995. Die Misericordien mit Iwein unter dem herabfallenden Burgtor befinden sich in Oxford, New College Chapel (um 1480); Lincoln, Kathedrale (um 1380); Chester, Kathedrale (um 1390); Boston, St Botolph (Ende 14./Anfang 15. Jh.); Enville, Shropshire, St Mary the Virgin (spätes 14. Jh.); ehem Norwich, St. Peter per Mountergate, seit Mitte des 19. Jahrhunderts verschollen (Ende 15. Jh.). Der Malterer-Teppich, um 1310–1330, Freiburg i. Br., Augustinermuseum, bringt neben Medaillonpaaren mit anderen Minnesklaven Iweins Kampf mit Ascalon am Zauberbrunnen und Iwein mit Lunete vor Laudine, s. dazu Friedrich Maurer, Der Topos von den ›Minnesklaven‹. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter, in: DVjs 27 (1953), S. 182–206; Norbert H. Ott, Minne oder *amor carnalis*? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst, in: Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews Colloquium 1985, hg. von Jeffrey Ashcroft, Dietrich Huschenbett und William Henry Jackson, Tübingen 1987, S. 107–125. Zu Rodenegg vgl. auch Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein (Wolfgang Stammler Gastprofessur. Vorträge 6), Freiburg/Schweiz 1997; ders., Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. von Walter Haug (Fortuna vitrea 16), Tübingen 2000, S. 378–470, hier: 402–405; Norbert H. Ott, Rodenegg revisited oder Zur Veränderung von Struktur und Gebrauchssituation literarischer Bildzeugnisse im historischen Prozeß, in: helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek, hg. von Horst Brunner, Claudia Händl, Ernst Hellgardt und Monika Schulz (GAG 668), Göppingen 1999, S. 61–86, hier: 64–71.

[62] Krakau, Skarbiez katedralny, s. Lotte Kurras, Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 13), Nürnberg 1963; Joanna Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption auf dem Krakauer Kronenkreuz, in: PBB 122 (2000), S. 76–102.

[63] Zum Straßburger Wandteppich mit vier Szenen nach Schondochs ›Königin von Frankreich‹ um 1480/90 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gew. 678) s. Rapp Buri/Stucky-Schürer (Anm. 49), Kat.-Nr. 112; dort weitere Literatur. Den

baren Motiv- und Erzählschema folgende ›Graf von Savoyen‹ ist auf einem Basler Wandteppich ins Wildleute-Milieu transponiert.[64] Auf einem nur in Bruchstücken erhaltenen Teppich aus den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts, dessen Fragmente auf Krakau und Wien verteilt sind, werden Szenen aus dem Lohengrin-Stoff von französischen Inschriften – wohl dem ›Chevalier de cygne‹ folgend – begleitet.[65] Wirnts von Grafenberg ›Wigalois‹ folgt ein heute weitgehend zerstörter Terra-verde-Freskenzyklus im Sommerhaus von Runkelstein[66] – als Teil eines größeren literarischen Gesamtprogramms, zu dem auch die Triadenfolge an der Außenwand des ersten Geschosses gehört, in die Wilhelm und Amelie, die Protagonisten aus Rudolfs vom Ems ›Wilhelm von Orlens‹, neben Tristan und Isolde und Wilhelm von Österreich und Aglei – aus Johanns von Würzburg Roman – als vorbildliche Liebespaare integriert sind. Rudolfs pseudo-historischer Minne- und Aventiureroman lieferte auch die ›Vorlage‹ für zwei zyklische Zeugnisse: einen mittelrheinischen Bildteppich von etwa 1410–1420 mit 13 von Spruchbändern begleiteten Szenen[67] und eine lange Zeit als Antependium verwendete Weißstickerei vom Anfang des 14. Jahrhunderts mit zwölf Szenen.[68] In 32 unter doppelbögigen Arkaden spielende Szenen ist das Stoffangebot der französischen ›Flore et Blancheflor‹-Version auf einem nordfranzösischen oder flandrischen Elfenbeinkästchen aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts auseinandergefaltet;[69] zwölf Szenen benötigt ein niedersächsisches gesticktes Rücklaken aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, um die Geschichte von Herzog Ernst vom Ausritt Ernsts mit dem Grafen Wetzel über die Greifenepisode bis zum Drachenkampf zu erzählen.[70] Die in vielen Motiven eng mit dem Herzog-Ernst-Stoff verknüpfte Sage um Heinrich den Löwen – der ›Herzog von Braunschweig‹ – ist auf einem mittelrheinischen Teppichpaar, einem Freskenzyklus in Karden an der Mosel und – als Einzelszene – in einer Kalkmalerei in der Kirche von Husby-Sjutolft im schwedischen Uppland ins Bildmedium umgesetzt.[71]

Nur in seiner nordischen Version ist der Nibelungenstoff in vorwiegend skandinavischen Bildzeugnissen, aber auch am Portal des romanischen Doms von San Guesa in Navarra in Nordspanien tradiert worden,[72] während den

mittelrheinischen Wirkteppich von 1554, der 16 Szenen mit Textzeilen enthält (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1956.149 ST.45), beschreibt ausführlich Christina Cantzler, Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400–1500, Tübingen 1990, S. 232–234, Abb. 59–61. Zu den 13 Szenen der Fresken in Coredo, um 1450, s. Antonio Morassi, Un nuovo ciclo di pittura profana nel Trentino, in: Bollettino d'arte del ministero della pubblica istruzione 10 (1926), S. 449–467. Auf die Wandgemälde in Montargis wies Hermann Schmitz, Die Bildteppiche, in: Berliner Museen. Amtliche Berichte aus den Staatlichen Kunstsammlungen 21 (1919), Sp. 44, hin.

[64] Basel, um 1475, wohl zweites Exemplar eines Teppichpaares, das das höfische Personal der Verserzählung als Wildleute darstellt. Siehe Rapp Buri/Stucky-Schürer (Anm. 49), Kat.-Nr. 23; dort weitere Literatur. Vgl. auch Norbert H. Ott, Travestien höfischer Minne. Wildleute in der Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: Europäische Ethnologie und Folklore im internationalen Kontext. Festschrift für Leander Petzoldt zum 65. Geburtstag, hg. von Ingo Schneider, Frankfurt a. M. usw. 1999, S. 489–511, hier: 508–510. Vgl. auch den Beitrag von Anna Rapp Buri in diesem Band.

[65] Ehem. Krakau, Katharinenkirche, und Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst; s. Marian Morelowski, Der Krakauer Schwanritter-Teppich und sein Verhältnis zu den französischen Bildteppichen des XV. Jhs., in: Jb. des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege 6 (1912), Beiblatt Sp. 118–140.

[66] Die Bilder sind beschrieben von Dietrich Huschenbett, Beschreibung der Bilder des ›Wigalois‹-Zyklus, in: Haug/Heinzle/Huschenbett/Ott (Anm. 45), S. 170–177.

[67] Frankfurt a. M., Museum für Kunsthandwerk. Ausführliche Beschreibung bei Cantzler (Anm. 63), S. 187f. u. Abb. 1, dort weitere Literatur.

[68] Ehem. Bergen auf Rügen, Marienkirche; s. Wolfgang Stammler, Rudolf von Ems. 1. Die Bergener Decke, in: ders.: Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, S. 71–73 u. Abb. 8.

[69] 3. Viertel 14. Jh., Toledo/Ohio, Museum of Art, s. Richard H. Randall, The Golden Age of Ivory. Gothic Carvings in North American Collections, New York 1993, Nr. 194.

[70] 2. Hälfte 14. Jh., Braunschweig, Städtisches Museum, s. Marie Schuette, Gestickte Bildteppiche des Mittelalters, Bd. 1–2, Leipzig 1930, Bd. 2, S. 20f. u. Taf. 3; Andreas Bihrer, Bildteppiche als Zeugnisse bürgerlicher Identitätsbildung im Spätmittelalter. Zum Braunschweiger Herzog Ernst-Teppich, in: Jb. der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 10 (1998), S. 55–66.

[71] Teppichpaar in Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1902.7, um 1460–1470, vermutlich oberrheinisch, s. Betty Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Bd. 1, Wien 1926, S. 14, 244f., Bd. 2, Taf. 165. Kardener Fresken, 1497, s. Wolfgang Stammler, Herzog Ernst und Heinrich der Löwe, in: ders., Wort und Bild (Anm. 68), S. 77–81; s. auch unten Anm. 97. Auf die bislang in der Forschung kaum beachtete Wandmalerei in Schweden, die um 1490 zu datieren ist, den Drachenkampf des Herzogs unter Beistand des Löwen bringt und in einem Schriftband die Inschrift *Hertogan af Brunswik* zeigt, hat Leila Selimovic, Die Sage von Heinrich dem Löwen. Studie zu den Text- und Bildzeugnissen und ihren wechselseitigen Beziehungen, Magister-Artium-Hausarbeit (masch.) München 1999, S. 83f. aufmerksam gemacht. Wohl nicht auf den Stoff zu beziehen sind die Reliefs an der hölzernen Kirchentür von Valþjófsstaður, Island, vor 1200, die Hermann Schneider, Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich. Untersuchungen über ihre Entstehungsgeschichte, München 1913, S. 230, noch als ältestes Bilddenkmal der Sage bezeichnet hat.

[72] Die etwa 40 Bildzeugnisse – Bildsteine, Kapitelle, Taufbecken, Holzportale norwegischer Stabkirchen usw. – reflektieren Motive, die im Heldenteil der ›Lieder-Edda‹, in der ›Sigurd-‹ und der ›Völsunga Saga‹ und der ›Niflunga saga‹ als Teil der ›Thidriks saga af Bern‹ reflektiert werden. Vgl. dazu Martin Blindheim/Anne Holtsmark, Sigurds-Saga in der mittelalterlichen Bildkunst, in: Nibelungenlied (Ausstellungskatalog des Vorarlberger Landesmuseums 86), Bregenz 1979, S. 245–272; Klaus von See, Mittelalterliche Bilddenkmäler in Skandinavien, in: Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang, hg. von Wolfgang Storch, München 1987, S. 119–123; Sue Margeson, The Volsung Legend in Medieval Art, in: Medieval Iconography and Narrative, hg. von Flemming G. Andersen u. a., Odense 1980, S. 183–211; Jesse L. Byock, Sigurdr Fáfnisbani. An Eddic Hero Carved on Norwegian Stave Churches, in: Poetry in the Scandinavian Middle Ages, hg. von Teresa Paroli (Atti del 12° Congresso Internazionale di studi sull'Alto Medioevo), Spoleto 1990, S. 619–628; Norbert H. Ott, Ikonen deutscher Ideologie. Der Nibelungenstoff in der Bildkunst vom Mittelalter bis zur

Stoffkreis um Dietrich von Bern eine Reihe von zentraleuropäischen Objekten – zuweilen von umstrittener Zuschreibung – reflektieren; das Deutungsangebot oszilliert dabei wie beim himmelfahrenden Alexander zwischen positiver und negativer Akzentuierung.[73] Zu nennen sind dabei die späten ›Sigenot‹-Wandgemälde auf Burg Wildenstein, der abgelöste und heute in Innsbruck verwahrte Freskenzyklus aus Lichtenberg im Vintschgau, um 1390, mit Laurin-Episoden, oder die Malereien im Wehrturm von Schloß Brandis in Maienfeld, Graubünden, um 1320, mit Kämpfen Dietrichs gegen Ecke. Während diese in höfischen Räumen angebrachten Zeugnisse wie die Sintram-Befreiungen im Kontext der Kathedralplastik des 12. Jahrhunderts – in Andlau im Elsaß, auf einem Chorpfeiler-Kapitell im Basler Münster oder am Tympanon des Westportals von St. Peter in Straubing – positiven Identifikationscharakter haben, fungiert der Höllenritt Dietrichs an den Fassaden von San Zeno in Verona und von San Giovanni in Borgo in Pavia, am Pfarrhoftor in Remagen, auf einem Hausstein in Wien, einem Außenwandgemälde in Hocheppan und im Andlauer Zyklus als kirchenpolitisch genutztes ikonographisches Signal der gerechten Strafe für den arianischen ›Ketzer‹ Theoderich.[74]

Auf Runkelstein ist Dietrich von Bern mit Siegfried und Dietleib als Inbegriff eines kühnen Recken in den literarisch erweiterten Triadenzyklus eingefügt: Häufig materialisiert sich der Reflex auf die literarische ›Vorlage‹ nicht in narrativen Szenenfolgen, sondern in der bloßen Vergegenwärtigung deutungsmächtiger Einzelszenen oder emblematischer Figuren. Zum ›klassischen‹, in Fresken, Textilien, Skulpturen und der frühneuzeitlichen Druckgraphik überlieferten Neun-Helden-Modell gehört – mit Karl dem Großen und Gottfried von Bouillon – auch Artus als vorbildliche Verkörperung eines christlichen Heroen.[75]

Gegenwart, in: Zs. für Bayerische Landesgeschichte 63 (2000), S. 325–356. Zu den Bildzeugnissen des Wielandstoffs s. Robert Nedoma, Die bildlichen und schriftlichen Denkmäler der Wielandsage (GAG 490), Göppingen 1988; Heinrich Beck, Der kunstfertige Schmied – ein ikonographisches und narratives Thema des frühen Mittelalters, in: Medieval Iconography and Narrative, S. 15–37.

[73] Zu den Dietrich-Bildzeugnissen vgl. Wolfgang Stammler, Dietrich von Bern, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1479–1494, wieder abgedruckt unter dem Titel »Theoderich der Große (Dietrich von Bern) und die Kunst« in: ders., Wort und Bild (Anm. 68), S. 45–70. Zu Lichtenberg s. Julius von Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol, Wien 1916; zu Wildenstein s. Michael Curschmann und Burghart Wachinger, Der Berner und der Riese Sigenot auf Wildenstein, in: PBB 116 (1994), S. 360–389; Michael Curschmann, Ein Zyklus profaner Wandmalerei auf Burg Wildenstein an der Donau: Dietrich und Sigenot, in: Kunstchronik 48 (1995), S. 41–46; ders., Vom Wandel im bildlichen Umgang (Anm. 61), passim. Auf Runkelstein ist Dietrich mit Siegfried und Dietleib in die Triadenfolge eingefügt.

[74] Zu Andlau vgl. den Beitrag von Andrea Bruhin in diesem Band.

[75] Zu den Neun Helden s. Robert L. Wyss, Die neun Helden. Eine ikonographische Studie, in: Zs. für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 17 (1957), S. 73–106; Horst Schroeder, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst,

Der um 1130 auf der Archivolte der Porta della Pescheria der Kathedrale zu Modena dargestellte Artus aber, der – laut Inschrift – mit *BURMALTVUS* und *CARRADO* kämpft, um die gefangene *WINLOGEE* (Ginover?) zu befreien, ist eher der mythisch-vorhöfische König, nicht der ideologische Mittelpunkt des Artusromans. Dies gilt auch für jene ein Fabeltier bezwingende, als Artus gedeutete Figur an der dortigen Torre Ghirlandiana, um 1169–1179, wie für den *REX ARTVRVS* auf dem 1166 entstandenen Mosaikfußboden von Otranto in Apulien, der, auf einem Ziegenbock reitend, mit dem Katzenungeheuer Capalu streitet.[76] Lokale Sagentradition reflektiert ein Kapitell in Perros in der Bretagne, um 1100, das möglicherweise die Begegung zwischen Artus und St. Efflam, dem die Kirche geweiht ist, darstellt.[77] Auf den zerstörten Medaillonbildern im Konstanzer Haus zur Kunkel wird Artus, der exemplarische Held der Triaden-Reihe, unter die Minnesklaven eingereiht – wie hier und an anderen Orten weitere Helden der höfischen Literatur: Tristan und Iwein.[78] Wenn nicht, wie bei den Konstanzer Medaillons, ein begleitender Text die Nähe zu einer literarischen Quelle verdeutlicht, ist bei solch emblematischen Zeugnissen wie den Minnesklaven-Folgen kaum auszumachen, ob sich das ikonische Objekt auf eine der zahlreichen literarischen Ausformungen der Minnesklaven-Thematik bezieht oder ob nicht eher ein beiden Medien zugrunde liegendes Vorstellungsmodell unabhängig voneinander – literarisch und bildkünstlerisch – realisiert wird. Sicher trifft dies auch auf die zahlreichen Minneburg-Erstürmungen auf oberrheinischen Teppichen, französischen Elfenbeinkästchen, Spiegelkapseln und Schreibtäfelchen, auf Wandgemälden im Rineggschen Haus in Konstanz oder – einst – im Haus zur Zinne in Dießenhofen im Thurgau zu.[79] Reflektieren sie einen literarischen Text oder tradieren sie eine Vorstellung im Bildmedium, die parallel dazu auch im Textmedium vermittelt wird? Und ähnliches gilt für jene Fresken, die deutlich Neidhartsche Tanzszenen und den Veilchenschwank

Göttingen 1971; Wim van Anrooij, Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300–1700), Amsterdam 1997.

[76] Zu Modena s. Loomis, Arthurian Legends (Anm. 44), S. 32–36; Roger S. Loomis, The Modena Sculpture and Arthurian Romance, in: Studi Medievali, N.S. 9 (1936), S. 1–17; Jacques Stiennon, Rita Lejeune, La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène, in: Cahiers de Civilisation médiévale 6 (1963), S. 281–296; Rita Lejeune, La légende du Roi Arthur dans l'iconographie religieuse médiévale, in: Archaeologia 14 (1967), S. 51–55. Zu Otranto s. Walter Haug, Das Mosaik von Otranto. Darstellung, Deutung und Bilddokumentation, Wiesbaden 1977; Carl Arnold Willemsen, Das Rätsel von Otranto. Das Fußbodenmosaik in der Kathedrale. Eine Bestandsaufnahme, hg. von Magnus Ditsche und Raymund Kottje, Stuttgart 1992, dort weitere Literatur.

[77] Vgl. Loomis, Arthurian Legends (Anm. 44), S. 31f.

[78] Zur Minnesklaven-Thematik vgl. Ott, Minne oder *amor carnalis* (Anm. 61).

[79] Zu den Elfenbein-Objekten s. Koechlin (Anm. 59), zu den textilen Zeugnissen Rapp Buri/Stucky-Schürer, zahm und wild (Anm. 49), zu den Fresken Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraums, Bd. 1 (Bodensee-Bibliothek 6), Konstanz/Lindau 1961, S. 131–134; Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 60), passim.

wiedergeben: in Dießenhofen, im Haus Tuchlauben in Wien, im Haus zum Grundstein in Winterthur, auf Burg Trautson bei Matrei, und – jüngst entdeckt, aber ohne den Veilchenschwank – im Haus Brunngasse 8 in Zürich. Es sind wohl weniger die Lieder Neidharts, gar bestimmte Textstellen, die hier ins Bild kommen; es ist vielmehr ihr Autor, oder besser: die Neidhart-Figur.[80]

Die Wahl der in der Freskomalerei, auf Skulpturen und Teppichen oder im Kunsthandwerk ›benutzten‹ literarischen Stoffe, Themen, Erzählabschnitte und Figuren ist keineswegs beliebig. Stets verbergen sich dahinter bestimmte Deutungsabsichten, Identifikationsversuche, Ideologiemodelle, wobei jedoch stets neu zu fragen ist: welche? Gebrauchssituation und Ort der Bildzeugnisse, Gebrauchssituation und Deutungsangebot der literarischen Stoffe und Texte und vor allem deren jeweilige – mündliche oder schriftliche – Überlieferung sind bei jeder Interpretation jedes einzelnen Objekts je neu zu hinterfragen. Es kann also folglich nicht bei der bloßen Auflistung der Zeugnisse bleiben, weshalb im folgenden einige jener Probleme anzureißen sind, die sich bei jedem Interpretationsversuch immer wieder neu stellen. Doch ist, bevor dies geschieht, unmißverständlich darauf hinzuweisen, daß der hier unternommene Vergleich zwischen handschriftlicher und nicht-handschriftlicher Literatur-Ikonographie – die Konfrontation jener Stoffe und Texte, die in der skriptographischen Tradierung illustriert wurden, mit jenen, von denen Bildzeugnisse existieren – in einem entscheidenden Punkt hinkt: Was hier als Vergleichsfolie für die Fresken, Teppiche, Elfenbeine usw. angeboten wurde, ist eine Zusammenstellung allein der deutschsprachigen illustrierten Literatur – also nur eines kleinen Ausschnitts aus einem gesamteuropäischen Phänomen. Die ikonographischen Zeugnisse, die diesen Bilderhandschriften gegenübergestellt wurden, stammen jedoch aus allen europäischen Kulturen, in denen nationalsprachliche Versionen der gesamteuropäisch tradierten Stoffe im Umlauf waren: schriftlich, mündlich – und bildlich. Um eine wirklich befriedigende Materialbasis zu schaffen, müßte eigentlich – was hier nicht zu leisten ist – auch die französische, englische, italienische, spanische, skandinavische usw. Handschriftenillustration mit einbezogen werden. Nur dann ließe sich das gesamte Umfeld erfassen, in dem sich ›Literatur in Bildern‹ ereignet.[81] In sieben Stichworten sollen im folgenden die

[80] Zu den Neidhart-Bildzeugnissen s. Eckehard Simon, The Rustic Muse: Neidhard-Schwänke in Murals, Stone Carvings, and Wood-Cuts, in: Germanic Reviev 46 (1971), S. 243–265; Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien den Ritters Neidhard Fuchs (GAG 192), Göppingen 1976, S. 190–266; Curschmann, Wort – Schrift – Bild (Anm. 61), S. 429–432. Zum Zyklus im Zürcher Haus Brunngasse 8 s. Edith Wenzel, Ein neuer Fund: Mittelalterliche Wandmalereien in Zürich, in: ZfdPh 116 (1997), S. 417–436.

[81] Ein Stoff wie der von der ›Chastelaine de Vergi‹ z. B. fällt für den deutschsprachigen Kulturraum völlig aus. Dabei gehört er in Frankreich, wo zwei Handschriften des Texts illustriert wurden, und in Italien zum zentralen Bestand literarischer Bildzeugnisse: Allein elf französische Elfenbeinkästchen, z. T. fragmentiert, tradieren in mitunter variierenen Kombinationen des szenischen Grundbestands die Geschichte (Florenz, Museo Nazionale Bargello: linkes Seitenteil; London, The British Museum: vollständiges Kästchen; ebd., Seitenteil; ebd., Seitenteil eines weiteren Kästchens; Mailand, Castello Sforzesco [Museo Archeologico]: vollständiges Kästchen; New York, The Metropolitan Museum: Kästchen ohne Schmalseiten; ebd., vollständiges Kästchen; Paris, Musée du Louvre: vollständiges Kästchen; ebd., Deckel; ehem. Ripaille, Sammlung Engel-Gros: Rückseite; Wien, Kunsthistorisches Museum: vollständiges Kästchen. Siehe dazu: Hans Martin von Erffa, Chastelaine von Vergi, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 424–426; Beate Schmolke-Hasselmann, ›La Chastelaine de Vergi‹ auf Pariser Elfenbein-Kästchen des 14. Jahrhunderts, in: Romanistisches Jahrbuch 27 [1976], S. 52–76; Laila Gross, ›La Chastelaine de Vergi‹ Carved in Ivory, in: Viator 10 [1979], S. 311–322; Charles T. Little, Casket with Scenes from La Châtelaine de Vergi, in: Images in Ivory [Anm. 53], S. 242–244); ein Freskenzyklus des 14. Jahrhunderts in Florenz, Palazzo Davizzi-Davanzati, gibt sie wieder (Walter Bombe, Un roman français dans un palais florentin, in: Gazette des Beaux-Arts 53 [1911], S. 231–242; Eve Borsook, The Mural Paintings of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto, 2. Aufl. Oxford 1980, S. 55f.), das Inventar des Herzogs von Anjou nennt eine emaillierte Silberschüssel mit Motiven daraus (Erffa, Sp. 426). Vgl. weiter Curschmann, Wort – Schrift – Bild (Anm. 61), S. 412.

Problemkreise, die sich im Umgang mit textabgelösten Bildzeugnissen stellen, diskutiert werden.

II

1. Mündlichkeit – Schriftlichkeit

Lange bevor der Stoff der karolingischen Reichsgeschichte schriftlich geformt und tradiert, gar illustriert, wurde – als ›Chanson de Roland‹, Karl- und Wilhelmsgesten in Frankreich, als ›Rolandslied‹, später Strickers ›Karl‹ und ›Willehalm‹-Trilogie in Deutschland –, existiert bereits eine ikonographische Überlieferung dieses Stoffs, oder doch zumindest von Motiven, die auch aus den schriftlichen Ausformungen bekannt sind: Das früheste profanliterarische Bildzeugnis überhaupt, die Roland-Kapitelle in der Abteikirche Sainte-Foy in Conques,[82] einer Station am Pilgerweg nach Santiago di Compostela, datieren um 1100, also etwa ein Jahrhundert vor der ersten handschriftlichen Ikonographie des Stoffs in der Heidelberger ›Rolandslied‹-Handschrift. Im französischen Sprachraum setzt die Illustrierung noch später ein, und noch dazu auf Umwegen über franco-italienische Versionen: Während weder die assonierende ›Chanson‹ noch ihre gereimten französischen Bearbeitungen jemals illustriert wurden – die ›Chanson‹-Handschriften sind deutlich Vortrags-Manuskripte für die mündliche ›Aufführung‹ –, entsteht Anfang des 13. Jahrhunderts ein bebilderter Codex des franco-italienischen Epos ›Enfances Roland‹ oder ›Orlandino‹ (Venedig, Bibliotheca Marciana, cod. gall. XIII), und erst Ende des 13. Jahrhunderts wird die ›Chanson‹ in der franco-italienischen Version mit einer histori-

[82] Siehe dazu Lejeune/Stiennon, Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst (Anm. 46), S. 19–25, dort weitere Literatur.

sierten Initiale – also noch recht bescheiden – eingeleitet, die wiederum aus anderen Initialen der im gleichen Codex (Venedig, Bibliotheca Marciana, cod. gall. IV) überlieferten ›Chanson d'Aspremont‹ abgeleitet ist, welche bereits Mitte des 13. Jahrhunderts (London, The British Library, Lansdowne 782) einen Bilderzyklus erhielt.[83] Vermittlungsinstanz der frühen Bildzeugnisse des Rolandsstoffs in Frankreich, etwa auch des Architravs in Angoulême,[84] ist der mündlich umlaufende Stoff, aus dem variierende Erzählmotive aufgenommen, neu geordnet und kombiniert wurden, um sie ›lesbar‹ zu machen für ein Publikum, dem dieser Stoff – mündlich – vertraut war. Für die Kapitelle in Conques mag sogar gelten, daß die relativ polyvalente Ikonographie kämpfender Ritter und Heiden, ganz allgemein die zeitgenössische Treuga-Dei-Diskussion reflektierend, erst nachträglich auf den umlaufenden Rolandsstoff bezogen wurde – wie spätere Quellen nahelegen.

Auf mündlich vermittelter Stoffkenntnis beruhen auch die Bildzeugnisse der Heldenepik. Bezeichnenderweise gelangt die germanisch-deutsche Heldensage in ihrer handschriftlichen Überlieferung nur zu einer höchst bescheidenen, im Anspruchsniveau stark zurückgenommenen Ikonographie, was selbst für den Text der Gattung gilt, der noch am massivsten ›Literarizität‹ vertritt – das ›Nibelungenlied‹ –, dessen einzige Bilderhandschrift als Produkt eines südwestdeutschen Tafelmaler-Ateliers ziemlich einzelgängerisch ist.[85] Die beiden illustrierten ›Ortnit‹-Manuskripte wiederum enthalten, ganz im Gegensatz zum sonstigen Usus der ›Elsässischen Werkstatt von 1418‹, statt eines durchgängigen Illustrationszyklus lediglich je ein Titelbild, das das Deutungsangebot des Texts nur ganz allgemein ›ansagt‹.[86] Ein elaboriertes Illustrationsprogramm entwickelt der heldenepische Stoff im Grunde erst – mit dem Straßburger ›Heldenbuch‹ der Prüß-Offizin und zahlreichen Inkunabeln und Postinkunabeln des Dietrich- und Wolfdietrich-Komplexes aus Augsburger und Straßburger Werkstätten – im Buchdruck.[87] Der Vergleich der Heldenepik mit anderen literarischen Gattungen zeigt, daß die Handschriften gerade jener Stoffe, die sich besonders lange im Traditions- und Überlieferungsstrom von Oralität bewegen, erst sehr spät – und dann relativ reduziert – bebildert werden.[88] Illustration ist, wohl auch als Versuch der Anbindung an die lateinische Buch- und Schriftkultur und zugleich einer Neu-Definition des volkssprachlichen Buchs, eine Versicherungs-Instanz von Literarizität: Das ›Rolandslied‹ etwa, im Französischen ganz in die orale Tradition eingebunden und nie illustriert, wird mit seiner Rezeption nach Deutschland von Anbeginn als Schrift-Literatur definiert: Wie die Illustrationen seiner Handschriften ist auch Konrads Behauptung einer lateinischen Zwischenübersetzung Signal dieses Anspruchs. Der Text ist einer der ersten in deutscher Sprache, der überhaupt illustriert wird, und im Zuge der Überlieferung zählt der Stoffkreis, dem er zugehört, zu den wenigen, deren Codices durchgängig höchstes – gleichsam ›lateinisches‹ – Anspruchsniveau vertreten.

[83] Zu diesen Handschriften ebd., S. 227–232, Abb. 159–167, Taf. XIX.

[84] Angoulême, Saint-Pierre, kurz nach 1118, s. ebd., S. 31–46.

[85] Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 855, s. dazu oben Anm. 41.

[86] Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Carm. 2; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 365, s. oben Anm. 40.

[87] Vgl. Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung hg. von Joachim Heinzle, Bd. 1: Abbildungsband (Litterae 75/1), Göppingen 1985; Bd. 2: Kommentarband (Litterae 75/2), Göppingen 1987, darin: Norbert H. Ott, Die Heldenbuch-Holzschnitte und die Ikonographie des heldenepischen Stoffkreises, S. 245–296.

[88] Siehe Norbert H. Ott, Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters, in: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981, hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann (Germanistische Symposien der DFG. Berichtsbände 5), Stuttgart 1984, S. 356–386.

Ganz anders die Heldenepik – speziell die Dietrich-Figur –, die lange vor der schriftlichen Tradierung der Texte oder gar deren Illustration ikonographisch in außerhandschriftlichen Bildzeugnissen realisiert wird, wie vermittelt bei den Lichtenberger Fresken, dem Relieffries in Andlau oder den Kapitellen und Basreliefs des Dietrichschen Höllenritts oder der Sintram-Befreiung (Abb. 1), zudem noch mit klerikalen Umdeutungen der Sagenfigur verschränkt, der Weg von der Mündlichkeit der Literatur in die Bildlichkeit des Kunstwerks auch immer gewesen sein mag. Erst am Ende des Traditionsstroms bezieht sich mit dem ›Sigenot‹-Zyklus in Wildenstein – und das ist eine bezeichnende Ausnahme – die Wandmalerei direkt auf eine textvermittelte Vorlage, aber eben gerade nicht auf einen Text, der im Prozeß der Aneignung ins ikonische Medium ›übersetzt‹ worden wäre, sondern auf eine Bildvorlage – die Holzschnittzyklen der Drucke nämlich –, die diesen Übersetzungsvorgang vom einen ins andere Medium schon geleistet hatte.[89]

2. Kombinationen

Dietrichs Höllenritt, Sintrams Befreiung aus dem Drachenmaul, Rolands Kampf mit Ferragut, Alexanders Himmelfahrt, Tristan und Isolde im Baumgarten, in den Handschriften – wenn überhaupt illustriert – in einen fortlaufenden Erzählzyklus integriert, stehen in der Wandmalerei, der Textilkunst, der Skulptur auch als einem bestimmten Stoffangebot entnommene Einzelszenen selten allein. An der Fassade von San Zeno in Verona[90] korrespondiert der in Kampf zu Pferd und Kampf zu Fuß auseinandergefaltete Streit zwischen Roland und Ferragut mit Dietrichs Höllenjagd: dem arianischen Ketzer Theoderich wird der positive Heidenbezwinger Roland gegenübergestellt. Am Pfarrhoftor von Remagen[91] ist es Alexander im Greifenwagen, der neben Resten

[89] Dazu hat Curschmann, Vom Wandel (Anm. 61) das Nötige gesagt. Vgl. auch Ott, Rodenegg revisited (Anm. 61), S. 80–86.

[90] Siehe Lejeune/Stiennon (Anm. 46), S. 81–85.

[91] Loomis, Alexander the Great's Celestial Journey (Anm. 47), S. 177; Richard Hamann,

einer Dietrich-Szene steht: Präfiguration von Christi Himmelfahrt oder, im Kontext von Dietrichs Höllenritt und der Sirenen und Monstren, doch die *superbia* Alexanders? Das Pfeilerkapitell mit *Alexander elevatus ad aerem* im Chorumgang des Basler Münsters steht in einer Reihe mit einem zweiten, das den von Dietrich aus dem Drachenmaul befreiten Sintram zeigt, und einem weiteren mit Pyramus und Thisbe; auf der Rückseite der Alexander-Skulptur ist der Sündenfall angebracht.[92] In die Misericordien-Programme vorwiegend englischer Kirchen sind neben den ›klassischen‹ Minnesklaven wie dem geschorenen Samson, Vergil im Korb oder Aristoteles, von Phyllis geritten, auch der Erzählliteratur entnommene Exempla eingefügt: der himmelfahrende Alexander, Tristan und Isolde im Baumgarten und/oder Iwein unter dem Fallgitter.[93] Gleiches gilt für textile Zeugnisse mit Weiberlisten-Darstellungen, wie den Malterer-Teppich im Freiburger Augustinermuseum – mit zwei ›Iwein‹-Szenen – oder den Medaillonteppich aus dem Regensburger Rathaus – mit der Baumgartenszene aus dem ›Tristan‹ –, aber auch für die zerstörten Medaillonfresken im Konstanzer Haus zur Kunkel, die jedoch einen anderen, dichteren Textbezug aufweisen, da sie nicht nach eigenen Programmvorstellungen frei über der Tradition und der Literatur entlehnte Motive verfügen, sondern einen auch schriftlich überlieferten Text – einen Pseudo-Frauenlob-Spruch – ›illustrieren‹.[94] Was gewöhnlich erst im Bildmedium geschieht, hat hier bereits der vorausgehende Text geleistet, nämlich an bestimmte literarische Figuren gebundene, sie definierende, zu Bild- und Deutungsmodellen verdichtete Handlungen neu zusammenzufügen und so einen neuen Deutungsappell aufzurufen.

Eine Serie französischer Elfenbeinkästchen[95] aus der Mitte des 14. Jahrhunderts kombiniert der Literatur entnommene und in den Handschriften auch illustrierte Szenen mit Motiven aus Sage und Mythos: Minneturnier (Abb. 2), Erstürmung der Minneburg, Jungbrunnen, Einhornjagd, die Baumgartenszene des ›Tristan‹, Aristoteles von Phyllis geritten, Pyramus und Thisbe, ein Ritter, der einen Wildmann an der Entführung eines Mädchen hindert, Galahad, der den Schlüssel zum Schloß der Jungfrauen erhält, Lanzelot auf der Schwertbrücke, Gawan auf dem gefährlichen Bett. Mit dieser Kompilation tradierter, in einprägsame Bildformeln geronnener Erzählmotive entsteht ein neues, sich unter dem Motto Minne und Minneabenteuer fügendes Programm, das die der Literatur entlehnten Szenen zwar ihres narrativen Zusammenhangs entkleidet,

Motivwanderung von West nach Osten, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3/4 (1926/27), S. 49–72, hier: 49–59; Settis-Frugoni (Anm. 47), S. 318.

[92] Vgl. Settis-Frugoni (Anm. 47), S. 319f.

[93] Dazu Ott, Minne oder *amor carnalis* (Anm. 61), S. 117f.

[94] Ebd., S. 112f. Zum Malterer-Teppich s. oben Anm. 61, zum Regensburger Medaillonteppich Marie Schuette und Sigrid Müller-Christensen, Das Stickereiwerk, Tübingen 1963, Nr. 229; Leonie von Wilckens, Bildteppiche. Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1980, S. 8–15; dies., Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500, München 1991, S. 220.

[95] Siehe dazu oben Anm. 59.

aber – indem die Einzelmotive sich gegenseitig beleuchten – eine neue, exemplarische Geschichte anbietet.

Das Aufeinander-Beziehen von Motiven aus verschiedenen Stoffkreisen strukturiert nicht nur aus ›emblematischen‹ Einzelszenen zusammengefügte Folgen, sondern mitunter auch zyklische Bildprogramme. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts werden z. B. an den Langhauswänden von Santa Maria in Cosmedin in Rom,[96] veranlaßt von Papst Calixtus II., Karl-Roland-Szenen einem Danielzyklus gegenübergestellt: Karl der Große, Befreier des Jakobusgrabs und Heidenkämpfer, wird als gerechter Herrscher und vorbildlicher Vorläufer der eigenen kirchenpolitischen Ziele gefeiert und zum Gegentyp Nebukadnezars, des ungerechten Königs par excellence, stilisiert. Ein Freskenzyklus in Karden an der Mosel, der in 20 Szenen die fabulöse Orientgeschichte vom Herzog von Braunschweig darstellt,[97] korrespondiert im angrenzenden Raum mit Wandbildern der Susanna-Geschichte. Beide Räume verdanken ihre Ausmalung aller Wahrscheinlichkeit nach der Hochzeit zwischen Philipp von Eltz und Elisabeth von Pirmont 1497. Susanna als Muster der tugendhaften Frau ist Heinrich von Braunschweig als dem ruhmreichen Helden, der nach langen Irrfahrten seine Gattin wiedergewinnt, an die Seite gestellt. In beiden Kardener Folgen führen die Protagonisten die Wappen der Auftraggeber: Ganz unmittelbar wird der literarische Stoff via Bildmedium auf sein Publikum bezogen. Der nicht-handschriftlichen Ikonographie geht es anders als den Illustrationen – etwa in der Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstandenen Handschrift von Michael Wyssenheres ›Herzog von Braunschweig‹[98] – nicht bloß darum, eine als Text tradierte Geschichte noch einmal in Bildern zu erzählen. Die über das Bildzeugnis vermittelte literarische Geschichte wird vielmehr dazu benutzt, mit Hilfe von ihr immanenten, durch Szenenauswahl oder durch Konfrontation mit anderen Geschichten besonders betonten Deutungsappellen neue, eher allgemein-gesellschaftliche Interessen repräsentativ vorzustellen. Als Bild-Geschichte ist die Text-Geschichte vor allem auf das soziale Bewußtsein der höfischen Gesellschaft fokussiert.

[96] Dazu Lejeune/Stiennon (Anm. 46), S. 47–56.

[97] Vgl. Wolfgang Metzger, Wandmalereien zur Sage von Heinrich dem Löwen in Karden an der Mosel, in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995. Bd. 3: Abteilung Nachleben, hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff zusammen mit Gerd Biegel, München 1995, S. 117–119; ders., Greifen, Drachen, Schnabelmenschen – Heinrich der Löwe in erzählenden Darstellungen des Spätmittelalters, ebd., S. 15–25; Norbert H. Ott, Encounters with the Other World: The Medieval Iconography of Alexander the Great and Henry the Lion, in: Demons: Mediators between This World and the Other. Essays on Demonic Beings from the Middle Ages to the Present, hg. von Ruth Petzoldt und Paul Neubauer (Beiträge zur Europäischen Enthnologie und Folklore. Reihe B: Tagungsberichte und Materialien 8), Frankfurt a. M. usw. 1998, S. 73–99, hier: 79f.

[98] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 4.

3. Auswahlprinzipien und Identifikationsangebote

Kaum ein zyklisches Bildzeugnis setzt den gesamten Handlungsablauf des Texts in Bilder um, bietet also keine vom Beginn bis zum Schluß reichende, alle Ereignisse und Höhepunkte des Epos abdeckende narrative Bilderfolge. Zumal der Literaturwissenschaftler als Interpret findet es meist höchst irritierend, wenn auf der Mehrzahl der bildlichen Objekte nur bestimmte Erzählabschnitte ikonographisch verwirklicht werden, oft für die Textstruktur besonders relevante Handlungszüge vernachlässigt, eher nebensächliche hingegen übermäßig betont sind. Bilderfolgen, die auch nur annähernd den gesamten Textvorwurf – wie ein handschriftlicher Illustrationszyklus – im ikonischen Medium realisieren, sind eher die Ausnahme: die ›Sigenot‹-Wandmalereien in Wildenstein z. B., die einen textgebundenen, kleinformatigen Holzschnitt-Illustrationszyklus ins Großformat der Monumentalmalerei übertragen, die ›Herzog-von-Braunschweig‹-Fresken in Karden an der Mosel – was die Frage provoziert, ob ihnen nicht auch Buchillustrationen als Quelle zugrunde liegen –, oder die Sommerhaus-Zyklen auf Runkelstein: ›Tristan‹ – mit Einschränkungen –, ›Wigalois‹, ›Garel‹. Alle anderen Beispiele aber entnehmen dem Text – oder besser: dem Stoff – nur Ausschnitte, heben manche Szenen besonders hervor, unterschlagen andere, ›verschwenden‹ geradezu – würde der Literarhistoriker sagen – den kostbaren Platz auf der Wand, um beispielsweise Kampfszenen fast immer auseinanderzufalten in Lanzenkampf zu Pferd und Schwertkampf zu Fuß, wo es doch ›eigentlich‹ nur darum ging, die das Epos vorantreibende Kampfepisode als solche darzustellen und sie im Ganzen der Handlung zu verorten.

Der älteste profanliterarische Wandbilder-Zyklus, ›Iwein‹ auf Rodenegg, gibt nur den ersten Handlungsabschnitt von Hartmanns Roman – das Brunnenabenteuer mit der Tötung Askalons bis zur Versöhnung von Iwein und Laudine – wieder. Zudem überträgt er den im Text von Kalogrenant erlebten und am Artushof erzählten Handlungsabschnitt, über dessen ›Nach-Spielen‹ durch Iwein das literarische Zeugnis ganz kursorisch hinweggeht, auf Iwein selbst – und betont damit diese ›Aventiure der Aventiure-Definition‹ ganz besonders.[99] Selbst die Iwein-Fresken in Schmalkalden, obschon bis zur Löwenaventiure reichend, gewichten den ersten Handlungsabschnitt mit 15 von 22 Szenen überaus stark. Der Parzival-(besser: Gawan-)Teppich in Braunschweig, Mitte 14. Jahrhundert, entnimmt Wolframs gewaltigem Epos nur einen einzigen Abschnitt – Gawans Minnebegegnung mit Orgeluse bis zur Erringung der Dame –, verdoppelt dabei die Kampfszenen und hebt die gefährlichen Abenteuer auf Schastel merveile,[100] denen übrigens auch auf den französischen Elfenbeinkästchen mit drei Szenen ein auffälliger Stellenwert zukommt, besonders hervor. Der fragmentierte ›Parzival‹-Freskenzyklus im Konstanzer Haus zur Kunkel

[99] Literatur zu Rodenegg s. oben Anm. 61.

[100] Zum Braunschweiger Gawan-Teppich s. oben Anm. 56 sowie Ott, Ikonographie (Anm. 53), S. 119, und Schirok, Parzivaldarstellungen (Anm. 54), S. 181–183.

vom Beginn des 14. Jahrhunderts hat einst wohl bis zur Aufnahme des Helden in die Artusrunde gereicht, bricht also dort ab, wo mit der Verfluchung durch Kundrie die Krisensituation einsetzt. Ein französisches Elfenbeinkästchen aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts wählt aus Chrétiens ›Perceval‹ die Jugendgeschichte des Helden bis zur Überwindung des Roten Ritters aus.[101] Der mittelrheinische ›Wilhelm-von-Orlens‹-Teppich des 15. Jahrhunderts im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk ›illustriert‹ in 15 Szenen nur etwa ein Drittel des Texts: Er beginnt mit Wilhelms und Amelies Begegnung beim Schachspiel und endet mit der Entführung der Braut, unterschlägt also – außer der Vorgeschichte – die Problematisierung der Minne, die Rückentführung der Geliebten und die mühsame Wiedergewinnung bis zur endlichen Hochzeit. Ähnliches gilt für die zyklischen Tristan-Bildzeugnisse: Die Erfurter ›Tristan‹-Tischdecke endet mit Melots Bestrafung wegen der – angeblich – falschen Beschuldigung nach dem Rendezvous im Baumgarten; der Wienhausener ›Tristan‹-Teppich I, um 1300, reicht vom Moroltkampf bis zum Minnetrank, der wenig jüngere zweite Teppich zeigt nur Morolt- und Drachenkampf; der applizierte Behang aus Thüringen, um 1375, heute im Victoria & Albert Museum, bringt Brautwerbungsfahrt und Drachenkampf (Abb. 3); das sizilianische Weißstickerei-Deckenpaar vom Ende des 14. Jahrhunderts gibt nach italienischen Bearbeitungen des Tristan-Stoffs allein den Moroltkampf wieder, und es bezieht dabei die literarischen Ereignisse ähnlich direkt, wenn auch wohl spielerischer, auf seine Benutzer wie die Kardener Fresken: Die Protagonisten führen die Wappen der Florentiner Familien Guicciardini und Acciaiuoli auf ihren Schilden – anläßlich der Hochzeit von Laodamia Acciaiuoli und Piero di Luigi Guicciardini 1395 war das Objekt offenbar entstanden.[102]

Die unvollständige, aus dem Stoffangebot nur auswählende Umsetzung der Literatur-›Vorlage‹ durch das Bildmedium kann kaum Zufall sein, und sie beruht auch nicht, wie man mitunter gemeint hat, auf Überlieferungsverlust oder gar mangelnder Textkenntnis der Maler, Teppichwirker oder Entwerfer der Bildprogramme. ›Auswahl‹ ist vielmehr Darstellungs- und Strukturprinzip: Die Bildzeugnisse stellen eine andere Deutungsrichtung, als die literarische Quelle sie anbietet, zur Diskussion. Auffällig ist dabei eine Tendenz zur Harmonisierung gesellschaftlicher Widersprüche und zur Negierung von Krisen:[103] Parzival in Konstanz ist am Artushof aufgehoben; Melot wird auf der Erfurter Decke bestraft, womit die Legitimität der illegitimen Tristan-Isolden-Minne garantiert

[101] Dazu oben Anm. 53.

[102] Zu den Tristan-Textilien s. Ott, Katalog der Tristan-Bildzeugnisse (Anm. 45), Kat.-Nr. 14, 15, 17, 18, 20, 21.

[103] Vgl. Norbert H. Ott, Geglückte Minne-Aventiure. Zur Szenenauswahl literarischer Bildzeugnisse im Mittelalter. Die Beispiele des Rodenecker *Iwein*, des Runkelsteiner *Tristan*, des Braunschweiger Gawan- und des Frankfurter *Wilhelm-von-Orlens*-Teppichs, in: Jb. der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 2 (1982/1983), S. 1–32.

ist – ähnlich wie der Runkelsteiner ›Tristan‹, der mit dem manipulierten Gottesurteil schließt –; Gawan erringt auf dem Frankfurter Teppich als exemplarischer Minneheld am Ende die Dame und damit die Landesherrschaft. Festzuhalten bleibt, daß nicht-handschriftliche Bildzeugnisse literarischer Stoffe keineswegs darauf zielen, den Textfortgang lediglich in Bilder umzusetzen, sondern daß es vielmehr um die repräsentative Vorführung von Identifikationsangeboten geht, um die Vermittlung von Ideologiemodellen anhand von in Vor-Bilder übersetzte Literatur. Dafür spräche u. a. auch die Beliebtheit jener Erzählungen auf oberrheinischen Teppichen des 15. Jahrhunderts – ›Der Busant‹, ›Die Königin von Frankreich‹, ›Der Graf von Savoyen‹, auch der ebenfalls auf einem Wandbehang überlieferte ›Herzog von Braunschweig‹[104] –, bei denen es in unterschiedlicher Variation immer wieder um die Bewährung eines Minne- oder Ehepaares in der Trennung geht, um die endliche Wiedergewinnung und Versöhnung mit der verlorenen oder verstoßenen Gemahlin – um die (Rück-)Gewinnung von gesellschaftlicher Harmonie und Idealität.

4. Werkstoff, Darstellungsort, Gebrauchssituation

Entscheidend für die Deutung eines literarischen Bildzeugnisses ist die Gebrauchssituation, für die es gedacht war, der Ort, an dem es dargestellt, der Werkstoff, aus dem es gemacht ist. Das verbindet in gewissem Sinn die nichthandschriftlichen ikonographischen Objekte mit Handschriftenillustrationen: Daß gerade die Codices der heilsgeschichtlich orientierten Universalchroniken und der Epen karolingischer Reichsgeschichte – ›Willehalm‹ und ›Karl‹ – als einzige deutschsprachige ein Ausstattungsniveau vertreten – mit Pergament, ausgeklügeltem Layout, gerahmten Deckfarbenminiaturen aus teuren Pigmenten, mitunter auch Blattgoldverwendung –, das an das der lateinischen Buchkultur heranreicht, ist kein Zufall. Es handelt sich dabei um Stoffe, mit denen ihr adeliges Publikum höchsten ideologischen Anspruch verband: Ein *eweclih memorial* (V. 21697) für den jungen Konrad solle die ›Weltchronik‹ sein, hat bereits ihr Autor Rudolf von Ems betont; und wie der Auftraggeber der Kasseler ›Willehalm‹-Handschrift,[105] der hessische Landgraf Heinrich II., sich und seine Dynastie an den Epenstoff anschloß, ist schon häufiger diskutiert worden. Der höfische Roman dagegen ist, was für den Literaturwissenschaftler vielleicht kaum nachvollziehbar sein mag, bis auf wenige Einzelgänger – Berliner

[104] Teppichpaar, rheinisch, um 1460–1470, Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1902,7, s. Leonie von Wilckens, Zwei Bildteppiche mit Szenen aus der Sage von Heinrich dem Löwen, in: Heinrich der Löwe (Anm. 96), S. 115–117.

[105] Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt, 2° Ms. poet. et roman. 1; s. Joan A. Holladay, Illuminating the Epic. The Kassel *Willehalm* Codex and the Landgraves of Hesse in the Early Fourteenth Century, Seattle/London 1996.

›Eneit‹,[106] Münchner ›Tristan‹[107] und ›Parzival‹[108] – in Handschriften weit zurückhaltender, spärlicher, ja z. T. überhaupt nicht – wie Hartmann von Aue – illustriert worden.

Vergleicht man die Bildzeugnisse des höfischen Romans mit jenen der Chanson de geste, so sind durchaus Parallelen zur Handschriftensituation erkennbar, vor allem, was Darstellungsorte, Werkstoffe, Gebrauchssituation und Appellcharakter der Objekte angeht. Ein großer Teil der Zeugnisse des Karl-Roland-Stoffs gehört der Monumentalkunst an und befindet sich an Außenfronten öffentlicher Gebäude oder in den der Öffentlichkeit zugänglichen Bereichen des Kirchenraums: Fassadenskulpturen an Rathäusern und Kathedralen, Fresken auf Langhauswänden, Glasfenster in Kirchen, Kapitellplastiken, Goldschreine. Der höfische Stoff hingegen hat seinen Ort auf Fresken und Teppichen in höfischen oder patrizischen Innenräumen, die nur einer sehr eingeschränkten, privilegierten Öffentlichkeit zugänglich waren, oder er wurde in der Kleinkunst höfischer Luxus-Gebrauchsartikel realisiert: auf Elfenbein-, Holz- und Emailkästchen, auf Spiegelkapseln, Schreibtäfelchen und Haarteilern aus Elfenbein, auf ledernen Schreibtafel-Etuis, Kämmen aus Buchsbaum, silbernen Tischgeräten oder bemalten Deschi di parto. Der Appell der Karl-Roland-Zeugnisse richtet sich, wenn man so will, nach ›außen‹, ist häufig deutlich politisch akzentuiert. Auffällig viele Objekte entstanden in Zeiten massiver kreuzzugspolitischer Anstrengungen und sind von Auftraggebern veranlaßt, die in die Kreuzzugspropaganda besonders involviert waren: Der Erbauer der kurz nach der Eroberung von Saragossa 1118 errichteten Kathedrale von Angoulême, an deren Hauptfassade der Architrav mit dem heidenbezwingenden Roland (Abb. 4) ein Apostel-Tympanon stützt – Verkündigung des Evangeliums durch das Wort und durch das Schwert –, war Bischof Girart, der den Päpsten Gelasius II. und Calixtus II. bei der Organisation der von Aquitanien ausgehenden

[106] Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 282; s. Dorothea und Peter Diemer, Die Bilder der Berliner Veldeke-Handschrift, in: Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar, hg. von Hans Fromm (Bibliothek des Mittelalters 4 = Bibliothek deutscher Klassiker 77), Frankfurt a. M. 1992, S. 911–970. Faksimile: Heinrich von Veldeke, Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung von Nikolaus Henkel. Kunsthistorischer Kommentar von Andreas Fingernagel, Wiesbaden 1992.

[107] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51. Faksimile: Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Fakimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband mit Beiträgen von Ulrich Montag und Paul Gichtel, Stuttgart 1979.

[108] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19. Faksimile: Wolfram von Eschenbach, Parzival, Titurel, Tagelieder. Cgm 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Transkription der Texte von Gerhard Augst, Otfried Ehrismann und Heinz Engels mit einem Beitrag zur Geschichte der Handschrift von Fridolin Dreßler, Stuttgart 1970.

Spanienkreuzzüge beistand.[109] Und Calixtus II. selbst, äußerst rühriger Kreuzzugspropagandist, verband mit dem von ihm initiierten Karl-Roland-Freskenzyklus in der römischen Kirche Santa Maria in Cosmedin klare politische Absichten: Karl der Große wird als exemplarischer Herrscher vorgeführt, dessen politisches und militärisches Wirken sich in eine höhere religiöse Sendung einfügt und der damit, anders als die Kaiser der eigenen Gegenwart, die kreuzzugspolitischen Ziele der Kirche vorbildlich unterstützte.[110] Die Bildzeugnisse des höfischen Romans hingegen bleiben im höfischen Innenraum – gewissermaßen ›unter sich‹ – und dienen ausschließlich der Stabilisierung der eigenen Identität. Sie sind jedoch damit nicht weniger ›ideologisch‹ besetzt, indem sie, zumindest tendenziell, Krisen unterschlagen, Minne harmonisieren, und – oft gegen die eher problematisierende Diskussionsstrategie der zugrunde liegenden Texte – ›gelingende‹ Lösungen anbieten – vielleicht auch, was zu diskutieren wäre, den möglichen Widerspruch zwischen Ehe als Rechtsinstitut und Minne als Herzensbindung zu tilgen suchen. Doch selbst jenseits solch hypothetischer Spekulationen bleibt festzuhalten, daß diese Bildzeugnisse immer wieder um zwei zentrale Identifikationsmomente der höfischen Literatur – und des höfischen Lebens – kreisen: Minne und Aventiure. Auf sie schrumpft letztlich das Deutungsangebot des höfischen Romans zusammen: Literatur und Bildkunst verbinden sich zu einem Idealmodell, mit dem die eigene gesellschaftliche Situation gedeutet und stilisierend überhöht wird.

Auch Ort und Kontext der Bildzeugnisse bestimmen entscheidend ihre Deutung. Es macht einen Unterschied, ob die Himmelfahrt Alexanders des Großen auf einem Tympanon dargestellt ist, wie um 1150 im süditalienischen Matrice[111] oder in Oloron-Sainte-Marie[112] in den Pyrenäen, wo sie nur als Präfiguration von Christi Himmelfahrt figurieren kann, oder ob sie in der Nachbarschaft einer Sündenfall-Darstellung angebracht ist wie in Sainte-Foy in Conques[113] oder auf dem Mosaikboden von Trani,[114] gar am Kapitell über Eck wie im

[109] Zu Gelasius s. Chanoine Tricoire, Les évêques d'Angoulême, Angoulême 1912; Theodor Schieffer, Die päpstlichen Legaten in Frankreich vom Vertrag von Meersen (870) bis zum Schisma von 1130, Berlin 1935, S. 184–198, 218–223; zum Blendportal Lejeune/Stiennon (Anm. 46), S. 31–46.

[110] Zum Programm von Santa Maria in Cosmedin und den Interessen des Papstes s. André Grabar, La peinture romane du XI[e] au XIII[e] siècle, Genf 1958, S. 32 u. ö.; Lejeune/Stiennon (Anm. 46), S. 47–56.

[111] Matrice, Santa Maria della Strada, Tympanon des Südportals, s. Settis-Frugoni (Anm. 47), S. 298f., 309, Abb. 105. Die Kirche ist eine Station auf dem Weg zu den apulischen Pilgerorten San Michele auf dem Gargano und San Nicola in Bari, im Tympanon des rechten Blendportals der Hauptfassade ist eine Szene aus der ›Chanson de Roland‹ – Roland im Hinterhalt von Roncevalles – dargestellt, s. Lejeune/Stiennon (Anm. 46), S. 95–97, Abb. 54.

[112] Oloron-Sainte-Marie, Kirche Sainte-Marie, Ende 13. Jh., Kopie des fragmentierten Tympanons, s. Settis-Frugoni (Anm. 47), S. 279–282, Abb. 91.

[113] Kapitelle im nördlichen Seitenschiff, s. ebd., S. 285, Anm. 39.

[114] Trani, Apulien, Kathedrale, Mosaikfußboden, 12. Jh., Sündenfall direkt oberhalb des

Freiburger Münster,[115] was nur die Deutung Alexanders als Sinnbild der *superbia* zuläßt. Gawan auf dem gefährlichen Bett und Lancelot auf der Schwertbrücke, die im 14. Jahrhundert zwei Kapitelle im Chorumgang von Saint-Pierre in Caen[116] schmücken, sind an diesem Ort und im Kontext weiterer Kapitelle mit dem Sündenfall, der Jungfrau und dem Einhorn, Vergil im Korb und dem von Phyllis gerittenen Aristoteles deutliche Warnungen vor dem *amor carnalis*, anders als auf den französischen Spiegelkapseln, Schreibtäfelchen oder Elfenbeinkästchen mit variierenden Minne-Aventiuren, wo sie eher als exemplarische Minnehelden auftreten.[117] Auch auf Misericordien, jenen Klappsitzen des Chorgestühls, die den Chorherren bei im Stehen zu absolvierenden gottesdienstlichen Handlungen als Gesäßstütze dienten, wurden Minnesklaven-Darstellungen wohl kaum als ernstgemeinte Exempla angebracht, die der eindringlichen Vermittlung kirchlicher Morallehren an ein Laienpublikum dienen sollten.[118] Sie fungieren an diesem der Öffentlichkeit gar nicht zugänglichen Ort eher als ironische Anspielung auf eine Welt, die den gebildeten Geistlichen zwar vertraut, aber – offiziell zumindest – verschlossen war.

5. Bildtypen

Der himmelfahrende Alexander oder die der Romanliteratur entlehnten, auf Misericordien und Spiegelkapseln dargestellten Minnesklaven-Beispiele – Tristan und Isolde im Baumgarten, Iwein auf dem Pferd unter dem Fallgitter – folgen einem durch die christliche Ikonographie vorgeprägten, konstanten, durch Frontalität und Symmetrie bestimmten Kompositionstyp. In Handschriftenillustrationen, etwa im Münchener Cgm 51, ist die Baumgartenszene des ›Tristan‹ Bl. 76[r] eine in der Zeit spielende Handlung, eine Station im Ablauf weiterer, davor und danach stattfindender – und mit davor und danach eingefügten, narrativen Bildern illustrierter – Handlungen. Im textabgelösten Einzelzeugnis hingegen ist sie emblematische Vergegenwärtigung eines zeitlosen, immer gültigen Exemplums. Frontalität und Symmetrie sind die Darstellungsmuster, deren sich die christliche Kunst bedient, um heilsgeschichtlich verbindliche, ewig ›wahre‹ Ereignisse festzuhalten: Sündenfall, Kreuzigung, Himmelfahrt, der Herrscher- und der Richter-Gott, aber auch typologisch Verwendetes wie Daniel in der Löwengrube, der musizierende David oder der auferweckte

himmelfahrenden Alexander, s. ebd., S. 289, Abb. 99. Siehe auch Chiara Settis-Frugoni, Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto, in: Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo 80 (1968), S. 213–256, hier: 229.

[115] Kapitell am Portal der Nikolauskapelle, um 1210, s. Settis-Frugoni (Anm. 47), S. 322f., Abb. 112; Konrad Kunze, Himmel in Stein. Das Freiburger Münster. Vom Sinn mittelalterlicher Kirchenbauten, Freiburg i. Br. usw. 1980, S. 84f. mit Abb.

[116] Siehe oben Anm. 58.

[117] Siehe oben Anm. 59.

[118] Dazu Ott, Minne oder *amor carnalis*? (Anm. 61). Zum Programm der Misericordien s. Christa Grössinger, The World Upside-down. English Misericords, London 1997.

Lazarus[119] verdichten sich als zentrale Themen und Motive des christlichen Glaubens in frontalsymmetrischen Bildtypen, in denen das geschilderte Ereignis im Wortsinne ›festgehalten‹ wird: Während eine Profilfigur sich in der Bildfläche bewegen kann, also das Moment der Zeit enthält, kann eine Frontalfigur, würde sie sich bewegen, nur aus der Bildfläche heraustreten.[120] Die in strenger Symmetrie dem Betrachter gegenübertretende Frontalfigur ist der formale Modus, mit dem die Bildkunst die zeitlose Gültigkeit des dargestellten Themas vermittelt.

Auch zahlreiche in Einzelszenen verdichtete, einem größeren profanliterarischen Erzählzusammenhang entnommene Motive – Baumgarten, Alexanders Himmelfahrt, Iwein unter dem Falltor – folgen diesem Kompositionsprinzip. Zudem scheint die Verbreitung jener Szenen wesentlich von der Wahl des Bildtyps bestimmt zu sein: Die Himmelfahrt Alexanders des Großen ist nicht zuletzt deshalb in einer solchen Fülle von Zeugnissen überliefert, weil der dafür benutzte, das Ereignis auf wenige einprägsame Formeln reduzierende Bildtyp sofort ›erkennbar‹ und daher durchsetzungsfähig war – erkennbar auch deshalb, weil er eine andere, jedem vertraute Himmelfahrt herbeizitierte. Gleiches gilt für die Baumgartenszene aus dem ›Tristan‹, in die der literarische Stoff in gut drei Vierteln seiner Bildzeugnisse gerinnt (Abb. 5). Die formale Gestaltung dieser Szene ruft die Erinnerung an einen aus der christlichen Ikonographie wohlbekannten Bildtyp – den Sündenfall – wach, und liefert damit ein über das Bildmedium vermitteltes Signal zur Interpretation des Textes – oder des Stoff-Angebots –, das bezeichnenderweise den Handschriftenillustrationen der Szene völlig abgeht. Ein Baum mit einer Quelle darunter, im Baum ein gekrönter Kopf – in der Sündenfall-Ikonographie lange Zeit Attribut der Schlange –, zu beiden Seiten des Baums eine männliche und eine weibliche Figur: so hatte z. B. Lorenzo Maitani im Fassadenrelief des Doms von Orvieto den Sündenfall dargestellt.[121] Noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts wählte Johann Beldensnyder für das Paradies des Doms zu Münster[122] diese Bildformel mit allen ihren Details; in die muschelgefaßte Quelle unter dem Baum hat er einen Putto gesetzt. Diesen über Jahrhunderte hinweg tradierten Sündenfall-Bildtyp konnte das mit der christlichen Ikonographie vertraute mittelalterliche Publikum beim Anblick einer Spiegelkapsel mit der Baumgartenszene des ›Tristan‹ ohne Schwierigkeiten assoziieren.

[119] Von letzteren Motiven z. B. frontalsymmetrische Beispiele auf Langhauskapitellen in Vienne, Isère, Kathedrale Saint-Maurice, kurz nach 1150, s. Bernhard Rupprecht, Romanische Skulptur in Frankreich, München 1975, Abb. 249.

[120] Vgl. zu diesem Fragekomplex s. Dagobert Frey, Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst, in: Studium Generale 2 (1949), S. 268–278 (wieder abgedruckt in ders., Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, hg. von Gerhard Frey, Darmstadt 1976, S. 236–259); ders., Das Zeitproblem in der Bildkunst, in: Studium Generale 8 (1955), S. 568–577 (wieder abgedruckt in ebd., S. 212–235); Meyer Shapiro, Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language, New York 1996, bes. Teil I (Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text) Kap. 4: Frontal and Profile as Symbolic Forms, S. 69–95.

[121] Siehe Enzo Carli, Le sculture del Duomo di Orvieto, Rom 1947. Zur Sündenfall-Ikonographie s. Leonie Reygers, Adam und Eva, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 126–156, zur Übertragung des Sündenfall-Bildtyps auf die Baumgartenszene Curschmann, Images of Tristan (Anm. 45), bes. S. 10–15.

[122] Heute im Diözesanmuseum Münster.

Wie bewußt oder eher zufällig, nur über das formale Modell gesteuert oder gezielt die ursprüngliche Aussage der Bildformel nutzend, die höfische Profankunst diesen Verweis auf die christliche Ikonographie eingesetzt haben mag, ist wohl nur im Einzelfall zu entscheiden. Man wird jedoch nicht unbedingt hinter der profanliterarischen Kontrafaktur des christlichen Bildtyps eine gezielte geistliche Interpretation der höfischen Minnegeschichte vermuten wollen, eine moralische Verurteilung der Tristan-Minne mittels ikonographischem Verweis auf die Ursünde gewissermaßen. Dies gilt, wie der bildliche Kontext nahelegt, nicht einmal für die Baumgarten-Szene in den Misericordien-Programmen. Zudem sprechen fast alle übrigen Tristan-Objekte – vor allem auch die zyklischen – gegen ein solch misogynes Deutungsangebot; ihr Bildprogramm betont vielmehr die menschliche Legitimität der gesellschaftlich illegitimen Minne, ja unterstreicht mit neuen, nicht dem Roman entnommenen Texten diesen Deutungsappell, wie z. B. zwei Buchsbaumkämme[123] in Bamberg und Boston, die Marke den Satz in den Mund legen: *De dev sot il condana qui dementi la dame loial*:[124] Melot, Verkörperung der mißgünstigen Hofgesellschaft, der Isolde des Ehebruchs bezichtigt hatte, konnte im Baumgarten seine Anschuldigung nicht beweisen. Obwohl er die Wahrheit sprach, steht er doch nicht für die Wahrheit der Geschichte – so jedenfalls lautet die Aussage des Bildzeugnisses. Das auf der visuellen Oberfläche der ikonographischen Muster stattfindende Verweisen zwischen christlichem Bildtyp und seiner profanen Umsetzung hat also eher Spielcharakter als moralisierende Deutungsabsichten. Anders als die den Text begleitenden Illustrationen lösen die emblematischen Einzel-Bildzeugnisse bestimmte Erzählkerne aus dem Stoff, um ihn in allgemeine, gesellschaftlich re-

[123] Bamberg, Sammlung des Historischen Vereins; Boston, Museum of Fine Arts. Buchbaumholz mit Spuren von Bemalung. Beide sich selbst in Details kaum voneinander unterscheidenden Objekte werden in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert, ihre Lokalisierung jedoch differiert in der Forschung: Das Bamberger Exemplar verweist Loomis (Anm. 44), S. 68f., an den Mittelrhein, der Bostoner Kamm wird nach Ostfrankreich oder in die Schweiz lokalisiert (The International Style. The Arts in Europe around 1400, The Walters Art Gallery Baltimore [Ausstellungskatalog], Baltimore 1962, S. 100, Kat.-Nr. 102). Beide Objekte stammen jedoch mit Sicherheit aus der gleichen Werkstatt.

[124] »Gott verdamme den, der meine treue Gattin beschuldigt hat«. Isolde spricht in ihrem Spruchband: *Tristram gardes de dire vilane por la pisson de la fonteine* (»Tristan, sprich um des Fisches in der Quelle willen nicht bäurisch«), Tristan antwortet: *Dame ie voroi per ma foi qu'i fu aves nos monsingor le roi* (»Oh meine Dame, bei meiner Treu, ich wünschte mein Herr, der König, wäre bei uns«). Zitiert nach dem Bostoner Exemplar, der Wortlaut des Bamberger Objekts ist nahezu identisch.

levante Aussagen zu überführen – vermittelt über die allein dem Medium Bildkunst immanenten Darstellungsmodi.

6. Medieninterne Formprinzipien

Symmetrie bestimmt nicht nur emblematische Einzelszenen, sondern auch manche zyklischen Bildzeugnisse. Die Erfurter ›Tristan‹-Tischdecke[125] z. B., die ihre 26 Szenen in zwei einander auf dem Kopf gegenüberstehenden Bildstreifen anordnet und dabei je 13 von fünfpassigen Arkadenbögen überwölbte Einzelbilder durch Rundsäulen trennt, durchschneidet an einer einzigen Stelle diese Szenengrenze, und zwar bei einer für den weiteren Handlungsverlauf entscheidenen Episode, dem Minnetrank (Abb. 6). Unter der linken Arkade reicht Isoldens Mutter, nach rechts gewendet, Tristan, Isolde und Brängäne den Becher, unter der rechten begrüßt Marke, nach links blickend, die drei bei ihrer Ankunft in Cornwall. Die Schiffe beider Einzelszenen verschmelzen hinter der trennenden Säule zu einem einzigen Schiffskörper, die Figuren der Passagiere und die am Land stehenden Personen entsprechen sich spiegelbildlich. Allein mit visuellen, ausschließlich dem Medium Bildkunst eigenen Mitteln wird die Überfahrt von Irland nach Cornwall als handlungsbestimmende Sinn-Einheit hervorgehoben.[126] Ähnlich verfährt der älteste der drei Wienhausener Tristan-Teppiche,[127] indem er ›seine‹ Tristan-Geschichte in drei Bildstreifen gliedert, die sich zugleich als drei Erzähl- und Sinneinheiten – Holmgang, Heilungsfahrt, Brautwerbungsfahrt – zu erkennen geben. Diese drei Abschnitte werden jedoch nicht dem Textrhythmus folgend ins Bild umgesetzt, sondern sind ausschließlich durch visuelle Mittel – vor allem das der Symmetrie – organisiert. Optisches und Sinnzentrum des ersten Bildstreifens ist die in Lanzen- und Schwertkampf auseinandergefaltete Begegnung mit Morolt, eingerahmt von der Fahrt zur Insel und der Rückkehr von dort, wobei sich Schiffe und Insassen spiegelbildlich entsprechen. Diese Szenenfolge wird – ebenfalls spiegelbildlich – umklammert von den Ritten vor und nach dem Kampf. Den gleichen Strukturprinzipien folgen die beiden anderen Streifen des Teppichs. Im zweiten etwa ist dessen Sinnzentrum – Tristans Heilung – eingerahmt von zwei Schiffsszenen: der

[125] Erfurt, Dompropstei Beatae Mariae Virginis, Leinengrund mit Wollstickerei in Weiß, Blau, Gelb und Rot, um 1375, wohl aus der ehem. Benediktinerabtei St. Stephan in Würzburg, s. Ott, Katalog der Tristan-Bildzeugnisse (Anm. 45), Kat.-Nr. 17; dort weitere Literatur.

[126] Vgl. dazu Norbert H. Ott, Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bilderzyklen. Die Beispiele des Wienhausener Tristanteppichs I, des Münchener ›Parzival‹ Cgm 19 und des Münchener ›Tristan Cgm 51, in: Bild und Text im Dialog, hg. von Klaus Dirscherl (Passauer Interdisziplinäre Kolloquien 3), Passau 1993, S. 53–70, hier: 59.

[127] Wienhausen, Damenstift, Leinengrund mit Wollstickerei, Niedersachsen, um 1300, s. Ott, Katalog der Tristan-Bildzeugnisse (Anm. 45), Kat.-Nr. 14; dort weitere Literatur. Vgl. auch Ott, Bildstruktur (Anm. 126), S. 57–60.

Überfahrt nach Irland und der Wegfahrt von dort. Diese wiederum werden am Beginn und am Schluß des Streifens von einem frontal auf dem Thron sitzenden König und einer stehenden Begleitperson flankiert: Tristan, der Marke um Urlaub zur Heilungsfahrt bittet, links, die Schwalbenhaarepisode, die zugleich zur Werbungsfahrt des letzten Streifens überleitet, rechts. Der lineare Erzählfortgang des Texts wird im Bildwerk in drei emblematische Handlungs- und Sinnheiten übersetzt.

Im 13. Jahrhundert kommt für deutsche Epenhandschriften ein schon in karolingischen Großbibeln gebräuchlicher und während des 12. Jahrhunderts in der lateinischen Buchkultur weiterentwickelter Illustrationstyp in Gebrauch, der Ähnlichkeiten mit dem Kompositions- und Gliederungsprinzip der Teppiche aufweist: In zwei bis vier Register aufgeteilte, zwischen die Textlagen geschobene Bildblätter, auf denen die im Text erzählte Geschichte noch einmal mit den Mitteln des Bildmediums – gleichsam in einer ›visuellen Sprache‹ – erzählt wird. Die dreistöckigen Bildseiten der Münchner ›Parzival‹-Handschrift Cgm 19 z. B. bilden jeweils visuell-kompositorische, durch das Darstellungsprinzip der Symmetrie organisierte Einheiten.[128] Die Illustrationen der aus gleicher Werkstatt stammenden ›Tristan‹-Handschrift Cgm 51 gliedern – wie der Wienhausener Teppich – den Text in abgeschlossene, je auf eine Bildseite verteilte Sinn-Einheiten: Tristans Kindheit und Jugend z. B., Moroltkampf, Drachenkampf usw.[129] Dennoch sind Handschriftenzyklen und Teppiche nicht etwa voneinander abhängig. Beide folgen vielmehr, indem sie eine als Text tradierte Geschichte in Bildern neu erzählen, Strukturgesetzen, die allein dem Medium Bildkunst eigen sind: Hinter den gleichermaßen organisierten Teppichen und Handschriftenillustrationen steht ein ikonisch gesteuertes ›Denkmuster‹, das vor allem darauf zielt, Texte nicht bloß mit Bildern zu begleiten, sondern – und das vor allem bei textabgelösten Bildzeugnissen – die allgemeinverbindlichen, sozialen, gesellschaftlich relevanten Momente der Literatur als gruppenspezifische Identifikationsmomente höfischer Kultur zu fassen und zu transportieren.

7. Jenseits der Texte

Hinter allen unter den bisherigen Stichworten diskutierten Bildzeugnissen stand ein auch in konkreten Textfassungen geformter literarischer Stoff, gleich, ob die Vermittlungsinstanz zwischen Literatur und Bildkunst ein schriftlich fixierter

[128] Die drei Bildstreifen von fol. 49r mit der Artus-Gramoflanz-Begegnung z. B. sind durch die jeweils die Bildränder begrenzenden Dreiecke der Zelte völlig identisch organisiert und rhythmisiert. Kompositorische Details wie die aufeinander zureitenden Personengruppen mit ihren leeren Spruchbändern im Mittelstreifen, die einander zugewandten Profilfiguren im unteren, die sich gegeneinander neigenden Bäume im oberen unterstreichen die spiegelbildliche Gesamtorganisation.

[129] Vgl. zur Bildstruktur des Cgm 51 Curschmann, Images of Tristan (Anm. 45), S. 2–7; zu Cgm 19 und Cgm 51 Ott, Bildstruktur (Anm. 126), S. 60–69.

Text, die mündliche Tradierung dieser ansonsten auch schriftlich überlieferten Quelle, eine vor-schriftliche orale Version oder nur die allgemeine Kenntnis von Inhalten oder Motiven literarischer Stoffe war. ›Tristan‹ oder ›Parzival‹, ›Wilhelm von Orlens‹ oder das ›Rolandslied‹, ›Iwein‹ oder ›Sigenot‹ waren in der Regel schon als literarische Werke bekannt, bevor sie auch in Bildern erzählt wurden: mündlich vorgetragen, in Manuskripten aufgezeichnet oder auf der Grundlage handschriftlicher Fixierung dem Publikum in mündlicher Aufführung je neu vermittelt. Dabei ging es, wenn das ikonische Medium sich eines literarischen Werks annahm, selten um die bloße ›Übersetzung‹ des Texts ins Bild unter Beibehaltung der textimmanenten Erzählstrukturen. Auch dort, wo die Nähe zum Text möglichst gewahrt blieb, etwa in den Runkelsteiner Sommerhaus-Zyklen oder in der an der Schwelle vom späten Mittelalter zur frühen Neuzeit entstandenen ›Sigenot‹-Folge auf Wildenstein, sind es medieninterne Strukturmomente, die die Erzählweise und den Aufbau der ›Bildergeschichte‹ steuern. Die Auswahl bestimmter Handlungsabschnitte aus dem Textangebot, die Betonung einzelner Motive oder Erzählstränge und die Unterschlagung anderer, gar das Herauslösen einer einzigen Szene aus dem Gesamttext – Tristan und Isolde im Baumgarten, Iwein unter dem Fallgitter, oder die Parabel vom Mann im Abgrund aus dem ›Barlaam‹-Roman[130] – zeigen, daß mit der Überführung von Literatur ins Bild auch neue Deutungsangebote, Interpretationsmodelle und Gebrauchssituationen des einst im Textmedium tradierten Stoffs einhergehen.

Das Bildzeugnis ›entfernt‹ sich von seiner literarischen ›Vorlage‹ schon allein deshalb, weil es andere Absichten mit der Tradierung von Literatur verbindet als diese selbst, zumindest andere Akzente setzt. Eine Reihe von Bildzeugnissen jedoch ist nur schwer auf konkrete, literarisch geformte Quellen zu beziehen. Zwischen 1310 und 1330 werden auf dem sog. Malterer-Teppich[131] in je zwei Doppelmedaillons vier exemplarische Minnesklaven vorgestellt: Samson mit Dalilah, Aristoteles mit Phyllis, Vergil im Korb, Iwein – nur letzterer auf einem literarischen Text basierend. Um 1470 entstand vermutlich in Basel ein Wirk-

[130] Die Szene ist dargestellt in einem Relief am Bischofsstuhl der Kathedrale von Ferrara, heute Museo dell'Opera, 13. Jh.; auf der Tumba der Adelaide de la Champagne in Joigny, 13. Jh.; im Südportal-Tympanon des Baptisteriums von Parma, um 1200; am Portal der Capella San Isidoro von San Marco in Venedig, spätes 14. Jh.; auf einem Fresko in der Kirche von Bischoffingen am Kaiserstuhl, 2. Hälfte 14. Jh.; auf einer Gewölbemalerei der Dorfkirche von Vester Broby in Dänemark, 2. Hälfte 15. Jh.; auf einem niederdeutschen Falttisch im Musée Cluny Paris, um 1400; s. dazu Norbert H. Ott, Anmerkungen zur Barlaam-Ikonographie. Rudolfs von Ems »Barlaam und Josaphat« in Malibu und die Bildtradition des Barlaam-Stoffs, in: Die Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongreßakten des 4. Symposions des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlaß des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu, hg. von Odilo Engels und Peter Schreiner, Sigmaringen 1993, S. 365–385, hier: 383–385; dort weitere Literatur.

[131] Zum Malterer-Teppich s. Rushing (Anm. 61), S. 219–244; dort weitere Literatur.

teppich mit Samson und Dalilah sowie Aristoteles und Phyllis;[132] David und Bathseba sowie Samson und Dalilah sind auf einem Behang von etwa 1430 im Nürnberger Germanischen Museum dargestellt.[133] Die Geschichten, die sich um diese antiker und biblischer Tradition entnommenen Exempla von der Macht der Minne und der Verführungskunst der Frauen ranken, wurden im Mittelalter zwar auch in Kleintexten und Liedern literarisch geformt. Aber die Kombination der Einzelfälle zu einer Beispielkette scheint in der Regel erst im Bildmedium stattgefunden zu haben: Der Regensburger sog. Medaillonteppich, der als einziges textbezogenes Beispiel die Baumgartenszene aus dem ›Tristan‹ enthält,[134] eine gestickte Decke von 1522 mit Salomon, David und Bathseba, Samson und Dalilah, Judith und Holofernes sowie Vergil im Korb,[135] auch die Misericordien-Programme englischer Kirchen setzen wohl kaum eine Textvorlage ins Bild um, sondern beziehen verfügbarem Wissen – auch literarischem – entnommene Motive neu aufeinander. Einzig die zwischen 1306 und 1316 im Konstanzer Haus zur Kunkel im Auftrag des Domherrn Konrad von Überlingen an die Wand gemalten zwölf Minnesklaven-Medaillons[136] bilden eine Ausnahme: Sämtliche Rundbilder waren mit Umschriften versehen, die einen Pseudo-Frauenlob-Spruch[137] ergeben. Das, was in nahezu allen Bildzeugnissen dieses Themas die Bildkunst tut, nämlich Motive und Erzählkerne aus verschiedenen Quellen zusammenzuführen, hat hier bereits ein literarischer Text geleistet. In den meisten Fällen aber wird kaum auszumachen sein, ob sich die ikonische Realisierung der Beispiel-›Geschichten‹ auf einen Text zurückführen läßt oder ob das gleiche ›Vorstellungs‹-Modell parallel und unabhängig voneinander in beiden Medien verwirklicht wird.

Dies trifft auch auf die Minne-Aventiure-Programme der – mehrfach erwähnten – französischen Elfenbeinkästchen zu. Die Baumgartenszene, Gawans Abenteuer auf Schastel merveile, Lancelot auf der Schwertbrücke reflektieren, wie auch immer umgedeutet, ihre literarische Quelle: den ›Tristan‹-Roman, das ›Perceval‹-Epos, ›Lancelot du Lac‹. Aber gilt das auch für den ebenfalls dort dargestellten Wildmann, der eine höfische Dame entführt (Abb. 7), für den Jungbrunnen, das Minneturnier, die Erstürmung der Minneburg, für Pyramus und Thisbe oder für die Einhornjagd? Gewiß gibt es auch Textversionen dieser

[132] Basel, Historisches Museum, s. Raymond van Marle, Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, Bd. 2, Paris 1932, S. 480, Abb. 494.

[133] Der Teppich ist rechts unvollständig, links ist ein ballspielendes Paar dargestellt; s. Wilckens, Die textilen Künste (Anm. 94), S. 304, Abb. 338.

[134] Siehe oben Anm. 94.

[135] Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, s. van Marle (Anm. 132), S. 481, Abb. 495.

[136] Heute nur noch in Nachzeichnungen im Konstanzer Rosgarten-Museum erhalten, s. Michler (Anm. 60), S. 181.

[137] Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. Unter Mitarbeit von Thomas Riebe und Christoph Fasbender hg. von Jens Haustein und Karl Stackmann (Abh. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Kl., Dritte Folge 232), Göttingen 2000, Nr. V,204.

Motive, doch sind ihre bildlichen Modelle so allgemein gehalten, daß der Bezug auf einen konkreten Text als zugrunde liegende Quelle kaum gelingen kann. Ähnlich ist es mit dem in der Wandmalerei, der Skulptur und der Textilkunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit äußerst beliebten Thema der Neun Guten Helden.[138] Auch dieser dem Dreiphasen-Geschichtsmodell verpflichtete Topos ist literarisch bearbeitet worden, besonders in Frankreich, etwa von Jacques de Longuyon, Guillaume de Machaut oder Eustache Deschamps.[139] Doch er ist bereits als Vorstellungsmuster – je drei vorbildliche Vertreter des heidnischen, jüdischen und christlichen Zeitalters – so stark visuell geprägt, daß die Beeinflussung der Literatur durch die Bildkunst – eine Art ikonisches Denken – näher liegt als der umgekehrte Weg. Selbst die literarische Erweiterung der Neun-Helden-Reihe an der Außenwand des Runkelsteiner Sommerhauses mit Personal aus höfischen und Heldenepen ist, obschon Literatur reflektierend, ein aus visuellen, dem Medium Bildkunst immanenten Prinzipien abgeleitetes Modell. Andere Bildprogramme und -motive höfischen Lebens – Spiel, Tanz, Minnebegegnung, Ausritt zur Jagd – auf Teppichen und Elfenbein-Objekten häufig dargestellt und ebenso häufig als Zentren höfischer Identität in der Literatur beschrieben, sind von solch allgemeiner, wenn auch ideologisch massiver Verbindlichkeit, daß von Text-Bild-Bezügen kaum mehr gesprochen werden kann. Ihnen liegt vielmehr ein gleiches, in Bildern und Texten je neu seinen Ausdruck findendes Denken zugrunde, ein Denken gleichsam in ikonischen Strukturen. Selbst Bildzeugnisse, die sich fraglos auf literarisch geformte Stoffe und Texte beziehen, basieren auf dieser Denkstruktur. Auch dort handelt es sich nicht in erster Linie um die Übersetzung von Texten in Bilder, sondern um das parallele Erzählen auch textlich tradierter Geschichten in Bildern, und zwar mit einer nur diesem Medium eigenen Semiotik einer ›visuellen Sprache‹.[140]

[138] Siehe dazu oben Anm. 75, und Haug, Bildprogramm (Anm. 57), S. 24–36, 57f.

[139] Zu den Textbearbeitungen in Frankreich, Italien, Spanien, England, Deutschland und den Niederlanden s. D[ietrich] Briesemeister, J[utta] Göller, K[arl] H. Göller und N[orbert] H. Ott, Neun Gute Helden, in: Lexikon des Mittelalters 6 (1993), Sp. 1104–1106.

[140] Der Terminus krankt natürlich daran, daß er als Übertragung eines textwissenschaftlichen Begriffs auf die Bilderwissenschaft bloß metaphorisch benutzt werden kann. Aus dem Teufelskreis, Bilder mit den Mitteln der Sprache auch dann beschreiben zu müssen, wenn es um die Differenz beider Medien geht, ist jedoch schwer auszubrechen.

Abb. 1: *Dietrich befreit Sintram aus dem Drachenmaul.* Straubing, St. Peter, Tympanon des Westportals, Ende des 12. Jahrhunderts. Foto: Norbert H. Ott.

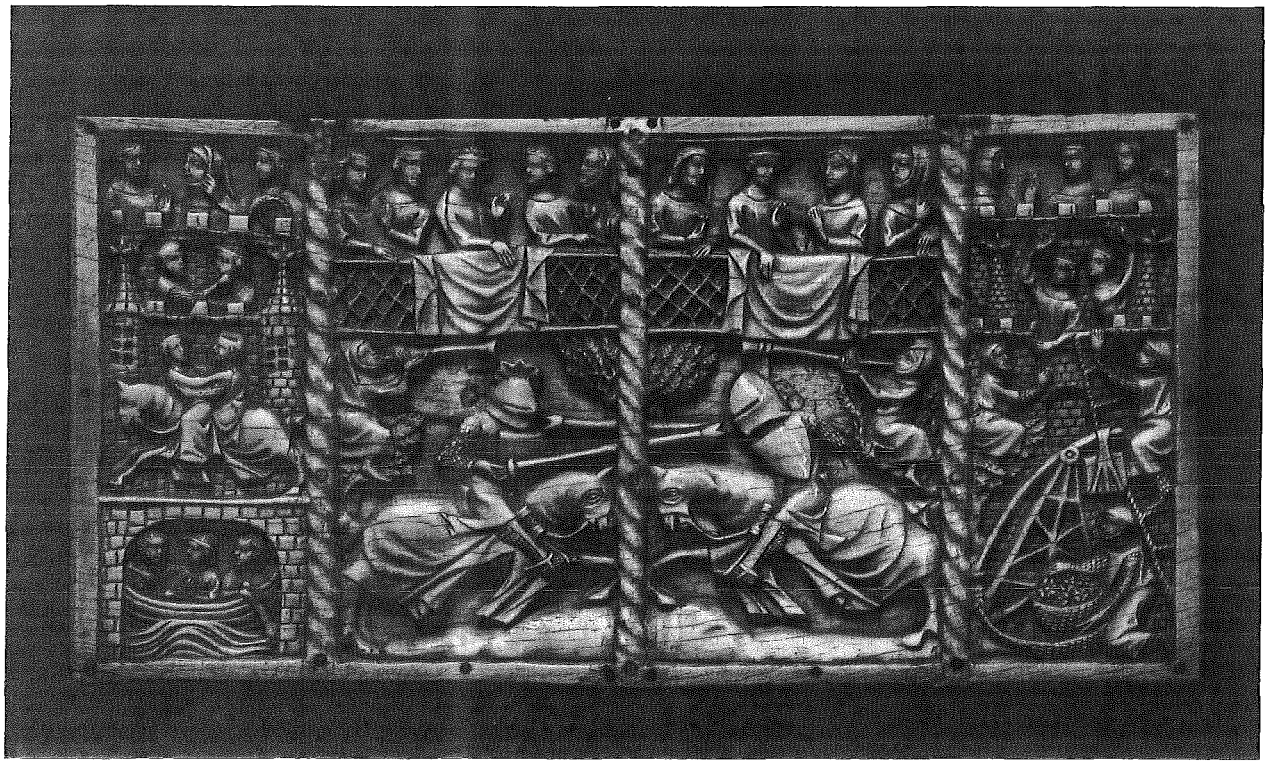


Abb. 2: *Minneturnier und Erstürmung der Minneburg.* Elfenbeinkästchen, Frankreich, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.
Foto: Cleveland, The Cleveland Museum of Arts, John L. Severance Fund.

Abb. 3: *Tristan kämpft mit dem Drachen.* Applizierter Behang, norddeutsch, um 1375 (Ausschnitt).
Foto: Victoria & Albert Museum London.

Abb. 4: *Roland schlägt Marsilies den Arm ab.* Angoulême, Kathedrale, Architrav des rechten Blendportals der Westfassade, Anfang des 12. Jahrhunderts. Foto: Jarnac, Gilbert, nach Lejeune/Stiennon.

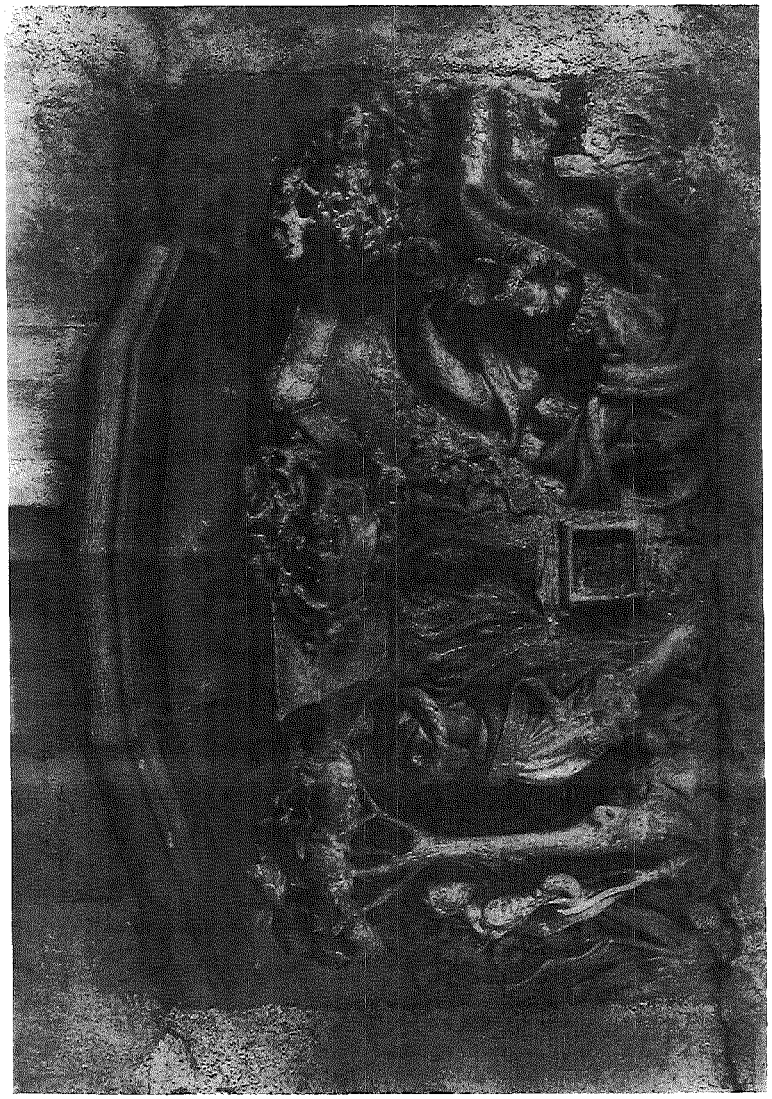


Abb. 5: *Tristan und Isolde im Baumgarten, von Marke belauscht.* Kämpfer in der Chambre du Trésor im Haus des Jacques Cœur, Bourges, Mitte des 15. Jahrhunderts. Foto: Service Commercial Monuments Historiques Paris.

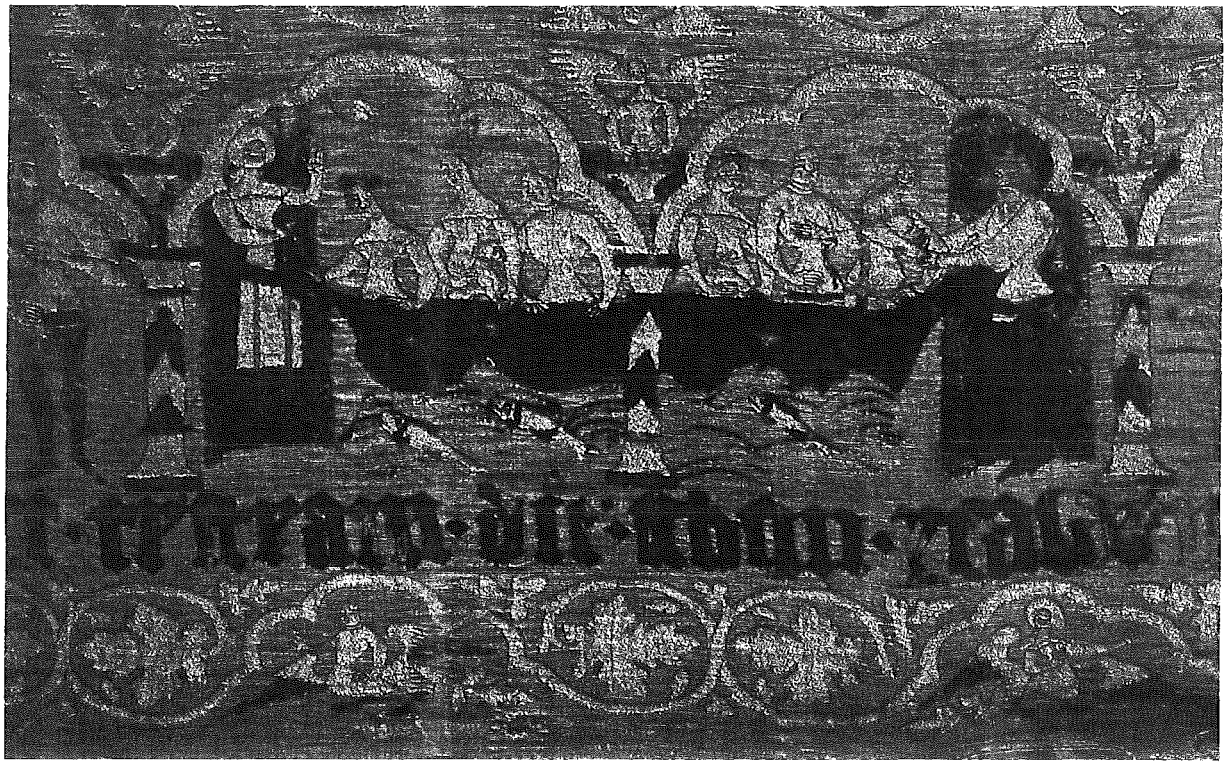


Abb. 6: *Isoldens Mutter überreicht den Minnetrank (links), Isolde wird von Marke begrüßt (rechts).* Gestickte Tischdecke, fränkisch, um 1375 (Ausschnitt). Erfurt, Dompropstei Beatae Mariae Virginis (Foto).

Abb. 7: *Ein Ritter schützt eine Dame vor dem Zugriff eines Wildmanns.* Seitenteil eines französischen Elfenbeinkästchens, 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Birmingham, University, Barber Institute of Fine Arts (Foto).

Joanna Mühlemann (Freiburg)

Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg

Zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei*

Die Rezeption literarischer Stoffe im Bild gehörte im Mittelalter gleichermaßen zur Realität der darstellenden Kunst wie zur Fiktion der erzählenden Dichtung. So sind uns heute profane Kunstgegenstände narrativen Charakters nicht nur aus dem Schatz erhaltener Denkmäler bekannt, sondern auch aus Texten. Der ›Helmbrecht‹ Wernhers des Gärtners gibt gleich zu Beginn die berühmte Beschreibung der aufwendig bestickten Haube. Sie wird als Attribut der Hauptfigur eingeführt.[1] Ihr ikonographisches Programm vereint Szenen, Motive und Symbole aus verschiedenen Stoffbereichen. Der vom Nacken bis zum Scheitel reichende Mittelstreifen ist mit Vögeln verziert; Papageien und Tauben werden ausdrücklich genannt. Vorne, auf der rechten Seite, sind Episoden um die Eroberung Trojas dargestellt, auf der linken Seite der Kampf König Karls, Rolands, Oliviers und Turpins gegen die Heiden aus der Rolandssage und hinten Szenen aus der Dietrichepik. Der vordere Saum zeigt Ritter und Damen beim Tanz sowie dazu spielende Musikanten. Diese Bilder fügen sich nicht zufällig zu einem breiten Ausschnitt aus dem Spektrum höfischer Erzähldichtung zusammen. Deren Präsenz – so macht der Text aus kritisch-moralischer Sicht klar – war ein wichtiger Bestandteil der Ausstattung Helmbrechts für das ritterliche Leben. Die Haube ist für den vermessenen Bauernsohn ein Sinnbild der höfischen Welt schlechthin. In aller Deutlichkeit tritt dabei ihr Funktionszusammenhang zutage: Identifikation einerseits und Repräsentation andererseits. Die ihr von Anfang an gegebene Ambivalenz zwischen Ruhm und Verderben (sei es im Bildprogramm selbst, sei es im Umstand ihrer Anfertigung) begründet hier auf eindrückliche Weise das enge und schicksalhafte Spannungsverhältnis zwischen Objekt und Figur. Sie steht zunächst, als Statussymbol, für die unerreichbare Wunschvorstellung Helmbrechts, aus der Wirklichkeit seines Standes auszubrechen. Ihr Besitz hebt ihn von seinesgleichen ab, ihre Darstellungen demonstrieren den von ihm angestrebten sozialen Aufstieg, die Zugehörigkeit zum Hof und den damit verbundenen Anspruch auf die Teilhabe an dessen

* Dieser Beitrag entstand in Zusammenhang mit meinem Dissertationsvorhaben zum Krakauer Kronenkreuz.

[1] Wernher der Gartenaere, Helmbrecht, hg. von Friedrich Panzer und Kurt Ruh, 10. Aufl., besorgt von Hans-Joachim Ziegeler (Altdeutsche Textbibliothek 11), Tübingen 1993, V. 14–103.

Kultur, dessen Idealen und – vor allen Dingen – an dessen Prestige. Doch wie sich Helmbrecht statt zum Ritter zum Räuber entwickelt und als solcher letztlich den verdienten Tod findet, bleiben auch von seinem einstigen Glanzstück am Schluß nur noch Fetzen übrig (V. 1874–1895).

Wernher der Gärtner griff mit der Beschreibung der Haube ein in mittelalterlicher Dichtung weit verbreitetes Phänomen auf: In zahlreichen Texten kommen Schilderungen von imaginären Kunstwerken vor (Bilder in Worten), meist in einer der oben genannten Funktionen, oft aber in Verbindung mit mehreren, im spezifischen Kontext der Erzählung, für die sie kreiert wurden, und im individuellen Bezug auf die Protagonisten, an die sie gebunden sind.[2] Ihnen gegenüber stehen die von Künstlerhand geschaffenen, anfaßbaren Objekte (Worte in Bildern). Vielfach demselben literarischen Gegenstand wie ihre erdichteten Pendants verpflichtet, müssen sie sich in einem realen Umfeld bewähren. Sie sind Produkte weit komplizierterer Entstehungsvorgänge: einer schöpferisch-interpretatorischen Auseinandersetzung mit ihren Vorwürfen (Texten oder mündlicher Erzähltradition) und einer Anpassung an die Gesetze des Bildmediums, an Vorstellungen des Auftraggebers und an konkrete Gebrauchsumstände. Die Auswahl und Organisation einzelner Szenen erfolgt hier nicht nur nach inhaltlichen Kriterien, sie wird auch maßgeblich von der Art und Größe des Trägers und von den technischen Eigenschaften der verwendeten Materialien mitbestimmt. Die Umsetzung eines literarischen Stoffs entwickelt so unwillkürlich eine bemerkenswerte Eigendynamik.

Das Nebeneinander von gefertigten und deskriptiv erzeugten Bildern, also von Ergebnissen künstlerischer Gestaltungsarbeit und Bestandteilen epischer Texte, läßt starke Verflechtungen dieser beiden Schaffensbereiche offenkundig werden: Die Kunst lieferte der Literatur eine Vielfalt an gegenständlichen Formen, sie regte die Dichter zur Aufnahme neuer fingierter Bilder in ihre Texte an, umgekehrt waren diese Texte für die Künstler wichtige Stoff- und Inspirationsquellen, sie versorgten ihre Werke mit neuen Inhalten, Sujets und Prinzipien ihrer narrativen Verknüpfung. Beide gaben einander die Möglichkeit, im anderen Medium fortzudauern. Allerdings müssen wir uns heute sowohl auf dem Gebiet der Kunst als auch auf dem der Literatur mit einem verschwindend kleinen Teil des einst Vorhandenen begnügen. Die Untersuchungen der Text-Bild-Relationen sind daher auf eine schmale Basis gestellt; die überlieferten Handschriften vermitteln gewöhnlich nur eine ungefähre Vorstellung von den jeweiligen stofflichen Quellen, und die überkommenen Bildzeugnisse entziehen sich häufig jeglicher historisch-typisierenden Zuordnung (Lokalisierung – dies betrifft insbesondere die Denkmäler des Kunsthandwerks –, Anlaß der Anfertigung, künstlerische Herkunft). Als Text und Bild stehen sich so meist nur eingeschränkt vergleichbare, durch den Lauf der Zeit und den Zufall der Erhaltung isolierte Größen gegenüber.

[2] Vgl. Eckart Conrad Lutz, Verschwiegene Bilder – geordnete Texte. Mediävistische Überlegungen, in: DVjs 70 (1996), S. 3–47, hier: 31–46.

Diese Situation trifft auch auf den Hauptgegenstand dieser Untersuchung zu, die Erec-Krone. Das aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts stammende Golddiadem[3] mit einem figürlichen Zyklus schöpft seinen Erzählstoff aus dem ersten deutschen Artusroman, dem ›Erec‹ Hartmanns von Aue, oder – um es offener zu formulieren – steht der deutschen Erec-Dichtung auffallend nahe.[4] An einem Altarkreuz angebracht und nach meiner Einschätzung unvollständig erhalten, wird diese bis anhin einzige bekannte, auf die Tradition von Hartmanns ›Erec‹ zurückgehende Bildfolge beinahe ausschließlich mit dem Wortlaut der Ambraser Handschrift aus dem frühen 16. Jahrhundert konfrontiert;[5] es läßt sich weder eine den Bildern zugrundeliegende Textfassung ermitteln, noch können für sie weitere ikonographische Beispiele herangezogen werden.[6] Aber gerade diese isolierte Stellung der Krone zwischen der um 1180 anzusetzenden Entstehung des Romans und seinen wenigen – zudem noch so unterschiedlichen – Überlieferungszeugen legt es nahe, das Krakauer Diadem in einem größeren Zusammenhang zu behandeln. Hier bietet die Wandmalerei beste Voraussetzungen: Die beinahe gleichaltrigen Fresken auf Schloß Rodenegg bei Brixen[7]

[3] Im Gegensatz zur heutigen Abgrenzung zwischen ›Krone‹, als einer Herrschaftsinsignie, und ›Diadem‹, als einem juwelenverzierten, vorwiegend von Frauen getragenen Haarreif, wurden im Mittelalter beide Bezeichnungen synonym und ohne geschlechtsspezifische Einschränkung gebraucht. Vgl. M(artin) Klewitz, Diadem, in: LCI 1 (1968), Sp. 504–505; V(ictor) H. Elbern, Krone, in: LexMa 5 (1991), Sp. 1544–1547; Hermann Weiss, Kostümkunde, Bd. 1–3, Stuttgart 1860–1872, Bd. 2, S. 568–569 u. 583.

[4] Die Festlegung auf eine konkrete Version des Erec-Stoffes kann sich nur auf die Beurteilung des heute Vorhandenen stützen, d. h. aus dem Vergleich zwischen den erhaltenen Szenen der Krone und den für sie in Frage kommenden literarischen ›Vorlagen‹ hervorgehen. Stellvertretend für diese ›Vorlagen‹ bzw. Vorwürfe (vgl. S. 235f.) stehen Texte in ihrer handschriftlichen Überlieferung. Somit beruht auch die Unterscheidung zwischen Hartmann und Chrétien, die ich bei der Beschreibung des Erec-Zyklus punktuell vornehme (vgl. S. 227–234), auf der nur anhand dieses Materials durchführbaren Bild-Text-Analyse. Die sich unter den genannten Bedingungen ergebenden Schlüsse sind vorläufig, das Bewußtsein der Zufälligkeit der Überlieferung sowie das Wissen um die textgeschichtlichen Prozesse (vgl. Anm. 114 u. 137) relativiert sie.

[5] Hartmann von Aue, Erec, hg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 6. Aufl., besorgt von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner (Altdeutsche Textbibliothek 39), Tübingen 1985.

[6] Zum französischen Erec-Roman existieren immerhin vier Miniaturen, vgl. Les Manuscrits de Chrétien de Troyes/The Manuscripts of Chrétien de Troyes, t. 1–2, éd. par Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters, Amsterdam/Atlanta 1993, Bd. 2, S. 267–268, 472 u. 492. Zu diesem Aspekt vgl. auch Joanna Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption auf dem Krakauer Kronenkreuz, in: PBB 122 (2000), S. 76–102, hier: 76, 88ff.

[7] Sie werden auf die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts datiert. Vgl. Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein (Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie 6), Freiburg/Schweiz 1997, S. 9–19, hier: 9 u. Abb. 1–8.

haben den zweiten Roman Hartmanns zum Gegenstand, den ›Iwein‹, und beschränken sich, wie die Erec-Krone, auf die Wiedergabe der ersten Aventiure (vgl. S. 236ff.).[8] Obwohl beide Objekte in keiner konkreten geschichtlichen oder geographischen Beziehung zueinander zu stehen scheinen und überdies zwei verschiedene Kunstgattungen vertreten, wurzeln sie, wie ich später anhand ausgewählter Szenen zeigen werde, in gemeinsamer ikonographischer Tradition und bedienen sich zum Teil derselben Sprache.

I

Demonstration des kulturellen Selbstbewußtseins, der Finanzkraft, gewiß auch Geltungsbedürfnis und Konkurrenzdenken sind Beweggründe, welche die meisten weltlichen Kunstwerke mit literarischem Hintergrund hervorbrachten. Ihnen kam der Artusroman dank der Ort- und Zeitlosigkeit seiner Handlung sowie der allgemeingültigen Idealität seiner Helden in besonderem Maße entgegen. Seine Fiktion diente bald nicht nur der Unterhaltung und Erbauung, sondern wurde zum individuell formbaren Ausdruck des Statusanspruches und etablierte sich in nahezu allen Kunstdisziplinen.[9] Dem Goldschmiedehandwerk und der Wandmalerei wird hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt: Als Luxusgüter waren ihre Produkte zunächst von derselben kleinen Führungsschicht getragen und geprägt, mit der Zeit fanden sie jedoch größere Verbreitung, dies vor allem in den Städten.[10] Den ausgemalten Schlössern folgten Patrizier- und Bürgerhäuser. Analog stellten an Festtagen des späteren Mittelalters nicht nur Fürsten und Adlige, sondern zunehmend auch Bürger ihren Reichtum zur Schau, so daß die Behörden immer wieder versuchten, diese Entwicklung einzudämmen. Hand in Hand damit bildete sich eine Spannweite an Qualität heraus, die von exklusiver Auftragsarbeit bis zu beliebig wiederholbarer Massenware reichte.[11]

[8] Auf den Vergleich mit den etwas jüngeren (um 1240), ziemlich schlecht erhaltenen Iwein-Bildern in der sogenannten Trinkstube des Hessenhofes in Schmalkalden gehe ich hier nicht ein. Die Ausmalung ist thematisch umfangreicher. Sie präsentiert zunächst in bemerkenswerter Dichte die Ereignisse um das Brunnenabenteuer. Die den Raum beherrschende Darstellung des Hochzeitsfestes schließt diesen Erzählabschnitt ab. Die darauffolgende, inhaltlich lockerere Szenenauswahl bezieht sich auf den zweiten Teil des Romans (reicht bis zum Löwen-Abenteuer), setzt ihn aber nicht mehr mit jener der Initialhandlung eigenen Intensität um. – Angaben zum Bearbeitungsstand der Iwein-Zyklen auf Rodenegg und in Schmalkalden bei: Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), S. 9, Anm. 1 u. S. 15, Anm. 12 u. 13.

[9] Vgl. Roger Sherman Loomis and Laura Hibbard Loomis, Arthurian Legends in Medieval Art (MLA Monograph Series), New York 1938; Muriel Whitaker, The Legends of King Arthur in Art (Arthurian Studies 22), Cambridge 1990.

[10] Vgl. Cord Meckseper, Architektur und Lebensformen. Burgen und Städte als Orte von Festlichkeit und literarischem Leben, in: Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang, hg. von Eckart Conrad Lutz (Scrinium Friburgense 8), Freiburg/Schweiz 1997, S. 15–43.

[11] Vgl. Anm. 138 u. 140.

Als Bildträger unterscheiden sich die Werke der Goldschmiedekunst und der Wandmalerei erheblich voneinander. Es sind vor allem die materielle Beschaffenheit, die Dimensionen und der Funktionszusammenhang, welche im Rahmen des jeweiligen Genres ihre Erreichbarkeit und Wirkung bestimmen: Im Gegensatz zur Wandmalerei war Goldschmiedekunst seltener zugleich darstellende Kunst, und obschon die erhaltenen Objekte eine verhältnismäßig große Zahl figürlicher Motive in verschiedenen Techniken zeigen, gehörte die Wiedergabe ganzer Zyklen doch eher zur Ausnahme.[12] Die Bildprogramme mußten sich hier nach Form und Bestimmung der in der Regel mobilen Gegenstände richten, die sie zu schmücken hatten und mit denen zusammen sie zunächst einen praktischen Zweck erfüllen sollten. Diese Gegenstände hatten fast immer – von ihrer künstlerischen oder ideellen Bedeutung abgesehen – auch einen sehr hohen realen Wert. Sie standen deshalb im natürlichen Kreislauf der Materialverarbeitung, ihre aktuelle Form war also meist nur vorläufig (aus einem oder mehreren alten, eingeschmolzenen oder veränderten Vorgängern hergestellt, lieferten sie später selbst Stoff für neue Objekte). Viele größere mittelalterliche Goldschmiedearbeiten verdanken ihre Entstehung dem Schaffen mehrerer Kunsthandwerker.[13] Oft gingen die Impulse zur Gestaltung eines an ihnen vorgesehenen Bildschmucks von verwandten Kunstgattungen aus – der Malerei, der Plastik und später auch der Architektur.[14] Seiner Ausführung ging die Anfertigung bzw. Beschaffung von Rissen, Vorzeichnungen, Entwurfskizzen oder Modellen voran, wozu, neben Goldschmieden, auch andere Künstler beigezogen wurden.[15] Die Wandgemälde dagegen, in der Mehrheit wohl eigenständige Werke der Maler, kamen unter einfacheren Bedingungen zustande. Sie waren an Räume, deren Anlage und Zweck gebunden und boten einzig als ästhetische Erscheinung einen Anreiz, nicht aber als wiederverwendbarer Stoff. An der Wand ließen sich gewünschte Inhalte anschaulicher und zugänglicher vermitteln. Ein Freskenzyklus von nicht selten monumentalen Ausmaßen konnte vom Hausherrn wie von seinen Gästen mühelos bewundert werden, war also beson-

[12] Vgl. Johann Michael Fritz, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982, S. 152–153.

[13] Vgl. ebd., S. 130.

[14] Vgl. Technik des Kunsthandwerks im zwölften Jahrhundert. Theophilus Presbyter, Diversarum artium schedula, hg. von Wilhelm Theobald, 2. Aufl., Düsseldorf 1984; Benvenuto Cellini, Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, übersetzt von Ruth und Max Fröhlich, Basel 1974; Ronald W. Lightbown, Secular Goldsmiths' Work in Medieval France. A History (Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London XXXVI), London 1978; Erhard Brepohl, Theorie und Praxis des Goldschmieds, 14. Aufl., Leipzig 2000; Michał Gradowski, Dawne złotnictwo. Technika i terminologia, Warszawa 1984; Jan Samek, Polskie rzemiosło artystyczne. Średniowiecze, Warszawa 2000.

[15] Besonders eng arbeiteten Goldschmiede mit Bildschnitzern zusammen. Diese lieferten die benötigten Holzmodelle für die getriebenen und gegossenen Figuren. Vgl. Fritz, Goldschmiedekunst (Anm. 12), S. 125–131.

ders dazu geeignet, Bildung, literarischen Geschmack sowie individuelle Ansprüche zur Geltung zu bringen und hatte dadurch einen offiziellen Charakter. Die figürlichen Darstellungen auf Erzeugnissen der Goldschmiedekunst waren indessen vorwiegend winzig. Der dem Künstler auf ohnehin kleiner Fläche zur Verfügung stehende Platz mußte minuziös genutzt werden, so blieb häufig kein Freiraum mehr für ein Ambiente, für Landschaft oder Innenraum übrig. Der Gegenstand als Ganzes, seine Goldpracht oder sein Reichtum an Edelsteinen, stand hier im Vordergrund der Wahrnehmung; der narrative Charakter seiner Dekoration konnte erst aus sehr geringer Distanz erfaßt werden.[16] Die Teilhabe an einem derartigen Objekt war deshalb nur einem kleinen (elitären) Kreis möglich und wohl in erster Linie dem Besitzer vorbehalten. Für ihn persönlich bestimmt, seiner Körpergröße angepaßt und nach seinem Geschmack gestaltet, gehörte ein solches Schmuckstück in einen völlig anderen Gebrauchskontext, sein Wirkungsbereich beschränkte sich gewöhnlich auf einen privaten Rahmen.[17]

Wir haben es hier also innerhalb desselben Mediums mit zwei verschiedenen ikonographischen Ausdrucksformen zu tun, die eine unterschiedliche Aufnahme erfordern, einen unterschiedlichen Stellenwert besitzen, daher auch einer unterschiedlichen Wertschätzung unterliegen und schließlich einem unterschiedlichen Schicksal ausgeliefert waren. Beide erlitten erhebliche Verluste, die Wandmalereien im Zuge der Vernichtung mittelalterlicher Bauten oder durch Übermalungen, Renovationen, Modernisierungen, Licht-, Wetter- und Umwelteinflüsse sowie unsachgemäß durchgeführte Restaurierungen, die Goldschmiedewerke vor allem wegen des kostbaren Materials, aus dem sie angefertigt waren. Sie stellten fast immer eine Kapitalanlage dar, die jederzeit in Geld umgewandelt werden konnte.[18] Naheliegend ist also, daß sich ihre Bedeutung, ohne Bezug zum Dargestellten, schnell auf den materiellen Aspekt reduzierte. Als Kriegsbeute höchst begehrt, Plünderungen ausgesetzt, von den Besitzern selbst bzw. ihren Nachfahren zu Münzen geschlagen, andernfalls zur Bezahlung von Schulden eingesetzt, zu modischem Schmuck verarbeitet oder sonstwie zerstört, ist dieser wichtige Produktionszweig des mittelalterlichen Kunsthandwerks nur noch unzureichend belegt. Man geht sogar davon aus, daß Bestände ganzer Landschaften, Städte und bedeutender Meister, darunter Hauptwerke und Kronzeugen wichtiger Typen und Techniken, vollkommen fehlen.[19] Während sich die verbliebenen Wandmalereien fast immer noch an ihrem Entstehungsort befinden (oder er doch zumindest bekannt ist), sind die überkommenen profanen Goldschmiedearbeiten aufgrund ihrer Transportfähigkeit über die ganze Welt verstreut. Viele davon haben mehrere Ortsveränderungen erfahren.[20] Die überwiegende Mehrheit des heute Vorhandenen verdankt ihre Existenz der Stiftung an Kirchen oder Klöster und einer häufig damit verbundenen Umarbeitung zu einem anderen, meist sakralen Gegenstand.[21] Viele Urkunden belegen solche Gegenstände, auch die Dichtung wartet mit interessanten Beispielen auf.[22]

[16] Vgl. drei emaillierte Platten eines silbernen Gurtes mit Szenen aus einem Tristan-Zyklus, französisch (?), um 1320, Victoria & Albert Museum, London; eine Gewandschließe aus vergoldeter Bronze mit einer Szene aus der Esther-Erzählung, Maasgebiet, um 1200, Metropolitan Museum of Art, New York (vgl. Anm. 135); eine Gürtelschließe aus vergoldetem Silber mit höfischen Szenen an der Schnalle und am Beschläg, deutsch, 1230–1240, Statens Historiska Museum, Stockholm; die sog. Motala-Brosche aus Gold mit winzigen Darstellungen von Musikanten, Tänzern, Fabelwesen, Löwen und Adlern, französisch (?), um 1320, Statens Historiska Museum, Stockholm; eine Duftdose aus vergoldetem Silber mit eingravierten Figuren von Maria und Heiligen, Rheinland, um 1470, Bayerisches Nationalmuseum, München. Alle Objekte bei: Ronald W. Lightbown, Mediaeval european jewellery, London 1992, S. 313f. (Fig. 171, 172), S. 357 (Fig. 200), S. 424 (Taf. 27), S. 479 (Taf. 140) u. S. 521f.

[17] Vgl. Anm. 85. Einen grundlegend anderen Charakter haben freilich Objekte, die im politischen bzw. religiösen Zusammenhang über ihre Funktion als Schmuck hinaustreten, etwa die im Krönungszeremoniell als Staats- und Machtsymbole eingesetzten Herrschaftszeichen oder die in sakralen Räumen als Abbilder des Himmlischen Jerusalems dienenden Hängekronen. Zu diesem Thema vgl. insbesondere Joachim Ott, Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone, Mainz 1998. Ferner auch: Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, hg. von Mario Kramp, Bd. 1–2, Mainz 2000.

[18] Mit dem Versetzen kirchlicher Gegenstände war man noch eher zurückhaltend, dagegen gab es bei weltlichen Werken in dieser Hinsicht praktisch keine Hemmschwellen. Kronen erfreuten sich als Pfandobjekte großer Beliebtheit, da sich dafür beträchtliche Summen erzielen ließen. Der Grund war immer wieder rasche Geldbeschaffung, meist zur Bestreitung von Kriegskosten. Vgl. Fritz, Goldschmiedekunst (Anm. 12), S. 101, 107–108.

[19] Vgl. ebd., S. 14–36. Die Arbeit liefert einen wertvollen Überblick über das Ausmaß und die Ursachen der Verluste sowie eine Statistik des Erhaltenen im Zeitraum 1250–1500.

[20] Schnelle politische sowie territoriale Veränderungen, welche wechselnde Machteinflüsse und Besitzverhältnisse nach sich zogen, begünstigten diese Prozesse. Das Schicksal zahlreicher kirchlicher und weltlicher Schätze war davon betroffen.

[21] Dabei empfand man profanen und sakralen Gebrauch offensichtlich nicht als einander ausschließende Gegensätze und stieß sich weder an der Herkunft dieser Objekte, noch an ihren oft unpassenden oder gar obszönen Darstellungen. Unter diesem Gesichtspunkt wird im Katalog zur Ausstellung über den Schatz von Neumarkt (Klejnoty monarsze. Skarb ze Środy Śląskiej, red. Jerzy Pietrusiński i Jacek Witkowski, Wrocław 1996, S. 58f., Anm. 43 u. 52) eine Reihe von Beispielen für die Wiederverwendung von Kronen zu religiösen Zwecken zusammengestellt. Vgl. auch Lightbown, Mediaeval (Anm. 16), S. 66–78.

[22] Das Hallesche Heiltumsbuch führt beispielsweise einen Pokal mit einer Darstellung der neun Helden auf, einen *cristallenn kopff, kunstlich vnnd wol geschmeltzt* mit wilden Leuten, einen Becher in Form einer Büchse, auf deren Wandung in Email Aristoteles und Phyllis sowie Loth und seine Töchter dargestellt sind. Vgl. Fritz, Goldschmiedekunst (Anm. 12), S. 98. Im französischen Erec-Roman stiftet Enite an das Münster im Reich des Königs Lac ein Meßgewand, das sie zuvor von Guenièvre, der Frau des Königs Artus, bekommen hat. Sein seidener, mit Gold bestickter Stoff war nicht von Anfang an für religiöse Zwecke gedacht. Fee Morgana hatte ihn ursprünglich

Die Erec-Krone entging auf ähnliche Art und Weise der Zerstörung. Mit einem zweiten Diadem befindet sie sich als Verzierung eines vermutlich lange im Kult verwendeten Altarkreuzes seit über fünf Jahrhunderten im Krakauer Domschatz.[23] Das sogenannte Kronenkreuz[24] ist in erster Linie ein Heiligtum der alten polnischen Kathedrale. Dieser Status entscheidet unweigerlich auch über den wissenschaftlichen Umgang mit ihm.[25] Die verantwortlichen kirchlichen Behörden sind sich heute mehr denn je seiner Bedeutung, seines kulturellen Wertes und der Aufgabe bewußt, es unter besonderen Schutz zu stellen.[26]

Unübersehbar ist der Kontrast zwischen der derben Anfertigung des Kreuzes und der raffinierten Ausführung seiner Dekoration. Es wurde aus Zypressenholz hergestellt und mit dünnem Goldblech überzogen. Die beiden Diademe sind auf der Vorderseite mit Hilfe kleiner Goldnägel und -klammern angeschlagen (Schema 1).[27] Dank ihrem Aufbau, einer Aneinanderreihung von (durch Scharniere verbundenen) Einzelgliedern, konnten sie mühelos auf dem Kreuz angebracht werden. Die Erec-Krone ist die größere und prächtigere, nur sie verfügt über ein narrativ angelegtes Figurenprogramm. Man hat sie wohl deswegen besser zur Geltung kommen lassen, ja sogar hervorgehoben. In Durchbrechung ihrer ursprünglich geschlossenen Form, wurde sie flach, aber zusammenhängend auf dem Querbalken befestigt. Dieser weist an der oberen Kante auffällige zackenartige Einschnitte auf, welche die Giebelkonturen beto-

zur Herstellung eines Prunkkleides für ihren Liebsten bestimmt. Vgl. Chrétien de Troyes, Erec und Enide, übersetzt und eingeleitet von Ingrid Kasten (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17), München 1979, V. 2349–2376 aus der Edition Roques; Lutz, Verschwiegene Bilder (Anm. 2), S. 39f.

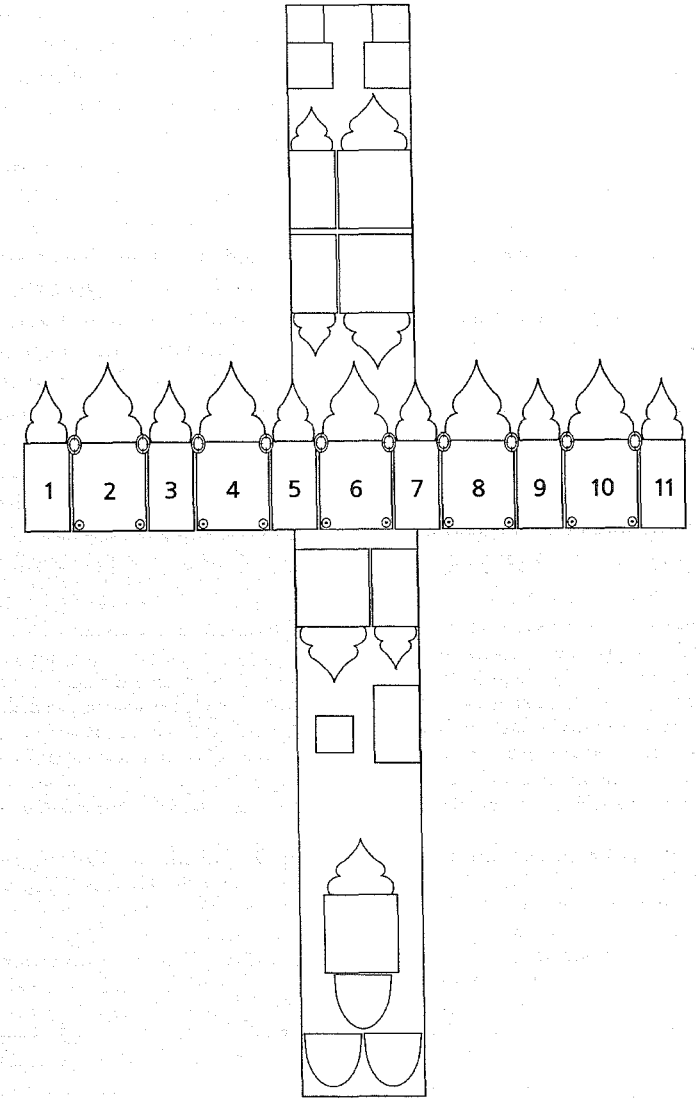
[23] Diese Aufbewahrung ist übrigens charakteristisch für die Gesamtheit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst. Etwa 90 Prozent des Erhaltenen sind nicht öffentlich zugänglich, sondern in Sakristeien und Schatzkammern der Kirchen verborgen. Vgl. Fritz, Goldschmiedekunst (Anm. 12), S. 19.

[24] Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), Abb. 1.

[25] Für die neuere Forschung boten vor allem öffentliche Sonderanlässe und Ausstellungen wie ›De gouden Eeuw der grote Steden‹ in Gent (Sommer 1958), ›Tausend Jahre ungarisch-polnischer Beziehungen‹ in Budapest (Herbst/Winter 1970), ›Gniezno – pierwsza stolica Polski, miasto świętego Wojciecha‹ in Gnesen (Herbst/Winter 1994) und kürzlich auch ›Wawel 1000–2000‹ in Krakau (Sommer 2000) Anlaß zu ausführlicheren Recherchen. Im Zusammenhang mit der ersten Veranstaltung konnte die von Lotte Kurras verfaßte und mit einer Bilddokumentation versehene Monographie über das Objekt zustandekommen: Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 13), Nürnberg 1963.

[26] Ich bedanke mich an dieser Stelle beim Vorstand des Krakauer Domkapitels, Herrn Infulaten Janusz Bielański, für die Unterstützung meiner Studien, insbesondere für die Erlaubnis, das Objekt fotografieren und das Bildmaterial veröffentlichen zu dürfen.

[27] Alle im vorliegenden Artikel wiedergegebenen Schemata entstanden in Anlehnung an die Vorzeichnungen aus der Arbeit von Lotte Kurras (Das Kronenkreuz [Anm. 25], Abb. B u. G). Herrn Stefan Matter (Universität Freiburg) danke ich für deren technische Bearbeitung.



Schema 1: *Die Kronen des Kreuzes im gegenwärtigen Zustand.* Grafik: Stefan Matter.

nen sollen, ihnen aber nur in ziemlich groben Umrissen entsprechen.[28] Das zweite Diadem ist heute zerlegt. Seine Glieder wurden paarweise – aufrecht oder kopfstehend – auf dem Längsbalken montiert. Dabei ist dessen Breite mit derjenigen der Gliederpaare weitgehend kongruent. Sowohl die Korrespondenzen in den Maßen als auch die ungewöhnliche Gestalt des Kreuzes sprechen dafür, daß dieses eigens zur Aufnahme seiner Verzierung angefertigt worden ist.

Die Struktur beider Kronen richtet sich nach demselben Schema, einer alternierenden Anordnung von breiten und schmalen Gliedern. Das Gerüst jedes Gliedes ist durch einen festen Goldsteg begrenzt und setzt sich aus einem Rechteckteil sowie einem Giebelaufsatz zusammen. Die Giebel sind mit verschiedenartigen Vogeldarstellungen versehen. Die Krone des Längsbalkens zeigt – als ihren einzigen figürlichen Schmuck – durchgehend ein und dasselbe Motiv (das auf den schmalen Gliedern allerdings kleiner gestaltet ist): einen großen Vogel mit zwei tiefer plazierten, voneinander abgewandten Jungen. Die Giebelspitzen der breiten Glieder der Erec-Krone sind mit einer großen Vogelgestalt in Frontalansicht abgeschlossen, in den Giebelfeldern der schmalen Glieder sieht man je ein kleineres Vogelpaar.[29] Im Zentrum aller Rechteckteile befindet sich ein zusätzlicher Aufbau (Kästchen). Er besteht aus einem mit Goldplatten verkleideten und auf einer rechteckigen Unterlage montierten Holzkern. Seine Wände sind auf der Erec-Krone durch niellierte[30] Vogel- und Fabeltierornamente belebt, dies im Gegensatz zu den schmucklosen Kästchen auf dem Längsbalken. Seine Mitte nimmt jeweils ein großer, in Goldblech eingefaßter Edelstein ein (vgl. S. 217f.). Viele Steine der beiden Diademe lassen deutlich eine Durchbohrung erkennen, was auf ihren vorherigen Gebrauch an einer Kette hindeutet.[31] Das die Fläche der Glieder dicht überspannende Rankenwerk verleiht beiden Kronen ein außerordentlich filigranes Aussehen und ist das tragende Element ihrer Konstruktion. Seine feinen Schlaufen und Zweige mit ziselierten Blättchen halten zugleich die daran angelöteten Figuren des Erec-Zyklus. Diese sind halbplastisch, in Guß[32] gearbeitet, ragen zum Teil stark vor und heben sich auf diese Weise vom Hintergrund des Rankenwerkes ab. Ihre Größe erreicht knapp 15 Millimeter,[33] es ist daher nicht verwunderlich, daß sie oft erst bei genauerem Hinschauen bemerkt werden. Der ausgesprochen warme Goldton der Kronen (und des Kreuzbleches) sowie der Reichtum an Edelsteinen dominieren im Gesamteindruck des Objektes.

Den einzig sicheren Hinweis zur historischen Einordnung des Krakauer Kronenkreuzes bietet dessen Wappenschmuck. Einer der drei am unteren Teil des Längsbalkens angebrachten Wappenschilde gibt genauere Auskunft über den

[28] Der offensichtlich nach Augenmaß gefertigte Balken ist der Form der Giebel nur ungefähr angepaßt. Er richtet sich hauptsächlich nach ihrer Höhe, ohne die seitliche Linienführung zu realisieren. Wie oberflächlich die beiden aufeinander abgestimmt sind, zeigt beispielsweise das Giebelfeld des zweiten Gliedes, dessen obere Partie links und rechts über den Rand des Kreuzes hinausragt, sowie das Giebelfeld des zehnten Gliedes, das sichtlich nach rechts verschoben ist. Die Giebel sind blattförmig angelegt (die Einschnitte im Querbalken lenken davon ab), an den Seiten halbrund geschnitten und spitz abgeschlossen. Am besten können sie mit der Form der breiten Glieder der Plotzker Krone (s. Anm. 47) verglichen werden, ferner auch mit derjenigen der heute verschollenen Krone aus dem Domschatz von Sevilla (13. Jh.) und der sogenannten Heinrichskrone (um 1280) aus der Schatzkammer der Residenz München. Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), Abb. 20–21; Hans Thoma und Herbert Brunner, Schatzkammer der Residenz München, 3. Aufl., Kat. München 1970, Abb. 11.

[29] Die Deutung dieser Vogelmotive wurde in der Forschung vielfach versucht und entsprach meist der jeweiligen Theorie zur historischen Einbettung der Kronen. Die Ausführung des Themas ist hier nicht möglich. Sie erfordert einerseits eine kritische Auseinandersetzung mit den bis anhin vorgelegten, stark differierenden Ergebnissen, andererseits einen heraldischen Exkurs. Ich verweise daher auf seine in einen größeren Zusammenhang gestellte Behandlung im Rahmen meiner Dissertation.

[30] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 19. Dieser Befund geht auf ältere polnische Forschungen zurück, insbesondere auf Władysław Stroner (Złoty krzyż w skarbcu katedry na Wawelu, in: Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki 9 [1915], Sp. LXVIII-LXXXII, hier: LXXIX) sowie Adam Bochnak und Julian Pagaczewski (Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich, in: Rocznik krakowski 25 [1934], S. 15–95, hier: 49). Im Aufsatz von Éva Kovács (Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes, in: Acta Historiae Artium 17 [1971], S. 231–268, hier: 231) wurde er allerdings angezweifelt. Kovács wies darauf hin, daß in diesem Fall Niello und Email champlevé besonders schwierig auseinanderzuhalten sind, sprach sich aber entschieden für das Grubenschmelzverfahren aus. Am 28. Juni 2000 war es mir möglich, die Dekoration des Kronenkreuzes im Rahmen der Sonderausstellung ›Wawel 1000–2000‹ (Sommer 2000) mit Wojciech Bochnak und Krzysztof Jan Czyżewski eingehend zu studieren. Sowohl Herr Bochnak, ein hervorragender Krakauer Restaurator, als auch Herr Czyżewski, Kunsthistoriker am Königsschloß-Museum auf dem Wawel, Spezialist für mittelalterliches Kunsthandwerk, haben die Anfertigungstechnik des Kästchenschmuckes unabhängig voneinander für Niello erklärt. Bei dieser Gelegenheit danke ich Herrn Infulaten Janusz Bielański für die freundliche Bewilligung, das Kreuz bei natürlichem Licht und mit den nötigen Geräten untersuchen zu dürfen. Herrn Bochnak und Herrn Czyżewski danke ich für die Zeit, die sie mir während der Ausstellungsdauer gewidmet haben, für die Bereitschaft, mir mit ihrer Erfahrung und ihrem Fachwissen behilflich zu sein und schließlich für das aufrichtige Interesse an meiner Arbeit.

[31] Auf der Erec-Krone ist dies auf den Mittelsteinen des vierten und des achten Gliedes besonders gut sichtbar, ebenfalls im Rechteckteil des sechsten Gliedes (auf den Steinen in seinen beiden oberen Ecken) und schließlich in den Giebelfeldern des sechsten, achten und zehnten Gliedes.

[32] Hier weichen die Meinungen in Bezug auf die Herstellungstechnik ebenfalls erheblich voneinander ab. Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 27; Kovács, Über einige Probleme (Anm. 30), S. 231; Rainer Sachs, Die Magdeburger »Zinnfigurenstreifen« und ihre Funktion, in: Zeitschrift für Archäologie 17 (1983), S. 249–253, hier: 252. Wojciech Bochnak, in dessen Werkstatt der mittelalterliche Schatz von Neumark kürzlich restauriert wurde, hat die Figuren auf meinen Wunsch hin diesen Sommer begutachtet: Er erklärt sie für zweifellos gegossen und anschließend ziseliert. Überdies ist er der Ansicht, daß der Guß höchstwahrscheinlich im Wachsausschmelzverfahren erfolgte. Diese Methode, auch wenn sie zusätzliches Formen von Modellen erforderte, soll für einen erfahrenen Goldschmied die einfachste und effizienteste gewesen sein.

[33] Vgl. Stroner, Złoty krzyż (Anm. 30), Sp. LXXI.

Zeitpunkt der Kennzeichnung des Kreuzes als Eigentum des Krakauer Domschatzes. Es handelt sich um das unter dem polnischen Reichswappen und neben dem Wappen des Krakauer Domkapitels befindliche (mit einer Mitra bekrönte) Familienwappen des 1471–1488 auf dem Wawel amtierenden Bischofs Jan Rzeszowski. Die Unterlage der drei Wappen bildet ein derb abgeschnittenes, gesondertes Stück Goldblech, welches flickartig auf das Blech des Kreuzes aufgesetzt wurde. Alle Wappen umfaßt ein spiralig gedrehter Golddraht. Unter dem Reichswappen tritt beidseitig flach aufliegendes Blattwerk hervor, zwischen dem Wappen des Domkapitels und dem des Bischofs Jan Rzeszowski sitzt ein kleiner Vogel, gleich den Jungen auf den schmalen Gliedern der Krone des Längsbalkens.[34] Die Anbringung des Wappenschmuckes mitsamt der das Rankenwerk der Diademe imitierenden Verzierung war mit größter Wahrscheinlichkeit ein Eingriff in das zu diesem Zeitpunkt bereits bestehende Kreuz; die Wappen allein liefern jedenfalls noch keinen Beweis für seine als Stiftung an die Kathedrale erfolgte Herstellung, wie die Forschung teilweise glaubt.[35] Der Zustand der Dekoration auf dem Längsbalken,[36] insbesondere die vielen Löcher

[34] Nach Lotte Kurras (Das Kronenkreuz [Anm. 25], S. 60) handelt es sich hier um einen Vogel aus dem Originalbestand dieser Krone. Vgl. auch Anm. 93.

[35] Diese Vorstellung geht auf ein Inventar von 1602 zurück, in dem das Kreuz als Schenkung Kasimirs IV. Andreas von Polen (1427–1492) bezeichnet wird. Die Angabe wird von Ignacy Polkowski 1881 in seinen Artikel über das Kreuz aufgenommen (Krzyż złoty znajdujący się w skarbcu katedry krakowskiej na Wawelu, in: Przegląd Bibliograficzno-Archeologiczny 1 (1881), S. 7–16). Die polnische Forschung variiert sie seitdem unreflektiert und mißbraucht bisweilen zugleich die unscharfe semantische Abgrenzung zwischen den Begriffen ›Schenkung‹ und ›Stiftung‹. Das läßt Kasimir IV. Andreas von Polen zweideutig als Donator und/oder Auftraggeber des Kreuzes erscheinen. Vgl. z. B. Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku, red. Michał Walicki, Warszawa 1971, S. 713; Aldona Sołtysówna, Złotnictwo skarbca i katedry na Wawelu, Kraków 1993, S. 31–32. Diese Verbindung erstaunt aber trotzdem, um so mehr, als das Inventar von 1563 (vgl. S. 211) – nach zwei Listen aus dem 12. Jahrhundert, das drittälteste erhaltene überhaupt – nichts Näheres zur Charakterisierung des Kronenkreuzes weiß, dafür aber sehr detaillierte Auskünfte über Stiftungen des Kardinals Fryderyk Jagiellończyk (1468–1503), des Nachfolgers des Bischofs Rzeszowski und jüngsten Sohnes König Kasimirs IV. Andreas gibt. So viel man weiß, wurde das Inventar von 1602 anläßlich einer Visitation durch Bischof Bernard Maciejowski angefertigt, und die späte, isolierte Nennung Kasimirs IV. macht den Eindruck, als wäre sie aufgrund der Wappen entstanden, die entweder eine unter Rzeszowski und in der Regierungszeit des Königs erfolgte Instandsetzung des Kreuzes dokumentieren oder es tatsächlich als seine Schenkung an die Kathedrale ausweisen, jedoch im Sinne einer bloßen Gabe und kaum einer durch ihn veranlaßten Anfertigung des Objekts. Adam Bochnak und Julian Pagaczewski erklären diese Zuschreibung mit der Willkür barocker Dokumente und führen zum Vergleich Beispiele ähnlicher, irrtümlicherweise in dieser Zeit zustande gekommener Informationen über andere Objekte an (vgl. Bochnak/Pagaczewski, Dary złotnicze [Anm. 30], S. 74f.). Polkowski selbst bezeichnet die Nachricht als hinzugefügt (Krzyż złoty, S. 12). Diese Angelegenheit bedarf noch weiterer Untersuchungen. Hierzu habe ich in Krakau weiterführendes Material gefunden, das noch ausgewertet werden muß.

[36] Die hier verwendete Krone ist weit schlechter erhalten als die Erec-Krone. Sie litt

in seiner unteren Partie, geben indirekt Auskunft über den Umfang der wohl gleichzeitig mit der Applizierung der Wappen erfolgten Umgestaltungen. Die einst über ihnen – und vielleicht auch an ihrer Stelle – haftenden, vermutlich stark beschädigten Glieder wurden beseitigt, ein weitgehend intaktes in die Balkenmitte gerückt. Die so entstandene freie Fläche konnte dann mit noch brauchbaren, losen Einzelteilen, vorwiegend Steinen, ausgefüllt und mit anderem Schmuck ergänzt werden.[37] Gemäß zwei Abbildungen von 1855 und 1881 sowie den auf der Erec-Krone hinterlassenen Spuren (sechstes Glied) schloß die Dekoration des Kreuzes eine Zeit lang ein Pektorale mit Reliquien des Heiligen Kreuzes ein, welches aber kurz nach 1881 entfernt wurde.[38] Es scheint ebenfalls auf Bischof Rzeszowski zurückzugehen.[39]

Wann und unter welchen Umständen das Kronenkreuz in die Krakauer Kathedrale gelangte, ist unklar. Das erste hier in Frage kommende Inventarverzeichnis des Domschatzes (1563), das als sehr genau gilt und wichtige Auskünfte (darunter auch Wiederholungen) über zahlreiche Donationen enthält, erwähnt in der Notiz zum Objekt zwar seinen Wappenschmuck, nennt aber keinen Besitzer bzw. Stifter.[40]

gewiß stark während der Gebrauchsphase des Kreuzes. Die meisten Segmente (insbesondere im unteren Balkenteil) sind sichtlich von der Zerstörung betroffen oder nur noch fragmentarisch erhalten.

[37] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 106–108. – Die Frage, ob sich unter dem Blech, auf dem die Wappen ruhen, eventuell eine ältere Darstellung (Widmungsbild, Stiftungsinschrift o. Ä.) befindet oder befand, wurde noch nie gestellt.

[38] Vgl. Alexander Przezdziecki und Edward Rastawiecki, Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII. w dawnej Polsce/Monuments du Moyen-Age et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne. Bd. 1–3, Warszawa/Paris 1853–1869, Bd. 2, Kap. 15 (ohne Paginierung). Wie die zwei aufeinanderfolgenden Publikationen von Ignacy Polkowski belegen, hat man das Pektorale zwischen 1881 und 1882 abgenommen: Eine Illustration zum 1881 verfaßten Artikel (Krzyż złoty [Anm. 35], S. 11) zeigt es noch, der unpaginierte Bildanhang des ein Jahr später erschienenen Buches über den Krakauer Domschatz (vgl. Skarbiec katedralny na Wawelu, Kraków 1882) enthält dagegen nur Ansichten ohne das Reliquienkreuzchen. Dank den Bemühungen von Lotte Kurras wurde es wiedergefunden und identifiziert, vgl. Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 9.

[39] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 9, 106–108.

[40] *Crux secunda magna et ampla Aureis lamis ligno superductis absque pede cum armis in infima parte eiusdem Crucis sittis Regiis videlicet aquila, Episcopi Cracoviensis capite asinino et Venerabilis Capituli Coronarum.* Vgl. Bochnak/Pagaczewski, Dary złotnicze (Anm. 30), S. 74, Anm. 2. – Auch in den darauffolgenden Inventarverzeichnissen erscheint das Kronenkreuz (bis 1791) als eines der fünf goldenen Kreuze des Krakauer Domschatzes. Das erste von ihnen wird – laut Ignacy Polkowski – mit einer von Jan Długosz in ›Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae‹, für das Jahr 1369 erwähnten Stiftung Kasimirs des Großen in Verbindung gebracht, das dritte ist eine 1563 ausdrücklich genannte Schenkung des Kardinals Fryderyk Jagiellończyk, das vierte soll ehemals dem Hińcza aus Rogów, einem Sandomirer Kastellan (gest. um 1465) gehört haben, vom fünften weiß man nur, daß es aus Stobnica stammte. Vier dieser Kreuze wurden von Tadeusz Kościuszko zur ›Rettung des Vaterlandes‹ eingefordert, d. h. für

Die Forschung zum Krakauer Kronenkreuz widmete seiner Provenienz unverhältnismäßig viel Aufmerksamkeit. Abgesehen von der Datierung und der groben stilistischen Begutachtung wurden andere, äußerst dringende Aufgaben, wie beispielsweise eine eingehende Analyse der Werkstattprobleme sowie der verwendeten Materialien, nur selten ernsthaft in Angriff genommen. Eine dendrochronologische Untersuchung des Holzes der beiden Balken und der Kerne der Kästchen, die möglicherweise Klarheit über den Zeitpunkt der Kreuzanfertigung verschaffen würde und der Untermauerung von Argumenten zur Datierung der Diademe dienen könnte, fehlt. Allein schon die Tatsache, daß die Identifizierung des ikonographischen Programms der Erec-Krone seit der 1855 erfolgten Aufnahme des Kreuzes in den zweisprachigen Katalog der polnischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance[41] rund 140 Jahre bis zur Publikation des Aufsatzes von Rainer Sachs[42] auf sich warten ließ, spricht für das einseitige Interesse an diesem Objekt.[43]

Die Einbettung des Kreuzes in historisch-biographische Zusammenhänge sowie die Ermittlung der ehemaligen Besitzer der Kronen erwies sich als ein schwieriges Unterfangen und führte zu teils fragwürdigen, national gefärbten Spekulationen. So wurden die Krakauer Diademe im Laufe der Zeit wechselweise für russische, französische, polnische, deutsche oder ungarische Kulturgüter erklärt.[44] Bereits der ersten Abhandlung über das Kreuz als Kunstobjekt

die Finanzierung der Insurrektion 1794 geopfert. Das Kronenkreuz entging diesem Schicksal nur deshalb (so die Meinung von Polkowski), weil das dünne Goldblech sowie das filigrane Rankenwerk beim Einschmelzen zu wenig Gold ergeben hätten. Vgl. Polkowski, Krzyż złoty (Anm. 35), S. 8 u. 15f.

[41] Vgl. Przezdziecki/Rastawiecki, Wzory sztuki (Anm. 38), Bd. 2, Kap. 15 (ohne Paginierung): ›Krzyż złoty z cząstką Krzyża Śgo. Dar Kazimierza W. w Katedrze Krakowskiej‹.

[42] Rainer Sachs, Treści narracyjne na krzyżu z diademów ze skarbca katedry krakowskiej na Wawelu, in: Katedra krakowska w średniowieczu. Materiały Sesji Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki z kwietnia 1994, Kraków 1996, S. 181–195 (Zusammenfassung in deutscher Sprache S. 195).

[43] Einzelne Figuren des Erec-Zyklus wurden zwar mehrfach zur stilistischen Einordnung benutzt, sie erfuhren sogar durch Lotte Kurras eine Inventarisierung, ihre Interpretation blieb aber aus.

[44] Vgl. J. Mączyński, Pamiątka z Krakowa, t. 1–3, Kraków 1845, Bd. 2, S. 140; F[ranciszek] M[aksymilian] Sobieszczański, Wiadomości o sztukach pięknych w dawnej Polsce, t. 1–2, Warszawa 1847–1849, Bd. 1, S. 163; Przezdziecki/Rastawiecki, Wzory sztuki (Anm. 38); Bochnak/Pagaczewski, Dary złotnicze (Anm. 30); dies., Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich, Kraków 1959, S. 15f.; Marjan Morelowski, Włócznia św. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku, in: Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności 35/4 (1930), S. 5–9; ders., Zabytki insygnialne i kościelne XII wieku, związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Godefroid de Claire, in: Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności 36/10 (1931), S. 15f.; Percy Ernst Schramm, Die drei nach Polen gelangten Kronen in: ders., Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Bd. 1–3 (Schriften der MGH 13), Stuttgart 1954–56, Bd. 3, S. 891–893; Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25); Kovács, Über einige Probleme (Anm. 30). – Ich bedanke mich hier bei Frau Maria Wałach vom Krakauer Nationalmuseum, die mir oft bei der Materialsuche behilflich war und zahlreiche wertvolle Kontakte zu polnischen Spezialisten vermittelte.

(1915)[45] geht eine rege Diskussion über seine Geschichte voraus. Besondere Beachtung verdient hier der Beitrag im erwähnten Katalog der polnischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Alexander Przezdziecki und Edward Rastawiecki befassen sich dort mit dem Kreuz, wie zuvor auch mit der Krone des Sigismund-Reliquiars im Plotzker Domschatz, als Stiftung des polnischen Königs Kasimir III. des Großen (Kazimierz Wielki, 1310–1370).[46] Sie machen erstmals auf die nahe Verwandtschaft zwischen beiden Objekten aufmerksam.[47] Auf diesen Beobachtungen bauen zunächst auch Adam Bochnak und Julian Pagaczewski auf. In ihrem Artikel ›Die Schenkungen Kasimirs des Großen an die polnischen Kirchen‹ stellen sie das Sigismund-Reliquiar mit der Plotzker Krone und das Krakauer Kronenkreuz zwar gemeinsam und vergleichend vor,[48] doch die daraus hervorgegangenen Ergebnisse widersprechen der Aussage des Titels: Neben den wichtigen und kenntnisreichen Überlegungen zu kunsthistorischen Fragen im wissenschaftlich hochstehenden Hauptteil – die beiden Forscher liefern hier Grundlagen für die Datierung aller drei Diademe, behandeln einige Probleme ihres künstlerischen Ursprungs und bestimmen im einzelnen ihre stilistischen Eigenheiten – bietet die Studie am Schluß auch eine neue Theorie zur Sicherung der polnischen Urheberschaft des Kronenkreuzes. Bochnak und Pagaczewski versuchen dabei, in der angenommenen Entste-

[45] Stroner, Złoty krzyż (Anm. 30).

[46] Przezdziecki/Rastawiecki, Wzory sztuki (Anm. 38), Bd. 1, Kap. 15 (ohne Paginierung): ›Głowa srebrna Śgo Zygmunta w Płocku‹, Bd. 2, Kap. 15: ›Krzyż złoty z cząstką Krzyża Śgo. Dar Kazimierza W. w Katedrze Krakowskiej‹.

[47] Bei der Plotzker Krone handelt es sich nach bisherigen Einschätzungen um ein vergoldetes Silberdiadem, das 1601 vom polnischen Goldschmied Jan Zemelka anhand eines der Erec-Krone eng verwandten Originals aus dem 13. Jahrhundert und unter Einbeziehung einiger seiner Bestandteile (Kästchen mit Mittelsteinen, welche mit denjenigen der Erec-Krone nahezu identisch sind) nachgebaut wurde. Es besitzt einen festen Innenreif sowie einen wulstigen, alle Glieder verbindenden Rand. Zemelka verfügte nicht über das gleiche handwerkliche Können wie der Verfertiger des der Plotzker Krone zugrundeliegenden Originals, und offensichtlich war eine getreue Kopie auch nicht erforderlich. Sein Rankenwerk wirkt schwer, die plumpen Figuren beanspruchen viel Platz. Sie sind vermutlich dem Restbestand der wohl stark mitgenommenen alten Krone nachempfunden, dies ohne einen erkennbaren narrativen Zusammenhang (ihre Zahl ist nach meiner Beurteilung gegenüber dem Original um etwa die Hälfte reduziert). Aufgrund ihrer Gestik und Anordnung läßt sich aber deutlich erkennen, daß die ursprüngliche Plotzker Krone ein ähnliches, vielleicht sogar ein mit der Erec-Krone übereinstimmendes ikonographisches Programm präsentierte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier dieselbe Werkstatt in Frage kommt oder die gleichen Bildvorlagen verwendet wurden.

[48] Vgl. Bochnak/Pagaczewski, Dary złotnicze (Anm. 30). Die Sigismundherme ist tatsächlich (laut Inschrift) eine Stiftung dieses Monarchen.

hungszeit und im Umkreis des heutigen Aufbewahrungsortes eine historische Persönlichkeit auszumachen, welche das Eigentum der Kronen und die Stiftung des Kreuzes glaubhaft vereinen würde. Auf diese Weise kommt die These der ehemaligen Zugehörigkeit der Krakauer Diademe zum Herrscherpaar Boleslaus der Schamhafte (Bolesław V Wstydliwy 1226–1279) aus der Hauptlinie der Piastendynastie und Kunigunde (1234–1292) aus dem ungarischen Arpadenhaus zustande. Sie stützt sich auf eine kurze, in zwei Fassungen des Heiligenlebens Kunigundes wiederholte Information über die Herzogin als Besitzerin einer Krone und Stifterin eines Kreuzes zugleich[49] und gewährleistet erstmals, was bis dahin keine vorgelegte Erklärung vermochte, eine Bindung des Kronenkreuzes an die Krakauer Kathedrale schon vom Zeitpunkt seiner Entstehung an.[50] Die behaupteten Besitzer der Kronen (für Boleslaus fehlen in dieser Hinsicht jegliche Grundlagen, außer dem Umstand, daß er der Mann Kunigundes war), prominente Vertreter des Krakauer Hofes, rechtfertigten überdies den polnischen Anspruch darauf. Zum eigentlichen Durchbruch verhalf der Kunigunde-These erst Lotte Kurras.[51] Auch für ihre Untersuchungen zum Kreuz ist eine Diskrepanz bezeichnend zwischen dem fundierten kunsthistorischen Teil, der heute größtenteils immer noch gültig und wegweisend ist, und den breit angelegten historischen Mutmaßungen. Kurras nützt die Schwächen der Argumentation von Bochnak und Pagaczewski für eine Abwandlung des von ihnen begründeten Gedankenganges aus. Sie greift vor allem die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Krakauer Diademen und der Plotzker Krone neu auf und modifiziert die Kunigunde-These anhand der gegebenen familiären Verbindungen nach Ungarn im Sinn einer arpadischen Herkunft aller drei Kronen. Die Forschungsbeiträge von Irene Hueck und Éva Kovács setzen sich vor diesem Hintergrund mit weiteren Aspekten der ungarischen Kulturgeschichte auseinander.[52]

[49] Die beiden Angaben stehen insofern in einer Beziehung zueinander, als das gestiftete Kreuz eben aus dieser Krone (in einer nicht näher definierten Art und Weise) hergestellt wurde. In beiden Viten wird ausdrücklich nur eine Krone erwähnt, die Verzierung des Kronenkreuzes besteht aber aus zwei Diademen. Zur ausführlichen Vorstellung dieses Sachverhaltes vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), S. 82–84.

[50] Die geringe Beweiskraft dieser Quellen sowie die sich in diesem Zusammenhang klar abzeichnende Tendenz, problematische Sachverhalte und einige unüberbrückbare Widersprüche zu übergehen, erfordern eine distanzierte Haltung gegenüber dieser mittlerweile populärsten Version der Geschichte dieses Objektes. Die Idee der Stiftung des Kreuzes und des Besitzes der Kronen in Personalunion besticht durch die Attraktivität einer einzigen umfassenden Lösung. Im Falle der These einer ›bloßen‹ Kreuzschenkung, etwa durch Kasimir den Großen (Przezdziecki/Rastawiecki, Wzory sztuki [Anm. 38]), bleibt die Frage seines Entstehungszusammenhanges weiterhin offen. Ähnlich auch bei der Schenkung oder Reparatur des Kreuzes unter Kasimir IV. Andreas (vgl. Anm. 35). Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), S. 8of.

[51] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 102ff.

[52] Irene Hueck, De opere duplici venetico, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12/1–2 (1965), S. 1–30; Kovács, Über einige Probleme (Anm. 30).

Die Annahme, daß es sich beim Krakauer Kronenkreuz um eine Stiftung handelt, ist tatsächlich naheliegend. Fast alle sakralen Kunstwerke des Mittelalters sind Stiftungen. Eine nahezu unvorstellbare Menge an Gaben ist in mittelalterlichen Viten, Chroniken und Testamenten festgehalten; die Aufzeichnung aller im Leben finanzierten Stiftungen gehörte zum wichtigsten Anliegen der Biographen bedeutender Persönlichkeiten. Doch die Erwähnungen gestifteter Gegenstände sind meist so knapp und/oder allgemein gehalten, daß sich daraus kaum bemerkenswerte kunsthistorische Erkenntnisse gewinnen lassen, geschweige denn eine sichere Identifizierung der Objekte möglich ist.[53] Kreuzstiftungen und Kreuzschenkungen sind in den Urkunden sehr häufig anzutreffen und die vermittelten Nachrichten leicht mit potentiellen Stiftern kombinierbar. Um zu zeigen, welche Vorsicht bei der Herstellung von derartigen Verbindungen geboten ist, respektive wie leicht diese ad absurdum geführt werden können, verweise ich auf die Schenkung eines goldenen Kreuzes im französischen Erec-Roman. Die Beschreibung dieser durch Erec im Reich seines Vaters vor dem Münsteraltar dargebrachten Gabe könnte – abgesehen von dem phantastischen Karfunkelschmuck – durchaus auch auf das Kronenkreuz passen.[54]

Das Kreuz trägt (heute) keine Inschrift, und bis jetzt kam auch keine zugehörige Stiftungsurkunde ans Tageslicht. Von den Wappenschilden läßt sich lediglich der Beweis dafür ableiten, daß es sich spätestens seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Krakau befindet – dies sind längst bekannte Tatsachen, mit denen sich die Wissenschaft weiterhin befassen muß. Die Kenntnis des ikonographischen Programms der auf seinem Querbalken angebrachten Krone lenkt nun die Aufmerksamkeit auf neue Untersuchungsbereiche, die für das Objekt weitere Perspektiven eröffnen. Schon Władysław Stroner bezeichnete die Figuren des Krakauer Zyklus als Gestalten der höfisch-ritterlichen Welt Westeuropas.[55] Der Umstand, daß sie sich auf den Erec-Stoff beziehen lassen, definiert sie um einiges genauer und gibt Anlaß dazu, die Erforschung des Kronenkreuzes künftig auch an den Kriterien der Rezeption dieses Romans auszurichten.

II

Die elf durch Scharniere zusammengehaltenen Glieder der Erec-Krone (fünf sind breit, sechs schmal) verfügen weder über einen Innenreif noch über eine

[53] »In der Mehrheit der Fälle ist einer der Faktoren verloren gegangen, ungleich häufiger [...] die Stiftung selbst«. Die Zuordnung von Stifter und Stiftung muß daher selbst bei guter Quellenlage dem reinen Zufall überlassen bleiben. Vgl. Ulrike Bergmann, Prior omnibus autor – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1–3, hg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, S. 117–148, hier: 128.

[54] Vgl. Chrétien de Troyes, Erec und Enide (Anm. 22), V. 2323–2346.

[55] Stroner, Złoty krzyż (Anm. 30), Sp. LXXXI-LXXXII.

andere, fest verbindende bzw. stabilisierende Einrichtung.[56] Links und rechts endet der Querbalken mit je einem schmalen Glied – beide weisen beschnittene Außenkanten auf (vgl. Schema 1).[57] Stellt man sich das Diadem in dieser Zusammensetzung in geschlossenem Zustand vor, so fällt auf, daß mindestens ein zusätzliches breites Glied benötigt wird, um die regelmäßige Abfolge von breiten und schmalen Gliedern wiederherzustellen. Daß die Erec-Krone auf dem Kreuz nicht vollständig erhalten ist, weiß man schon seit einiger Zeit. Wie sie sich einst präsentiert haben soll und wieviel von ihrer Substanz verloren gegangen ist, darüber konnte bis jetzt nur spekuliert werden. Mittlerweile ist aber deutlich geworden, daß bestimmt zwei, unter Umständen auch drei Elemente aus dem Längsbalken des Kreuzes zu ihrem ehemaligen Bestand gehören.[58] Es geht hier um die zwei Kästchen mit Mittelsteinen am oberen Rand des Längsbalkens sowie um einen ovalen Saphir in rechteckiger Fassung auf einem der breiten Glieder der zweiten Krone.[59] Die Kästchen selbst scheinen spätere Nachbildungen zu sein,[60] alles deutet jedoch darauf hin, daß ihre beiden Steine

[56] Zum Vergleich: Die Krone der Plotzker Sigismundherme (Anm. 47) ist auf einem massiven Silberstreifen montiert. Ihre einzelnen Segmente verbindet ein schnurartiger Draht, dessen Verlauf gleichzeitig die Teilung zwischen Giebel- und Rechteckfeldern markiert. An die Stelle der Scharniere treten hier Trennlinien (aus demselben Draht). Diese wohl gänzlich auf Zemelka zurückgehende Konstruktion wird unten zusätzlich von einem wulstigen, in regelmäßigen Abständen mit Steinen besetzten Ornamentrand gehalten (vgl. Kurras, Das Kronenkreuz [Anm. 25], 83f.; Bochnak/Pagaczewski, Dary złotnicze [Anm. 30], S. 62f.). Ein Beispiel ähnlicher Befestigung bietet die Krone der Kaiserin Kunigunde (um 1010–1020), deren ursprünglich ›bewegliche Platten‹ nachträglich partiell verändert und auf einen Innenreif angebracht wurden (vgl. Thoma/Brunner, Schatzkammer [Anm. 28], S. 44 u. Abb. 6).

[57] Infolgedessen sind dort heute auch keine Scharniere mehr zu erkennen. Der Zustand der beiden Randglieder ist zum Teil stark beeinträchtigt. Das Rankenwerk des ersten ist stellenweise abgeflacht, links unter dem Kästchen fehlt es gar. In der unteren Hälfte des Giebelteiles, ebenfalls links, fehlt zudem der Konturstег. Das Kästchen ist an beiden linken Ecken direkt an das Kreuz angenagelt, die Fassung des Mittelsteines hat keine Befestigungsklammern mehr, der Stein selbst – ergänzt und deutlich zu klein – wurde in das Innere des Kästchens gedrückt. Auch das elfte Glied trägt Spuren besonderer Abnützung. Betroffen ist vor allem seine rechte Seite (also wiederum am Balkenrand). Im Giebelfeld ist das Rankenwerk verbogen, ein Teil des Konturstеges fehlt, die Spitze wurde weitgehend zerstört. Verglichen mit der Fotodokumentation bei Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), Abb. 5, hat sich der Zustand dieses Gliedes wesentlich verschlechtert. Auch sein Kästchen ist beschädigt, der Mittelstein steckt zu tief in der Fassung, die rechte Befestigungsklammer ist abgebrochen.

[58] Diese Beobachtung machte ich während meines letzten Aufenthaltes in Krakau (Sommer 2000). Ich danke an dieser Stelle Herrn Czyżewski, Herrn Dariusz Nowacki und insbesondere Frau Magdalena Piwocka aus dem Wawelschloß-Museum für die Überprüfung der damit verbundenen Fragen.

[59] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), Abb. 13, 14.

[60] Sie sind mit demselben gedrehten Draht eingefaßt wie die Wappen. Ihre Wände sind glatt, aber steiler als diejenigen der übrigen Kästchen auf dem Längsbalken, auch tragen die Kanten keine Perlen bzw. lassen keine Spuren ihres ehemaligen Vorhandenseins erkennen.

Fragmente von zwei weiteren Gliedern der Erec-Krone sind. Schon Lotte Kurras vermutete im rechten von ihnen (Saphir) den Mittelstein eines zwischen den heutigen Endstücken (1 und 11) fehlenden Segments.[61] Er ist gleich beschaffen wie derjenige des vierten Gliedes, beide sind zudem in der Mitte durchstoßen. Der linke Stein (ebenfalls ein Saphir von intensiv blauer Farbe) kann in Form und Größe am besten mit dem Mittelstein des achten Gliedes verglichen werden, er ist allerdings flach geschliffen, man sieht auch keine Bohrung. Ob hier möglicherweise eine Ergänzung vorliegt, konnte noch nicht geklärt werden.[62] An der Authentizität seiner Fassung besteht hingegen kein Zweifel. Sie ist – entgegen der Einschätzung von Lotte Kurras – eindeutig zu groß, um zum Bestand der Krone des Längsbalkens zu gehören.[63] Dies trifft übrigens auch auf die Fassung des rechten (zweifellos originalen) Steines zu. Als zweites entscheidendes Kriterium für die Einordnung der beiden Steine muß hier ihre Umrandung genannt werden, der sogenannte Strahlenkranz um sie herum. Dieser aus Goldblech angefertigte Kranz mit regelmäßiger Punktierung und dazwischen bündelweise eingearbeiteten, strahlenförmigen Linien ist auf der Erec-Krone um einiges schmäler als derjenige um die Mittelsteine des zweiten Diadems. Zudem sind seine Ränder in der Regel stärker als auf der Krone des Längsbalkens gegen innen (zu den Wänden der Kästchen hin) gewölbt. Darüber hinaus weisen alle Kränze der Mittelsteine auf der Erec-Krone eine konstante Strahlenzahl auf, nämlich je drei im Bündel (der Kranz des Mittelsteines im achten Glied bildet hier eine Ausnahme, auf die ich im Folgenden noch eingehe). Im Unterschied dazu sind die Kränze um die Mittelsteine des zweiten Diadems entweder mit je zwei oder abwechselnd mit zwei und drei Strahlen pro Bündel versehen (im Falle der rechteckigen ›Kränze‹ – mit je drei Strahlen in den vier Ecken und je zwei an den Wänden). Beide Strahlenkränze am oberen Ende des Längsbalkens weisen ihre Steine auch unter diesem Gesichtspunkt offensichtlich als Mittelsteine der Erec-Krone aus. Das Aussehen der Fassung des rechten Steines ist mit den oben beschriebenen Merkmalen völlig kongruent, ihr Strahlenkranz ist eindeutig schmäler als derjenige der Mittelsteine der zweiten Krone, nach innen gewölbt und mit dreistrahligen Bündelchen verziert. Die Fassung des linken Steines zeichnet sich auch in dieser Hinsicht durch eine klare Ähnlichkeit mit derjenigen auf dem Kästchen des achten Gliedes aus. Die Gemeinsamkeit besteht hier jedoch in einer geringen Abweichung von der Gestaltung der übrigen Mittelsteine der Erec-Krone: ihre Kränze sind fast rechteckig, die von ihnen eingerahmten Steine jedoch oval und, abgesehen von den vier Befestigungsklammern, zusätzlich – wohl wegen ihrer beachtlichen Größe – mit einem Goldrand umgeben. Die beiden Ränder gehen nahtlos in die Strah-

[61] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 59.

[62] Krzysztof Jan Czyżewski machte mich darauf aufmerksam, daß eine jüngere Schliffart und ein intensiverer Farbton allein die Originalität dieses Steines noch nicht ausschließen können.

[63] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 59.

lenkränze über, welche genau dasselbe Dekor wie diejenigen der übrigen Mittelsteine der Erec-Krone zeigen, jedoch auf der Kehrseite des Bleches. Dies bedeutet, daß dort, wo die drei gewölbten Strahlenbündel sein sollten (positive Form), drei Rillen (negative Form) zu sehen sind. Die letzte Übereinstimmung zwischen den beiden Steinen auf dem Längsbalken des Kreuzes und den Mittelsteinen der Erec-Krone betrifft ihre substantielle Beschaffenheit. Alle Mittelsteine der Erec-Krone waren ursprünglich – wie ich oben betont habe – verhältnismäßig große Saphire und zwar sowohl auf den schmalen wie auch auf den breiten Gliedern,[64] im Gegensatz dazu wechseln auf der zweiten Krone deutlich kleinere Saphire mit Rubinen ab. All die genannten Korrespondenzen führen zum Schluß, daß wir es hier mit Resten von Kästchen zweier fehlender Segmente der Erec-Krone zu tun haben. Der linke Stein paßt dabei nur auf ein breites Glied,[65] die Zugehörigkeit des rechten zu einem breiten oder schmalen Glied läßt sich nicht präzise beurteilen.[66]

Der dritte Stein, den ich in diesem Zusammenhang erwähnen will, befindet sich ebenfalls im oberen Teil des Längsbalkens. Von zwei dort angebrachten Gliederpaaren mit Vogelschmuck ist nur das obere aufrecht gestellt. Das breite Glied dieses Paares zeigt dabei eine Fassung, die für einen rechteckigen Stein vorbereitet war, der sich darin befindende, in der Mitte durchstoßene Saphir ist aber oval und schließt nicht an ihre Ränder an. Ob dieser Stein tatsächlich das Zentrum eines nächsten Gliedes der Erec-Krone bildete,[67] muß noch geprüft

[64] Heute sind diese nur noch auf dem vierten, fünften, siebten, achten, neunten und elften Glied erhalten. Auf dem zweiten und zehnten Glied fehlen die Steine. Der kleine, dunkelrote Stein in der stark beschädigten Fassung auf dem ersten Glied (vgl. Anm. 57) ist sekundär. Der ebenfalls sekundäre Stein des dritten Gliedes (facettierter Rubin) wird von acht – anstelle von vier – Befestigungsklammern gehalten. Der Mittelstein des sechsten Gliedes, auf dessen Fehlen Lotte Kurras noch 1963 ausdrücklich hinweist (vgl. Das Kronenkreuz [Anm. 25], S. 18, 47, Abb. 7) und der einst wohl wegen der Befestigung des Reliquienkreuzchens entfernt worden war, ist inzwischen wieder da. Seine Fassung verfügt über keine Klammern mehr, im oberen Teil sind dafür gelbliche Spuren eines Klebstoffs sichtbar. Wann und unter welchen Umständen dieser vermutlich originale, in diese Fassung genau passende Stein wieder an seine Stelle kam, ist nicht bekannt. Ohne Stein in der Mitte erscheint das Kreuz zuletzt auf einer Abbildung aus dem Jahr 1971 (vgl. Sztuka polska [Anm. 35], S. 634), die wenige Jahre später herausgegebene Publikation zum Krakauer Domschatz (vgl. Michał Rożek und Stanisław Michta, Skarbiec Katedry na Wawelu, Kraków 1978, Abb. 9) enthält bereits eine Aufnahme mit Stein.

[65] Der Umstand, daß der linke Stein eventuell sekundär ist, vermag die Identifizierung seiner Fassung als eine der Erec-Krone nicht in Frage zu stellen. Sollte hier ein Originalstein tatsächlich durch diesen ersetzt worden sein, so ist die Wahl eines Saphirs ebenfalls bezeichnend.

[66] Die Mittelsteine der breiten Glieder sind auf der Erec-Krone generell größer als diejenigen der schmalen Glieder, doch die Unterschiede sind in einzelnen Fällen gering, vgl. die Mittelsteine des vierten, fünften und sechsten Gliedes.

[67] Seiner Größe nach käme für ihn wohl nur das Kästchen eines schmalen Gliedes in Betracht.

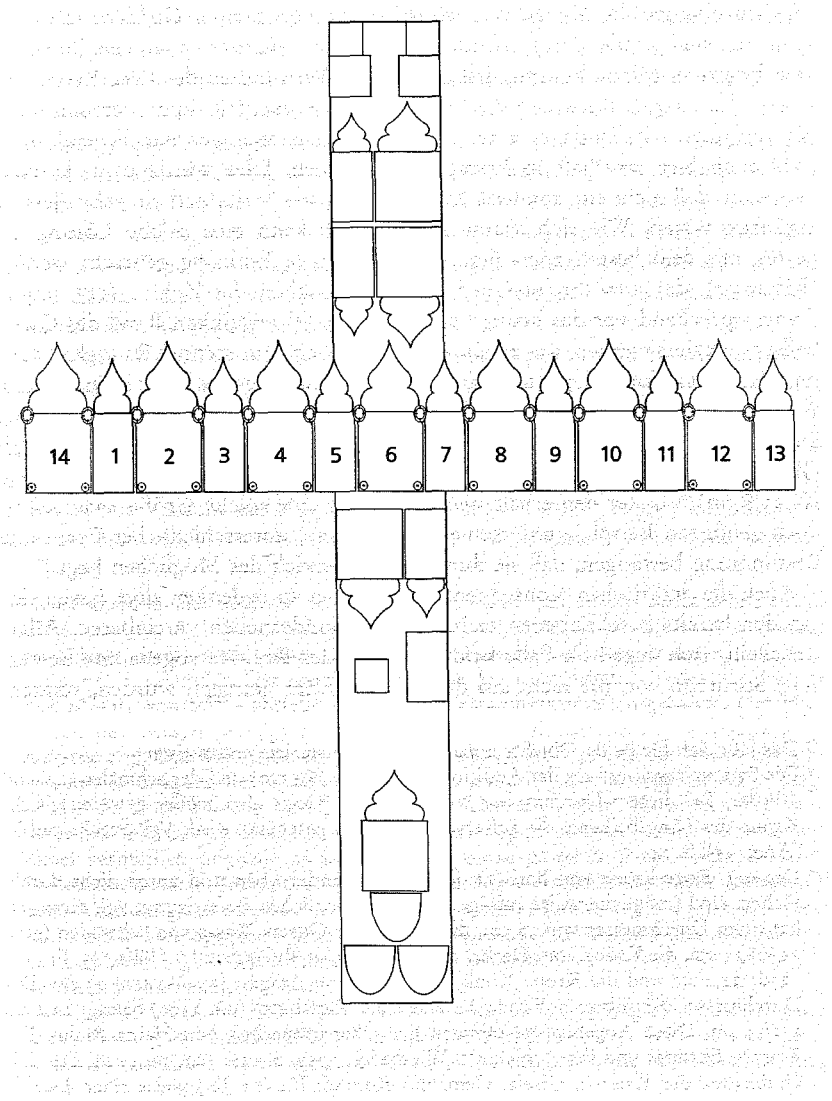
werden. Unabhängig von der definitiven Klärung dieser Frage wäre die Krone mit zwei zusätzlichen Gliedern (12 und 13) wiederum nicht zu schließen, es bräuchte ohnehin ein weiteres (14). Den Gesetzen ihres Aufbaus folgend, ist nämlich eine gleiche Menge von schmalen wie von breiten Gliedern (also zusammen eine gerade Zahl) erforderlich, um den Wechsel zwischen ihnen zu gewährleisten. Hinzu kommt, daß die engsten Verwandten der Erec-Krone, die Krone des Längsbalkens und die Plotzker Krone, ebenfalls über vierzehn Glieder verfügten.[68] Es ist daher unter all diesen Voraussetzungen naheliegend, diese Zahl auch hier ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Dies würde dann konkret bedeuten, daß nicht ein, sondern drei Glieder (zwei breite und ein schmales) zu ergänzen wären. Wie sich später zeigen wird, kann eine solche Lösung am besten mit dem bestehenden Figurenprogramm in Einklang gebracht werden (Schema 2): das erste breite Glied, das Anfangsglied des Zyklus (14), müßte dementsprechend vor das heutige erste schmale (1) am linken Rand des Querbalkens plaziert werden, das zweite (12) käme nach dem rechten Randglied (11), und das Verbindungsglied (13) wäre schließlich zwischen 14 und 12 einzufügen. Aus dieser Rekonstruktion ergibt sich für die Erec-Krone eine Neuberechnung ihres Umfangs. Die Länge der Gliederfolge beträgt heute 57,7 cm, bei zwölf Gliedern würde sie sich auf 64,2 cm erhöhen und bei vierzehn gar auf 74,9 cm (Ø 23,8 cm).[69] Unter den erhaltenen Kronen ist eine solche Größe zwar selten, doch genügend Beispiele unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher Form und Bestimmung bestätigen, daß sie durchaus im Bereich des Möglichen liegt.[70]

Auch die praktischen Konsequenzen, die dabei zu bedenken sind, lassen sich mit den bereits beschriebenen technischen Besonderheiten vereinbaren. Allem Anschein nach liegen im Falle beider Kronen des Kreuzes sogenannte bewegliche Stirnreife vor, die nicht auf dem bloßen Haar getragen wurden, sondern

[68] Das läßt sich für beide Objekte anhand des Restmaterials nachweisen.

[69] Die Summe resultiert aus der Addition der breiten (6,5 cm) und der schmalen (4,2 cm) Glieder. Bei diesem Durchmesser wäre die Erec Krone also größer gewesen als die Krone des Längsbalkens, die auf etwa Ø 21,5 cm geschätzt wird. Vgl. Sztuka polska (Anm. 35), S. 745.

[70] Die sog. Rogerkrone von Bari (12. Jh.), deren Ränder oben und unten dicht durchlöchert sind (möglicherweise infolge einer ursprünglichen Befestigung, vgl. Anm. 71) hat einen Durchmesser von 26 cm, die Grabkrone Gustav Wasas von Schweden (gest. 1560) 25 cm, die Krone vom Deckel des Stockholmer Reliquiars (1. Hälfte 13. Jh., vor 1236) 24,4 cm und die Krone König Martins I. von Aragón (1396–1410) 23 cm. Der Durchmesser der silbernen Krone der Aachener Karlsbüste (um 1300) beträgt 22,1 cm x 20,2 cm. Diese Angaben entstammen der Übersichtsarbeit von Heinz Biehn, Die Kronen Europas und ihre Schicksale, Wiesbaden 1957, S. 116, 123, 130, 143, 156. Die Grabkrone der Kaiserin Gisela, Gemahlin Konrads II., (11. Jh.) weist einen Durchmesser von 23,7 cm x 24,4 cm auf, die Grabkrone Kaiser Heinrichs III. (11. Jh.) 20,2 cm x 24,1 cm. Vgl. Das Reich der Salier 1024–1125. Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz, veranstaltet vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte in Verbindung mit dem Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Sigmaringen 1992, S. 292f.



Schema 2: *Die Krone des Querbalkens im rekonstruierten Zustand.* Grafik: Stefan Matter.

zur Anbringung auf einem Träger, vermutlich einer gepolsterten Stoffhaube, bestimmt waren.[71] Mehrfach wird in den Versuchen ihrer formgeschichtlichen Einordnung byzantinischer Einfluß bemerkt.[72] Im Gegensatz zu Konstruktionen mit einem festen Innenreif war dieser Diademtypus verhältnismäßig fragil, daher wohl nur zum Aufnähen geeignet.[73] Von Frauen wurde er über einem Gebende und oft zusätzlich noch über einem Schleier getragen. Die Krone Laudines auf dem Rodenegger Fresko,[74] ferner auch die Kronen der weiblichen Stifterfiguren aus dem Westchor des Naumburger Domes, insbesondere diejenige der Gräfin Uta, veranschaulichen diese Modeerscheinung.[75] Vergleichbare oder annähernd vergleichbare Beispiele derartiger Kronen findet man in praktisch allen Bereichen der bildenden Kunst.[76]

---

[71] Mehrere solcher Kronen haben bis heute überdauert. Sie bestehen vorwiegend aus niedrigeren, gebogenen Einzelplatten. Über ihre Befestigungsart geben zum Teil noch Löcher (meist am unteren Rand) Aufschluß: die Krone der Kaiserin Kunigunde (um 1010–1020), eine Frauenkrone (um 1350), die Heinrichskrone (um 1280) und die sogenannte Böhmische bzw. Pfälzische Krone (eine Steckkrone, 14. Jh.) aus der Münchner Schatzkammer. Vgl. Thoma/Brunner, Schatzkammer (Anm. 28), Abb. 6, 10, 11, 13. In dieselbe Kategorie gehört auch die Krone aus dem Schatz von Neumarkt bei Breslau (Schlesien) – ebenfalls eine Steckkrone –, die um 1300 datiert wird. Vgl. Jerzy Pietrusiński, Średniowieczne klejnoty monarsze w złotym skarbie ze Środy Śląskiej, Warszawa 1966, S. 96; Klejnoty monarsze (Anm. 21), S. 100.

[72] Vgl. August Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau, 2. Aufl., Leipzig 1869, S. 171; Stroner, Złoty krzyż (Anm. 30), Sp. LXXVIII; Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), S. 100–101; Josef Deér, Mittelalterliche Frauenkronen in Ost und West, in: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik (Anm. 44), Bd. 2, S. 418ff. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Anm. 74.

[73] Zahlreiche Werke der Goldschmiedekunst waren zur Befestigung an Kleidern und Kopfbedeckungen vorgesehen, also mit der Textilkunst aufs Engste verbunden. Goldschmiede und Sticker waren zum Teil sogar in einer gemeinsamen Zunft vereinigt. Vgl. Fritz, Goldschmiedekunst (Anm. 12), S. 65; Lightbown, Mediaeval (Anm. 16), S. 112–131, 359–374, insbesondere S. 128 u. 418 (Taf. 16: eine ungarische Krone aus dem letzten Viertel 14. Jh. in der Simeon-Kirche in Zadar).

[74] Nach Auffassung von Volker Schupp und Hans Szklenar (Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem »Iwein« Hartmanns von Aue, Sigmaringen 1996, S. 97, Anm. 46 sowie Abb. IX, IXa u. XI) ist diese ebenfalls byzantinisch geprägt. 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-Studien: Reihe Kunstgeschichte 22], München 1986, S. 59 sowie Abb. 18–19 u. 21–23) beschreibt ihre Form als »seltsam schwere« und weist auf die zugehörige Haube hin.

[75] Uta trägt auf einer Rundhaube einen beweglichen Kronreif, der aus edelsteinbesetzten und durch Scharniere verbundenen Einzelplatten besteht. In den Scharnieren stecken Stifte mit lilienförmigen Aufsätzen. Vgl. Willibald Sauerländer, Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen, in: Die Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur, Bd. 1–5, hg. von Reiner Haussherr und Christian Väterlein, Stuttgart 1977–1979, Bd. 5, S. 169–246, hier: 194–196, Abb. 94, 96. Eine der Figuren der Erec-Krone (2.H, 8.G) trägt ihr Diadem ebenfalls nach dieser Sitte.

[76] Buchmalerei: Z. B. Evangeliar Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August

An beiden Kronen des Kreuzes lassen sich Elemente erkennen, welche die hauptsächlich vom Rankenwerk getragenen Glieder ursprünglich wohl mit einem Hintergrund verbanden. Diese laschenförmigen, in der Mitte durchstoßenen Teile des Konturstegs treten im Fall der Erec-Krone nur bei den Giebeln der breiten Glieder hervor (vgl. Schema 3).[77] Die schmalen Glieder zeigen an dieser Stelle lediglich Pseudo-Laschen: kleiner und ohne Loch, also für jegliche Verbindungsfunktion untauglich.[78] Die Lochung der Giebelspitzen, da nicht überall vorhanden,[79] ist eher auf die Montage am Kreuz zurückzuführen, als auf eine Zusammenfügung des Goldstegs mit einem Hintergrund. Weitere solche Vorrichtungen sind an der Erec-Krone erstaunlicherweise nicht mehr auszumachen, wären aber eigentlich auch an den Rechteckteilen zu erwarten,[80] denn gerade dort (am unteren Steg) kann man bei der zweiten Krone ebenfalls gelochte, etwas eckigere Laschen feststellen.[81] Wie aus dem erhaltenen Bestand zu schließen ist, waren hier auch die Giebelteile der breiten Glieder mit (diesmal abgerundeten) Laschen ausgestattet. Im Unterschied zu den Giebeln der Erec-Krone, die pro Seite je eine Lasche haben, zählen die Giebel auf dem Längsbalken je deren zwei. Vergleicht man das Vorhandensein dieser Verbindungsstücke mit Konstruktionen anderer mittelalterlicher Schmuckgegenstände, so ist es denkbar, daß die Diademe des Kreuzes bzw. ihre einzelnen Segmente unter-

Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°, fol. 18^{v}, 19^{r}, 171^{v}, 2. Hälfte 12. Jh., vgl. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen, erläutert von Elisabeth Klemm, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1988, Taf. 4, 5, 34. Plastik: Z. B. Doppelgrabmal des Grafen Dedo von Wettin und seiner Gemahlin Mechthildis in der Wechselburger Schloßkirche, um 1235/40, vgl. Rainer Budde, Deutsche Romanische Skulptur 1050–1250, München 1979, Taf. 285. Wandmalerei: Z. B. Maria Regina, Medaillon über dem Tympanon des Eingangsportals in Sant'Angelo in Formis, spätes 12. Jh.; Maria mit dem Kinde in der Apsis von Santa Maria della Libera, Foro Claudio, frühes 13. Jh.; vier Märtyrer in der linken Apsishälfte der Basilica Sant'Anastasio, Castel Sant'Elia di Nepi, um 1100; Zwickelfiguren in der Prioratskirche Berzé-la-Ville, um 1120; Sieg des Christentums über den Islam an der Westwand der Ancienne Chapelle des Templiers in Cressac-sur-Charente, frühes 13. Jh., und schließlich weibliche Heiligenfiguren in der Apsis Santa Eulalia de Estahón, Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, Mitte 12. Jh., vgl. Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, Taf. XII, Abb. 33, 37, 85, 151, 163.

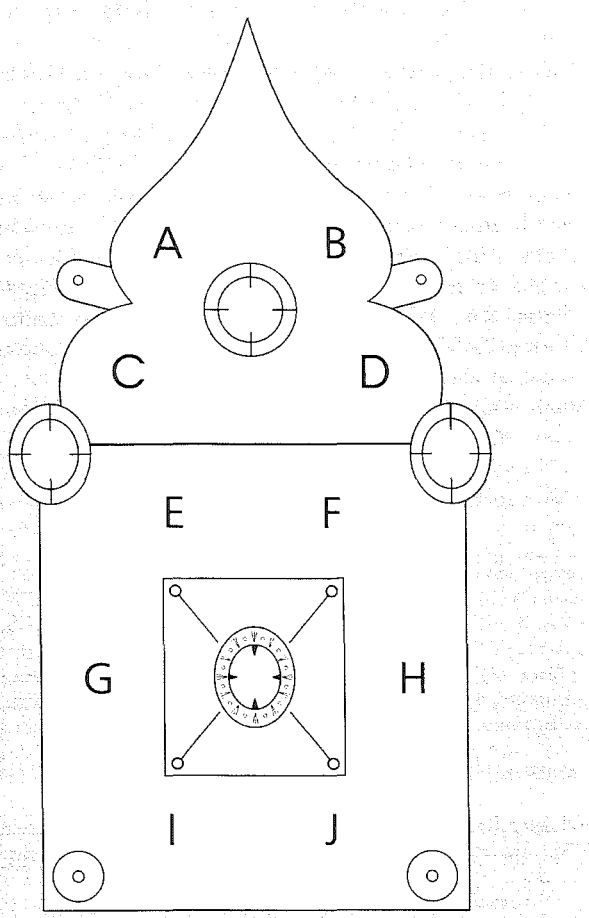
[77] Erhalten haben sie sich noch am vierten Glied rechts, am sechsten Glied links, am achten Glied beidseitig sowie am zehnten Glied, links vollständig und rechts fragmentarisch.

[78] Zu sehen sind sie noch am ersten Glied rechts, am dritten, fünften, siebten und neunten Glied beidseitig und am elften Glied links.

[79] Vgl. siebtes und neuntes Glied. Über das vierte und elfte Glied lassen sich – wegen ihrer Zerstörung – diesbezüglich keine Angaben mehr machen.

[80] Diese hat man am unteren Balkenrand mit Hilfe von Goldhäkchen bzw. gebogenen Nägelchen befestigt. Gut sichtbar ist dies noch am ersten, zweiten, vierten, achten und zehnten Glied.

[81] Vgl. Kurras, Das Kronenkreuz (Anm. 25), Abb. 13, 14, 15 u. 16. Es drängt sich in diesem Zusammenhang natürlich auch die Frage auf, ob die Erec-Krone ehemals ähnlich eingerichtet war und später möglicherweise am unteren Rand beschnitten oder abgefeilt wurde.



Schema 3: *Konstruktionsskizze der breiten Glieder. Figurenverteilung im oberen und unteren Erzählregister.* Grafik: Stefan Matter.

legt waren. Metallblech als rückwärtige Verstärkung für Rankenwerk war in der Goldschmiedekunst dieser Zeit üblich.[82] Es wirkte nicht nur stabilisierend, sondern brachte die jeweilige Dekoration besser zur Geltung als ein matter Hintergrund.[83]

Die Verwendung diademartigen Kopfputzes war im Mittelalter bekanntlich kein Privileg der Damen, daher kam bei der Erforschung der Krakauer Kronen dem Aspekt ihrer geschlechtsspezifischen Zuordnung besondere Bedeutung zu. Doch alle bis anhin unternommenen Versuche, aus der Größe, der Form und der Ikonographie auf das Geschlecht ihrer Besitzer zu schließen, waren ausufernd und letztlich ergebnislos. Auch der aktuelle Wissensstand bringt in dieser Hinsicht keine neuen Erkenntnisse. Die Darstellung der Initialaventiure, also einer auf die Brauterwerbung ausgerichteten Handlung, sowie der im Gesamteindruck des Objektes vielfach unterstrichene byzantinische Einschlag sprechen zwar am ehesten für die Funktion der Erec-Krone als Hochzeitsdiadem,[84] erlauben aber keinen eindeutigen Rückschluß auf ihre Bestimmung für einen Mann oder eine Frau. Eine Insignie war die Erec-Krone nach übereinstimmender Meinung der Forschung nicht, vielmehr eben ein festlicher Schmuck.[85] Die literarische Grundlage ihres Figurenprogramms hebt ihren höfisch-weltlichen Charakter zusätzlich hervor.

[82] Hier lassen sich einige Beispiele einfügen: Ringbrosche, The British Museum, London, ungarisch (?), 14. Jh., vgl. Seven thousand years of jewellery, ed. by Hugh Tait, London 1986, S. 141. Ringbrosche, Victoria & Albert Museum, London, skandinavisch, 14. oder 15. Jh. (so die aktuelle Beschreibung in der Vitrine), vgl. Lightbown, Mediaeval (Anm. 16), S. 469 (Taf. 126) u. S. 500. Ferner auch die sog. Heinrichskrone, Schatzkammer der Residenz München, süddeutsch oder französisch, um 1280, bei: Thoma/Brunner, Schatzkammer (Anm. 28), S. 47; Krone auf dem Stockholmer Reliquiar (vgl. Anm. 70), Statens Historiska Museum, Stockholm, deutsch, vor 1236; Brosche, Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz, deutsch, frühes 13. Jh.; Ringbrosche, Statens Historiska Museum, Stockholm, schwedisch, 14. Jh.; Brosche, Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Rheinland, um 1240–50; Brosche, Statens Historiska Museum, Stockholm, französisch (?), frühes 14. Jh.; Ringbrosche, Heritage Centre, Waterford, irisch (?), um 1230. Die letzten sechs Objekte in dieser Ordnung bei: Lightbown, Mediaeval (Anm. 16), S. 13 (Fig. 2), S. 141 (Fig. 46), S. 150 (Fig. 67), S. 422 (Taf. 23); S. 424 (Taf. 27 und 28).

[83] Diese Wirkung wurde mir dank eines Hinweises von Krzysztof Jan Czyżewski bewußt. Denselben Effekt erzeugt übrigens auch das Blech des Kreuzes. Imitiert es absichtlich eine solche Unterlage?

[84] Hochzeitsfeste und Thronerhebungsfeiern waren auch die häufigsten Anlässe für Schenkungen von Schmuck, darunter Diademen. Vgl. Lightbown, Mediaeval (Anm. 16), S. 60, 66ff.

[85] Jerzy Pietrusiński verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff ›Zeremonienkrone‹ und meint damit – in klarer Abgrenzung zu den für Krönungen geschaffenen Modellen – leichtere (in der Regel auch bewegliche), meist niedrigere, dafür aber um so reicher verzierte Stücke, von denen mittelalterliche Herrscher oft mehrere Exemplare für den alltäglichen Gebrauch und für höfische Feierlichkeiten besaßen (vgl. Klejnoty monarsze [Anm. 21], S. 23).

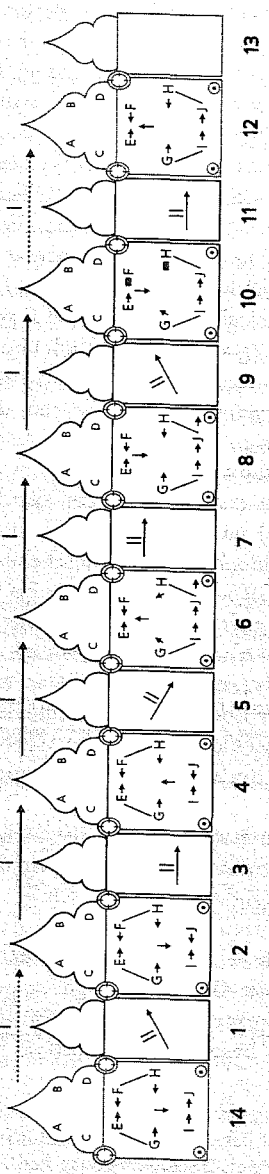
III

Mit der zugehörigen Kronhaube, der Fülle an Perlen und Edelsteinen sowie den niellierten Platten bildeten die Figuren der Erec-Krone einst ein durchdachtes Erzähl- und Dekorationssystem. Dessen Konzept beruht auf einem sehr gut funktionierenden Zusammenwirken von Inhalt und Form. Die Gesamtdarstellung ist klar strukturiert: Nur breite Glieder tragen Figurenschmuck, schmale dienen lediglich als Verbindungselemente. Ausschlaggebend für die Organisation der Bildfolge ist das Aufbauprinzip jedes Gliedes mit der Unterscheidung zwischen den Giebel- und Rechteckteilen. Die Giebelteile zeigen jeweils vier Figuren (A-D), weitere sechs (E-J) sind paarweise über die darunterliegende, rechteckige Fläche verteilt (Schema 3). A, B, C und D sind ausschließlich Reiter, also in der Bewegung dargestellt, fast alle E und F wurden als stehende Figuren gestaltet (Ausnahme 10.F), so auch mehrheitlich G und H (Ausnahme 6.G, 6.H, 10.G, 10.H), erst I und J sorgen wieder für Dynamik, im Kampf oder auf der Reise. Insgesamt fehlen gegenwärtig vier Figuren, davon drei auf dem Giebelfeld des vierten Gliedes und eine auf dem des achten Gliedes, so daß das Programm heute deren sechsundvierzig umfaßt.[86]

Erzähltechnisch gesehen erstreckt sich die Handlung der Erec-Krone über zwei ›Register‹ (Schema 4) und umfaßt mithin zunächst die Szenenfolge der Giebelteile, dann der Rechteckteile. Das Geschehen im oberen ›Register‹ verläuft fortschreitend vom Giebelteil des zweiten bis zu demjenigen des zehnten Gliedes.[87] Geht man von meinem Rekonstruktionsversuch aus, so sollte diese Reihe um das vierzehnte – also erste breite – und das zwölfte Glied erweitert werden. Dieselbe Spanne (14. bzw. 2. bis 10. bzw. 12. Glied) hat auch das zweite, untere ›Register‹ auf der Ebene der Rechteckteile. Die Leserichtung wechselt hier regelmäßig: im Rechteckteil des zweiten Gliedes führt sie von oben nach unten (E/F,G/H-I/J), im Rechteck des vierten und sechsten Gliedes dagegen von unten nach oben (I/J-G/H,E/F; I/J,G/H-E/F), im Rechteck des achten Gliedes wieder von oben nach unten (E/F-G/H,I/J) und im Rechteck des 10. Gliedes verläuft sie grundsätzlich gegen unten, doch durch das auf der Krone ungewohnte Nebeneinander von einer schräg reitenden (10.G) und einer sitzenden Figur (10.H) konzentriert sich hier die Aufmerksamkeit eindeutig auf die Mitte hin. Innerhalb der einzelnen Erzähleinheiten wird diese Entwicklung durch die Haltung oder die Gestik der Figuren gestützt. Darauf, wie die am Anfang und Schluß zu ergänzenden Glieder in dieses Schema zu integrieren sind, komme ich bei der Beschreibung einzelner Szenen des Zyklus zurück.

[86] Zu 8.B vgl. Anm. 92. Die Lücken im Figurenbestand rühren, wie die Löcher im Blech zeigen, von der Abnützung als Kreuzverzierung her.

[87] Diese gegenüber meinem Aufsatz (Die ›Erec‹-Rezeption [Anm. 6], S. 92ff.) veränderte Lesung wurde durch kritische Einwände von Prof. Nigel F. Palmer (Oxford) angeregt, dem ich herzlich für seine spontane Reaktion danke.



Schema 4: *Erzählordnung (I: Leserichtung Giebelteile; II: Leserichtung Rechteckteile).* Grafik: Stefan Matter.

Zu diesem Komplex narrativer Gestaltungsprinzipien kommen noch die räumliche und die darstellungstechnische Komponente hinzu: Es handelt sich hier um einen reinen Figurenzyklus ohne Hintergrund, d. h. ohne die zur Geschichte gehörenden architektonischen oder landschaftlichen Elemente, und auch ohne Nebenhandlung; er beschränkt sich auf die wichtigsten Personen und Ereignisse um den Haupthelden. Das Auftreten, die situative Verknüpfung und die Gebärden der Figuren allein müssen dazu ausreichen, Aufschluß über den jeweiligen Sinngehalt einzelner Szenen zu geben, und gleichzeitig ist es auch ihre Aufgabe, Spannung zu erzeugen (vgl. S. 238–242). Während die Giebelteile das Geschehen im Außenraum wiedergeben – alle an diesem Geschehen Beteiligten sitzen zu Roß –, sind die Rechteckteile auf die Handlung an drei (mehr oder weniger) geschlossenen Schauplätzen ausgerichtet; auf dem Anwesen der Eltern Enites, auf der Burg Tulmein und am Artushof. Die Übergänge zwischen den drei Orten werden mit Hilfe der Reiterfiguren (I-J) angedeutet. Die meist paarweise Bezogenheit der Figuren aufeinander führt (besonders in den Rechteckteilen) zur Herausbildung einer spezifischen ›Paarsprache‹, in die der darzustellende Inhalt übersetzt werden mußte.

Die Geschichte beginnt mit dem sogenannten Waldabenteuer auf dem Giebelfeld des zweiten Gliedes (Abb. 1). Die Königin (2.A) entsendet hier eine ihrer beiden Hofdamen (2.B, 2.D),[88] damit sich diese (2.D) im nächsten Schritt, also auf dem Giebelfeld des vierten Gliedes (Abb. 2), nach dem Namen des vor ihnen reitenden Ritters und seiner Begleiterin erkundigt. Obwohl die einzig erhaltene Figur des betreffenden Giebelfeldes diejenige des Zwerges (4.D) ist – es fehlen Iders, seine Freundin und die Hofdame –, ging der Sinn dieser Sequenz nicht verloren. Die klare Körpersprache des Zwerges, der sich mit einem länglichen Gegenstand in der erhobenen Rechten rückwärts wendet, läßt darauf schließen, daß hier der erste Peitschenhieb ausgeteilt wird. Der Blick Maliclisiers galt einst sicher derselben Hofdame, die sich auf dem zweiten Glied auf den Weg macht, die Fremden einzuholen. Die Zeichnung des Zwerges läßt keinen Zweifel an seiner Identität. Die im Vergleich zu anderen Reiterfiguren eindeutig kürzeren Beine sowie das zu große und deshalb in tiefen Falten herabfallende Gewand begleiten ihn als Merkmale durch alle szenischen Konfigurationen der Krone. Das nächste Bild führt vor, wie die vorangehende Episode einmal komplett ausgesehen haben mag:[89] hier tritt Erec (6.C) zur Auseinandersetzung mit dem Zwerg (6.D) an. Dieser – sichtlich erzürnt – hält sein Werkzeug erneut zum Einsatz bereit.[90] Oben sehen wir Iders (6.A) und seine Dame (6.B), streng im Profil, nach vorn gerichtet und am Geschehen unbeteiligt. Diese Haltung soll wohl bedeuten, daß sich die beiden in einer gewissen Entfernung

[88] Im französischen Erec-Roman leistet der Königin außer dem jungen Ritter Erec (auf der Krone 2.C) nur eine Hofdame Gesellschaft (V. 77–80), die deutsche Fassung erwähnt in diesem Zusammenhang mehr als eine (V. 1, 23, 108, 125).

[89] Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), Abb. 5.

[90] Ebd., Abb. 6.

befinden, also die Befragung des Zwerges und seine Reaktion nicht bemerken. Im Giebelfeld des darauffolgenden breiten Gliedes reitet Erec (8.C) dem Zwerg (8.D) nach, der diesmal vorwärts blickt, die Verfolgung also nicht wahrnimmt (vgl. Abb. 4).[91] Der obere Teil dieses Giebelfeldes wurde im Laufe der Jahre beschädigt, die Figur 8.A ist verlorengegangen, 8.B wurde vermutlich ergänzt, und zwar nach dem Vorbild des darunter dargestellten Zwerges.[92] Auch die Vogelfigur an der Spitze des Gliedes gehört nicht zum Originalbestand der Erec-Krone.[93] Auf dem letzten Giebelfeld dieser Reihe (zehntes Glied) sehen wir den König (10.A) in Gesellschaft zweier Jäger: Der eine (10.C) setzt mit der Linken das Horn zum Blasen an, in der Rechten hält er eine Axt, der andere (10.D) wendet den Kopf dem König zu. Ein Hund stellt dem fliehenden Hirsch (10.B) nach, der hier zunächst aufgescheucht und verfolgt wird.[94] Mit dieser Szene hört das obere ›Register‹ im heutigen Zustand der Krone auf. Im Giebelfeld des meiner Ansicht nach ehemals anschließenden breiten Gliedes (12)

[91] Ebd., Abb. 7.

[92] Hier müssen sich meines Erachtens ursprünglich Iders und seine Begleiterin befunden haben (vgl. 6.A, 6.B). Die Vogelfigur an der Giebelspitze sowie 8.B, in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft, lenken zwar optisch vom Figurenverlust ab, bieten aber keinen vollwertigen Ersatz dafür. Die Ähnlichkeit des Reiters 8.B mit dem Zwerg (8.D) ist offensichtlich. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden lassen sich bis in Details (Haltung, Plastik des Gesichts, Kleidung, Pferd) beobachten. 8.B ist allerdings weit nachlässiger gearbeitet als alle anderen Figuren der Krone. Seine Zeichnung ist unscharf, die Konturen sind verschwommen.

[93] Ihr Aussehen weicht stark von demjenigen der übrigen Vögel der Erec-Krone ab. Mit größter Wahrscheinlichkeit gehörte sie primär zum Bestand der zweiten Krone (schmales Glied) und wurde später an diese Stelle versetzt. Der Körper des Vogels weist dieselbe Ziselierung auf, wie sie für die Vögel des zweiten Diadems typisch ist, wirkt jedoch kleiner. Dies scheint eine Folge der Adaptierung für die Platzverhältnisse der Erec-Krone zu sein: die Flügel sind kürzer, bzw. gekürzt (beidseitig schräg abgeschnitten), die Füße fehlen bzw. wurden abgebrochen, die Stelle am Übergang vom Rumpf zum Schwanz ist stark beschädigt, die Brust und der flachgedrückte Schwanz sind gelocht, wie bei allen Vögeln der zweiten Krone (zur Befestigung der Edelsteine). Auch der Kopf wurde dem Muster der Vögel der Erec-Krone angeglichen, seine Ziselierung ist zwar noch wie bei den Vögeln des Längsbalkens, allerdings wurden die für sie so charakteristischen Rubinaugen entfernt. Der Vogel an der Giebelspitze des achten Gliedes wäre übrigens nicht der einzige Fall einer Retusche, die auf der Erec-Krone auf Kosten des zweiten Diadems erfolgte. Im Rechteckteil des zehnten Gliedes, rechts oben, befindet sich beispielsweise ein aus einer vergleichbaren Stelle der Krone des Längsbalkens stammender Stein. Ein weiterer, von dieser Krone losgelöster und über der Giebelspitze des siebten Gliedes waagrecht angenagelter Vogel (mit Sicherheit Teil eines der beschädigten schmalen Glieder) zeigt in aller Deutlichkeit, daß man mit ihren einzelnen Elementen ziemlich frei umging (vgl. auch Anm. 34). – Die Fragen des Allgemeinzustandes des Kreuzes, der an ihm und seiner Dekoration durchgeführten Eingriffe, Ergänzungen und Korrekturen behandle ich ausführlich in meiner Dissertation. Dort ist auch eine eingehende Analyse im Hinblick auf die Konstruktion der Kronen und der dazu notwendige Vergleich mit weiteren Objekten der Goldschmiedekunst vorgesehen (siehe auch Anm. 82).

[94] Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), Abb. 8.

müßte das Abenteuer des Königs erfolgreich beendet werden (vgl. S. 233f.). Die Darstellung der Jagd, die sich in einer gewissen Entfernung von der Königin abspielt, und vor allem ihr unmittelbarer Anschluß an das Abenteuer mit dem Zwerg, weisen auf eine chronologische Abfolge und eine räumliche Verknüpfung der Ereignisse im Wald im Sinne des ordo naturalis hin.[95] Die Handlung setzt dann erneut beim zweiten Glied ein: Sein Rechteckteil zeigt aber nicht, wie man anhand des Romans erwarten würde, die Ankunft Erecs bei Koralus, sondern widmet sich gleich den Ereignissen um das Sperberfest auf der Burg Tulmein. Bei der sonst konstant kleinschrittigen Erzählweise des Zyklus halte ich es für wenig wahrscheinlich, daß dieser Teil der Aventiure im Programm der Krone übersprungen wurde, daher habe ich ihn bei meinem Rekonstruktionsvorschlag berücksichtigt. Das Geschehen bei Koralus ließe sich vor dem heutigen ersten breiten Glied einfügen (Glied 14) und unter Beachtung der bestehenden Strukturen der Krone zu folgenden drei Bildern komprimieren: oben Erec vor Koralus (E-F), in der Mitte Enite und ihre Mutter (G-H) und danach Enite und Erec (I-J), zum Turnier auf die Burg Tulmein reitend. Mit dem letzten Figurenpaar wäre, auf die hier übliche Art und Weise (vgl. oben), der Übergang zum nächsten Handlungsort hergestellt. Im Giebelfeld dieses Gliedes sollte man sich den Beginn des Waldabenteuers vorstellen, also wohl den Aufbruch zur Jagd, möglicherweise mit einer gemischten Gesellschaft der Königin und des Königs. Beim Rechteckteil des zweiten Gliedes angelangt, sehen wir rechts

[95] Diese Struktur entspricht weder Chrétiens noch Hartmanns Erzählfolge. Ihr Diskurs nach dem ordo artificialis ist um einiges komplizierter. Bei Chrétien laufen die beiden Stränge – um die Königin und um den König – parallel, der Erzähler wechselt häufig die Perspektive, um die Gleichzeitigkeit des Geschehens zu betonen. Aus dieser Schilderung ergibt sich ein kunstvolles Hin und Her zwischen den Szenen der Jagd und denjenigen um die Begegnung mit Iders und seinem Zwerg. Von der Jagd wird dabei in zwei Abschnitten berichtet, die im Erzählprozeß relativ weit auseinandergenommen sind: Zunächst reitet der König in den Wald (V. 69ff.), dann die Königin mit ihrer Hofdame (V. 77ff.), erst dann Erec, der die beiden Frauen einholen muß (V. 81ff.). Noch bevor die drei Iders erblicken, wird der erste Jagdbericht eingeschoben (V. 115–132). Danach entwickelt der Erzähler das Abenteuer mit dem Zwerg (V. 125ff.), und erst im Anschluß daran, als Erec die Königin im Wald zurückläßt, um Iders zu verfolgen, setzt er den Jagdbericht fort (V. 275–284). Eine Anordnung der Szenen der Giebelteile nach Chrétien hätte also eine Plazierung der ersten Jagdszene (wie auf Glied 10) bereits auf dem vierten Glied erfordert, noch vor der Auseinandersetzung mit dem Zwerg. Die zweite Szene (Glied 12) hätte dagegen auf diejenige des heutigen achten Gliedes folgen müssen. Dies hätte einerseits den auf der Krone vorliegenden jeweiligen inneren Zusammenhang in der Entwicklung des Waldabenteuers (als Strang um die Königin und um Erec: 14. bzw. 2.–8. Glied) und der Jagd (als Strang um Artus: 10. bzw. 10.–12. Glied) zerstört, andererseits aber auch ihren linearen Anschluß aneinander im Sinne einer ›lectio facilior‹. Hartmanns Text, bzw. dessen erhaltener Teil, ist bis zum Sieg über Iders am Sperberfest konsequent einsträngig konstruiert (Handlung um die Königin und Erec, dann nur um Erec). Danach bedient sich der Erzähler einer Rückblende und führt die offenbar im nicht mehr erhaltenen Anfang begonnene Jagdschilderung vor der Ankunft Iders' am Artushof zu Ende (V. 1099ff.).

oberhalb des Kästchens eine bärtige, vornehm erscheinende Männerfigur (2.F), die nur dieses eine Mal im Programm der Krone auftritt und Erec (2.E) gegenübergestellt ist (vgl. Abb. 1), unten bereits den Sperberkampf (2.I–2.J) und dazwischen, beiderseits des Mittelsteins, zwei Frauenfiguren: links Enite (2.G) und rechts ihre Mutter Karsinefite (2.H).[96] 2.F läßt sich in diesem Kontext nur als Imain interpretieren.[97] An dieser Stelle sei vermerkt, daß nur der deutsche ›Erec‹ die Begegnung mit dem Herzog thematisiert (V. 624–661): Erstaunt über den unerwarteten Besuch, begrüßt er Erec, Enite und wahrscheinlich auch ihre Eltern[98] in Tulmein. Das Treffen wird von einem Gespräch bestimmt, welches zunächst allgemein den Zweck ihrer Reise betrifft, sich aber bald zu einem Dialog zwischen Erec und Imain entwickelt, worin es vor allem um Enite geht, ihre Kleidung, ihre Schönheit und die Relation zwischen beidem. Erec erklärt seine Bereitschaft, den Anspruch Enites auf den Schönheitspreis im Kampf zu verteidigen, worauf ihm Imain viel Glück wünscht und ihn Gott befiehlt.[99] Die Gestik der Figuren sowie ihr Bezug aufeinander stützen diese Interpretation: Erec mit der nach unten weisenden Hand (also in die Richtung, wo der Kampf stattfindet, zu dem er sich bereit erklärt), unter ihm Enite, Gegenstand des Gespräches und Anwärterin auf den Schönheitspreis, und unter dem Herzog dessen Schwester Karsinefite. Auf die Tjost zwischen Erec (2.I) und Iders (2.J) folgt im unteren Teil des vierten Gliedes der zweite Waffengang (Abb. 3). Hier zeichnet sich der Sieg deutlich ab: Zu Fuß und mit erhobenem Schwert holt Erec (4.I) zum Schlage aus, wobei sein Gegner (4.J, dessen Helm und Schild sichtlich beschädigt sind) vor ihm in die Knie sinkt.[100] Diese zwei auf gleicher

[96] Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), Abb. 2.

[97] Iders, der für diese Figur noch in Betracht käme, scheidet aus, da er in allen situativen Varianten, in denen er auf der Krone ohne Rüstung dargestellt wird, als ein jüngerer Mann ohne Bart erscheint. Auch kann die darunter plazierte Karsinefite nicht dessen Freundin sein, da sich die beiden Frauenfiguren klar in der Zeichnung unterscheiden. Karsinefite kommt zudem auf der Krone noch einmal vor (8.G) und zwar gleich gestaltet.

[98] Die erste Person Plural (V. 625, 629) bezieht sich wohl auf alle, zumal vor dem Aufbruch zur Burg Tulmein von keinem Abschied die Rede ist.

[99] Bei Chrétien reiten Erec und Enite direkt auf die Stange zu, auf der der Sperber sitzt, um ihn Iders und seiner Freundin streitig zu machen (V. 773ff.). Der Graf (Imain) erscheint nur kurz. Er vertreibt die Menschenmenge, die sich auf dem Platz versammelt hat und ermöglicht somit Iders den Zugang zum Vogel. Unmittelbar danach kommt es zur verbalen Auseinandersetzung zwischen Erec und Iders, die bald in den Kampf übergeht.

[100] Es ist naheliegend, daß an dieser Stelle, d. h. unmittelbar vor der Bestrafung des Zwerges und der Übernahme des Schönheitspreises durch Enite (4.G–4.H, 4.E–4.F), der Sieg über Iders und nicht etwa die momentane Unterlegenheit Erecs (die sich als sonstige Interpretation anhand der Textlektüre anbietet) dargestellt wurde. Erecs Identität als 4.I (und 2.I) bestätigt u. a. noch der Umstand, daß er in den zwei, dem Sperberturnier gewidmeten Rechteckteilen konsequent heraldisch rechts erscheint (2.E, 2.I; 4.I, 4.G). In diesem Sinne sind auch die beiden Rechteckpartien direkt über dem Fußkampf (heraldisch links und heraldisch rechts) als Gewinner- und Verlierer-Seite

räumlichen Ebene dargestellten Kampfphasen heben den engen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den beiden Gliedern hervor und motivieren zusätzlich den ersten Wechsel der Leserichtung innerhalb der Rechteckteil-Handlung.[101] Darüber findet schon die Abrechnung mit dem frechen Zwerg statt (Abb. 2). Erec (4.G) schaut in herausfordernder Pose zu ihm, der auf der anderen Seite des Mittelsteins steht (4.H), mit verzerrtem Gesicht und sich mit beiden Händen den Bart raufend. Auch diese Szene findet ihr Gegenstück wieder nur im deutschen Text. Nur Hartmann berichtet von der Bestrafung des Zwerges (V. 1045–1077): Zunächst droht Erec, Maliclisier die Hand abzuschlagen, hat aber in Wirklichkeit nicht die Absicht, so grausam mit ihm zu verfahren, sondern ihm bloß eine Lehre zu erteilen. Die vorerst angekündigte Strafe wird also nicht ausgeführt – sie soll dem Zwerg eine Warnung für die Zukunft sein –, Prügel bleiben ihm aber nicht erspart. Die selbstsichere Haltung Erecs und die deutliche Fixierung der Figuren aufeinander bringen ihre situative Verbindung unmißverständlich zur Geltung. Ob der Zwerg als bereits geschlagen oder eher als wegen der formulierten Drohung verängstigt wiedergegeben ist, läßt sich nicht sagen.[102] Die französische Erec-Dichtung erwähnt in diesem Zusammenhang keinen Racheakt.[103] In der letzten Szene dieses Rechteckteils wird eine weitere Konsequenz aus der Niederlage Iders' gezogen (Abb. 2): In der Mitte, zwischen zwei Frauenfiguren, steht ein Vogel – der Sperber. Er richtet seinen Kopf nach links, zu Enite (4.E), sie streckt ihre Hände nach ihm aus. Die Verliererin, Iders' Freundin (4.F), wendet sich von beiden ab, den Kopf trauernd in die Hand gelegt.[104] Diese prägnante Darstellung läßt sich keiner Textstelle direkt zuordnen, es wird hier aber auch kein grundsätzlich neues Bild kreiert, der Roman impliziert es ja (vgl. 8.E–8.F). Auf dem Rechteckteil des sechsten Gliedes[105] trennen sich die Wege der beiden Sperberritter. Iders erfüllt die Forderung Erecs und tritt in Begleitung seiner Dame (6.I–6.J) die Reise nach Karadigan an. Die beiden reiten in die Richtung des zehnten Gliedes, welches als Ziel ihrer Fahrt angelegt ist (10.I–10.J), zugleich aber schauen sie hinauf zu den nach Hause zurückkehrenden Erec (6.H) und Enite (6.G, sie führt den Schön-

zu lesen. Für die Konzeption der Figuren 2.I/4.I als Erec und 2.J/4.J als Iders spricht außerdem die Zeichnung von Erecs Rüstung in den darauffolgenden Szenen – sein Helm ist im Unterschied zu demjenigen von Iders unversehrt (vgl. 6.H; 8.J).

[101] Nach demselben Prinzip ist der Wechsel der Leserichtung im Übergang zwischen dem Rechteckteil des sechsten und demjenigen des achten Gliedes gestaltet.

[102] Es wäre hier jedenfalls nicht möglich zu behaupten, daß er verzweifelt dem im Kampfe unterlegenen Iders zuschaut, denn sein ganzer Körper ist zu 4.G gerichtet.

[103] Nach dem für Erec glücklichen Kampfausgang muß bei Chrétien der Zwerg unverzüglich mit dem besiegten Iders und seiner Dame zum Artushof reiten (V. 1009ff.).

[104] Wir können es hier nicht etwa mit dem Streit zwischen den beiden Kandidatinnen um den Schönheitspreis zu tun haben. Dem widerspricht der Gestus der Figuren: nicht beide greifen nach dem Sperber, sondern nur Enite darf ihn nehmen, was der ihr zugewandte Vogelkopf betont.

[105] Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), Abb. 5.

heitspreis mit sich). Ihnen folgt zunächst der Erzählverlauf der Krone. Das oberste Bild (6.E–6.F) dokumentiert zum einen den vollzogenen Schauplatzwechsel von der Burg Tulmein zum Anwesen Koralus' und bereitet zum andern auf die unmittelbar anschließende Übergabe Enites an Erec vor. Enite (6.E) steht hier noch vor ihrem Vater (6.F), ehe sie rechts, auf der gleichen Ebene des nächsten breiten Gliedes (8.E), bereits ›freudig‹ zu Erec (8.F) blicken wird. Koralus (6.F) ist an dieser Stelle (vermutlich als Wiederholung der Figur aus dem postulierten Glied 14) mit zwei Merkmalen versehen, mit denen ihn auch der Verfasser des deutschen Erec-Romans ausgestattet hat (V. 274–291), einer Fellmütze und einem Stock.[106] Er gibt sein Kind einem Ritter, der seine Tapferkeit bewiesen hat und jetzt auch seine Liebe mit einer der schönsten Gesten auf der Krone beteuert: Erec (8.F; Abb. 4) legt seine Rechte aufs Herz und schaut dabei zu Enite (8.E) hinüber. In keiner Szene sonst ist der Bezug zwischen den Figuren so deutlich, es entsteht sogar der Eindruck eines Blickkontaktes.[107] Diese Darstellung ist im übrigen ähnlich angelegt wie die Sperberübernahme (4.E–4.F). Inhaltlich ebenfalls dem Bereich des Nicht-ausdrücklich-Gesagten des Erec-Romans zugehörig, wird sie in den Rang eines gleichbedeutenden oder gar zentralen Geschehens gehoben und signalisiert somit eine über das literarische Vorbild hinausgehende Betonung der Wichtigkeit dieses Momentes. Erec (8.J) hat seine Braut (8.I, mit dem Sperber) erworben und darf sie nun zu Artus führen. Dies geschieht, wiederum wie im deutschen Text, begleitet vom Blick der zurückbleibenden Eltern (8.G: Karsinefite, 8.H: Koralus).[108] Ein Detail dieser Darstellung verdient besondere Aufmerksamkeit (Abb. 5): Enite (8.I) sitzt hier auf einem edleren Pferd als in der Szene ihrer Rückkehr zu Koralus (6.G). Es trägt nämlich einen verzierten Brustriemen, wie er unter den Figuren der Krone einzig bei der neben der Königin reitenden Hofdame (2.B) zu sehen ist; nur das mit einem doppelten Schmuckgurt ausgezeichnete Roß der Königin (2.A) übertrifft es also (vgl. Abb. 1). Wie Iders und seine Freundin in der unteren Partie des sechsten Gliedes, macht sich hier das Paar auf den Weg zum

[106] Ebd., Abb. 5 und 6. Er ist hier nicht bloß ein alter Mann, für den ein Bart – wie bei der Darstellung seines vermutlich ungefähr gleichaltrigen Schwagers, des Herzogs Imain – und eine einfachere Kleidung ausreichen würden, sondern eben ein auf eine Krücke gestützter alter Mann mit einer sorgfältig ziselierten Mütze. Die Ziselierung entspricht übrigens derjenigen auf dem Körper des Hirsches. Beides, Fellhut und Stock, sind Attribute, die ihn auf der Krone konsequent begleiten (vgl. 8.H). So führt nur Hartmann Koralus ein. Chrétien ist in dieser Hinsicht viel allgemeiner und sparsamer. Er beschreibt den Vavasor als bejahrt, schön, weiß, altersgrau und gütig (V. 373–380).

[107] Vgl. Mühlemann, Die ›Erec‹-Rezeption (Anm. 6), Abb. 7.

[108] Vgl. ebd. Als wichtig erachte ich im Hinblick auf die Figurenanordnung dieser Szene auch den Kontext der bei Hartmann unmittelbar vor dem Abschied gehaltenen Ansprachen: die Mutter wendet sich dort an ihre Tochter und Erec an Koralus (V. 1456–1480). In der französischen Fassung konnten die Eltern dem Paar auf der Reise vorerst Gesellschaft leisten, der Abschied erfolgte dann unterwegs. Vgl. Chrétien de Troyes, Erec und Enide (Anm. 22), V. 1430–1445.

Artushof. Analog wird auch die Darstellung ihrer Ankunft in Karadigan in Aussicht gestellt, die aber fehlt, denn das Programm der Krone bricht mit dem nächsten breiten Glied ab. Im Rechteckteil dieses Gliedes, oberhalb des Kästchens, ist Artus sitzend dargestellt (10.F; Abb. 6), die Hände auf die Knie gestützt. Er scheint hinunter zu blicken. Eine Männerfigur (10.E) wendet sich an ihn, wohl mit der Meldung über die sich nähernde Gruppe von Reisenden. Unten kommen die Schuldigen des Waldabenteuers an (Abb. 7); dem links des Mittelsteins reitenden Maliclisier (10.G) folgen Iders und seine Dame (10.I–10.J). Gegenüber der Szene ihres Aufbruchs auf dem sechsten Glied (6.I–6.J) ist ein Unterschied in der Konfiguration zu vermerken: Dort wurde die Figur des Zwerges ausgelassen, wohl aus Platzmangel, hier kommt sie wie selbstverständlich zum Einsatz.[109] Rechts des Mittelsteins sitzt erneut Artus (10.H), seine Rechte zur Begrüßung der Gäste erhoben (Abb. 6 und 7). Er, und nicht die Königin, spielt hier die Hauptrolle, er allein repräsentiert den Hof. Es ist denkbar, daß die Königin, die ja aus der Komposition keinesfalls ausgeklammert wurde (2.A), anderen Figuren (am ehesten dem Zwerg) weichen mußte. Auf Artus hingegen, als Mittelpunkt der Dichtung und eigentlichen Initiator der auf der Krone dargestellten Handlung, konnte und wollte man nicht verzichten.

Die Krone ist heute unvollständig; das steht in formaler wie inhaltlicher Hinsicht fest. Die Darstellung des achten Gliedes baut eine klare Erwartung auf, Erec als besten Ritter und Enite als schönste Dame noch am Artushof zu feiern. Nach meinem Dafürhalten ist also im Anschluß an das zehnte Glied eine Ergänzung um ein weiteres breites Glied (12) unabdingbar. Hier sein Rekonstruktionsplan: Unten (I-J) treffen Erec und Enite am Artushof ein, beidseitig des Mittelsteins sitzen die Königin und der König (G-H) und oben steht Enite vor Artus (E-F) – Andeutung der krönenden Kußszene und zugleich eine dritte, symmetrisch angelegte Auszeichnung Enites nach der Sperberübernahme (4.E–4.F) und der Liebeserklärung Erecs (8.E–8.F). Im Giebelfeld ist als Bild nur noch der Jagdabschluß denkbar. Der in der analogen Szene auf dem zehnten Glied aufgespürte Hirsch sollte nun durch den König erlegt sein, was diesem erst erlauben würde, sein Recht auf den Kuß (unmittelbar darunter dargestellt) einzufordern.

Betrachtet man den Zyklus der Erec-Krone ganzheitlich, also als Bilderzählung und als Dekor eines Gebrauchsgegenstandes, und berücksichtigt dabei sein inhaltliches und narratives Gerüst sowie seine Wirkung als runde, geschlossene Komposition, so fällt auf, daß sich parallel zu der den Verlauf der Handlung bestimmenden Trennung zwischen den beiden Registern noch ein engeres Zu-

[109] Die dem Erzählschema der Rechteckteile zugrundeliegende Abfolge von einander gegenüberstehenden Figuren erfordert stets eine gleichbleibende Zahl. Verglichen mit dem Text kommt es deshalb zu Einschränkungen in der Figurenzusammenstellung, umgekehrt entstehen auch Freiplätze, die sinnvoll besetzt werden müssen; vgl. den Rechteckteil des zweiten Gliedes: Plazierung Enites und Karsinefites unter Erec und Imain.

sammenspiel zwischen den Giebel- und Rechteckteilen abzeichnet. Dieses ließe sich auch mit einer mutmaßlichen Einrichtung der Krone als Kopfschmuck in Beziehung setzen: Die Folge der Giebelteile 14 und 2–8, die dem Waldabenteuer gewidmet ist, korrespondiert mit derjenigen der Rechteckteile derselben Glieder, welche die Ereignisse um das Sperberfest bildlich verarbeiten. Diese Ereignisse gehen unmittelbar aus dem Waldabenteuer hervor, thematisieren einerseits die dadurch möglich gewordene Brauterwerbung und setzen andererseits die Episode um den Zwerg fort, indem sie die Wiederherstellung der zerstörten Ehre zu ihrem Gegenstand machen (beides natürlich aufs engste zusammengehörend). Diese zwei Reihen sind also kausal und erzählperspektivisch (Handlungsstrang um Erec) miteinander verknüpft. Den Giebel- und den Rechteckteil des Gliedes 10 (bzw. der Glieder 10 und 12) verbindet hingegen die Konzentration auf die Königsfigur (Handlung um Artus), die räumliche Nähe des Handlungsortes (vor dem Artushof, am Artushof), das zum Hof gehörende Personal und vor allem der sich hier verdichtende inhaltliche Zusammenhang zwischen dem eigentlichen Anlaß und dem für alle Beteiligten überaus glücklichen Ende des gesamten Initialabenteuers. Ein direktes Untereinander des Jagdabschlusses mit dem zum Kuß der Schönsten berechtigenden, erlegten Hirsch (12. Glied, Giebelteil) und der die Einforderung dieses Kusses möglich machenden Anwesenheit der Schönsten am Artushof (12. Glied, Rechteckteil) würde hier, wie ich es in meinem Rekonstruktionsvorschlag annehme, die Geschlossenheit der Erzählung zusätzlich begründen, nämlich als Zusammenführung des oberen und des unteren Registers des Zyklus und als unmittelbare Verzahnung der beiden Erzählstränge um Artus und um Erec: Die auf das Kuß-Recht des Königs abzielende Jagd, die das Waldabenteuer auslöst und in der daraus resultierenden Beteiligung Erecs am Sperberfest seine Bewährung als bester Ritter sowie die Verbindung mit Enite herbeiführt, bringt letztlich auch die Entscheidung in der Schönheitsfrage mit sich und erlaubt es dem König, sein Recht geltend machen. Stellt man sich diese Situation auf der einstigen Kronhaube vor, so umfaßten die Glieder 14 und 2–8 etwa den Raum von der linken bis zur rechten Schläfe (über den Hinterkopf). Das zehnte und zwölfte Glied wären, wegen der Wichtigkeit der hier untergebrachten Handlung, in der Stirnpartie zu situieren. Das Vorhandensein von Anfangs- (14) und Schlußglied (12) ergäbe dabei ein unmittelbares Nebeneinander von Handlungsbeginn und -erfolg auf beiden letztlich sich verbindenden Ebenen: oben (Giebelteile) Eröffnung und Ende der Jagd, unten (Rechteckteile) die erste Begegnung zwischen Erec und Enite und Legitimierung ihrer Liebe am Artushof.

IV

Entgegen dem Eindruck, den die extrem schmale handschriftliche Überlieferung des deutschen ›Erec‹ vermittelt, gehörte die Kenntnis von Hartmanns Erstlingsroman im 13. Jahrhundert zur ›literarischen Bildung‹, und seine Aktualität hielt

bis ins 14. Jahrhundert an.[110] ›Iwein‹, der zweite Artusroman Hartmanns – durch 32 Handschriften vertreten und auch mehrfach bildlich umgesetzt – mußte sich nie des Rufs der Unbekanntheit erwehren.[111] Beide Werke, auf den französischen Romanen Chrétiens de Troyes beruhend, gehen auf die gemeinsame Grundlage des keltischen Sagenguts um den legendären König Artus zurück und stehen bereits im Rezeptionsprozeß dieses Stoffes. Die Erec-Krone im Krakauer Domschatz und die Iwein-Fresken auf Schloß Rodenegg geben ihn in neuer Form weiter bzw. erzählen ihn neu, den Gesetzen ihres Mediums entsprechend. Schon in ihrer Anlage als ›textabgelöste‹ oder ›textunabhängige‹ Bildzeugnisse[112] stehen sie jedem nur stützenden Vorgang des Illustrierens fern und zeigen in der Auswahl ihrer Sujets, daß ihr Ziel keine visualisierende Nacherzählung ist, daß vielmehr die Geschichte, auf die Bezug genommen wird, nur einen Ausgangspunkt für ihre relativ freie Gestaltung bildet.[113]

Eine Untersuchung von Bild und Text kann hier bedingt Aufschluß geben über das Verhältnis der beiden Zyklen zu ihren Vorwürfen; es läßt sich in beiden Fällen keine konkrete Handschrift ausmachen, geschweige denn eine mündliche ›Version‹ fassen, die von ihnen direkt adaptiert worden wäre. Die diese Vorwürfe repräsentierenden Zeugnisse der Überlieferung sind also lediglich Anhaltspunkte, erlauben es aber doch, die Wechselbeziehungen der beiden Medien bis in Einzelheiten zu diskutieren – nur das kann schließlich in eine unmittelbare Beziehung gesetzt werden, was sie und die Bilder anbieten. Auch die bei der Stoffvermittlung möglicherweise mitspielenden ikonographischen Zwischenstufen sind heute nicht eruierbar und die Entstehungsumstände der Objekte kaum so weit zu rekonstruieren, daß sich das Ausmaß gezielter Änderungen in ihren Programmen abschätzen ließe. Die Grenze zwischen einer bewußten Neuschöpfung und einer infolge der künstlerischen Verarbeitung notwendig gewordenen oder durch die praktischen Anforderungen des Bildträgers verursachten Umgestaltung ist ohnehin selten klar zu ziehen. Die Tendenz, etwa

[110] Dieser Befund geht aus einer Untersuchung der Wirkungsgeschichte dieses Textes hervor. Vgl. Brigitte Edrich-Porzberg, Studien zur Überlieferung und Rezeption von Hartmanns Erec (GAG 557), Göppingen 1994, S. 289ff.

[111] Vgl. James R. Rushing Jr., Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts (University of Pennsylvania Press middle ages series), Philadelphia 1995.

[112] Vgl. Norbert H. Ott, Rodenegg revisited oder zur Veränderung von Struktur und Gebrauchssituation literarischer Bildzeugnisse im historischen Prozeß, in: helle döne schöne, hg. von Horst Brunner, Claudia Händl, Ernst Hellgardt und Monika Schulz (GAG 668), Göppingen 1999, S. 61–87, hier: 62f. Ott stellt die Bildfolgen der Codices, die sich im Buch mit dem Text zu einer Deutungseinheit verschränken, den »ikonographischen Literatur-Objekte[n]« gegenüber und betont eine wichtige Eigenart der zyklischen Bildzeugnisse literarischer Stoffe im Mittelalter: Nur selten setzen diese das Deutungsangebot des von ihnen reflektierten oder ihnen zugrundeliegenden Textes detailliert oder gar lückenlos in eine Erzählfolge um.

[113] Nicht der Text selbst ist schließlich – wie Ott mit Nachdruck betont – die eigentliche Vermittlungsinstanz, »sondern seine über Lektüre oder mündliche Tradierung angeeignete Kenntnis«. Vgl. Ott, Rodenegg (Anm. 112), S. 69f.

strukturelle Unterschiede als Ergebnis der Raumplanung und die Ungenauigkeiten in der inhaltlichen Wiedergabe (beispielsweise in der Umsetzung der Figurencharakteristik oder der Gefühlszustände) als Nebenprodukte der Visualisierung, der Anpassung an die Bild-Sprache, zu rechtfertigen, ist zwar maßgebend, doch nicht allgemeingültig. Wo also die Disharmonie zwischen Bild und Text in jedem konkreten Fall herrührt, bleibt letztlich Frage der Interpretation. Je nach Ansatz rücken dabei die historischen, kunsthistorischen oder literaturwissenschaftlichen Aspekte stärker in den Mittelpunkt. Zusammenfassend ist somit zu bemerken, daß man ein Bild-Text-Verhältnis nicht ausschließlich auf eine Abhängigkeit zwischen zwei festen Kategorien reduzieren kann, zwischen einer bestimmten normgebenden Textfassung und deren jeweiliger ikonographischer Umsetzung (die dann nur noch als ihr folgende oder von ihr abweichende gewertet werden kann) – ein Erzählstoff war als Bild in verschiedenen Kunstgattungen und -traditionen mindestens ebenso lebendig und entwicklungsfähig wie als Text im mündlichen und schriftlichen Umgang.

Sowohl der Erec-Zyklus als auch die Rodenegger Wandmalerei erscheinen kompositorisch als in sich geschlossene Gebilde, vor dem Hintergrund des literarischen Stoffes gesehen sind sie aber nur ein Teil eines Ganzen, bildliche ›Kurzfassungen‹ der ihnen zugrundeliegenden Romane.[114] Die Bild-Programme basieren nur auf deren erstem Teil, kennen also keinen doppelten Kursus. Das Geschehen um die literarischen Helden bricht an einer Stelle ab, an der in den Texten erst eine Zwischenstation erreicht ist. Es gibt also weder eine Krise noch eine Wiederherstellung der zerstörten Ordnung; die erste Runde bleibt somit endgültig. Doch die Selbständigkeit der beiden Darstellungen erschöpft sich nicht in dieser konzeptionellen Ausschnitthaftigkeit, auch innerhalb des gegebenen Rahmens wird eine ›eigene‹ Iwein- und Erec-Geschichte erzählt. Gerade die Wahl eines analogen Handlungssegmentes, in beiden Fällen eben der sogenannten Initialaventiure, führt besonders deutlich vor Augen, wie individuell jeder der beiden Zyklen sein Verhältnis zum übernommenen Stoff gestaltet. Die

[114] Ich habe diesen Begriff bewußt in Anlehnung an die Terminologie der Text- und Überlieferungsgeschichte gewählt, um hervorzuheben, daß Kürzungen respektive Erweiterungen einer Textfassung – als neue Gebrauchsvarianten – mit einer bildlichen Umsetzung verglichen werden können. Vgl. Joachim Bumke, Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Die Herbort-Fragmente aus Skokloster. Mit einem Exkurs zur Textkritik der höfischen Romane, in: ZfdA 120 (1991), S. 257–304; ders., Die vier Fassungen der ›Nibelungenklage‹. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8), Berlin/New York 1996; Peter Strohschneider, Höfische Romane in Kurzfassungen, in: ZfdA 120 (1991), S. 419–439; Nikolaus Henkel, Kurzfassungen höfischer Erzähltexte als editorische Herausforderung, in: editio 6 (1992), S. 1–11; ders., Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und Literarischer Interessenbildung, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter: DFG-Symposion 1991, hg. von Joachim Heinzle (Germanistische Symposien. Berichtsbände 14), Stuttgart/Weimar 1993, S. 365–384.

Art und Intensität der Auseinandersetzung mit ihm hängt vermutlich mit ihren realen, nicht mehr erschließbaren Entstehungshintergründen zusammen; in Rodenegg geht sie entschieden weiter als auf der Krone.

Die erste Handlungsphase beider Bildfolgen (auf der Krone die Reihe der Giebelteile, in Rodenegg die Ost- und Nordwand) zeichnet sich im Vergleich mit dem Inhalt der Romane durch eine größere Objektivität aus. Im zweiten Abschnitt (West- und Südwand in Rodenegg, Rechteckteile der Krone) ist die Diskrepanz zwischen Text und Bild stärker. Es werden hier Momente betont, denen in der Dichtung keine entsprechende Bedeutung zukommt oder die dort gar keine Erwähnung finden, umgekehrt bleiben auch wichtige Sequenzen unberücksichtigt. So zeigt das untere Register der Krone etwa den Empfang des Schönheitspreises und den Rollenwechsel Enites von der Tochter des Koralus zur Herzensdame Erecs; das Rodenegger Fresko ist mit der Beweinung des Ascalon im Schoß Laudines sparsamer, dafür zweifellos wirkungsvoller. Die siegreich bestandene Herausforderung mündet mit diesem Bild in einen Trauerakt. Der Tod des Gegners, der Iwein eigentlich als vortrefflichen Ritter bestätigt, ihm Ruhm bringt und den Weg zur Hochzeit mit Laudine frei macht, bildet einen Wendepunkt der Komposition. Der Betrachter wird ab jetzt mit einer Gegenwelt konfrontiert, die als Kehrseite der ritterlichen Tat bezeichnet werden kann: die Szenen um die trauernde Laudine und ihre rachsüchtigen Untertanen wechseln hier mit den Darstellungen des in dieser Umgebung eingeschlossenen Iwein ab, die Vermittlungsgespräche zwischen Laudine und Lunete (vgl. V. 1788–1992; 2073–2176) finden nicht statt, der Held und künftige Landesherr wird nicht gebadet und festlich gekleidet (vgl. V. 2188–2199), sondern erscheint in seinem Kampfrock vor Laudine. In der Begegnung selbst dominiert der Schmerzausdruck, die ethisch-moralische Problematik dieser Brauterwerbung und die Schuldfrage schwingen stark mit. Auch wenn die hier dargestellte Situation zumindest ansatzweise als Versöhnung interpretiert wird,[115] endet die Rodenegger Initialaventiure vor dem aus dem Text bekannten glücklichen Ausgang. Während also die oben genannten Szenen aus dem Figurenzyklus der Krone – als neue Akzente – lediglich die Aufmerksamkeit auf andere Gesichtspunkte der Sperbergeschichte lenken als der Roman und auf diese Weise den variierend-modifizierenden Umgang mit dem Stoff belegen, geraten in Rodenegg die Bild- und die Textfassung des ›Iwein‹ (jedenfalls so, wie sie sich heute präsentieren)[116] in einen Deutungskonflikt. Anders schließlich als das Konzept der Erec-Krone, das klar in die Artuswelt eingebettet ist, die ungetrübte höfische Atmosphäre bewahrt und somit den Bezug zur fiktionalen Welt des Romans in ihrer Vorbildhaftigkeit aufrechterhält, scheinen die Iwein-Fresken diese in Frage zu stellen. Bei annähernd identischen thematischen und strukturellen

[115] Vgl. Ott, Rodenegg (Anm. 112), S. 65.

[116] Vgl. Hartmann von Aue, Iwein, hg. von Georg F. Benecke und Karl Lachmann, 7. Aufl., bearbeitet von Ludwig Wolff, Berlin 1968.

Voraussetzungen klammert ihr Programm die Präsenz des Artushofes aus und verstärkt somit noch die in der Dichtung bereits aufkommenden Zweifel an seiner Idealität.[117]

Obwohl in bezug auf die Szenenauswahl und die Schwerpunktsetzung in Rodenegg und auf der Krone (innerhalb des ähnlich begrenzten Umfangs) inhaltlich verschiedene Entscheidungen getroffen wurden, lassen sich für die ›Form‹ der beiden Bildfolgen schon bei einer ersten vergleichenden Betrachtung gemeinsame Merkmale ausmachen. Die Anordnung der Bilder kontinuierlich rundherum, ihre Aufteilung auf den in sich gegliederten Träger (Wände; Segmente der Krone) sowie die Hervorhebung einer zentralen Szene (das gleich beim Betreten des Raumes ins Auge stechende Trauerbild in der Mitte der dem Eingang gegenüberliegenden Westwand in Rodenegg;[118] die Stirnpartie der Krone mit der für den Gesamtzyklus repräsentativen Darstellung der Hirschjagd und des Artushofes) zeichnen den Aufbau beider Zyklen gleicherweise aus. Ihre Gestaltung vollzieht sich als Abfolge von verhältnismäßig kleinen, kausal und formal miteinander verknüpften Sinneinheiten. Die Handlung entfaltet sich nach klar erkennbaren narrativen Prinzipien, die Körpersprache der Figuren unterstützt ihren Verlauf.[119] Die Welt der Jagd und des Waldabenteuers der Giebelteile der Krone steht in ihrer Dynamik der vorwiegend für höfisches Geschehen und Minne reservierten Handlung der Rechteckteile ähnlich gegenüber wie der Außenraum des Brunnenabenteuers an der Ost- und Nordwand in Rodenegg den Ereignissen auf der Burg Laudines an der West- und Südwand.[120] Deutlich wird somit, daß bei der Planung der Bilder nicht (nur) die Struktur des zugrundeliegenden (wie immer auch vermittelten) literarischen Vorwurfs verbindlich war, sondern vielmehr die gegebenen technisch-räumlichen Möglichkeiten. Man ging von praktischer Realisierbarkeit aus, mit dem Ziel, die darzustellende Geschichte überhaupt erst ›lesbar‹ zu machen; die beiden Zyklen wurden deshalb zeitlich und räumlich im Sinne einer natürlichen Ordnung entwickelt (vgl. S. 229) und konzentrieren sich auf die Präsenz der Hauptfiguren.[121]

[117] Selbst wenn man mit Schupp eine (verlorene) festliche Schlußszene annimmt, ließe sich dadurch die Akzentuierung des Leids und damit die Problematisierung des Stoffs nicht aufheben, im Gegenteil. Vgl. Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 74), S. 102–105; Ott, Rodenegg (Anm. 112), S. 65–71.

[118] Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), Abb. 5; Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 74), Abb. VII u. XII; Bonnet, Rodenegg, (Anm. 74), Abb. 14–15.

[119] Mit der nach unten weisenden Hand Erecs (2.E, vgl. Abb. 1) kann hier exemplarisch die zum Zauberbrunnen zeigende Hand des Wilden (Nordwand) verglichen werden.

[120] Die Darstellung an der stark zerstörten Ostwand zeigt den Weg Iweins von der gastlichen Burg in den Wald (vgl. Schupp/Szklenar, Ywain [Anm. 74], Abb. I), die Szenen der Nordwand finden beim Wilden und am Zauberbrunnen statt. Das Fallgatter in der Nordostecke markiert den Übergang zum geschlossenen Architekturbereich. Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), Abb. 1–3.

[121] Einige der gegenüber den als Grundlage dienenden Romanen als Nachlässigkeit, Irrtum, Widerspruch oder gerade als absichtliche Umgestaltung gewerteten Unstimmigkeiten haben möglicherweise bereits in diesem Schritt ihren Ursprung.

Bestimmend war dabei in erster Linie die Größe und Form des Trägers. Sie entschied darüber, auf wieviele Darstellungsmomente der gewünschte Inhalt verteilt werden muß, wie diese in den bestehenden Rahmen integriert sein sollen, wie sich die Erzählrichtung zu entwickeln hat und wo die für die Gesamtkomposition wichtigste, bedeutungstragende oder repräsentative Szene optimal zur Geltung gebracht werden kann. Es sind also die äußeren Bedingungen (der Aufbau der Glieder der Erec-Krone; die Anlage des Raumes), welche primär die Voraussetzungen für die Wiedergabe des jeweiligen Stoffes geschaffen haben.[122] Auf der Krone ergaben sich so die beiden Register mit der Unterscheidung zwischen den Reitern in den Giebel- und den Paaren in den Rechteckteilen. Die Jagd und das Waldabenteuer mußten dabei als Abfolge von Gruppen zu je vier Figuren organisiert werden, die Handlung bei Koralus, Imain und Artus hingegen als Zusammenspiel von je deren zwei. Mit diesen äußerst einfachen Gestaltungsmitteln wurden übrigens so verschiedene Situationen und Gefühle zum Ausdruck gebracht wie: Gespräch, Auseinandersetzung, Bestrafung, Auszeichnung, Wut, Glück, Trauer, Zuneigung usw. Die eingeschränkten Platzkapazitäten auf der Krone hatten nicht nur die fixe Zahl der jeweils am Geschehen beteiligten Figuren zur Folge, sondern auch ihre stets gleichbleibende Anordnung. Die konsequente Anwendung desselben Schemas ihrer Verteilung und somit die vorgegebene Entfernung voneinander machten es letztlich unmöglich, Vorstellungen von räumlicher Distanz präzise zu realisieren.[123] Auf ähnliche Verhältnisse läßt auch die Gestaltung der Malerei in Rodenegg schließen. Die Komposition der Nordwand weist deutlich auf die Bemühung des Malers hin, das Geschehen um den Zauberbrunnen auf der knappen Fläche unterzubringen. Die vier Szenen sind hier, ohne Rücksicht auf zeitlich-räumliche Distanz, auffällig ineinander gedrängt: das Pferd Iweins am Brunnen steht noch zum Teil hinter dem Wilden, auch das an der Tjost beteiligte Pferd Ascalons verdeckt zur Hälfte dasjenige Iweins aus dem darauffolgenden Schwertkampf. Dafür sind hier die natürlichen Gegebenheiten des Raumes auf eine sehr harmonische Art

[122] Hinzu kommen noch die ›fremden‹, nicht zur Erzählung gehörenden Elemente, die der jeweilige Träger mit sich bringt und die mit dem Bildprogramm zu einer Einheit verbunden werden müssen: in Rodenegg sind es die Türe in der Ostwand und die Fenster der Südwand, auf der Krone der übrige Schmuck (Rankenwerk, Steine, Niellen).

[123] So konnte beispielsweise der Sicherheitsabstand zwischen Erec und dem Zwerg auf dem Giebelfeld des achten Gliedes nur mit der teilnahmslosen Haltung des Zwerges angedeutet werden. Übersichtlicher gestaltet sich in dieser Hinsicht die Aufeinanderfolge der Giebelteil-Szenen. Der räumliche Zusammenhang des Waldabenteuers bringt auf der einen Seite die Beobachterperspektive der Königin zum Ausdruck, die – am Anfang der Reihe plaziert – die Möglichkeit hat, die beiden Konfrontationen mit dem Zwerg ›mitzuverfolgen‹, auf der anderen Seite die sich vergrößernde Entfernung zwischen ihr und der Gruppe um Iders (der Zwerg muß von der Hofdame und später von Erec eingeholt werden). Der Anschluß der Jagdszene(n) an diese Reihe und ihre Situierung vorne berücksichtigen letztlich auch die Entfernung zwischen der Königin und dem vor ihr zur Jagd aufgebrochenen Artus.

und Weise mit dem Bildprogramm vereint: der schmale Wandstreifen über dem Eingang dient als Übergangsszene, die beiden Fenster der Südwand werden in die Burgszenerie einbezogen.

Der zur Verfügung stehende Platz und die Kriterien der ›Lesbarkeit‹ waren letztlich nicht nur für die Bildauswahl und -anordnung ausschlaggebend, sondern wirkten sich auch auf die Art der Stoffvermittlung aus. Dieser Einfluß äußert sich in beiden Fällen ähnlich, in der Bindung der Handlung an die Protagonisten: So wird in Rodenegg der im wesentlichen nur aus der Schilderung Kalogrenants bekannte Abenteuereingang[124] (Ost- und Nordwand) auf Iwein transponiert, auf der Krone sind die Szenen um die Ankunft Iders' (zehntes Glied) aus der Perspektive des Königs und nicht, wie man es vom Text her erwarten würde, der Königin wiedergegeben. Auch in der Anwendung der erzähltechnischen Mittel lassen sich zwischen den beiden Zyklen Parallelen ziehen. Um den darzustellenden Inhalt zu komprimieren, benutzen ihre Programme symbolische Verkürzung: In der Zeichnung der zum Artushof aufbrechenden Enite (8.I) wird zusätzlich die aus dem Text bekannte Episode der Pferdeschenkung verarbeitet. Der hier attributiv eingebaute Zaumschmuck impliziert die Neuausstattung der Figur, ohne daß diese in einer separaten Szene thematisiert werden muß. Eine ähnliche Funktion erfüllt in Rodenegg die Hand Lunetes (Südwestecke des Raumes), welche den sich unvorsichtig zum Fenster hinauslehnenden Iwein zurückhält. Mit diesem Bildelement verdichtet der Concepteur des Zyklus verschiedene Zusammenhänge zu einer einzigen Sequenz: die unter Zustimmung Lunetes mögliche Beobachtung der trauernden Laudine und die Bereitschaft Iweins, in das Geschehen einzugreifen (V. 1448–1518).

Die beiden Zyklen verfügen jedoch nicht in jeder Hinsicht über gleiche Ausdrucksmöglichkeiten. Der Maler der Iwein-Fresken bedient sich der Tituli, somit ist der Bezug der Bildfolge zum konkreten Stoff unmißverständlich, er arbeitet außerdem mit Farben; seine Darstellungen wirken dadurch kontrastreich und lebendig. Dem Goldschmied sind diesbezüglich schon aufgrund des verwendeten Materials, der gewählten Technik und der Größe der Bilder klare Grenzen gesetzt. Allein die Unterscheidungsmerkmale der Figuren und der situative Kontext müssen hier als ›Lesestützen‹ ausreichen, die Monochromie des Goldes gewinnt erst durch Lichteinfall und eingezeichnete Strukturen an Effekt. Bemerkenswert ist aber gerade, daß sich für beide Objekte, mit ihren unterschiedlichen Bedingungen und Absichten, ähnliche Tendenzen in der Gestaltung von einzelnen Szenen und Personen feststellen lassen. Dies wird vor allem aus den Bild-Text-Gegensätzen ersichtlich: Die weiblichen Figuren der Krone wie Enite, Iders' Freundin und die Hofdamen sind nach gängigen Mustern junger Damen gearbeitet. Aus der Komposition herausgelöst, wären sie

[124] Die Handlung des Brunnenabenteuers wird in Bezug auf Iwein erheblich gerafft. Vom Ausritt bis zum Ausgang des Kampfes umfaßt sie knapp 90 Verse (V. 963–1050), also ungefähr einen Fünftel des entsprechenden Abschnitts aus der Erzählung Kalogrenants (V. 259–747).

kaum auseinanderzuhalten. Um so größere Bedeutung erhalten deshalb die ›Charakterfiguren‹ und die Würdenträger. Das Königspaar und Herzog Imain werden mit den notwendigen, ihre Stellung hervorhebenden Beigaben ausgestattet und sind dadurch leicht identifizierbar.[125] Unverwechselbar sind auch die Figuren des Koralus, seiner Frau und des Zwerges. Mit ihrer Hilfe kann sich der Betrachter orientieren, sie entscheiden im Zweifelsfall über die Interpretation. Doch gerade Enite, die neben Koralus, dem Zwerg, dem Hirsch und dem Sperber die besten Voraussetzungen hätte, zur besseren ›Lesbarkeit‹ des Erec-Zyklus beizutragen, präsentiert sich völlig unspezifisch – keine Spur von Löchern oder gar zerrissenen Kleidern. An ihr und ihrer Mutter Karsinefite lassen sich die aus dem Roman bekannten ärmlichen Verhältnisse der Familie nicht erkennen, ihre unhöfische Kleidung wurde hier in konventioneller Weise ersetzt.[126] War eine ›textgetreue‹ Darstellung für den Auftraggeber gerade aus Gründen der Identifikation oder Ästhetik unannehmbar?[127] Auch das Leid Laudines vor dem Sarg Ascalons wird im Rodenegger Zyklus gegenüber der literarischen ›Vorlage‹ erheblich gedämpft. Statt in zerfetzten Kleidern und mit zerrauftem Haar (V. 1310–1330 u. 1452–1477) erscheint sie in prächtigen Gewändern, mit zusammengefalteten Händen. Ihr an Wahnsinn grenzender Schmerz wird ausgeglichen und, wie in der vorangehenden Beweinungsszene, in eine tiefe, christliche Trauer umgewandelt.[128] Dasselbe ist auch in der gemäßigten Darstellung des Wilden zu erkennen. Sein von Hartmann ausführlich geschildertes Äußeres (V. 425–470) findet in Rodenegg kein getreues Abbild, sondern vielmehr ein ikonographisches (abgeschwächtes) Äquivalent. Man sieht in dieser Szene zudem keine zornig kämpfenden wilden Tiere (V. 405–411). Ein Hund, ein Hirsch und eine Wildkatze, die dem Inventar der höfisch-ritterlichen Welt entstammen, wohnen der Begegnung im Wald friedlich bei.[129] Im übrigen ist auch der Zauberbrunnen in Rodenegg einiges ›gewöhnlicher‹ als derjenige im Roman (V. 565–628), keine marmornen Tierskulpturen, keine Vögel und Edelsteine. Und trotzdem sind die beiden Geschichten auch ohne alle charakteristischen Details einer konkreten

[125] Krone, schmucke Brustriemen am Zaumzeug des Pferdes, langer Mantel mit hohem Kragen.

[126] Im Falle der Figur Karsinefites haben wir es auf der Krone sogar mit einer der vornehmsten Ausstattungen zu tun.

[127] Daß Enite für die Reise zum Artushof trotzdem, und diesmal im Einklang mit der literarischen Fiktion des Romans, ein ihrer würdiges Pferd bekommt, wurde offensichtlich nicht als Widerspruch empfunden.

[128] Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), Abb. 3 u. 5; Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 74), Abb. VII u. IX; Bonnet, Rodenegg (Anm. 74), Abb. 14–15 u. 18–19. – Dieses Verfahren spiegelt einen gewissen Konflikt der Künstler: Enite war ja trotz ihrer erniedrigenden Armut strahlend schön und vollkommen, Erec ließ sie daher vor der Ankunft bei Artus nie besser kleiden und nur widerwillig für die Reise besser ausrüsten; gerade Laudines Klage und ihre Selbstzerstörung haben Iwein besonders ergriffen und dazu bewogen hinauszulaufen, um ihre Hände festzuhalten.

[129] Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 74), S. 83 u. Abb. II; Bonnet, Rodenegg (Anm. 74), Abb. 6–7.

Fassung als solche identifizierbar. Deutlich wird somit, daß konventionelle – freilich am richtigen Ort plazierte – Darstellungen (eines Brunnens, eines Zwerges, eines Vogels, einer Hirschjagd, eines Königs usw.) für die Vermittlung des Stoffes ohne weiteres ausreichten. Die aus heutiger Sicht besonders interessanten ›wörtlichen‹ Übereinstimmungen mit literarischen Vorgaben[130] belegen zwar die inhaltliche Präsenz einer bestimmten Tradition, sind aber nicht zwangsläufig Hinweise auf eine bildliche Nachahmung der unmittelbar herangezogenen Texte. Literarisch geprägte Elemente gelangten in die Bildfolgen nicht nur durch Lektüre, mündliche Vermittlung oder auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers, viele setzten sich im Rezeptionsprozeß des jeweiligen Stoffes einfach gut durch und wurden zu festen Bestandteilen seiner Ikonographie.

In diesem Kontext drängt sich schließlich auch die Frage nach der Übersetzbarkeit von Wort/Text ins Bild auf, nach ihrem Spielraum, ihren Einschränkungen und ihren Konsequenzen. Jedes der beiden Medien ist eigenen Gesetzen unterworfen, funktioniert mit Hilfe eigener Gestaltungsformen und ist in eigener Tradition verankert. Ein und derselbe Inhalt kann deshalb ikonographisch und literarisch nicht völlig entsprechend bewältigt werden; als Bild löst er eine andere Wirkung aus, evoziert neue Zusammenhänge und aktiviert anderes Wissen. Die durch sprachliche Mittel formulierten Sachverhalte oder das beschriebene Innenleben der Figuren sind nur anhand der Gefühle bedeutenden Bildtypen und Gesten realisierbar, das zeitlich-räumliche Gerüst einer Erzählung muß in eine bestimmte Szenenfolge umgewandelt werden, Dialoge sind nur andeutungsweise einzubringen und gedankliche Exkurse entfallen gänzlich. Betrachtet man also die Darstellungen der Erec-Krone und der Rodenegger Wandmalerei hinsichtlich ihres Sinngehaltes, ihrer Geschichte und ihrer Herkunft, so eröffnet sich für die vergleichende Analyse der beiden Objekte ein letzter, wichtiger Bereich, die Tradierung ikonographischer Vorbilder. Einen Einblick in diese Zusammenhänge gewähren einige ausgewählte Beispiele: Die zentrale Szene des Rodenegger Zyklus ist hier besonders schlagend, sie greift klar den Bildtyp der Lamentatio Christi auf.[131] Der Eröffnung der Bildfolge liegt ebenfalls eine sakrale Entsprechung zugrunde, sie ist in der üblichen Ikonographie eines ›Einzugs in Jerusalem‹ gestaltet.[132] Der Pose, in der am Schluß der Komposition Iwein vor Laudine gezeigt wird, begegnet man vielfach in Anbetungsdarstellungen und Stifterbildern.[133] Die hinter ihm stehende Lunete

[130] Für die Erec-Krone sind sie im vorliegenden Aufsatz in die Beschreibung der Bildfolge integriert. Zu den entsprechenden Bemerkungen über den Iwein-Zyklus vgl. Beiträge in den Anm. 7 u. 74.

[131] Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), S. 17f. Zu den Abbildungen s. Anm. 128.

[132] Anne-Marie Bonnet (Rodenegg [Anm. 74], S. 58f. u. Abb. 4–5) betont den Ursprung vieler Gebärden der Figuren des Iwein-Zyklus in der Topik der biblischen Ikonographie, gleichzeitig aber betrachtet sie die starke Psychologisierung der Physiognomie als Eigenleistung des Malers. Zur Darstellung eines ›Einzugs in Jerusalem‹ vgl. z. B. Sant'Angelo in Formis, Südwand des Mittelschiffs (1072–1087), in: Demus, Romanische Wandmalerei (Anm. 76), Taf. IX.

[133] Hierzu einige Beispiele: Tympanon des Westportals der ehem. Benediktinerkirche in Alpirsbach, um 1130 (vgl. Budde, Deutsche Romanische Skulptur [Anm. 76], Abb. 74); Wandmalerei mit Szenen aus der Legende der hl. Margarete von Antiochia in der Kathedrale von Tournai, 1175–1180, fünfter und siebter Bildstreifen (vgl. Demus, Romanische Wandmalerei [Anm. 76], Abb. 203); ein Wandgemälde mit der Darstellung des Drachenkampfes des hl. Georgs und den Figuren der betenden Ritter in der Unterkapelle von Reineck, 2. Hälfte 14. Jh. (vgl. Oswald Trapp, Tiroler Burgenbuch V, Bozen, Wien 1981, Taf. III c) und das Glasgemälde mit der Darstellung des hl. Vinzenz mit zwei Stiftern aus dem Kirchlein St. Vinzenz in Pleif, um 1345, heute Schweizerisches Landesmuseum (IN 6796). Die charakteristische Fürbitter-Haltung Lunetes (der linke Arm um den Anbeter gelegt) läßt sich anhand späterer Beispiele weiterverfolgen: z. B. die Anbetungsgruppe auf dem Vorsängerstab aus der Schatzkammer der Hohen Domkirche in Köln, um 1350 (vgl. Ornamenta Ecclesiae [Anm. 53], Bd. 2, S. 227, Abb. E 22); Guido Palmerucci, Wandmalerei in der Kapelle des Palazzo Pubblico in Gubbio, 1340–1350; ein Votivbild der Familie Niederthor aus der St. Nikolaus-Kirche in Bozen, 1350–1360; Stefano da Verona, Wandmalerei in der Kirche S. Anastasia in Verona, 1400–1430; das Epitaph des Ulrich Reichenecker (gest. 1410), Landesmuseum Graz; das sogenannte Wierzbięta-Epitaph aus der Kirche in Ruszcza, Krakauer Nationalmuseum, 1425 (vgl. Jerzy Gadomski, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski, Warszawa 1981, S. 101–102 u. Abb. 2, 209, 213, 215).

[134] Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), Abb. 4; Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 74), Abb. XI. Auffallend ist ihre Ähnlichkeit mit der rechts der Madonna mit Kind stehenden Heiligenfigur in der Wandmalerei aus der Reinecker Burgkapelle (2. Viertel 13. Jh.), vgl. Trapp, Tiroler Burgenbuch V (Anm. 133), Taf. III b, Abb. 26. Auf die Parallelen zwischen der Körpersprache Lunetes und dem »Kommendationsgestus einer Schutzheiligen« verweist Anne-Marie Bonnet (Rodenegg [Anm. 74], S. 58). Die Verwandtschaft der Szene mit der Illustration zu Landrecht III 55 §1 auf fol. 50r der Wolfenbütteler Handschrift des ›Sachsenspiegels‹ beobachtet Michael Curschmann (Vom Wandel [Anm. 7], S. 18).

[135] Siehe z. B. die Figur des thronenden Herrschers im unteren Register der ganzseitigen Miniatur aus: Plinius, Naturalis historiae, Le Mans, Bibliothèque Municipale, ms. 263, fol. 10v, Mitte 12. Jh. (vgl. Anton Legner, Illustres manus, in: Ornamenta Ecclesiae [Anm. 53], Bd. 1, S. 187–262, hier: 234, Abb. B 32); Karl der Große auf dem sog. Karlsteppich aus dem Halberstädter Domschatz, 1. Hälfte 13. Jh. (vgl. Anton Legner, Deutsche Kunst der Romanik, München 1982, Abb. 491); die Figur des Perserkönigs Ahasver auf einer Gewandschließe, Anfang 13. Jh., New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. no. 47.101.48; Christus- und Apostelfiguren auf dem Schrein der Kinder des heiligen Sigismund aus der Abtei Saint-Maurice d'Agaune, 12. Jh.; die Darstellung des Königs der Sinne im Konstanzer Haus ›Zur Kunkel‹, um 1300 (vgl. Ritter – Heilige – Fabelwesen. Wandmalereien in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance. Katalog des Rosgartenmuseums, hg. von den Städtischen Museen Konstanz, Konstanz 1988, Abb. 14); Königsbildnisse auf Herrschaftssiegeln (vgl. Zenon Piech, Ikonografia Pieczęci Piastów, Kraków 1993, Abb. 19, 58, 62); Darstellungen der Maiestas Domini in der mittelalterlichen Wandmalerei und Skulptur (vgl. Demus, Romanische Wandmalerei [Anm. 76]; Budde, Deutsche Romanische Skulptur [Anm. 76]).

trägt die Züge einer Schutzheiligen.[134] So gleicht auch die Körperhaltung der beiden Artusfiguren auf dem zehnten Glied der Erec-Krone derjenigen unzähliger Herrscherdarstellungen.[135] Die Übereinstimmung zwischen der Zeichnung Laudines in der letzten Szene des Freskenzyklus und der Freundin Iders' nach

dem für sie dramatischen Ausgang des Sperberfestes (4.F) läßt erkennen, daß in der Ausgestaltung beider Werke sogar dieselben Formeln zur Anwendung kamen. Annähernd identisch gekleidet, demonstrieren diese zwei Figuren denselben Trauergestus, den Kopf auf die linke Hand gestützt, abwesend, in sich zusammengesunken, die eine aus Kummer über den Verlust des Schönheitspreises, die andere aus Schmerz über den Verlust des Ehemannes. Auch der Vergleich zwischen den Kampfszenen ist in dieser Hinsicht aufschlußreich: Eine gängige Bildvorstellung vertritt hier in einem Fall die fehlende Beschreibung im Text, im anderen löst sie die vorhandene ab. Das von Hartmann eingehend beschriebene Sperberturnier wird in zwei Phasen absolviert, mit Lanzen und Schwertern (V. 732–950). Der Erzähler weist ausdrücklich auf die verschiedenen Rüstungen beider Ritter hin und geht bei der Schilderung der Kampfhandlung auf Einzelheiten ein. Ihre Darstellung auf der Krone scheint eher das bildliche Kampfmuster zu tradieren als der literarischen Vorlage zu folgen. Die Figuren der beiden Ritter sind zum Verwechseln ähnlich gearbeitet, und der Wettstreit selbst, zuerst zu Roß, dann zu Fuß ausgetragen, hat geradezu schablonenhaften Charakter. Über den Kampf Iweins gegen Ascalon erfahren wir aus dem Text nur das Wesentliche, nämlich seinen Ausgang (V. 1020–1050). Der Maler bringt ihn aber nach dem üblichen ikonographischen Schema zweier Waffengänge (mit Lanzen bzw. mit Schwertern; hier allerdings beide zu Roß) zur Geltung,[136] und dies obwohl an der Wand nicht ausreichend Platz dafür vorhanden ist. Der entscheidende Schlag auf den Kopf reicht – wie auf der Krone – als Zeichen des Sieges aus.

Die oben aufgeführten Überschneidungen zwischen den beiden Zyklen belegen, daß ihre Schöpfer versucht haben, verwandte Inhalte in eine ähnliche ›Sprache‹ zu fassen. Zur Anwendung kamen dabei abrufbare, bereits typenmäßig vorgebildete oder vorgeprägte Ausdrucksformen, deren Geltungsbereich sich keinesfalls auf Profanes beschränkt. Wie die Werke der Literatur[137] haben auch die mittelalterlichen Kunsterzeugnisse mit dem modernen Begriff der Originalität wenig gemeinsam. Das Wiederholen, Vervielfältigen und Nachahmen galt gleichermaßen für die Inhalte wie für das Formenrepertoire. Die künstlerische Phantasie ging meist von Mustern und Modellen aus, welche die gängigen Bildvorstellungen selbst über längere Zeit und größere Entfernung vermittelten.[138] Häufig forderten wohl Auftraggeber selbst eine Anlehnung an bereits

[136] Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 74), Abb. IV–V. Vgl. die Turnierszene auf einer Matrize, 1. Hälfte 13. Jh., Paris, Musée de Cluny, Inv. No. Cl. 17723 bei: Peter Springer, Modelle und Muster, Vorlage und Kopien, Serien, in: Ornamenta Ecclesiae (Anm. 53), Bd. 1, S. 301–325, hier: 325, Abb. B 102.

[137] Vgl. Anm. 114. Ferner auch Franz Josef Worstbrock, Wiedererzählen und Übersetzen, in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. von Walter Haug (Fortuna vitrea 16), Tübingen 1999, S. 128–142, hier: 128ff.

[138] Doris Fouquet geht auf dieses Phänomen bei der Beschreibung der Wienhauser Tristanteppiche ein (vgl. Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Der älteste Tristanteppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters [Philologische Studien und Quellen 62], Berlin 1971, S. 33ff.). Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang der sogenannte Tristan III (2. Hälfte 14. Jh.), Zeuge einer größeren, auf denselben Entwerfer zurückgehenden Produktion von Stickereien. Obwohl den Objekten dieser Gruppe verschiedene Stoffe zugrunde liegen, bleibt die Form, der sie sich bedienen, nahezu unverändert: gleicher Stil, gleiche Technik, wiederholte Zahl und Anordnung der Figuren, identische Rüstungen, wiederkehrende Bildschemen (für alle Schiffs-, Bett- und Tafelszenen wird beispielsweise, ohne Rücksicht auf den unterschiedlichen Sachverhalt, dieselbe ikonographische Formel angewendet). Der Inhalt tritt somit zugunsten der schablonenhaften Umsetzung zurück; stereotype Zeichnung der Figuren und ein freier Umgang mit Attributen verhindern die Identifizierung der einzelnen Szenen, die sinnstiftende Funktion der Körpersprache wird aufgegeben – eine Entwicklung, die in die Richtung eines Handlungsimitates geht, wie es heute die Plotzker Krone darstellt (vgl. Anm. 47).

Gesehenes. Die Bedingung, das neue Werk möglichst ähnlich wie ein anderenorts schon vorhandenes zu gestalten, zwang die Künstler dazu, sich von bestimmten Objekten inspirieren zu lassen, gewählte Vorbilder zu adaptieren oder auch zu kopieren. Wünsche für ein Figurenprogramm wurden meist schriftlich festgelegt. Goldschmiede hatten in solchen Fällen genau zu berücksichtigen, was für die neue Arbeit aus ihrem oder des Bestellers Vorrat zu verwenden war.[139] Es ist klar, daß sich dabei der Aufwand, das Material und die Technik genau auf die Vorstellungen des Auftraggebers abzustimmen und die benötigten Gußmodelle, Formen oder Matrizen eigens zum Zwecke des zu schaffenden Werkes anfertigen zu lassen, spürbar im Preis niederschlagen mußte. Bedarf an höfischen Zyklen läßt sich für das Mittelalter anhand des Erhaltenen in verschiedenen Kunstgattungen klar nachweisen. Naheliegend erscheint auch, daß sich bestimmte Künstler oder ganze Ateliers auf ihre Herstellung spezialisierten, dazu entsprechend ausgerüstet und eingeübt waren. Die Plotzker Krone bestätigt jedenfalls die Vermutung, daß ähnliche Objekte wie die Erec-Krone gefragt waren und demzufolge mehrfach ausgeführt wurden, dies allerdings für deutlich gehobene Ansprüche.[140] Die Produktion derartiger Schmuckgegenstände erforderte großes handwerkliches Können und Geschick. Die winzigen Ornamente, die Verarbeitung der Steine und vor allem das Dargestellte (Niellen und Figuren) sind mit erstaunlicher Präzision, Klarheit und beachtlichem Sinn fürs Detail hervorgebracht, so daß uns dieser Miniatur-Zyklus nicht nur seinen

[139] Alt mit neu kombinierte man häufig, vgl. die durchstoßenen Steine in der Dekoration des Kronenkreuzes.

[140] Im Vergleich zu den Magdeburger Zinnfigurenstreifen, die Rainer Sachs für Diademreste und Exemplare aus einer größeren Serienproduktion hält, sind sowohl die Krakauer wie die Plotzker Krone kompositorisch weit differenzierter, in der Verarbeitung vielfach aufwendiger und bezüglich der verwendeten Materialien um einiges kostbarer, ja schwer zu überbieten. Vgl. Sachs, Die Magdeburger »Zinnfigurenstreifen« (Anm. 32), S. 249–253, hier: 251f.; ders., Narracja na średniowiecznych diademach turniejowych, in: Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 102 (1984), S. 38–41; Ernst Nickel, Ein mittelalterlicher Zinnfigurenstreifen aus Magdeburg, in: Ausgrabungen und Funde 1/5 (1956), S. 239–243; ders., Die Deutung des Magdeburger Zinnfigurenstreifens, in: Ausgrabungen und Funde 5/1 (1960), S. 40–42.

Stoff, sondern auch eine Vorstellung von der Qualität seiner ikonographischen Umsetzung weiterzugeben vermag.[141]

Die vergleichende Betrachtung der Erec-Krone und der Iwein-Fresken führt deutlich vor Augen, daß zwischen der Tradierung der Bilder und der Tradierung literarischer Stoffe Querverbindungen bestehen. Sie macht zudem klar, daß sich Kunstwerke mit literarischem Hintergrund einerseits in die Rezeption des zugrundeliegenden Textes, andererseits in die Rezeption bestimmter ikonographischer Motive einfügen. Literarisch inspirierte Bildzyklen kumulieren diese Eigenschaften. Dem Tradierten eine neue Gestalt und einen neuen Sinn zu geben, blieb stets die Sache der Übernehmenden, die sich in einer jeweiligen Neufassung auf bewußte und produktive Weise mit den als Muster oder Stoff verwendeten Formen und Inhalten auseinanderzusetzen hatten. Dies demonstrieren die beiden Objekte ebenfalls in aller Deutlichkeit. Dasselbe Thema – die Brauterwerbung als Weg zur ritterlichen Bewährung – zeigt sich hier in zwei verschiedenen Abwandlungen. Das Konzept der Krone ist stark auf Repräsentation ausgerichtet, was sich in der Tilgung der unhöfischen Elemente und in der exponierten Darstellung des Artushofes niederschlägt. Der Abbruch vor der Krise unterstreicht zudem seinen idealisierenden Charakter. Das Freskenprogramm in Rodenegg vertritt eine Gegenposition. Die durch Hartmann vorgegebene Ambivalenz der Handlung zwischen Trauer, Zorn, List und schließlich Liebe, welche durch das gute Ende ins Gleichgewicht kommt, wird vorwiegend in ihrer negativen Ausprägung projiziert. Es ist für beide Zyklen mehr als berechtigt, ihren Ursprung in der ›Konfrontation der Wirklichkeit mit der literarischen Fiktion‹ zu suchen.[142] Diese Konfrontation ergibt sich allein schon aus dem Umstand, daß hier mit hoher Wahrscheinlichkeit zwei Auftragsarbeiten vorliegen, die in einer bestimmten Absicht und für einen bestimmten Zweck entstanden sind. Man suchte in der zeitgenössischen weltlichen Dichtung Vorbilder, neue Darstellungsmöglichkeiten und Identifikationsmuster und ließ beliebte Stoffe mit individuellem Anspruch ins eigene Umfeld übertragen, als Ausschmückung eines Raumes oder eines persönlichen Gegenstandes.[143] »Es muß

[141] Wojciech Bochnak hat mir in Krakau auf eine sehr anschauliche Weise den Blick für die bemerkenswerte Relation zwischen dieser qualitativ hochstehenden Leistung und ihren aus heutiger Sicht primitiven Bedingungen geschärft. Ich danke ihm an dieser Stelle für die Bereitschaft, mich in die Grundlagen des Goldschmiedehandwerks einzuführen und schließlich für das interessante Bildmaterial, das er mir zur Verfügung gestellt hat.

[142] Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), S. 18.

[143] Die Werke der Goldschmiedekunst haben als beliebte Geschenke (Hochzeit, Morgengabe, Mitgift), Turnier-, Schützen- und Lotteriepreise im kirchlichen, öffentlichen und privaten Leben eine wichtige Rolle gespielt (vgl. Anm. 84). Personen unterstrichen damit ihren hohen gesellschaftlichen Rang, auch ihre Waffen, Pferde und Jagdtiere bedurften angemessener Präsentation. Die erhaltenen Rechnungsbücher vermitteln einen Eindruck davon, wie große Mengen an Schmuck vorhanden waren und zu welchen Ausgaben die Käufer Bereitschaft zeigten. Vgl. Fritz, Goldschmiedekunst (Anm. 12), S. 60–61, 63–64, 79–86, 100.

[...] dutzende, wenn nicht hunderte, solcher Unternehmungen gegeben haben.«[144] Zahlreiche Feste nahmen direkten Bezug auf aktuelle literarische Themen oder waren gar als Nachbildungen ausgewählter Abenteuer, Episoden und Motive arrangiert, was wiederum neue Gelegenheit zu ihrer künstlerischen Verarbeitung bot. Das Interesse an höfischen Erzählstoffen, ihre Präsenz und freie Verfügbarkeit einerseits, die Bereitschaft zu ihrer Aufnahme und zur aktiven Beschäftigung mit ihnen andererseits, fanden im Bild einen starken Niederschlag. Die Erec-Krone in Krakau sowie die Iwein-Fresken in Rodenegg liefern dafür eindrückliche Beispiele.

[144] Vgl. Curschmann, Vom Wandel (Anm. 7), S. 10.

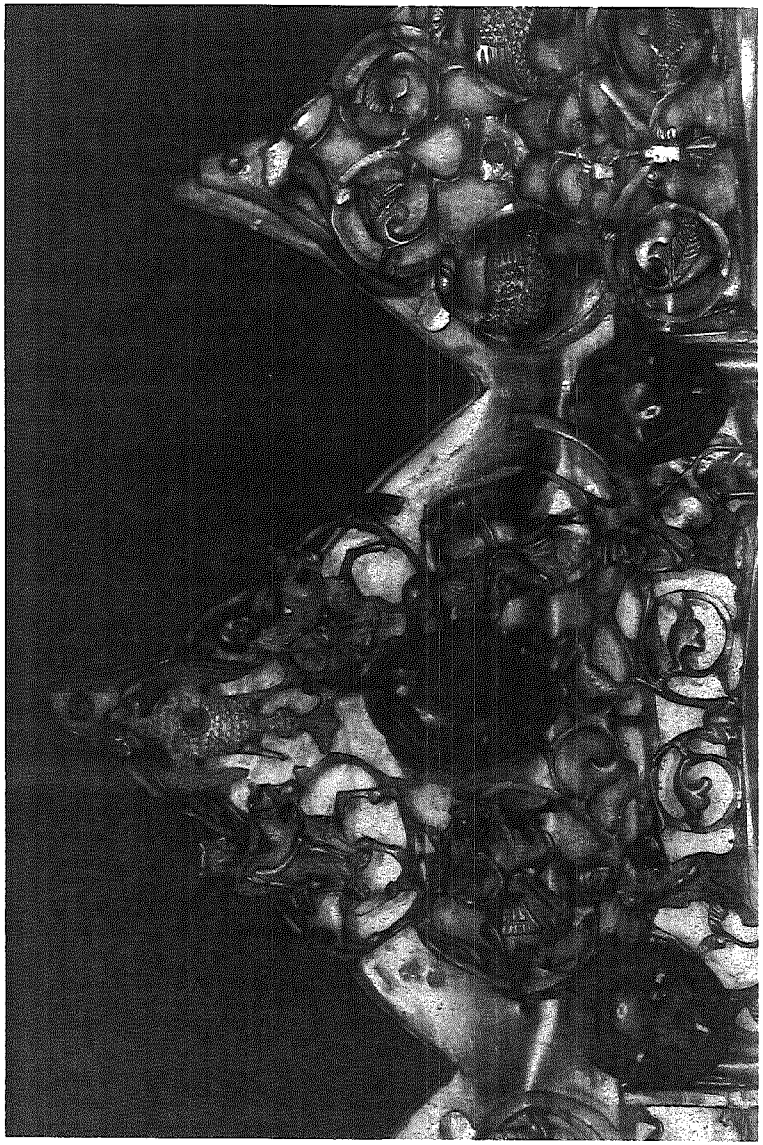


Abb. 1: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Teilansicht des 2. Gliedes: Giebelteil und obere Rechteckpartie.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

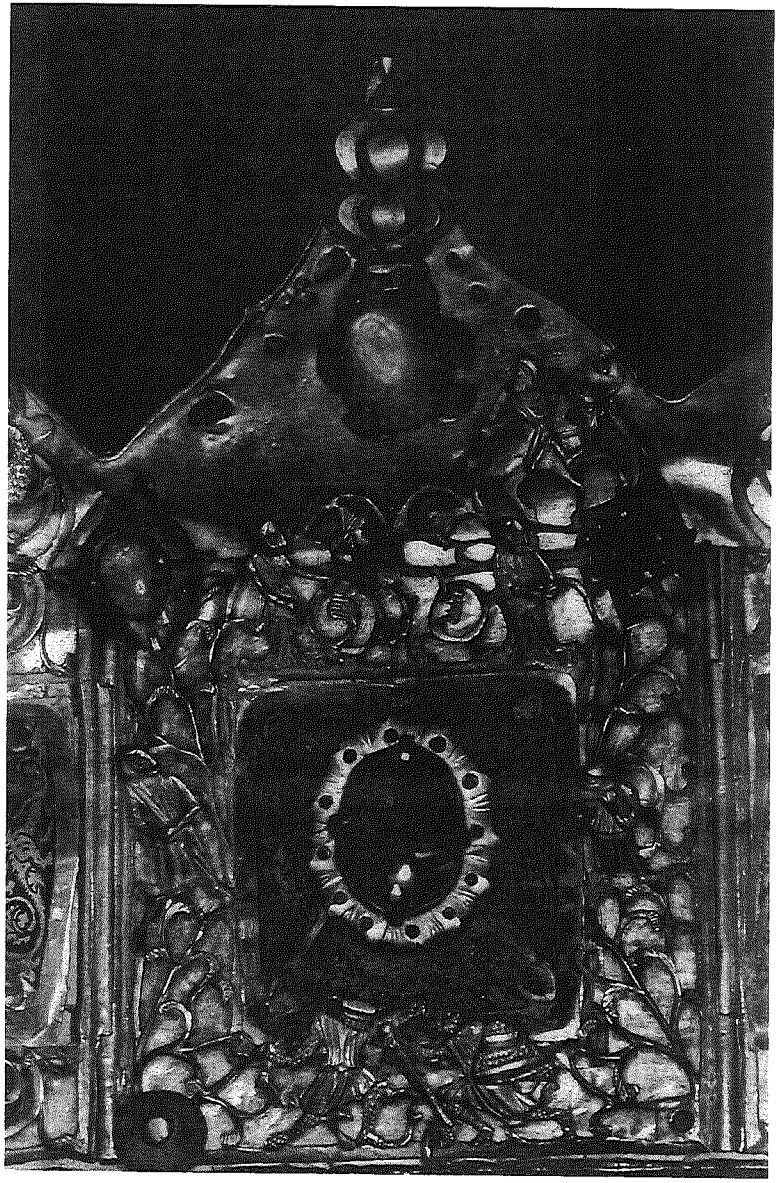


Abb. 2: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Gesamtansicht des 4. Gliedes.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

Abb. 3: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Detailansicht des 4. Gliedes: untere Rechteckpartie.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

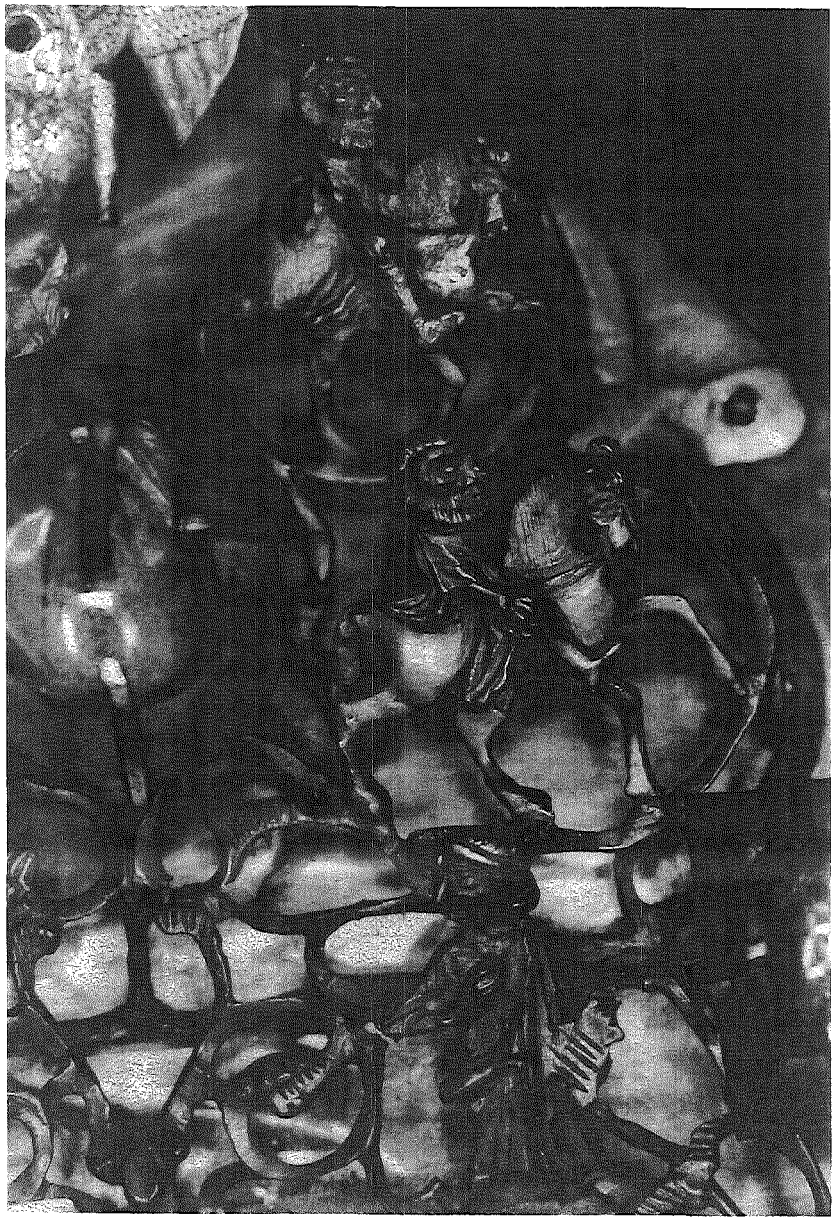


Abb. 4: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Detailansicht des 8. Gliedes: rechte Partie des Giebelfeldes und 8.F.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

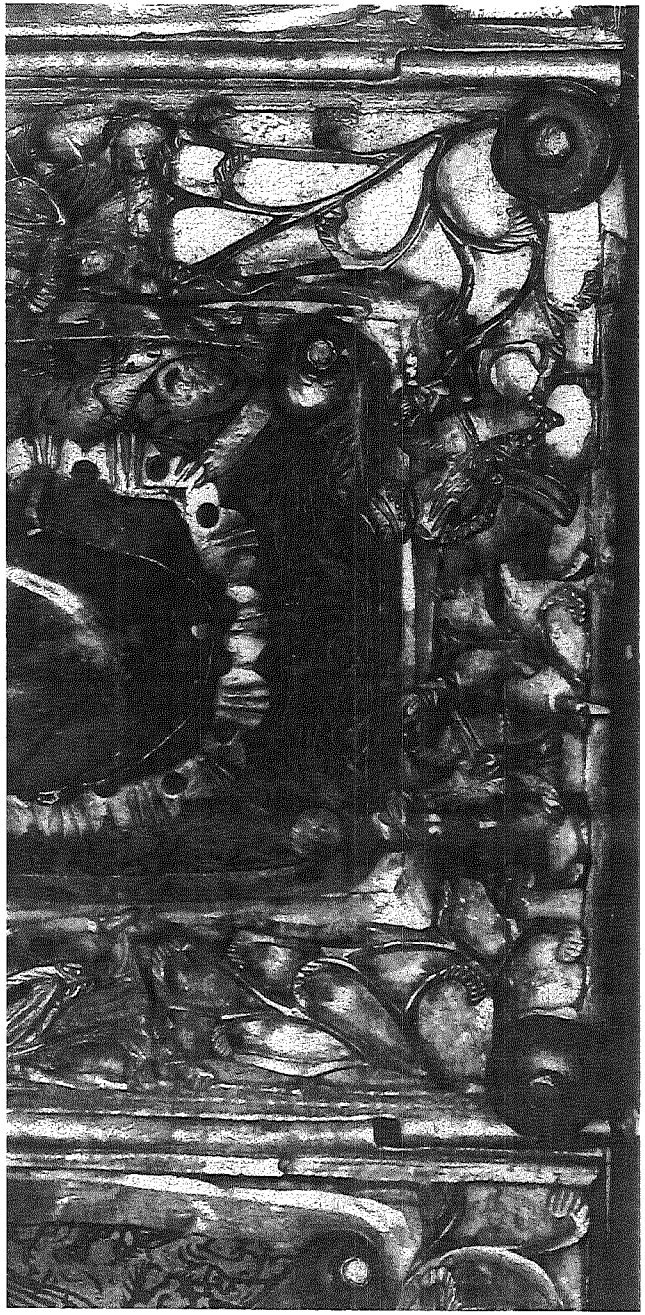


Abb. 5: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Detailansicht des 8. Gliedes: untere Rechteckpartie.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

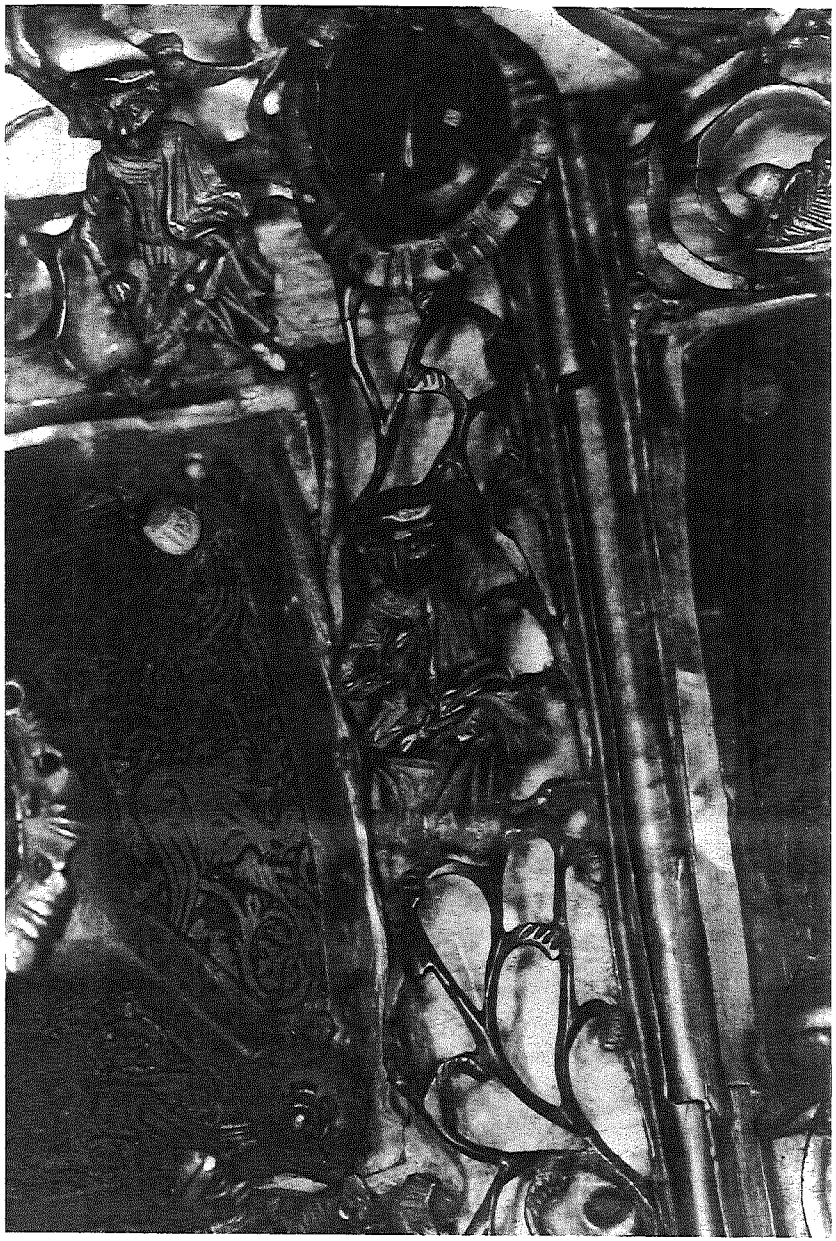


Abb. 6: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Detailansicht des 10. Gliedes: 10.F und 10.H.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

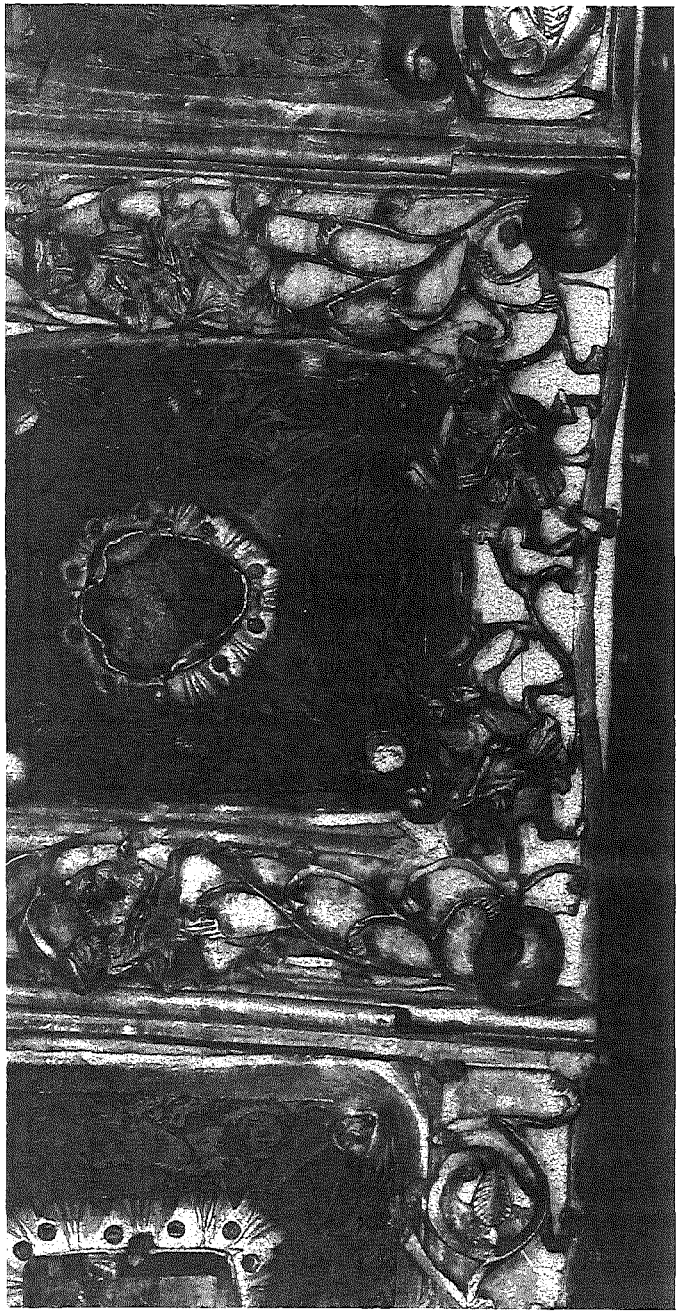


Abb. 7: *Erec-Krone (2. Viertel des 13. Jahrhunderts), Teilansicht des 10. Gliedes: mittlere und untere Rechteckpartie.* Krakau, Schatz des Waweldoms, Kronenkreuz. Foto: Joanna Mühlemann.

Cord Meckseper (Hannover)

Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts

Verstärkt sind in jüngerer Zeit auf Burgen und in Stadthäusern der Oberschicht mittelalterliche Wandmalereien freigelegt worden. Ebenso hat sich die Forschung ihrer vermehrt anhand schon länger bekannter Beispiele angenommen. Die Kunstwissenschaft vermochte ihr stilkritisches Instrumentarium bezüglich Datierungsfragen zu verschärfen und ist inzwischen in der Lage, ein höchst differenziertes europäisches Beziehungsgeflecht aufzuzeigen, dies ebenso für die Wege bestimmter inhaltlicher Bildtypen und deren Kompositionsformeln.

Wenn überhaupt einmal angesprochen, dann bestenfalls als Marginalie in eine Fußnote verbannt, begegnen einem dagegen reflektierende Hinweise auf den baulich-räumlichen Kontext von Wandbildern.[1] Wenn paarige Figurengruppen im Garelsaal des Sommerhauses auf Burg Runkelstein in Südtirol in rechteckigen Räumen mit Kassettendecken dargestellt sind und die Frage gestellt wird, ob auch der Saal selbst mit einer Kassettendecke ausgestattet war, die Figurenpaare also damit als gleichsam im Raume ›gegenwärtig‹ zu verstehen sind, so scheint dies ebenso interessant, wie die Beobachtung, daß innerhalb der Paarreihe die offenbar als Tristan und Isolde anzusprechenden Figuren jene Tür flankieren, die in den benachbarten Tristansaal führt, beiden Sälen also offenbar eine inhaltliche Verknüpfung im Rahmen eines Gesamtprogramms zugrunde lag.[2] Völlig verlassen sieht man sich zu allen Fragen über den Sinn der spezifischen Lage des Sommerhauses innerhalb der Gesamtanlage von Runkelstein und der einstigen spezifischen Nutzung von deren Räume. Erst hartnäckiges Insistieren auf der Lösung dieser Fragen aber vermag die spezifische Funktion mittelalterlicher Wandbilder vertiefter zu erschließen.

[1] Mit amüsanter Schilderung, welche Verwicklungen bereits eine genauere Adressenangabe impliziert: Bernd Schirok, Die Parzivaldarstellungen in Lübeck, Braunschweig und Konstanz, in: Probleme der Parzival-Philologie (Wolfram-Studien 12), Berlin 1992, S. 172–190, hier S. 186, Fußnote (!) 47. Dagegen bringt z. B. Anne-Marie Bonnet, Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Erzählung profaner Epenillustrationen in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (tuduv-Studien Kunstgeschichte 22), München 1986, S. 32 und 77 eigene Abschnitte »Dekorationssystem«, »Organisation der Fresken im Raum«, erläutert durch Grundriß und Raumperspektive, sowie Lagediagramme und Gesamtzonendarstellungen der Wandbilder.

[2] Dietrich Huschenbett, Des Pleiers ›Garel‹ und sein Bildzyklus auf Runkelstein, in: Walter Haug (u. a.), Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 100–128, hier S. 102 A.10.

I

Um uns Antworten zu nähern, haben wir die höfisch-profane Wandmalerei in ihrem Zusammenhang mit der mittelalterlichen Gesamtbilderwelt zu sehen. Die höfische Kultur war in jene christlichen Ordnungs- und Wertevorstellungen eingebunden, die uns theologisch ausdifferenziert und damit bezogen auf unsere räumlich-funktionale Grundfragestellung in der Bilderordnung des kirchlichen Raums begegnen. Die Einbindung einer ausgemalten Kapellennische in das ebenfalls ausgemalte Rübenacher Schlafgemach auf Burg Eltz vermag die Verknüpfung von höfischer und kirchlicher Welt nicht nur zu signalisieren, sondern zugleich den argumentativen Grund dafür zu liefern, daß wir uns zum Verständnis der räumlichen Bezüge höfischer Bilderwelt zunächst dem kirchlichen Raum zuwenden müssen.

Einige grundlegende Gesichtspunkte seien stichwortartig vorgestellt. Gegenüber der antik-römischen Kunst qualitativ auf ganz andere Weise gesteigert treten uns bereits in der frühchristlichen Bilderwelt den gesamten Kirchenraum umfassende, systematisch organisierte Bildsysteme höchster Komplexität entgegen.[3] Hauptkennzeichen dieser Systeme ist zum einen ihr nicht-erzählender, hierarchisch-statischer Modus. Die Steigerung der Hierarchie von Personen – zum Beispiel zuunterst Heilige, dann die Muttergottes und schließlich Christus – und ganzer Themenbereiche von unten nach oben gibt ebenso ein räumliches Ordnungsmuster ab wie die unterschiedliche Wertigkeit der Stellung von Personen rechts oder links einer Hauptperson.

Ausschlaggebend ist zum andern, daß die christliche Bilderwelt immer auch durch einen erzählend-historischen Modus strukturiert wird. Im Gegensatz zum heidnischen Menschen antiker Zeit weiß man sich in christlicher Zeit eingebunden in einen zielgerichteten Verlauf des Weltgeschehens. Auch der erzählende Modus hat Folgen für die Ordnung der Bilder. Auf Geschichte verweist bereits die typologische Gegenüberstellung der Voraussagen des Alten und der Ereignisse des Neuen Testaments. Erzählt wird vor allem in Gestalt von Bilderfolgen (Bildzyklen). Sie müssen gelesen werden können, womit uns das Stichwort der Leserichtung, in der Regel im Schriftsinn von links nach rechts, und deren Bezug auf den Gesamtkirchenraum entgegentritt.

Auf welch komplexe Weise sich beide Modi gegenseitig zu einer Gesamtintention ergänzen, erweisen die Wandbilder des 13. Jahrhunderts im Chorquadrat von St. Georgen ob Judenburg in der Steiermark (Abb. 1).[4] Innerhalb seiner Umfassungswände stehen wir in einem narrativ-historisch strukturierten Raum: In den zwei unteren Hauptbildzonen werden, an der Altarnische in der

[3] Neuen Grund legend: Wolfgang Kemp, Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen, München 1994. Vgl. auch: Friedrich Ohly, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena (1972), wieder in: F. O., Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, 2., unv. Aufl., Darmstadt 1977, S. 171–273.

[4] Die folgende Analyse ganz nach Kemp, Kunst (Anm. 3), S. 21–28.

oberen Reihe beginnend, rechtsläufig von oben nach unten die einzelnen Ereignisse der Georgslegende erzählt. Den Übergang zur Deckenzone des raumschließenden Gewölbes bildet, nunmehr in Gestalt von Einzelfiguren, das heißt in narrativ nur noch stilisierter Abfolge, eine Zone mit den Propheten des Alten Testaments. Ihnen entsprechen im großen Rund des Deckenbilds die Apostel, gegenüber den Propheten also eine historisch gesehen ›jüngere‹ Zone, aber nunmehr durch die Sache bedingt ohne historischen Binnenbezug. Im Zentrum des Deckenbildes schließlich, umgeben von den Evangelistensymbolen, die Sponsa Ecclesia: Jerusalem, die neue Braut des Lammes.

Wir stehen also in einem Raum, in dem von unten nach oben das historisch-erzählende Moment immer stärker zugunsten des hierarchisch stilisierten Moments zurücktritt. Das historische Gesamtziel wird dabei nicht aus dem Auge verloren: Wir werden aus dem heilsgeschichtlichen Zeitenraum in den Bereich zeitlos gewordener Erfüllung geführt.

Zur Frage, ob dieser Bilderkosmos eine völlig eigenständige Welt darstellt oder nicht zugleich Bezug auf Ordnungskriterien nimmt, die sich aus der Raumnutzung ergeben, im Kirchenraum also vorrangig aus liturgischen Abläufen, ist die Forschungslage eher dürftig.[5] Bereits die Fragestellung scheint nicht sehr fruchtbar zu sein. Orientierung narrativer Abläufe und hierarchischer Kompositionen auf den Ort des Hauptaltars hin ist so ziemlich der einzig grundsätzliche Aspekt, der die Bilderwelt ordnete, bestenfalls differenziert durch die bautypologische Unterscheidung von Haupt- und Seitenschiffen, Vierung und Querschiffarmen, schließlich Chorhaupt. Nur punktuell begegnen uns bestimmte Einzelbezüge, die ihre Begründung jedoch eher aus speziellen Voraussetzungen als aus allgemein liturgischen Bezugstraditionen erfahren. Es erweist sich mehr und mehr, daß die räumliche Struktur von Kirchenräumen nicht ausschließlich durch liturgische Vorgaben definiert wurde, liturgische Abläufe sich vielmehr vorgegebenen Raumsystemen anpaßten und dies von Fall zu Fall höchst unterschiedlich. Formulierte Edgar Lehmann 1938 noch, »die

[5] Dekorationssysteme sind bisher vorrangig unter architektonisch-formalen Gesichtspunkten untersucht worden. Monumentalen Grund legte dazu: Hans Hildebrandt, Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze, Stuttgart/Berlin 1920. Die Verteilung bestimmter Themen und ihrer Darstellungsformen in unterschiedlichen kirchlichen Raumbereichen behandelt kursorisch für die romanische Zeit: Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 17–19. Zur Gotik: Jürgen Michler, Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 23 (1986), S. 32–57. Funktionale Nutzungsaspekte des Kirchenraums berücksichtigen vor allem zur italienischen Wandmalerei: Hans Belting, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977; Dieter Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen NF 17), Worms 1983. Tiefgreifend: Salvatore Settis, Ikonographie der italienischen Kunst, 1100–1500: eine Linie, in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Berlin 1987, Bd. 2, S. 9–105.

Raumanordnung müßte als Zweckform im Dienste liturgischer Forderung begriffen werden«, kam Renate Kroos inzwischen zu dem skeptischen Schluß: »›Form follows function‹ stimmt schon oft nicht, und ›function follows form‹ m. W. im Mittelalter noch weniger.«[6]

Haben wir uns bisher mit Bildsystemen befaßt, die einen Kirchenraum insgesamt umfassen, muß doch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß zu allen Zeiten des Mittelalters auch unzusammenhängende Einzelbilder im Sinne von Votiv- und Andachtsbildern, sowohl szenisch-erzählend wie hierarchisch-statisch strukturiert, eine Rolle gespielt haben.[7] Zur verstärkten Ablösung den Kirchenraum insgesamt umfassender Bildsysteme durch in sich geschlossene Einzelbilder und -bildzyklen kam es in spätmittelalterlicher Zeit, zu der wir eine steigende Pluralisierung von Auftraggebern und Individualisierung von Andachtsformen fassen. Vor allem in den städtischen Pfarrkirchen, aber auch in den Kirchen der Bettelorden, statteten Patrizier, Gilden, Zünfte und Bruderschaften einzelne Kapellen aus oder stifteten Andachtsbilder. Ihre jeweiligen Orte innerhalb der Topographie des kirchlichen Raums waren zwar nach bestimmten, jedoch kaum einmal schriftlich fixierten Regeln differenziert, scheinen darin aber primär unterschiedliche gesellschaftliche Ränge und finanzielle Möglichkeiten der Auftraggeber zu spiegeln.[8]

[6] Edgar Lehmann, Der frühe deutsche Kirchenbau. Die Entwicklung seiner Raumanordnung bis 1080 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 27), Berlin 1938, S. 101. Renate Kroos, Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und seiner Ausstattung, in: Der Magdeburger Dom. Ottonische Gründung und staufischer Neubau, hg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1989, S. 88–97, hier S. 89. Edgar Lehmann ist zuletzt von seiner Auffassung abgerückt: Die Westbauten der Stiftskirchen, in: Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen-Anhalt 19 (1997), S. 19–71, hier S. 21. Ausgeklammert bleibe in unserer Betrachtung der architektonische Symbolgehalt. Dieser steht ganz im Zentrum bei Johannes Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, der S. 63 zur Nutzungsfunktion feststellt: »Liturgie und Kirchengebäude gehen keine wechselseitige Beziehung in dem Sinne ein, daß zum Beispiel aus einem Bildprogramm oder aus der Lage eines Portals auf die dort abgehaltenen Zeremonien geschlossen werden könnte.«

[7] Auf Grundsätzliches abzielend: Gerhard Wolf, Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters: Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert, in: Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, hg. von Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 319–339.

[8] Klaus Jan Philipp, Pfarrkirchen. Funktion, Motivation, Architektur. Eine Studie am Beispiel der Pfarrkirchen der schwäbischen Reichsstädte im Spätmittelalter (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 4), Marburg 1985. Walter Haas, Die mittelalterliche Altaranordnung, in: 500 Jahre Hallenchor St. Lorenz zu Nürnberg 1477–1977 (Nürnberger Forschungen 20), Nürnberg 1977, S. 68–108. Corine Schleif, Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990, insbes. S. 229–231. Tripps, Bildwerk (Anm. 6). Hier nicht weiterbehandelt seien Wandmalereien am Außenbau, wo uns gleichfalls das Pendeln zwischen umfassenden, eine gesamte Fassade strukturierenden Systemen und Vielfalt an Einzelbildern ebenso wie bestimmte funktionale Einzelbezüge entgegentreten: Denise Steger, Bilder für Gott und die Welt. Fassadenmalerei an Kirchengebäuden in Deutschland vom Ende des 12. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 13), Köln 1997.

II

Wenden wir uns der Wandmalerei im profanen Zusammenhang zu, erscheint hier zunächst alles etwas reduzierter. Immerhin deutet sich auch dort eine Durchdringung unterschiedlicher Darstellungsmodi an, zum Beispiel in der Überschichtung einer erzählenden Zone durch eine repräsentativ statische Zone in Gestalt von Wappenreihen.[9] Macht es jedoch schon im Kirchenbau Schwierigkeiten, räumlich-funktionale Zusammenhänge der Bilderwelt aufzudecken, so erst recht im Profanbau, bei diesem bereits aus äußerlichen Gründen. Nach wie vor besteht hier gegenüber dem Sakralbau ein deutliches Defizit in der architekturgeschichtlich auf größere Zusammenhänge und Entwicklungslinien abzielenden Aufarbeitung des baulichen Bestands. Dazu kommt das Problem der Bestandserhaltung: Wüstfallen von Burgen und im gesamten Profanbaubereich bereits im späteren Mittelalter einsetzende Überformungprozesse haben einstige bauliche Zusammenhänge verunklärt und zu weitreichenden Verlusten einstiger Bildausstattung geführt.

Daß wir selbst auf Burgen kleinerer Herren mit hochrangigen Wandbildern zu rechnen haben, erweisen die erst vor kurzem auf Gamburg über dem Taubertal freigelegten Überreste von Wandbildern aus dem 13. Jahrhundert.[10] Wie sollen wir hier aber Aussagen über den funktionalen Zusammenhang dieser Malerei mit ihrem räumlich-architektonischen Ort treffen, wenn wir bereits über die konkrete Funktion, genauer: die möglichen Vorgänge der Nutzung eines Saals und dessen binnenräumliche Organisation, kaum weiter unterrichtet sind, geschweige denn über dessen Stellung im Rahmen des gesamten Nutzungsgefüges eines Saalgebäudes. Noch im ›Lexikon des Mittelalters‹ geistert zu ›Palas‹ der Begriff des ›Thronsaals‹. Ein Burgsaal wird von Anfang an sicher für Rechtshandlungen, vor allem aber für Festlichkeiten mit Banketten genutzt worden sein. Selbst das Aufschlagen von Bettgestellen zum Schlafen ist überliefert. Wie war es jedoch mit der Tischstellung und der Sitzordnung bestellt? Die schriftliche Überlieferung, zumeist literarische Quellen, geben nur ungenügende, bisweilen zu den Darstellungen auf den Wandbildern sogar widersprüchliche Auskunft.[11]

[9] Auf grundsätzlich gleiche Grundmuster der Palast- und Kirchendekoration verweist, allerdings anhand eines europäischen Sonderfalls, Hans-Rudolf Meier, Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst, Worms 1994, S. 110–112.

[10] Johannes Gromer, Der Palas der Gamburg, in: Burgen und Schlösser 36 (1995), S. 6–17.

[11] Cord Meckseper, Architektur und Lebensformen. Burgen und Städte als Orte von

Neben der literarischen Überlieferung zu Wandbildern auf Burgen, die in der Regel fiktive Anlagen beschreibt, gibt es auch Quellenhinweise auf die Ausmalung realer Saalbauten mit bisweilen höchst aufwendigen Bildprogrammen, deren Wirklichkeitsgehalt allerdings nicht immer gesichert ist.[12] Schon Ermoldus Nigellus preist die Doppelbilder von Herrschern in der Pfalz Ingelheim. Genauerer Ort und Entstehungszeit der für die Aachener Pfalz genannten Sieben Freien Künste und Kämpfe Karls des Großen in Spanien muß offen bleiben. Thietmar von Merseburg nennt eine Ungarnschlacht, die sich im Bankettsaal (*coenaculum*) der Merseburger Pfalz befand. Wir haben von ihm ebensowenig eine Vorstellung wie vom Saal der Wandbilder in der Hagenauer Pfalz Friedrich Barbarossas. Auf Burg Rheineck war die Belagerung und Übergabe (1149) der Wildburg Treis bei Cochem dargestellt. Alexandersage und Trojanischer Krieg werden für Nijmegen genannt. In einer Handschrift der Burgerbibliothek Bern ist uns fol. 143[r] ein offenbar brevierhaft abgekürzter Bilderzyklus Heinrichs VI. überliefert, der einen sizilianischen Palast ausschmückte. Er habe sich über sechs Räume (*domus*) erstreckt.[13] Auf Burg Landskron/Oppenheim sollen die Sieben Kurfürsten mit Christus als Weltenrichter das Interregnum versinnbildlicht haben.

Realräumliche Gesamtzusammenhänge der Bilder erfahren wir in keiner der Quellen. Dies gilt im übrigen auch für die Aussagen französischer Überlieferung.[14] Lediglich in Baudri de Bourgueils (1046–1130) Preisgedicht auf Adele von Blois, Tochter König Wilhelms I. von England, wird uns einmal genauer ein Gesamtraum vorgeführt, auf dessen Wandteppichen die Weltgeschichte von der Schöpfung bis zur Eroberung Englands 1066 geschildert war (Abb. 2).[15] Die Bildteppiche bezogen den Alkoven Adeles mit ein, immerhin also Hinweis auf die Funktion des Raums. Jede einzelne Wand war einer historischen Epoche gewidmet: Die schmalseitige Eingangswand der von der Weltschöpfung bis zur Sintflut, die beiden Längswände in Gegenüberstellung Szenen aus der Geschichte der Hebräer und der Griechen, in gleichsam historischer Parallelführung mündend in die Gegenwart auf der Alkovenseite. Die Raumnutzerin war damit in das Bildprogramm raumlogisch einbezogen. Der Marmorboden bildete eine Weltkarte ab, die Raumdecke den Himmel mit Sternen, Planeten und Tierkreiszeichen.[16] Die Bettstatt wurde dreiseitig von Allegorien, Darstellungen der Philosophie, Medizin und Freien Künste umfaßt. Insgesamt haben wir damit ein hochkomplexes Gesamtprogramm vor uns, das uns, auch wenn seine einstige Realexistenz bezweifelbar ist, doch eine einzigartige Vorstellung von den räumlich konzeptionellen Denkmustern mittelalterlicher Profanwandbilder gibt.

Festlichkeit und literarischem Leben, in: Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang, hg. von Eckart Conrad Lutz (Scrinium Friburgense 8), Freiburg/Schweiz 1997, S. 15–43, hier S. 19f.

[12] Auf Literaturnachweise sei im folgenden, da in der Regel leicht auffindbar, weitgehend verzichtet.

[13] Theo Kölzer, in: Petrus de Ebulo, Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, hg. von Theo Kölzer und Marlis Stähli, Sigmaringen 1994, S. 230, hält die Bilder für dichterische Fiktion. Meier, Königspaläste (Anm. 9), S. 119, enthält sich konkreterer Vermutungen zum Realitätsgrad und denkbaren Ort der Wandbilder.

[14] Die literarischen Quellen zusammengestellt bei Otto Söhring, Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen (Romanische Forschungen 12), Erlangen 1900, S. 491–640, hier S. 599–607 und 635–640 (Themenlisten).

[15] Baldicus Burgulianus, Carmina, hg. von Karlheinz Hilbert (Editiones Heidelbergenses 19), Heidelberg 1979, Nr. 134. Jean-Yves Tilliette, La chambre de la comtesse Adèle: savoir scientifique et technique littéraire dans le c. CXCVI de Baudri de Bourgueil, in: Romania 102 (1981), S. 145–171.

Das Thema der Einbeziehung des Bildbetrachters in das Bildprogramm war offenbar allgemeiner beliebt. Im ›Pfaffen Amis‹ des Strickers (V. 669–74) wird uns gleichfalls eine (bewußt fiktive!) Weltgeschichtsdarstellung vorgestellt, hier nun im königlichen Palast zu Paris, die in die Betrachter der Bildfolge mündete: *Ich hân gemâlet disen sal wie iuwer ritter über al mit iu dar in gênt unt bî iu schouwunde stênt.* Noch in der Darstellung des Ducs de Berry in den ›Très Riches Heures‹ sehen wir ihn an der Festtafel in einem Saal sitzen, der nach hinten geöffnet erscheint und den Blick auf ein Kampfgetümmel freigibt, aus dem heraus sich Ritter in den Saal aufzumachen scheinen. Erst genauere Betrachtung erweist, daß wir tatsächlich auf hinter der Tafelszene angebrachte Wandteppiche mit Szenen aus dem Trojanischen Krieg blicken.[17]

Schildern die historischen und literarischen Quellen ausgesprochen vielfältige Bildprogramme in Sälen und Kammern von Burgen, ist es um die reale Bildüberlieferung höchst schlecht bestellt.[18] Einen der wenigen Fälle einer fast voll-

[16] Xavier Barral i Altet, Poésie et iconographie: un pavement du XII[e] siècle décrit par Baudri de Bourgueil, in: Dumbarton Oak Papers 41 (1987), S. 41–54. Ein kosmisches Bildprogramm schildert für einen byzantinischen Palast der Partonopeus de Blois (v. 853–858; spätes 12. Jh.): Söhring, Werke (Anm. 14), S. 601. Zur Weltkarte als Gesamtkonzept einer kirchlichen Bildaustattung: Dione Flühler-Kreis, Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis wiederbetrachtet – Bildsystem und Bildprogramm, in: Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin in Zillis. Grundlagen zur Konservierung und Pflege, hg. von Christine Bläuer Böhm, Bern 1997, S. 383–402, hier S. 395–399 ›Weltbild und Weltkarte‹. Vgl. auch Eva Börsch-Supan, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1967, S. 209f.

[17] Das Verhältnis von Wandmalerei zu Wandteppichen sei hier nicht weiter behandelt. Im wesentlichen dürfen wir wohl von identischen Programmen ausgehen. Gegenüber der wandfesten Malerei konnten sie Räumen temporär bestimmten Sinn geben, waren sie sogar aufgrund ihrer Transportfähigkeit in der Lage, selbst Räume an unterschiedlichen Orten mit gleichem Bildsinn zu erfüllen.

[18] Dies gilt bereits für das Ursprungsland höfischer Thematik, Frankreich. Figürlich-thematische Wandbilder sind erhalten oder überliefert u. a. in Carcassonne (Burg, 12. Jh.), Pernes-les-Fontaines/Vaucluse (Tour Ferrande, letztes Viertel 13. Jh.), Cruet/Savoie (Ende 13. Jh.), Saint-Floret/Puy-de-Dôme (Tristanfresken, Anfang 14. Jh.), Ravel/Puy-de-Dôme (Anfang 14. Jh.), Villeneuve-lès-Avignon (1344), Vandreuil (1349), Paris (ehem. Hôtel St-Pol im Marais, 1364; Louvre, 1366), Sorgues/Vau-

ständig erhaltenen Saalausmalung des Hochmittelalters finden wir auf Burg Rodenegg in Südtirol mit dem Ywain-Zyklus vor (Abb. 3). Zwar hat er vielfache Behandlung erfahren,[19] nur eingeschränkt bleiben jedoch Antworten auf unsere räumlich-funktionale Fragestellung möglich.

Der Raum, in dem sich die Bilder befinden, ist durch einige Ungewöhnlichkeiten gekennzeichnet. Zu ihnen gehört bereits die Lage des Eingangs in einer Raumecke. Burgsäle werden in der Regel inmitten einer ihrer Breitseiten erschlossen. Ungewöhnlich ist dann vor allem, daß sich die Wandbilder in einem Erdgeschoßraum befinden, dem landläufig eher untergeordnete Nutzungen zugesprochen werden. Haben wir mit einem Obergeschoßraum, womöglich einst noch prächtiger ausgemalt, zu rechnen? Es ist vermutet worden.

Bemerkenswert ist schließlich die linksläufige Leserichtung der Bildabfolge, die durch eine in der Raumecke rechts des Eingangs[20] postulierte Wendeltreppe begründet wurde. Man sei dort vom oberen Saal herabgestiegen und habe am Treppenantritt sogleich mit der ersten Szene beginnen wollen. Bisher offenbar weniger diskutiert wurde die Beobachtung, daß sich die Szenen auf der nördlichen Längswand ausschließlich im Freien abspielen, dagegen die auf den übrigen Wänden innerhalb von Baulichkeiten. Der Raum wird also U-förmig von Architektur umfaßt und öffnet sich auf der freien Seite in eine offene Landschaft. Dabei sind Anfang und Ende der Architekturzone jeweils durch eine Torszene akzentuiert (›Ausritt Ywains‹ und ›Fallendes Tor‹). Wenn aber der offensichtlich ursprüngliche Saaleingang mit der Tor-Ausritt-Szene, das heißt der Anfangsszene des Zyklus zusammenfällt, hat man den Eindruck, daß die Gestalter des Ywain-Saals höchst geistreich nicht nur bewußt einen an der baulich architektonischen Gestalt des Saals orientierten Gesamtbezug der Wandbilder im Sinn hatten, sondern darüber hinaus mit dem Gegenüber von Architekturmalerei und Landschaft eine ganzheitliche Raumillusion erzeugen wollten. Auf welche Weise der Ywain-Saal konkret genutzt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. War er nur ein ›Vorzeigestück‹, das lediglich Gästen erläuternd vorgezeigt wurde?[21]

cluse (Palast Papst Johannes' XXII., 1360/80; heute im Louvre) und Theys/Isère (um 1400). Zum Papstpalast in Avignon siehe in der Folge.

[19] Umfassend zuletzt Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem ›Iwein‹ Hartmanns von Aue, Sigmaringen 1996. Zur baulichen Situation: Ingrid Krüger, Der Freskenzyklus »Ywain auf Schloß Rodenegg« – Bemerkungen zum gegenwärtigen Forschungsstand, in: Burgen und Schlösser 37 (1996), S. 133–138, hier S. 135–136. James R. Rushing Jr., Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts, Philadelphia 1995, S. 30–90. Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein (Wolfgang Stammler Gastprofessur für Germanische Philologie 6), Freiburg/Schweiz 1997, S. 9–58.

[20] ›Rechts‹ vom Innenraum aus gesehen.

[21] So suggeriert von Volker Schupp, in: Schupp/Szklenar, Ywain (Anm. 19), S. 73.

Im Hessenhof zu Schmalkalden in Thüringen würde man aufgrund seines frühneuzeitlich geprägten äußeren Erscheinungsbilds zunächst keine hochmittelalterlichen Bauteile mehr vermuten. Dennoch ist in einem kleinen, leicht trapezförmigen (ca. 3,60 x 4,2 m) und mit einer abfallenden Tonne gedeckten Raum seines (erst später kellerartig abgesunkenen) Erdgeschosses schon zu Ausgang des letzten Jahrhunderts ebenfalls ein Ywainzyklus zutage getreten (Abb. 4).[22] Der Ywainraum wurde im Norden durch einen Vorraum erschlossen. An beide Räume schließt westlich ein größerer Raum an, aus dem eine Wendeltreppe in ein Obergeschoß führte, über das keine Aussagen mehr möglich sind. Südlich war der Raumgruppe ein weiterer Raum unbekannter Größe vorgelegt. Die Deutung des Bauwerks als Sitz des Vogts der Landgrafen von Thüringen dürfte zutreffen, muß aber ohne genauere Quellenbelege bleiben, damit erst recht eine Nutzungsbestimmung der Erdgeschoßräume. Man hat den Ywainraum als ›Trinkstube‹ zu bezeichnen versucht, was aber wohl eher Ratskelleratmosphäre des 19. Jahrhunderts entspricht. Sicherlich deutet die Lage auf einen allgemeiner zugänglichen ›Öffentlichkeitsraum‹, so daß jüngst Roland Möller erwog, der Raum könnte der Rechtsprechung gedient haben.[23]

Wiederum liegt der Bilderraum im Erdgeschoß und sollte zusammen mit repräsentativ ausgestatteten Erdgeschoßräumen andernorts[24] davor warnen, die Erdgeschoßzone mittelalterlicher Oberschichtsbauten durchwegs als minderrangig anzusprechen. Wie auf Rodenegg stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Leserichtung zu den Betrachtern der Bilder. In Schmalkalden ist das große Hauptbild der Hochzeitstafel Ywains an der nördlichen Stirnwand auf einen Betrachterstandpunkt im südlichen Raumbereich bezogen. Von dort aus geht der Blick zunächst auf vier Bildzonen, die – jeweils rechtsläufig zu lesen – im Westen bis in den Gewölbescheitel aufsteigen und deren oberste thematisch in einem Hochzeitsbild enden. Die Bildleser mußten also an dieser Stelle ihren

[22] Paul Weber, Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Herrenhof zu Schmalkalden, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 12 (1901), S. 73–88 und 113–120. Bonnet, Rodenegg (Anm. 1). Rudolf Ziessler, Die Iweinmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 35 (1986), Heft 3/4, S. 249–260; Roland Möller, Untersuchungen an den Wandmalereien des Iwein-Epos Hartmanns von Aue im Hessenhof zu Schmalkalden, in: Sachsen und Anhalt. Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen-Anhalt 19 (1997), S. 389–453. Einen anschaulichen Ersatz für die heute unzugänglichen Wandbilder bildet die auf Schloß Wilhelmsburg im Auftrag des Thür. Landesamtes für Denkmalpflege Erfurt durch die Restauratorengemeinschaft Manfred Möller/Roland Möller/Peter Koch 1996 erstellte hervorragende Raumkopie.

[23] Möller, Untersuchungen (Anm. 22), S. 396. Zur ›Trinkstube‹ s. auch unten zum städtischen Hausbau.

[24] Vgl. z. B. den in der Folge genannten Wigaloissaal des Sommerhauses auf Runkelstein, ebenso den ausgemalten Saalbau der erzbischöflichen Burg Lechenich/Kr. Euskirchen. Siehe auch die repräsentativen Erdgeschoßausstattungen der Wartburg und Runneburg/Weißensee (Thür.). Haben wir hier Vorstufen der spätmittelalterlichen Hofstube zu fassen?

Blick auf dieses senken und sich anschließend um 180° drehen, um die Fortsetzung der Bildzonen – nunmehr von oben nach unten und wiederum rechtsläufig zu lesen – verfolgen zu können. Die Nahtstelle zwischen beiden Bildzonenfolgen ist dadurch akzentuiert, daß die fünfte Bildzone als einzige die Szenenfolge linksläufig darstellt, dabei in ihrer Bildkomposition und thematischen Motivfolge die zweite Bildzone spiegelbildlich wiederholt. Inwieweit dieser scheinbare Bruch nicht lediglich Versehen des Malers war, vielmehr einer bestimmten, auch inhaltlich begründbaren Absicht entsprach, lohnte weitere Untersuchung. Man möchte ein durchaus intellektuelles Vergnügen am Wechsel der Blick- und Leserichtungen vermuten.

Geben unsere Beobachtungen zwar keine Auskunft über die Nutzung der Ywainräume auf Rodenegg und in Schmalkalden, so doch Hinweise auf räumliche Abläufe der Bildbetrachtung. Die sich andeutende Möglichkeit, sie seien von vorne herein bereits bei der Konzeption der Szenenanordnung ins Kalkül gezogen worden, hätten womöglich selbst noch die Szenenauswahl mitbestimmt, erweist, in welchem Maße räumlich-funktionale Analysen zur Interpretation von Wandbildern noch stärker als bisher mitberücksichtigt werden müßten.[25]

Primäre Aufgabe gleich mehrerer Räume, lediglich Vorzeigeräume zu sein, möchte man für den Adlerturm (Torre Aquila) in Trient vermuten. Ursprünglich ein der Bischofsburg benachbarter Torturm der Stadtbefestigung, war er gleich nach 1391 unter Bischof Georg von Liechtenstein in Besitz genommen und in seinen drei Obergeschossen ausgemalt worden (Abb. 5).[26] Berühmt geworden sind die Monatsbilder, die auf allen vier Wänden den zweiten Obergeschoßraum umziehen. Hier blicken wir nun ringsum höchst konkret in eine raumeinheitlich einzige, offene Landschaft. Die dünnen Trennungssäulchen zwischen den einzelnen Bildern grenzen die Monatsszenen lediglich thematisch ab, als ob wir gleichsam zwischen den Säulen eines ringsum offenen Söllers hinausblickten.

Nur noch relikthaft haben wir eine Vorstellung von der Ausgestaltung der übrigen Turmgeschosse. Immerhin haben sich im Geschoß über den Monatsbildern Reste weiterer Szenen mit Vergnügungen höfischen Lebens erhalten. Wie aber wurden die Räume des Turms in der Realität genutzt? Gegen eine Hauptnutzung als Wohnturm spricht, der andauernden Spannungen mit der Stadt wegen, seine ausgesetzte Lage. Suchte man zumindest den Bilderraum für die Entspannung nach Festlichkeiten auf, und war er damit – wie für Rodenegg

[25] Auf die räumliche Reflexion der Bildkonzeption in beiden Anlagen geht vor allem Bonnet, Rodenegg (Anm. 1), ein.

[26] Betty Kurth, Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege 5 (1911), S. 2–104; Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996, Bd. 1, S. 28–31; Enrico Castelnuovo, Il ciclo dei mesi di Torre Aquila a Trento, Trento 1996.

vermutet – lediglich repräsentatives Austattungsstück? Oder besaß der Bischof hier sein Studiolo?[27]

Einem solchen würde die Thematik der Wandbilder nicht widersprechen. Verwiesen werden könnte auf die rund fünfzig Jahre älteren Wandbilder mit Jagdszenen in der Chambre du Cerf des Papstpalastes in Avignon (Abb. 5).[28] Dort haben wir nun den Palast des Kirchenfürsten par excellence und damit ganz außergewöhnlicher Dimension vor uns – und ausnahmsweise einmal eine ungewöhnlich gute Quellenlage, was die Bezeichnung und damit Nutzung seiner Räume betrifft.[29] Die Ausmalung beschränkt sich vor allem auf den päpstlichen Wohnbereich. Für uns interessant ist die ›Tour de la Garde-Robe‹ (1342–43) Clemens' VI., die im unteren Geschoß ein Bad (*stupha*) enthielt, darüber in zwei Geschossen die *garde-robes*, wiederum darüber das als ›Chambre du Cerf‹ bekannt gewordene *studium*, also Arbeitszimmer des Papstes, das mit der *camera* des Papstes im anliegenden, älteren Wohnturm Benedikts XII. (1334–42) in Verbindung stand, und zuoberst schließlich die *capella secreta S. Michaelis*.

Als Papstsitz, also geistliche Residenz stellt Avignon einen Sonderfall dar, der jedoch durch Burgen des deutschen Ordens ergänzt werden kann. Neben den großfigurigen Ordensmeisterbildnissen im Kapitelsaal des Konventshauses und im Winterremter der Marienburg ist vor allem Lochstedt, 1275/85 begonnen, am Nordende des Frischen Haffs zu nennen. In der Burg war bis zur Zerstörung 1945 ein mehrräumiges Appartement des Pflegers erhalten.[30] Es bestand

[27] Zum ›Studiolo‹, seinem räumlich-funktionalen Kontext und seiner Dekoration Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 6) Berlin 1977. Unter Bischof Hinderbach (1465–86) war nach einer Nachricht um 1760 der Hauptsaal der Burg (Sala dei vescovi) mit Bildnissen Trentiner Bischöfe und deutscher Könige (u. a. Heinrichs II. und Kunigundes) ausgemalt worden: K. von Radinger, Wandmalereien in tirolischen Schlössern und Ansitzen, in: Der Väter Erbe. Beiträge zur Burgenkunde und Denkmalpflege, hg. von Bodo Ebhardt, Berlin 1909, S. 111–160, hier S. 120.

[28] Marguerite Roques, Le peintre de la chambre de Clément VI au palais d'Avignon, in: Bulletin Monumental 118 (1960), S. 273–296; Uwe Albrecht, Der Adelssitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in Nord- und Westeuropa, München/Berlin 1995, S. 120–124. Bernhard Schimmelpfennig, ›Ad maiorem Pape gloriam‹. La fonction des pièces dans le palais des Papes d'Avignon, in: Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance, hg. von Jean Guillaume (Actes du colloque tenu à Tours en 1988), Paris 1994, S. 25–46. Gottfried Kerscher, Architektur als Repräsentation. Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen, Tübingen 2000, S. 169–224.

[29] Darin bestenfalls noch dem Papstpalast am Lateran vergleichbar, über dessen Bildausstattung im räumlich-funktionalen Kontext wir vor allem durch Zeremonienbücher unterrichtet sind. Siehe dazu zuletzt: Ingo Herklotz, Die Beratungsräume Calixtus' II. im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 1–43.

[30] Carl Steinbrecht, Schloß Lochstedt und seine Malereien. Ein Denkmal aus des Deutschen Ordens Blütezeit (Die Baukunst des Deutschen Ritterordens in Preussen 3), Berlin 1910.

aus drei, über einen gemeinsamen Vorraum (›Flur‹)[31] erschlossenen Räumen, die alle gewölbt und an ihren Wänden 1389/1394 figürlich ausgemalt worden waren (Abb. 6). Der mit einem Eckkamin ausgestattete ›Remter‹ enthielt direkt seinem Eingang gegenüber ein Bild des hl. Christophorus, dann nach rechts anschließend und den Raum umlaufend Darstellungen der Kreuzigung Christi, des Drachenkampfes Michaels, der Verkündigung, Jesu und der Ehebrecherin, der Auferstehung Christi, des Opfers Isaaks und der Gesetzgebung am Sinai – ein als Ganzes theologisch nur schwer zu deutendes Programm. Ein kleines ›Stübchen‹ enthielt in räumlicher Gegenüberstellung den Drachenkampf St. Georgs und die Anbetung der hl. Drei Könige. Die wiederum mit Eckkamin und dazu mit einem Dansker (Abtritt) ausgestattete ›Comthursstube‹ zeigte an zwei Wänden die Folge der Neun Guten Helden, an einer dritten den Hochmeister und seine Großgebietiger. Insgesamt ist damit zwar bildthematisch ein religiös bestimmter Raumpol und ein weltlicher auszumachen, ohne daß die erhaltenen Quellen jedoch genauere Auskunft über die ursprüngliche Nutzung der Räume geben.

Auf jeden Fall sollte für alle Überlegungen zur räumlich-funktionalen Beziehung von Wandbildern auf Burgen vorrangig an Beispielen angesetzt werden, mit denen wir in komplexere Zusammenhänge geführt werden und für die eine gute Quellenlage vorliegt, dabei einerseits der Blick vor allem auf Frankreich, ebenso aber auf Italien gerichtet werden, dort auch auf Stadtpaläste.[32] Noch verständlicher würden gerade italienische Anlagen die wohl komplexeste Ausmalung einer Burg im Süden des deutschsprachigen Reichsraums machen: Runkelstein. 1385 hatten die Brüder Vintler von Bozen die Burg gekauft, ausgebaut und umfangreich mit Wandbildern ausgestattet (Abb. 7).[33] Um es gleich festzustellen: Wahrscheinlich war Runkelstein ein ausgesprochener Einzelfall, der wohl kaum exemplarisch für das stehen kann, was an Wandbildern auf Burgen jener Zeit üblich war. Dennoch erlaubt möglicherweise gerade diese Überfülle an Bildern und Themen bessere Antwort auf unsere Grundfrage als dort, wo wir nur auf einzelne ausgemalte Räume treffen.

[31] Begriffe im folgenden nach Steinbrecht, Lochstedt (Anm. 30). Sie sind quellenmäßig nicht belegt. Der S. 28, Anm. 20 abgedruckte Wirtschaftsbuchauszug von 1521–23 benutzt nur die Bezeichnungen »des Pflegers Kammer« und »Gewölb«, »Herrn Adrians Gemach« und »Gewölb beim Dansker«, beschreibt sie dabei alle als mit Bettgestell oder Bettstatt ausgerüstet.

[32] Florenz, Palazzo Davizzi-Davanzati (Sala dei Pappagalli, Sala delle Nuziale [mit Darstellung der Verserzählung von der ›Châtellaine de Vergi‹], Sala delle Impanate und Camera dei Pavoni. Ausmalung wohl 1395 entstanden); Florenz, Casa dei Catellini da Castiglione (Fragment im Museo di San Marco); Prato, Palazzo Datini (Weiheinschrift 1410; Sala dello Scrittorio bzw. Terrena und Sala delle Udienze); Mailand, Casa Borromeo. Räumlich-funktionale Untersuchungen fehlen. Anregende Analysen der funktionalen Struktur ›fiktiver‹ Häuser als ›Erzählräume‹, das heißt als architektonischer Rahmen thematischer Handlungen, bietet dagegen Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

[33] Oswald Trapp, Tiroler Burgenbuch, Bozen/Innsbruck/Wien 1981, Bd. 5, Sarntal, S. 109–176. Walter Haug u. a., Runkelstein (Anm. 2). Vgl. auch den Beitrag von René Wetzel in diesem Band.

Die Burg besteht aus drei Teilen: dem Ostpalas mit Kapelle, dem Westpalas und dem sogenannten Sommerhaus, dieses im Erdgeschoß eine offene Bogenloggia mit zwei darüberliegenden, über eine Galerie zugänglichen Räumen. Zunächst andeutungsweise der Bildbestand: Im ersten Obergeschoß des Westpalas finden wir den Wappensaal und die sogenannte Badestube, im Geschoß darüber den Rittersaal und den Saal der Liebespaare. Im Sommerhaus sehen wir in den Bogenlaibungen der Erdgeschoßarkaden Darstellungen der sieben freien Künste und der Philosophie; oben auf der Galerie Triadendarstellungen. Innerhalb des Erdgeschoßraums treffen wir dann auf Szenen aus dem ›Wigalois‹, in den beiden Obergeschoßräumen auf Szenen aus ›Tristan‹ und ›Garel‹ – insgesamt gleichsam also nochmals eine Triade, diesmal aus Epenstoffen. Daß sich unterhalb des Garelzyklus noch Darstellungen berühmter Paare, angefangen mit Adam und Eva befanden, sei ausdrücklich angemerkt.

Damit ist deutliche eine thematische Systematik in der Bildverteilung zu erkennen. Mit der Ausmalung im Westpalas umfängt uns die reale, lebendige Gegenwart, mit der des Sommerhauses dagegen die Welt ihrer ideologisch-historischen Grundlagen, das heißt die episch-ideale Vorwelt der Geschichte, in die wir eingeführt werden durch die Wissenschaften und quasiwissenschaftliche Ordnungsbegrifflichkeiten. Gleichsam einen Verbindungsraum zwischen diesen beiden Welten bildet der Hofbereich zwischen Westpalas und Sommerhaus, der allseitig durch eine historische Abfolge von Bildnissen der Kaiser des Reichs – also der personal verkörperten Garantiemacht beider Bilderwelten – umfaßt wird. Er endet vor der Kapelle, mit deren Fresken aus der Heilsgeschichte und dem Leben Heiliger wir in Ergänzung zum ideologisch-weltlichen Pol des Sommerhauses den ideologisch-christlichen Pol fassen.[34] Insgesamt scheint also der inhaltlichen Aufteilung der Ausmalung auf die verschiedenen Bauten ein klar strukturiertes Gesamtprogramm zugrundezuliegen. Um so bedauerlicher ist es, daß wir nur über vage Kenntnis über die einstigen Wandbilder des Ostpalas verfügen.

Zu konkreten einstigen Nutzungen der einzelnen Räume sind wir kaum weiter informiert. Schon im Westpalas müßten wir sie allein für fünf repräsentative Räume definieren. Sehen wir den Palas insgesamt primär als Wohnbau an, welchen Zwecken diente dann das Sommerhaus? War es – wie vielleicht der Ywain-Raum auf Rodenegg und der Adlerturm in Trient – nur Ort des Retirements zu bestimmten Gelegenheiten? Mehr und mehr drängt sich die Frage auf, inwieweit die Suche nach einer jeweils sehr spezifischen Einzelnutzung der Räume innerhalb des Gesamtsystems dieses Bilderprogramms überhaupt einen Sinn hat.

[34] Ohne daß damit allerdings eine Deutung für das Außenbild der Kapelle (Neidhart mit dem Veilchen) begründbar ist.

III

Auf andere Weise schwierig als auf Burgen stellen sich Befundsituation und unser Wissen um Raumnutzungen im Bereich des oberschichtigen Stadthauses dar.[35] Hier sind in den letzten Jahrzehnten neben schon länger bekannten Wandmalereien zahlreiche neue zutage getreten. Es erscheint daher vor allem in den Sitzen stadtsässiger Ministerialität verlockend, Raum-Bild-Zusammenhänge stadtferner Burgen gespiegelt zu sehen. Lassen wir diese Frage jedoch dahingestellt. Auch für die Stadt gilt jedenfalls, daß sich Wandbilder kaum einmal im ursprünglichen Raumkontext erhalten haben. Vielmehr unterlagen auch die Stadhäuser bereits im Mittelalter vielfachen Wandlungsprozessen. Zur Frage der einstigen Nutzung eines Raums, in dem sich ein Wandbild fand, ist es daher häufig allein dieses selbst, das noch auf eine bestimmte funktionale Qualität des Raums verweist. Erst ab Ausgang des Mittelalters liegen Hausinventare vor, die ein präziseres Bild zu vermitteln vermögen.

Grundsätzlich treffen wir auch im städtischen Haus auf größere, einen Gesamtraum umfassende Bildprogramme, die den kirchlichen strukturell durchaus gleichen, ohne je deren Komplexitätsgrad zu erreichen. So können wir zum Beispiel, wenn auch zweifellos nur sehr reduziert, die Steigerung eher narrativ-szenischer zu statisch-symbolhafter Darstellung von unten nach oben noch in den figürlichen Wandbildern unter Wappenreihen der Häuser z. B. in Zürich nachvollziehen.[36] Sehr viel zahlreicher als auf Burgen treffen wir andererseits thematisch in sich abgeschlossene Einzelbilder an. Punktuell tauchen gerade hier auch einmal deutlichere funktionale Bezüge auf, wenn zum Beispiel eine Sitznische besonders betont wird oder gar in Zürich gleich dreimal der vor jähem Tod schützende Christophorus in Treppenhäusern angebracht worden war.[37] Immer wieder waren offenbar Wandbilder nicht von Anfang an vorgesehen, sondern wurden erst aufgrund bestimmter Anlässe angebracht: Die heraldischen Malereien in der Reichsstadt Zürich werden mit dem Besuch König Albrechts von Habsburg 1306 in Verbindung gebracht, und eine heraldische Allianzmalerei mit Frau Minne, die das Schloß zum Liebesbund in den Händen hält, dürfte in einem Haus derselben Stadt einem höchst persönlichen Ereignis seine Entstehung verdanken.[38] Nur am Rande sei auf die Bemalung hölzerner Balkendecken als häufig sogar einzigen Bildschmuck eines Raumes verwiesen.[39]

[35] Ausgeklammert muß hier das Thema Rathaus bleiben, das ausgehend von den Kommunalpalästen Norditaliens über Basel bis Lüneburg und Goslar eine eigenständige Darstellung zu unserem Thema verdiente, allerdings wiederum häufig nutzungsfunktionaler Voruntersuchungen bedürfte.

[36] Jürg E. Schneider, Jürg Hanser, Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich/Egg 1986, Abb. 5–11.

[37] Schneider, Hanser, Wandmalerei (Anm. 36), S. 16 u. 18.

[38] Schneider, Hanser, Wandmalerei (Anm. 36), S. 14.

[39] Raumkunst in Niedersachsen. Die Farbigkeit historischer Innenräume. Kunstgeschichte und Wohnkultur, hg. von Rolf-Jürgen Grote und Peter Königfeld, München 1991.

Charakteristisch für das oberschichtige Bauen in der Stadt waren im oberdeutschen Raum anfänglich turmartige Gebäude. Vor allem sie sind mit Wandbildern versehen worden und zwar interessanterweise regelmäßig in ihren obersten Geschossen, bei Ausmalung mehrerer Geschosse im Sinne einer Bedeutungssteigerung von unten nach oben.[40] In der Folge wurde für den oberdeutschen Raum das Entstehen auch von ausgemalten Sälen charakteristisch, die hier, wie dann auch die beheizbaren Stuben, durchwegs im ersten Obergeschoß lagen. Daß wir im Oberdeutschen daneben ausgemalte Erdgeschoßräume finden, die der neuzeitlichen Literatur als ›Trinkstuben‹ gelten,[41] macht allerdings deutlich, wie wenig wir letztlich immer noch über die ursprünglichen Nutzungen mittelalterlicher Hausräume wissen. Ebenfalls zumeist Räume im Obergeschoß, aber auch in Hofstuben der Erdgeschosse, waren in den vornehmen Häusern Kölns ausgemalt.[42]

Intensive Hausforschung hat inzwischen erstaunlich zahlreiche Wandbildüberreste in Lübeck als Vertreterin des niederdeutschen Raums ans Licht gebracht. Sie haben inzwischen auch eine erste raumfunktionale Untersuchung erfahren.[43] Wandbilder finden sich vorzugsweise in der erdgeschossigen Diele, die im niederdeutschen Raum – und dies im deutlichen Gegensatz zum mittel- und oberdeutschen Raum – noch im Spätmittelalter multifunktionaler Hauptraum des Hauses war, in dem also sowohl gearbeitet wie gewohnt wurde; weiter in der Dornse, einem bald von der Diele abgeteilten beheizbaren Raum, der als Schreibkammer, aber auch dem Winteraufenthalt der Familie diente; vor allem aber im hofseitigen, oft einfach als »Saal« bezeichneten Flügelbau, der ebenfalls schon früh auftrat und besonders Festlichkeiten vorbehalten war.[44]

[40] Charlotte Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–80, in: Nobile turegum multarum copia rerum, hg. von Jürg E. Schneider, Zürich 1982, S. 75–127, hier S. 113–114 mit Hinweis auf vergleichbare Befunde in Italien.

[41] ›Trinkstuben‹: Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 40), S. 113. Vgl. oben Schmalkalden. Szenische Ausmalung von Hausdurchfahrten sind in Konstanz (Haus ›Zur Kunkel‹, Tugendenzyklus) und Regensburg (u. a. ›Elephantenapotheke‹: höfisch-ritterliche Szenenfolge) nachgewiesen: Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 181; Richard Strobel, Das Bürgerhaus in Regensburg im Mittelalter (Das deutsche Bürgerhaus 23), Tübingen 1976, S. 108–110, hier S. 108 mit Taf. 147a.

[42] Hans Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Köln 1966, Bd. 1, S. 252–257 (u. a. Overstolzenhaus, Rheingasse 8; Ausmalung zerstört).

[43] Thomas Brockow, Mittelalterliche Wand- und Deckenmalerei in Lübecker Bürgerhäusern, in: Ausstattungen Lübecker Bürgerhäuser. Raumnutzungen, Malereien und Bilder im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit, hg. von Manfred Eickhölter und Rolf Hammel-Kiesow (Häuser und Höfe in Lübeck 4), Neumünster 1993, S. 41–118.

[44] In einem solchen z. B. Parzivalszenen: Werner Burmeister, Gotische Wandmalereien in einem Lübecker Bürgerhause, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 26 (1930), S. 113–128. Schirok, Parzivaldarstellungen (Anm. 1).

IV

Hatte unsere Betrachtung anfänglich in den Zeitenraum des christlichen Kosmos geführt, begegneten uns diesem vergleichbare Zeitenräume des höfischen Kosmos zumindest literarisch im Schlafgemach Adeles von Blois und räumlich konkret auf Runkelstein. Wenn es in allen Fällen nur marginal gelang, präzisere funktionale Zusammenhänge mit dem architektonischen Ort der jeweiligen Anbringung von Wandbildern nachzuvollziehen, mußte dies zunächst mit Forschungsdefiziten begründet werden. Dennoch sei abschließend eine tieferreichende These zum Mißlingen detaillierterer Antworten gewagt. Sie zeichnete sich, wenn auch etwas anders gelagert, schon für den Kirchenbau ab.

Daß Architektur in ihrer räumlich-typologischen Systematik vorrangig funktional-nutzungsbedingt sei, ist eine Forderung erst des 20. Jahrhunderts. Werkbund und Le Corbusier sind die Überväter dieses Denkens. Aber bereits jeder, sofern er heute in Neubauten wohnt, nutzt seine Räume um einiges vielfältiger, als es ihm die Raumbezeichnungen des Architektenplans vorschreiben. Gleiches hat die jüngere Forschung zur Nutzungsfragestellung im Profanbau für das Mittelalter erwiesen.[45] Insgesamt sehen wir für jene Epoche doch recht klar: Wir haben im Kirchenbau ebenso wie im Profanbau zwar mit einem festen bauaufgabenspezifischen Typenrepertoire zu rechnen, das jedoch zunächst immer traditionsbedingt vorgegeben war. Nur eingeschränkt und überwiegend in kleinen Schritten wurde es im Rahmen eines komplizierten Vorgangs gegegenseitiger Wechselwirkungen gegebenfalls verändert, wobei im Kirchenbau liturgische Neuerungen oder im Profanbau veränderte Lebensformen ebenso Anlaß gaben wie in ihrer Struktur mitbestimmt werden konnten. Und regelmäßig beobachten wir, daß man sich zunächst einmal an vorgegebene Bautypen anzupassen versuchte.

Erst mit Leon Battista Alberti, ansetzend an Vitruv, treffen wir auf ein differenzierteres Kategorisieren von Architektur nach Bauaufgaben, das dann im 16. Jahrhundert über Serlio, Androuet-Ducerceau und Palladio zu primär nutzungsspezifisch begründeten Idealtypologien führte.[46] Vergleichbare Architekturtraktate gab es im Mittelalter bestenfalls ansatzweise.[47] Dennoch dachte man auch damals in festen Bauaufgaben, spielte deren räumliche *dispositio* eine Rolle und wurde diese in *formae* gefaßt. Kommuniziert wurde zwischen Baumeister und Bauherr vor allem durch Verweis auf bestimmte, baulich reale Vorbilder (*similitudo*, *exemplum*).[48] Insgesamt war die baulich-typologische Begriffswelt

[45] Stefan Uhl, Das Humpisquartier in Ravensburg. Städtisches Wohnen des Spätmittelalters in Oberschwaben (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 8), Stuttgart 1999.

[46] Ulrich Schütte, Die Lehre von den Gebäudetypen, in: Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 42), Wolfenbüttel 1984, S. 156–262.

[47] Zumeist in Fortschreibung Isidors von Sevilla.

[48] Zur Begrifflichkeit s. Günther Binding, Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als *sapiens architectus*, 2., überarb. u. erg. Aufl., Darmstadt 1998, S. 357f.

wenig differenziert. Im Profanbau begnügte man sich weitgehend mit ›Turm‹, ›Saal‹, ›Kammer‹ (›Kemenate‹), ›Stube‹ und ›Küche‹. Erst andere schriftliche Quellen vermögen uns diese Begriffe mit Nutzungsinhalten zu füllen und einer räumlichen Gesamtsystematik zuzuführen.[49] Im Hochmittelalter sind dies vorrangig literarische Quellen,[50] seit dem 14. Jahrhundert vor allem Inventare, weniger Testamente und Rechnungen.[51] Diente demnach der Saal primär der Repräsentation, so die Kammer dem täglichen Aufenthalt für Essen, Arbeit, erholsames Spiel und nicht zuletzt dem Schlafen,[52] insgesamt also als multifunktionaler Raum. Die unterschiedlichen Lebenstätigkeiten waren räumlich also nicht funktional ausdifferenziert, vielmehr eher bestimmten Personengruppen zugeordnet.[53] Die Anordnung der Räume folgte zumindest in Wohntürmen von

[49] Immer noch lesenswert die Kapitel »Zur Raumaufteilung in Palas, Saalbau und Wohnhaus« und »Raumgefühl und Wohnkultur« in Werner Bornheim gen. Schilling, Rheinische Höhenburgen, Neuß 1964, Bd. 1, S. 126–148. Siehe jetzt auch: Burgen in Mitteleuropa. Ein Handbuch, hg. von der Deutschen Burgenvereinigung, Stuttgart 1999, Bd. 1–2. Von der deutschen Forschung bisher unrezipiert blieben die Interpretations- und Darstellungsmethoden in Bob Hillier und Julienne Hanson, The Social Logic of Space, Cambridge University Press 1984, und The Social Archaeology of Houses, ed. by Ross Samson, Edinburgh 1990.

[50] Nach wie vor grundlegend Alwin Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, 2. Aufl., Leipzig 1889, Bd. 1–2; Adolf Kerll, Saal und Kemenate der altfranzösischen Ritterburg zumeist nach dichterischen Quellen, Göttingen Diss. phil. 1909. Jüngere Untersuchungen sind durchwegs auf das architektonische Erscheinungsbild, kaum aber vertiefter auf das räumliche Nutzungssystem von Burgen ausgerichtet. Siehe bestenfalls Almut Satrapa-Schill, Das Leben und die Versorgung auf mittelalterlichen Höhenburgen, Diss. Stuttgart 1978, S. 194–209, und Rainer Holtei, Sieben Tage zu Gast auf Bertilaks Burg, in: Burg und Schloß als Lebensorte in Mittelalter und Renaissance, hg. von Wilhelm G. Busse (Studia humaniora 26), Düsseldorf 1995, S. 215–233 (anhand der Dichtung ›Sir Gawain and the Green Knight‹, letztes Viertel 14. Jahrhundert).

[51] Mustergültige Analysen bei Ulrike Wirtler, Spätmittelalterliche Repräsentationsräume auf Burgen im Rhein-Lahn-Mosel-Gebiet (Veröffentlichungen der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln 33), Köln 1987, die allerdings auf die Schwierigkeiten verweist, Inventarangaben mit der baulichen Realität in Deckung zu bringen. Christofer Herrmann, Burginventare in Süddeutschland und Tirol vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, in: Burgen im Spiegel der historischen Überlieferung, hg. von Hermann Ehmer (Oberrheinische Studien 13), Sigmaringen 1998, S. 77–104. Mark Mersiowsky, Spätmittelalterliche Rechnungen als Quellen zur südwestdeutschen Burgengeschichte, ebd., S. 123–162. Zur Stadt: Ahasver von Brandt, Mittelalterliche Bürgertestamente. Neuerschlossene Quellen zur Geschichte der materiellen und geistigen Kultur (Heidelberger Akademie der Wissenschaften, SB, Phil.-hist. Kl. 1973/3), Heidelberg 1973.

[52] Zum Thema ›Schlafkammer als öffentlicher Empfangsraum‹ vgl. oben das Gemach Adeles von Blois, ebenso noch die von Andrea Mantegna 1465/74 so grandios programmatisch ausgemalte Camera degli Sposi im Palazzo Ducale zu Mantua, die einst ein Prunkbett enthielt.

[53] In größeren Burgkomplexen (z. B. auf der kurmainzischen Burg Eltville) Kammer des Herrn, der jungen Herrschaft, der jungen Herrin, der Jungfrauen, des Kellermeisters,

hoch- bis spätmittelalterlicher Zeit einem gleichbleibenden Schema, wie wir es erstmals für einen um 1120 errichteten Donjon in Ardres bei Calais überliefert haben (Abb. 5).[54] Die funktional-vertikale Strukturierung der Wohntürme, die auch noch die des Papstpalasts zu Avignon bestimmte, wurde allerdings spätestens seit dem 14. Jahrhundert, nach Meinung jüngerer Forschung offenbar von Frankreich ausgehend und dort erstmals im Umbau des Louvre durch König Karl V. (1364–80) genauer faßbar, mehr und mehr durch die auf gleicher Geschoßebene liegenden, also horizontal differenzierten Raumfolgen der Appartements in einem Corps de logis abgelöst.[55] Gleichzeitig begann sich im deutschen Raum auf der Burg und in der Stadt die ofenbeheizte Stube auszubreiten, die als funktionaler Sonderraum (exklusiver Speiseraum, Ort der Rechtsprechung und Beurkundung oder der kanzleimäßigen Schreibgeschäfte) vorrangig gehobenem Tagesaufenthalt, offenbar aber nicht dem regelmäßigen Schlafen diente.[56]

Insgesamt erweisen sich immer wieder Nutzungsvielfalt, ebenso temporärer Nutzungswechsel bestimmter Räume als charakteristisch. Selbst die Badestube konnte bisweilen zur Textilproduktion genutzt werden.[57] Auch der große Palassaal diente unterschiedlichen Aufgaben: dem Bankett, der Rechtsprechung, temporär als Schlaflager; zumeist stand er jedoch leer. Gerade dies gilt es zu sehen. Dennoch war er selbst dann nicht funktionslos: In seinem gestalterischen Aufwand hatte er in hohem Maße die Dauerfunktion, repräsentatives Statussymbol zu sein. Und daß man sich von Fall zu Fall ergänzend dazu ein weiteres Repräsentationsstück leistete, wie den Ywain-Raum auf Rodenegg oder den Adlerturm in Trient, solche Vorzeigeräume primär zur statusverdeutlichenden, wenn nicht sogar statuskonstituierenden Mode werden konnten, ist nicht von der Hand zu weisen. Irgendeine zusätzliche Alltagsnutzung dürfte für diese Fälle allemal zu finden gewesen sein. Sie war jedoch nicht das primäre.

---

des Schenks, des Kochs, des Küfers, des Schneiders etc.: Wirtler, Repräsentationsräume (Anm. 51), S. 268f. Stärker monofunktional ausgerichtete Räume treffen wir dagegen in der Ordensarchitektur an (vgl. schon den karolingischen Klosterplan in St. Gallen).

[54] Lambertius Ardensis, Historia comitum Ghisnensium, hg. von Johann Heller (MGH. Scriptores 24), Hannover 1879, S. 624. Siehe auch die Schemadiagramme bei Christofer Herrmann, Wohntürme des späten Mittelalters auf Burgen im Rhein-Mosel-Gebiet (Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung A2), Espelkamp 1995, S. 51–57.

[55] *Sallette – chambre – cabinet.* Mary Whiteley, Le Louvre de Charles V. Dispositions et fonctions d'une résidence royale, in: Revue de l'art 97 (1982), S. 60–71 und 74f. Mary Whiteley, Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Interior, ceremony and function, in: Architecture et vie sociale (Anm. 28), S. 47–63. Albrecht, Adelssitz (Anm. 28), S. 79f. Kerscher, Architektur (Anm. 28). Erste Ansätze sehen wir jedoch bereits zu Ausgang des 13. Jahrhunderts in der zuvor genannten Ordensburg Lochstedt.

[56] Joachim Hähnel, Stube. Wort- und sachgeschichtliche Beiträge zur historischen Hausforschung, Münster 1975. Wirtler, Repräsentationsräume (Anm. 51), S. 241f.

[57] Der Stricker erzählt in seinem Schwank ›Der nackte Bote‹ ein amüsantes Beispiel.

In der Stadt diente die niederdeutsche Kaufmannsdiele gleichermaßen der Warenlagerung und Buchhaltung wie dem Kochen, Essen, Schlafen und Feiern. Umgekehrt war in Oberdeutschland das turmartige Haus des stadtsässigen Adels nicht vorrangig wehrbedingt,[58] sondern primär ein Rangzeichen. Seine funktionale Hauptaufgabe bestand darin, Gleichrangigkeit mit dem landsässigen Adel zu signalisieren. Ebenso wurde dann auch in der Stadt des gesamten deutschen Raums der Besitz eines repräsentativen Saals zunächst wohl eher zur Statusmode. Zweifellos wurde er zu bestimmten Anlässen für Festlichkeiten genutzt. Weisen all diese Nutzungsformen darauf hin, daß wir zur Frage der Nutzung von Räumen zwischen physisch-lebenssichernden und gesellschaftlich-statussichernden Nutzungsweisen trennen können – Arbeiten/Essen/Schlafen versus ›Festlichkeit‹ –, gilt es doch festzuhalten, daß sie zu allen Zeiten nahtlos ineinander übergingen, das heißt letztlich nur unterschiedliche Aspekte lebensweltlicher Grundvorgänge darstellten.

Dennoch: Wenn wir im oberschichtigen Profanbau mit dem beginnenden Spätmittelalter auf eine stärkere Raumdifferenzierung stoßen, so ermöglichte dies zwar eine Ausdifferenzierung lebensweltlicher Vorgänge im Sinne stärkeren Separierung, ohne daß der Wunsch danach der Hauptanlaß gewesen zu sein scheint. Stefan Uhl vermochte jüngst ausführlich zu begründen, daß die Ursachen für den Wandel von eher offenräumigen zu kleinräumigeren Wohnungsgrundrissen auf einer anderen Ebene als auf deren sich wandelnder Familienstruktur oder steigenden Anspruchs auf ›Privatheit‹ zu suchen sind.[59] Der Wandlungsprozeß war nicht vordergründig nutzungsbegründet, sondern ist in einem größeren Rahmen zu sehen: Die mittelalterliche Architektur unterlag tendenziell insgesamt einem großen, im einzelnen noch wenig auf seine Bewegkräfte hin erhellten, räumlichen Wandlungsprozeß, der von einer zunächst additiven Agglomeration zellartiger Einzelraumkörper noch im hohen Mittelalter zu divisiv unterteilten, binnenräumlich im Spätmittelalter mehr und mehr ausdifferenzierten Gesamtbaukörpern führte. Im Burgenbau ist dies der Weg von der vielteiligen hochmittelalterlichen Adelsburg des Typus ›Wildenberg im Odenwald‹ hin zum vielräumigen Komplex vom Typus ›Albrechtsburg in Meißen‹ und im städtischen Hausbau der Weg von den vielteiligen, Turmhaus, Saalbau und Holzbauten umfassenden Sitzen städtischer Oberschicht hin zu jenen großen, vielräumigen Giebel- oder Traufenhäusern, die vielfach noch heute die Straßenbilder unserer Altstädte prägen. Die diesen Prozeß kennzeichnende, zunächst baukörperliche, dann binnenräumliche Vielfalt konnte zwar jeweils mit bestimmten Nutzungen erfüllt werden, ohne daß aber der Wandlungsprozeß

---

[58] Entsprechende Einrichtungen waren sogar teilweise untersagt.

[59] Mit Ausrichtung auf den oberdeutschen Raum: Uhl, Wohnen (Anm. 45), S. 367–407. Wichtig für den niederdeutschen Hausbau Fred Kaspar, Vom Typenhaus zum Haustyp. Phasen bürgerlichen Lebens in Nordwestdeutschland zwischen Mittelalter und Neuzeit im Spiegel des Hausbaus, in: Westfalen 72 (1994), S. 260–287, der auf steigende Luxurierung abhebt.

allein aus einem Wandel lebensweltlicher Abläufe zu erklären ist. Der konstant bleibende Grundaspekt ›viel‹ = ›reich‹ besaß dagegen offenbar allezeit repräsentative Bedeutung: Bereits der Besitz einer Vielzahl von Räumen vermochte als Statussymbol wirksam zu werden, wurde gegenüber den mehr oder weniger fest definierten, von Fall zu Fall durchaus temporär wechselnden Alltagsnutzungen wahrscheinlich sogar vorrangig unter diesem Aspekt begriffen.

Ist der räumliche Wandlungsprozeß mittelalterlicher Architektur kaum nutzungsspezisch zu begründen, sollten wir in allen Fällen ausgemalter Räume nicht unterschätzen, in welchem Maße die malerische Ausstattung nicht nur eine der Raumfunktion dienende Rolle ausübte, vielmehr über ein eigenständiges Potential an räumlicher Sinngebung verfügte. Gegenüber der inhaltlichen Bedeutung und ästhetisch-physischen Gewalt der Monatsbilder im Trienter Adlerturm oder des komplexen Bilderprogramms auf Runkelstein muß die Frage nach der Alltagsnutzung der jeweiligen Räume zurücktreten. Wie die Bilderwelt im Kirchenraum einen vierdimensionalen christlichen Kosmos sui generis konstituieren konnte, so im Profanraum einen vierdimensional-weltlichen Kosmos, selbst wenn er sich nur auf eine Fenstersitznische beschränkte. Dennoch soll uns dies nicht dazu verführen, der Frage des jeweils konkret funktionalen Kontextes mittelalterlicher Wandbilder auszuweichen. Es bedarf verstärkter Detailforschung, die hier nur anskizzierbar gebliebenen Überlegungen weiter zu vertiefen.

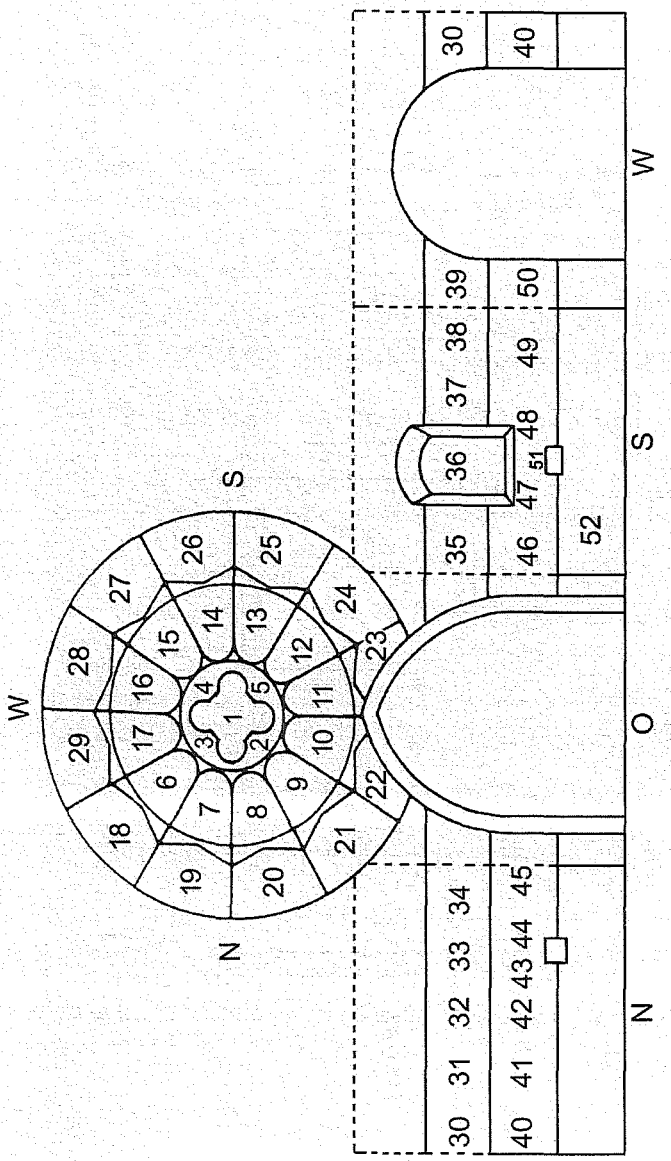


Abb. 1: *St. Georg ob Judenburg. Bildsystem des Chorquadrats. 1 Sponsa Ecclesiae, 2–5 Evangelistensymbole, 6–17 Apostel, 18–19 Propheten, 30–52 Georgslegende.* Schema: E. Lanc, nach Wolfgang Kemp, Christliche Kunst, München 1994.

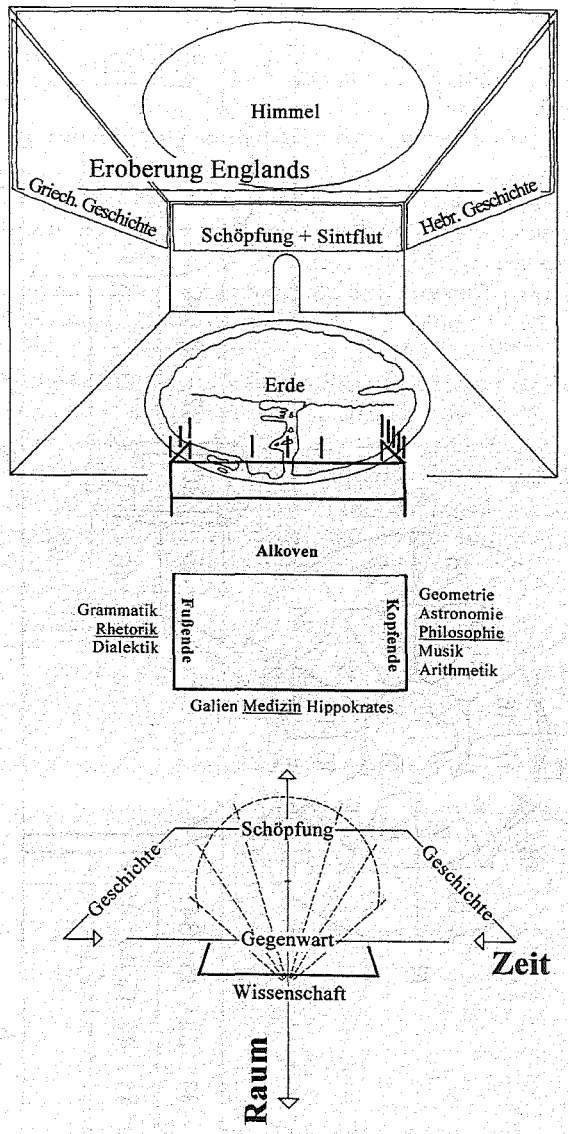


Abb. 2: *Schlafgemach Adeles von Blois nach Baudri de Bourgueil. Schematische Darstellung des thematischen Programms mit Blickkegel (unten).* Entwurf und Zeichnung: Cord Meckseper.

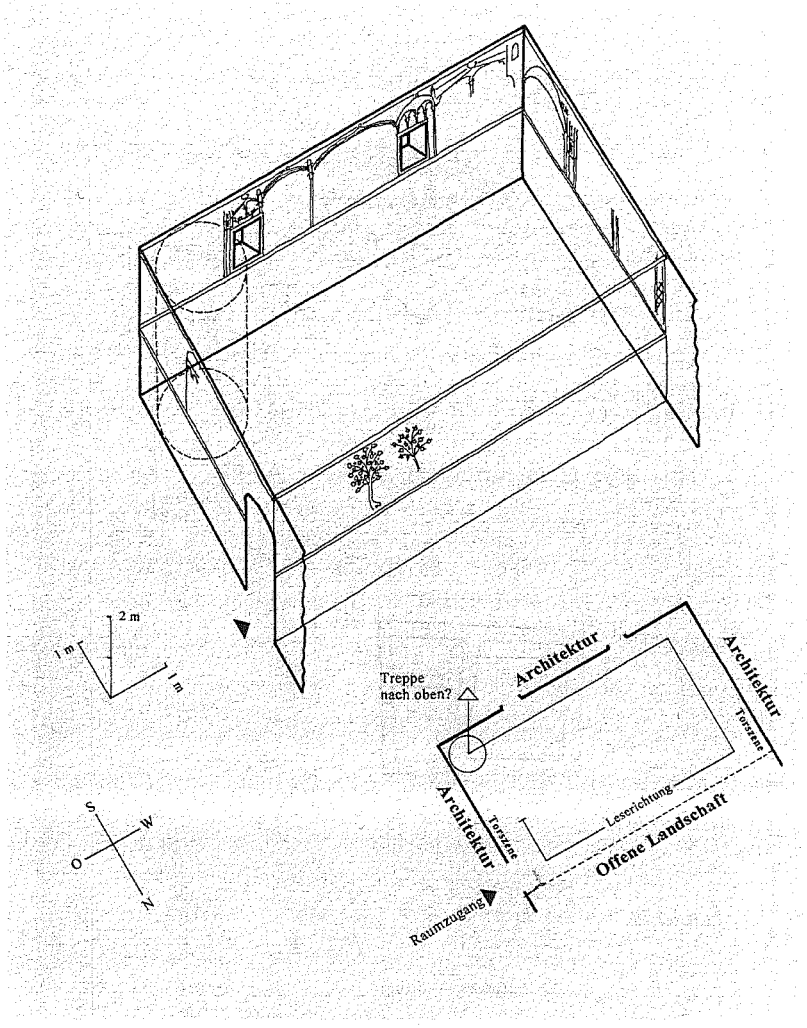


Abb. 3: *Burg Rodenegg/Südtirol, Ywain-Saal. Schematische Darstellung der räumlichen Bezüge.* Entwurf und Zeichnung: Cord Meckseper, auf der Grundlage von Roland Möller, in: Sachsen und Anhalt 19 (1997), und Anne-Marie Bonnet, Rodenegg und Schmalkalden, München 1986.

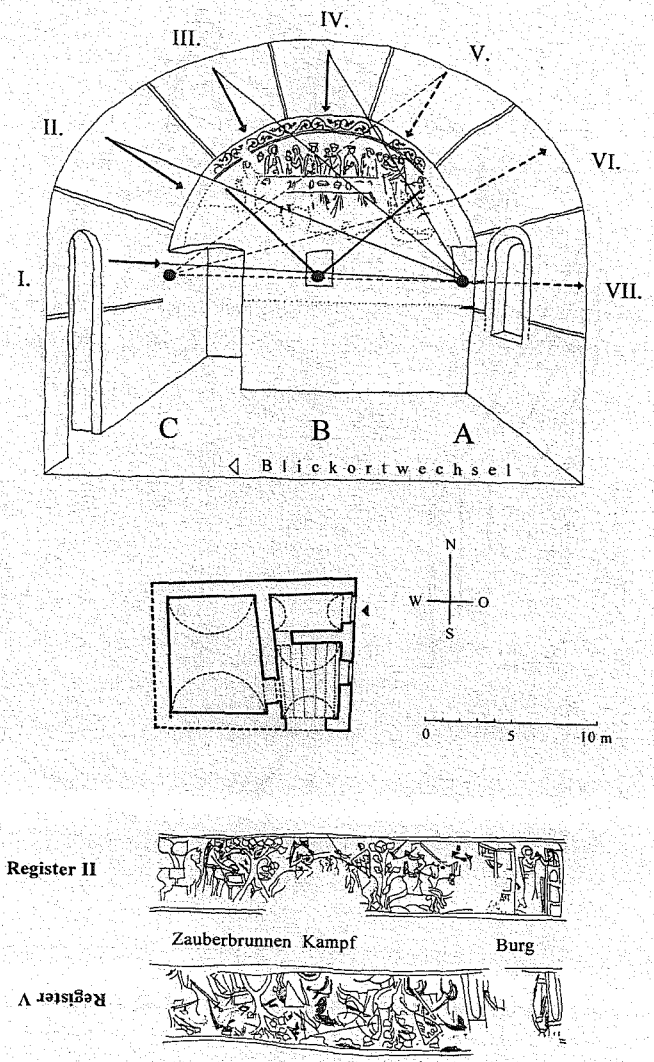


Abb. 4: *Der Ywain-Raum im Hessenhof zu Schmalkalden/Thüringen. Darstellung der Blickrichtungen und des Standortwechsels der Betrachter, Grundriß, spiegelbildliche Gleichläufigkeit der gegenständigen Bildregister II und V.*
Entwurf und Zeichnung: Cord Meckseper.

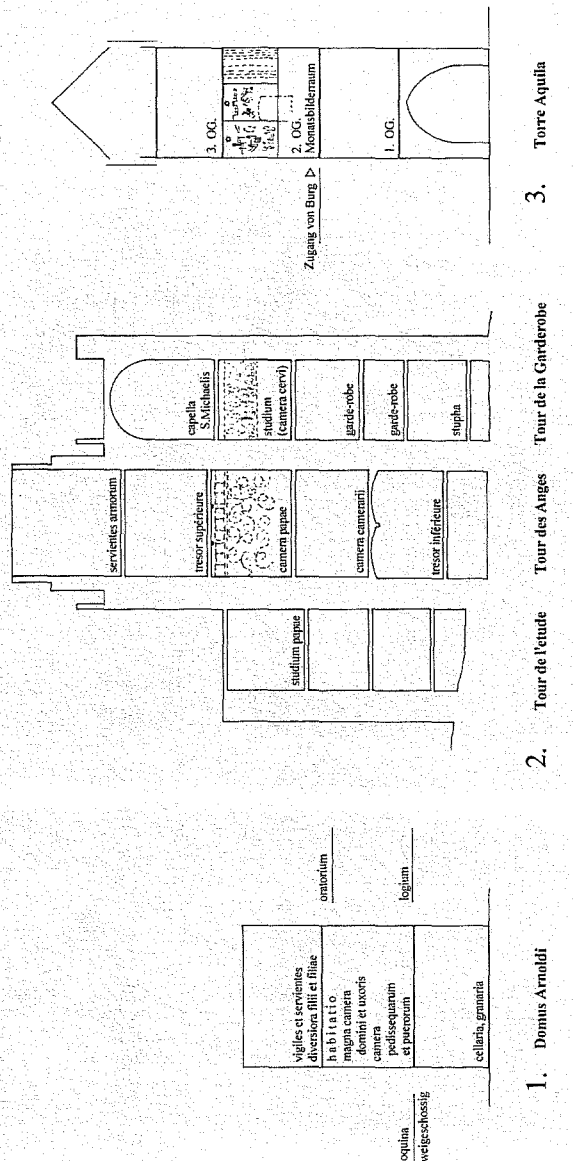


Abb. 5: *Schematische Querschnitte von Türmen mit Angabe der Raumnutzungen. 1 Domus Arnoldi nach Lambert von Avdres, 2 Papstpalast Avignon, 3 Trient, Castello del Buonconsiglio.* Entwurf und Zeichnung: Cord Meckseper.

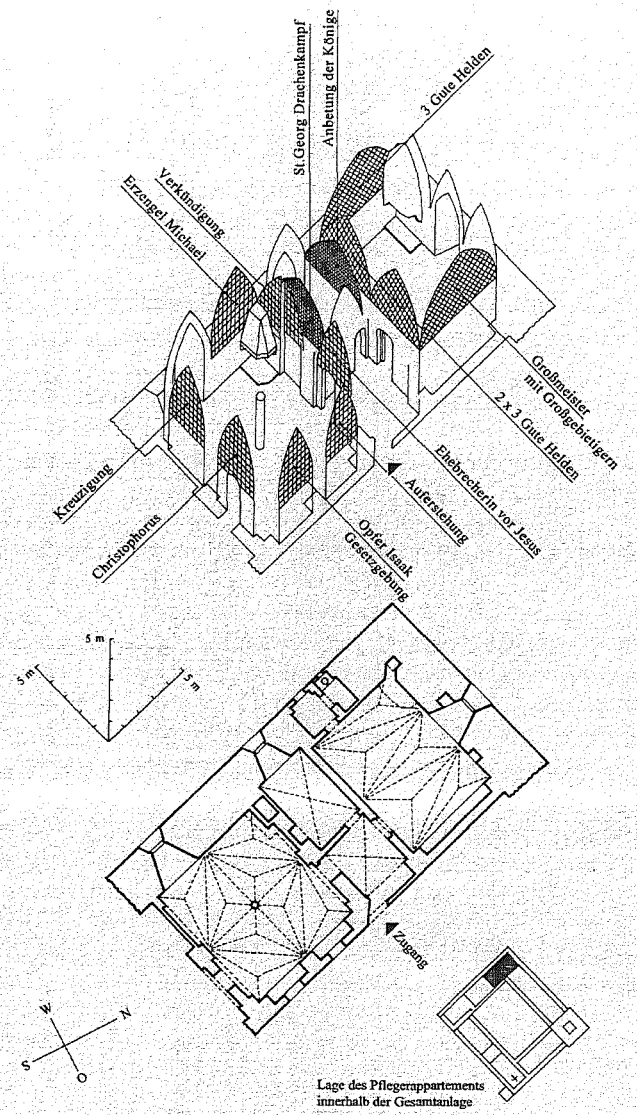


Abb. 6: *Deutschordensburg Lochstedt. Isometrische Darstellung der Themenverteilung auf die Gewölbeschilder, Grundriß des Pflegerappartements, Lage innerhalb der Gesamtburg.* Entwurf und Zeichnung: Cord Meckseper auf der Grundlage von Steinbrecht, Lochstedt.

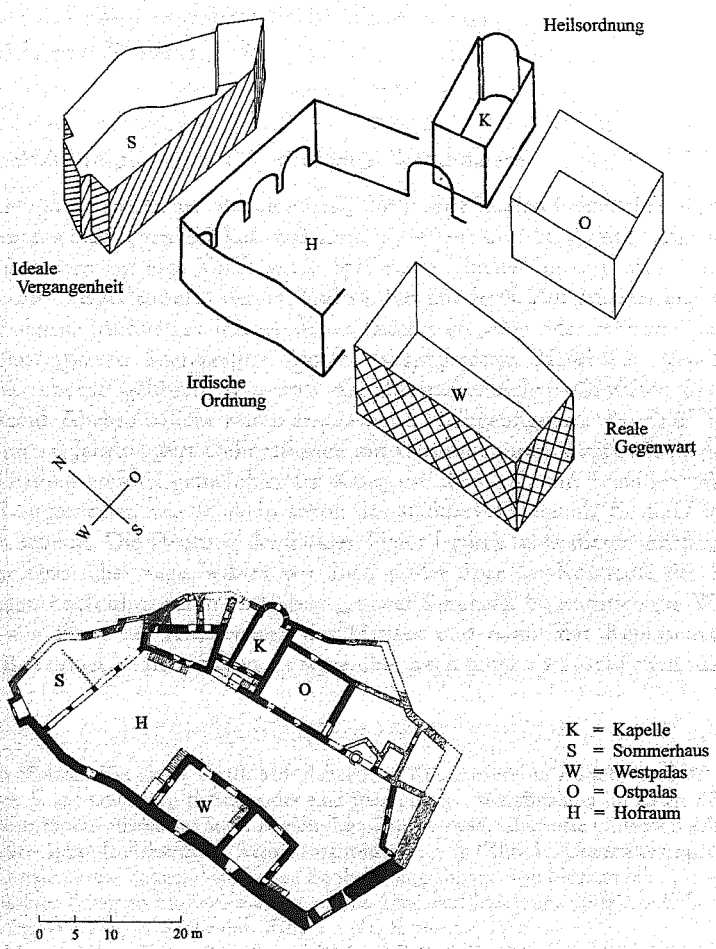


Abb. 7: *Runkelstein/Südtirol, Grundriß. Schematische Darstellung der Hauptthemenverteilung auf die einzelnen Bauten.* Entwurf und Zeichnung: Cord Meckseper.

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Heidelberg)

Profan oder sakral?

Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext

I. Die Multifunktionalität der ›profanen‹ Wandmalerei

Die Reste mittelalterlicher Wandmalerei, die in den letzten beiden Jahrzehnten in so unterschiedlichen Städten wie Zürich[1], Wien[2] und Straßburg[3] abgedeckt wurden, deuten auf eine Vorliebe für bestimmte Themen in den Wanddekorationen von ›Bürgerhäusern‹ des 13. und 14. Jahrhunderts. Zur Ausstattung werden verwandte Motive gewählt, zu denen Jahreszeitzyklen oder höfische Szenen und Illustrationen literarischer Stoffe, beispielsweise Neidharts ›Veilchenschwank‹ ebenso gehören, wie etwa die alttestamentlichen Gestalten Simson oder David. Ebenso beliebt waren anscheinend Heiligenfiguren.[4] Noch üblicher waren im 13. Jahrhundert Dekorationen mit Grotesken und Wappendecken. All diese Themen werden gemeinhin der Kategorie der eindeutig profanen Wandmalerei zugeordnet, was ja allein schon das städtische Haus als Kontext nahezulegen scheint. Die Deutung der Zyklen bleibt freilich trotz dieser inhaltlichen Kontinuitäten eher vage, wissen wir doch weder über die Konzepte der Ausstattungen noch über deren Aufgaben genauer Bescheid. So könnten die Wandbilder vor allem der Aufwertung des Hauses und damit der Repräsentation seiner Bewohner gedient haben, es wäre aber auch nicht auszuschließen, daß es sich um bloß ephemere, für einen bestimmten Anlaß produzierte Werke handelte.

---

[1] Edith Wenzel, Ein neuer Fund. Mittelalterliche Wandmalerei in Zürich, in: ZfdPh 116 (1997), S. 417–426; Jürg E. Schneider und Jürg Hanser, Wandmalerei im Alten Zürich, hg. vom Hochbauamt der Stadt Zürich, Egg/Zürich 1986; Charlotte Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtlichen Beobachtung anhand von Neufunden 1972–1980, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, hg. von Jürg E. Schneider, Zürich 1982, S. 76–127.

[2] Eva-Maria Höhle, Oskar Pausch und Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 36 (1982), S. 110–144; Ausstellungskatalog Neidhart-Fresken um 1400. Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens, Wien o. J. [1982].

[3] Jean Marie und Marie-Dominique Waton, Une maison à Strasbourg, in: Archéologia 327 (1996), S. 20–25. Eckart Conrad Lutz, Freiburg, sei herzlich gedankt für den Hinweis und die Literaturbeschaffung zu diesem Fund.

[4] So etwa im ›Haus zum großen Propheten‹ in Zürich ein hl. Antonius; dazu Schneider und Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Nr. 17.

Insbesondere bei den heraldischen Ausstattungen liegen jeweils aktuelle Bezüge nahe. So wurde etwa vermutet, die Wappendecke des ›Hauses zum Loch‹ in Zürich sei für den Besuch König Albrechts hergestellt worden.[5] Für eine derart konkrete Absicht sprechen jedoch nur einzelne Wappengruppen, nämlich diejenigen der versippten oder lokalen Geschlechter, wogegen die historischen und phantastischen Wappen auf einen weitreichenderen Anspruch hinweisen.[6] Durch die Ausweitung des heraldischen Panoramas entsteht ein internationales, phantastisches und sogar mythologisches Beziehungsnetz, was die Frage nahelegt, ob diese scheinbar so deutlich vorgegebenen Zyklen wirklich nur profan sind, oder ob hier nicht – etwa mit dem Inbegriff des Bösen, dem Sultan von Babylon – Zusammenhänge hergestellt werden, die auch heilsgeschichtliche Elemente berücksichtigen? Noch offensichtlicher wird dieses Übergleiten in mythologische, abergläubische, religiöse Bezüge in jenen heraldischen Zyklen, in denen zu den Wappen Grotesken und Monsterwesen hinzugefügt werden, wie etwa im sogenannten ›Schönen Haus‹ in Basel[7] oder im ›Langen Keller‹ in Zürich.[8] Die Wappen mit ihrer nach unserem Verständnis noch rationalen Systematik werden damit ein Teil der phantastischen und unverständlichen Welt der Dämonen, Monster und Mischwesen. Bleibt schon bei diesen heraldischen Zyklen die Struktur oft nur schwer erkennbar, so wird sie bei figürlichen Themen noch wesentlich problematischer. Meist scheinen Zitate aus einem höfischem Kontext einfach nebeneinander gereiht zu sein, ohne daß eine innere Verbindung sichtbar würde.[9]

In den nachstehenden Überlegungen werden einige grundsätzliche Fragen zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Raum angesprochen. Im ersten Teil soll versucht werden, anhand der drei folgenden Thesen allgemeinere Kriterien zur Deutung dieser Objekte zu gewinnen: 1. Klare Trennungen des bloß Ephemeren vom Bleibenden, der aktuellen Anspielung vom tiefsinnig Gemeinten sind nicht möglich. 2. Zum Wesen der Wandmalerei im städtischen Wohnraum gehört die bewußt angelegte Mehrdeutigkeit, die im Dienste einer Multifunktionalität steht. 3. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit einer Ausstattung dieser Art wird gerade dadurch bestätigt, daß jeweils ein übergreifendes Thema mit verschiedenen Unterthemen ausgefüllt wird. Im

[5] Lucas Wüthrich, Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum, Zürich 1980, S. 74–89, hier: 82.

[6] Alle Wappen sind bei Wüthrich aufgeführt, ebd., S. 82–89.

[7] Ernst Murbach, Die seltsame Welt im ›Schönen Haus‹ in Basel. Beitrag zur Ikonographie der Balkenmalereien aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 77 (1977), S. 23–35, hier: Taf. 1–4.

[8] Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 51–73, hier: Abb. 90–93.

[9] Im ›Haus zum Meyershof‹ in Zürich fanden sich an der Nordwand eine Reihe von Szenen, deren inhaltliche Verbindungen nicht klar sind: fischendes Paar, Liebesbrunnen, Paar an der Quelle, tanzende Gruppe mit Musikanten, Jungfrau von Wildmann bedroht, einhersprengender Ritter; dazu Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 100–106.

zweiten Teil wird angestrebt, an einem konkreten Beispiel, nämlich an den Resten der Ausschmückung des ›Hauses zur Kunkel‹ in Konstanz, die Vielschichtigkeit solcher Wandbilder vorzuführen.

1. Ephemere oder bleibende Ausstattung?

Teppiche bilden eine mit den Malereien direkt vergleichbare Gattung unter den Wanddekorationen. Obwohl über die Funktionen dieser zunächst durch ihre unterschiedliche Bewegbarkeit gegensätzlichen Gattungen wenig Genaues bekannt ist, erlauben die erhaltenen Objekte doch einige Rückschlüsse. Daß Teppiche komfortabler und vor allem teurer sind als bemalte Wände, legen die vielen gemalten Teppiche, die Teppichimitate, aber auch literarische Zeugnisse nahe. König Artus beispielsweise schließt von den mit kostbaren Tüchern verzierten Wänden auf den unermeßlichen Reichtum seiner Gastgeberin Morgane.[10]

Auch der Duc de Berry heißt in der Januar-Miniatur der ›Très Riches Heures‹[11] seine Gäste beim Neujahrsempfang selbstverständlich in einem mit Teppichen verzierten Raum (Abb. 1) willkommen. Im überaus exquisiten Rahmen der Miniatur gilt nicht ihrer Kostbarkeit die Aufmerksamkeit, sondern vielmehr ihrer Erzählung. Im Hintergrund des Bildes spielen sich ritterliche Szenen in einer hügeligen Landschaft unter blauem Himmel ab. Allein die genaue Analyse läßt erkennen, daß wir nicht einem Geschehen beiwohnen, das sich parallel zum Empfang in den Gütern des Herzogs abspielt, sondern daß es ein Teppich ist, der uns einen Ausblick auf die fiktiven Szenen vortäuscht. So scheinen die aus einem Tor heraussprengenden Ritter ebenso wie die Höflinge und Gäste zu der unmittelbaren Entourage des Gastgebers zu gehören. Ihren Höhepunkt finden die Ereignisse an der hinter dem Herzog durchlaufenden Rückwand in einem Turnier. Erst die Texte am oberen Teppichrand informieren darüber, daß hier eine Episode aus dem Trojanischen Krieg dargestellt ist, die in die Zeit des Auftraggebers versetzt zum ritterlichen Wettkampf wird.[12] Dies erinnert an die Tischunterhaltung, die Charles V. zu Ehren Karls IV. von Böhmen und dessen Sohnes Wenzel organisiert hatte: In Form eines lebenden Bildes soll damals die Eroberung Jerusalems nachgestellt worden sein, wie uns dies auch durch eine Miniatur in den ›Grandes Chroniques de France‹[13] geschildert wird.

[10] Lancelot, Bd. 1–3, hg. von Reinhold Kluge (DTM 42, 47, 63), Berlin 1948–1974, Bd. 3, S. 459, Z. 15ff.

[11] Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1v; dazu Les très riches heures du Duc de Berry, Commentaire de l'édition en facsimilé du manuscrit no. 65 des collections du Musée Condé à Chantilly, bearb. von Raymond Cazelles, Luzern 1984.

[12] Die Très riches heures des Jean Duc de Berry im Musée Condé Chantilly, Vorwort von Millard Meiss, Einführung und Bilderläuterungen von Jean Longnon und Raymond Cazelles, Sonderausgabe, München 1989, S. 171.

[13] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2813, fol. 473v; Abb. François Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310–1380 (Die großen Handschriften der Welt), München 1978, Taf. 34.

In beiden Darstellungen, derjenigen auf dem Teppich wie auch im von der Miniatur wiedergegebenen Schauspiel, wird jeweils das konkrete Ereignis – der Neujahrsempfang des Herzogs und das Festmahl zu Ehren des deutschen Kaisers – in eine exemplarische und zugleich die Bedeutung des Bildträgers vertiefende historische Szenerie gestellt. Die Trojasage als Abstammungsmythos bildet in den ›Très Riches Heures‹ gleichsam den Hintergrund, vor dem sich zur Zeit des Herzogs sozusagen der Alltag abspielt. Ebenso liefert die Darstellung der Eroberung Jerusalems die Folie, vor welcher der französische König seine Begegnung mit dem deutschen Kaiser verstanden wissen will.[14] In beiden Beispielen, im Stundenbuch des Duc de Berry wie auch in den ›Grandes Chroniques de France‹, wird das Exemplum in den zeitgenössischen Zusammenhang versetzt, überhöht diesen und dient jeweils zur Dokumentation weitgreifender politischer Ansprüche.[15] Es geht dabei nicht so sehr um die Tagespolitik, sondern es handelt sich vielmehr um eine Manifestation des mythologisch-historischen Kontextes, in dem sich der jeweilige Auftraggeber versteht und gesehen werden will.

2. Das Mehrdeutige und Topische

Dem Teppich, der Buchmalerei wie auch dem lebenden Bild ist überdies gemeinsam, daß die gleitenden Wirklichkeiten der Dekoration sowohl den Auftraggeber wie auch den zeitgenössischen Betrachter als Akteure mit einbeziehen, denn ihnen müssen sich die Sinnbezüge viel selbstverständlicher eröffnet haben als uns. Nicht eine innovative Ikonographie wird gesucht, sondern es wird im Gegenteil mit dem gängigen Wissen der Zeitgenossen gespielt. Assoziativ werden diese mit Hilfe einzelner Formeln an einen jeweils größeren Zusammenhang erinnert. Dem Schauspiel wie auch der Dekoration ist in den Abbildungen wohl nicht zufällig jene Verschleifung der Realitäten eigen, die das erkennbar Fiktive aufzuheben scheint. Erinnern wir uns an die berühmten Wandbilder Lancelots, die er in Gefangenschaft von der Geliebten malte, und

[14] Während im Text das Schauspiel als Exempel für die Taten der hervorragendsten Ritter, welche im Dienste Gottes stehen, erklärt wird, sind die Anspielungen im Bild wesentlich deutlicher. Hier schafft die fingierte Anwesenheit des englischen Königs an dem historischen Schauspiel eine neue Note. Vor dem Hintergrund des ehemals gemeinsam geführten Kreuzzuges wird der von Charles V. monierte zeitgenössische Verrat der Engländer noch offensichtlicher; dazu Anne D. Hedeman, The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422 (California Studies in the History of Art 28), Berkeley usw. 1991, S. 121f. und 131.

[15] Möglicherweise lassen sich die gleitenden Übergänge zwischen der Konkretisierung von politischen Ansprüchen in einem Festakt zu deren Perpetuierung im Zeremoniell am Beispiel der Caesarenteppiche im burgundischen Thronsaal rekonstruieren, dazu Robert L. Wyss, Burgundische Hofkunst, in: Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. Katalog zur Ausstellung im Bernischen Historischen Museum 18. Mai – 20. September 1969, Bern ²1969, S. 313–393, hier: 378–380.

die ihm die Entfernte in trügerische Nähe brachten.[16] Zu seiner Malerei angeregt worden war er von einem mit Textbeigaben versehenen Zyklus zum Trojanischen Krieg.[17] Für den Lancelot der Prosafassung befinden sich die Historienmalerei und die Erinnerungsbilder seiner eigenen Geschichte auf derselben Realitätsebene. Dies galt auch für den die Bilder betrachtenden Artus, der, nachdem ihn Morgane mit ihnen konfrontiert hatte, nicht mehr an dem Gerücht über die Beziehung zwischen Lancelot und Ginevra zu zweifeln vermochte. Bezeichnend ist allerdings die Einschränkung, daß es nicht allein die Bilder waren, die ihn die bittere Wahrheit hatten erkennen lassen, sondern daß erst die beigefügten Inschriften die Akteure unmißverständlich benannt hatten.[18]

Erst über die Schrift also entschlüsselt sich das Bild in seiner konkreten Bedeutung. Die Szenen sowohl im Wandbild des Lancelot als auch im Teppich hinter dem Herzog von Berry bleiben aber offenbar nicht nur dem heutigen mit den Sehkonventionen und den Anspielungen der damaligen Zeit unvertrauten Betrachter mehrdeutig, sondern sie waren es ebenso für den eingesehenen Zeitgenossen. Die Exempla, welche die Turniere, Abenteuer und Liebeserlebnisse in der bildlichen Darstellung Lancelots hätten sein können, werden erst durch die Beischriften zu seinen Erlebnissen, von denen Artus als Gatte Ginevras unmittelbar betroffen ist. Persönliches Erleben ist somit in derselben Weise in topische Bilder umgegossen worden wie die längst zurückliegenden Geschichten des Trojanischen Krieges. Das einzelne Ereignis wurde in einen größeren Zusammenhang gestellt und erhält insofern den Anspruch einer allgemeingültigen Aussage, die – wie ich im zweiten Teil zeigen möchte – auch bei Wanddekorationen in Bürgerhäusern von Anfang an als mehrdeutig angelegt war.

Ähnliche Regeln gelten also ebenso für die ephemere Aufführung anläßlich des Gastmahls zu Ehren von Karl IV., wie für den Teppich des Neujahrsempfangs und die Wandmalereien. Lebende Bilder, von denen wir vor allem im 15. Jahrhundert zunehmend Nachrichten überliefert haben,[19] Wandmalereien und Teppiche scheinen sich überdies aus demselben Bilderfundus zu bedienen. Die Frage drängt sich auf, ob und wie weit überhaupt die für uns so unterschiedlichen Gattungen – die bewegliche Habe der Teppiche, die scheinbar nur für einen vergänglichen Augenblick hergestellten lebenden Bilder und die in situ bleibenden Wandmalereien – nicht viel eher zu einem gemeinsamen System

[16] Lancelot (Anm. 10), Bd. 2, S. 478, Z. 3ff.; dazu auch Horst Wenzel, Hören und Sehen – Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 306.

[17] Lancelot (Anm. 10), Bd. 2, S. 476, Z. 15ff.

[18] Ebd., Bd. 3, S. 466, Z. 2ff.; dazu auch Wenzel, Hören (Anm. 16), S. 304.

[19] Zur theatralischen Inszenierung von Turnieren mit lebenden Bildern, welche eine große Vergangenheit aus dem Kontext höfischer Stoffe beschwören, Gert Melville, Der Held – in Szene gesetzt, in: ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und früher Neuzeit, Berichtsband des DFG-Symposions 1994, hg. von Jan-Dirk Müller (Germanistische Symposien, Berichtsbände 17), Stuttgart/Weimar 1996, S. 253–286, hier: 264f.

visueller Kommunikation mit verwandten Funktionen gehörten, als daß sie als differenzierte Medien verstanden wurden.

Ein allen Gattungen gemeinsamer Bilderfundus

In der Tat scheinen diejenigen, welche Aufträge in einer dieser Gattungen auszuführen haben, oft auch in den anderen Verbildlichungsweisen tätig zu sein. Jan van Eyck und Hans Memling im 15. Jahrhundert waren mit dem Arrangement lebender Bilder ebenso befaßt,[20] wie sie auch für ganz verschiedene malerische Aufgaben zur Verfügung standen. Jener Hans Ott beispielsweise, der wahrscheinlich an einer im elsässischen Atelier des Diebold Lauber entstandenen Historienbibel als Illustrator gearbeitet hatte, war zugleich als Wandmaler sowohl an der Straßburger Uhr als auch an der Ausmalung eines Kreuzgangs tätig.[21] In den frühen Beispielen von mit Wandmalerei ausgestatteten Bürgerhäusern, deren Dekorationen meist aus Wappenreihen und Drôlerien bestanden, dürften Schilder- oder auch Briefmaler am Werk gewesen sein.[22] Aus dem Arbeitsprozeß ergibt es sich beinahe von selbst, daß Maler[23] mit einer so breiten Produktpalette auch Motive aus unterschiedlichsten Gattungen miteinander vermischen.

In den Fabeltieren im Zürcher ›Haus zum Langen Keller‹,[24] im dortigen ›Haus zur Treu‹,[25] aber auch in den Wandbildern vom Heuberg 20 in Basel[26] wurde ein Formenvokabular verwendet, das selbst Gelegenheitskräfte beherrscht haben dürften. So tummeln sich in den gemalten Quadern in jedem

[20] Reinhard Strohm, Music, Ritual and Painting in Fifteenth-Century Bruges, in: Hans Memling. Essays, hg. von Dirk de Vos, Brügge 1994, S. 30–44, hier: 30. Ebenso sind uns Nachrichten von Petrus Christus für den Empfang von Philipp dem Guten in Brügge überliefert und Arbeiten an ephemeren Werken von Hugo van der Goes; dazu Maximiliaan P. J. Martens, Petrus Christus. A Cultural Biography, in: Ausstellungskatalog Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges, hg. von Maryan W. Ainsworth und Maximiliaan P. J. Martens, New York 1994, S. 15–23, hier: 17f.

[21] Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bd. 1–3, Stuttgart 1933–1938, Bd. 3/1, S. 195f. und Bd. 3/3, S. 51f.

[22] J(oachim) M. P(lotzek), Briefmaler, in: LexMa 2 (1983), Sp. 683.

[23] In Konstanz etwa Maler Friedrich, der neben Flachmalerei auch heraldische Arbeiten und Schilde bemalte; dazu Rott, Quellen (Anm. 21), Bd. 1/1, S. 18f.; s. auch Höhle, Pausch und Perger, Neidhart-Fresken (Anm. 2), S. 137–143 zu den Wiener Malern.

[24] Schneider und Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 8.

[25] Ebd., Abb. 15; zu den Vergleichen mit anderen Gattungen Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Das stilistische Umfeld der Miniaturen, in: Ausstellungskatalog Codex Manesse, hg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 302–349, hier: J 3 und J 4, S. 325–328.

[26] Charlotte Gutscher und Daniel Reicke, 1987 entdeckte Wandmalereien aus dem Mittelalter am Heuberg 20. Höfische Dekoration in bürgerlichem Auftrag, in: Heuberg 20 Basel. Untersuchungen und Funde in einem Altstadthaus, hg. von der Basler Denkmalpflege, Basel o. J. [1987/1988], S. 23–32, hier: Abb. 2–4.

Spiegel Mischwesen. Diese Art der Wandgestaltung scheint sehr verbreitet gewesen zu sein[27] und in den Kontext der Weltbild- und Kosmosdarstellungen,[28] möglicherweise sogar in den der Sternzeichen[29] zu führen. Die Motive – Chimären, Lindwürmer und ähnliche Monsterwesen – sind seit dem 13. Jahrhundert immer üppiger in den Randleisten der Handschriften entwickelt worden[30] und gehören zum gängigen Handwerkswissen jedes Buchmalers. Zu den Beispielen aus Zürich und Basel finden sich am nächsten verwandte Gestaltungen in der oberrheinischen Initialornamentik, und zwar vornehmlich in liturgischen Handschriften.[31]

Gerade der Befund am Heuberg 20 in Basel legt die Annahme nahe, daß solche Zyklen von Malern stammen, die in mehreren Gattungen arbeiteten und je nach Auftragslage für unterschiedliche Aufgaben zur Verfügung standen. Die Quadermalerei im Erdgeschoß des Hauses ist in zwei Etappen hergestellt worden. Die ältere Südwand wurde der später in derselben Weise, aber mit anderen Farben ausgeschmückten Nordwand angepaßt.[32] Mit einigem Recht gehen Charlotte Gutscher und Daniel Reicke davon aus, daß trotz der so gleichen Motive die jüngere Wand mindestens zwanzig Jahre nach der älteren fertiggestellt wurde.[33] Beim Heuberg 20 scheint in der Zeit zwischen 1300 und 1320

[27] In Zürich sind mit den nämlichen Motiven ausgestattet das ›Haus zur deutschen Schule‹ und das ›Haus zur hohen Eich‹; dazu Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 89 und Abb. 14f.; ebenso die Deckenbalken des ›Hauses zum langen Keller‹; dazu Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 70–73. In Basel ist aus dem 13. Jahrhundert eine Balkendecke mit verwandten Motiven aus dem ›Schönen Haus‹ überliefert; dazu Murbach, Seltsame Welt (Anm. 7), Taf. 1–4. Weitere Beispiele in Basel fanden sich am Nadelberg 10, 16 und in der Martinsgasse 13; dazu Basler Zeitung vom 15.12.1982.

[28] Murbach, Seltsame Welt (Anm. 7), S. 26–29; Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), S. 28f.

[29] Viele der Motive lassen sich im Kontext des Computus gleichsam als mnemotechnische Zeichen wieder finden; dazu Ewa Sniezynska-Stolot, Tajemnice dekoracji. Psalterza florianskiego, Warschau 1992, hier Abb. 125f. zur Chimäre.

[30] Lilian M. C. Randall, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley/Los Angeles 1966, Abb. 391 als Parallele zu dem Jagdhornbläser am Heuberg 20; dazu Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), Abb. 3.

[31] Zu den Mischwesen im ›Haus zur Treu‹ Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 6, fol. 82r, Abb. Ellen J[udith] Beer, Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik, Basel/Stuttgart 1959, Nr. 10, S. 73ff. und Abb. 15; zum Heuberg 20 vgl. vor allem elsässische und breisgauische Werke der ersten drei Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts, so den wohl in Colmar entstandenen Psalter London, The British Library, Ms. Add. 22280, fol. 56r; Abb. Gérard Cames, Dix siècles d'enluminure en Alsace, o. O. 1989, S. 83, Abb. 131b, oder das breisgauische Antiphonar Freiburg, Augustinermuseum, Ms. Adelhausen 8 (Inv. 11722), fol. 3r und 76r; Abb. Beer, Beiträge, Nr. 15, S. 85ff. und Abb. 41f.

[32] Dazu Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), S. 25.

[33] Während die Südwand noch alle Kennzeichen des ausgehenden 13. Jahrhunderts aufweist, ist die Nordwand wohl eher in die Zeit um 1320 zu datieren; dazu ebd., S. 31 und Abb. 3f.

kein Besitzerwechsel vorgekommen zu sein,[34] so daß wahrscheinlich für beide Wände derselbe Auftraggeber, nämlich Richard Seraphin, Dekan der bei Ottmarsheim gelegenen Kirche von Rumersheim,[35] in Frage kommt.[36]

Weshalb Seraphin die Nordwand erst zu einem späteren Zeitpunkt ausstatten ließ, bleibt uns verschlossen. Das Beispiel jedoch macht deutlich, daß wir bei der scheinbar soliden Ausschmückung von Bürgerhäusern mit unsteten Verhältnissen rechnen müssen, die wir eher in ephemeren Künsten erwarten würden. Nicht nur wird nach einem Eigentümerwechsel und bei den für alle Stadthäuser bezeugten häufigen Umbauten an den Wandausstattungen gearbeitet. Die rasche und offenbar preiswerte Herstellung[37] ermöglichte auch Veränderungen oder Erweiterungen, die sich der Besitzer anscheinend je nach Interesse, Malerangebot[38] oder Finanzlage leisten konnte. Es kann also eine bestehende Ausstattung sowohl ausgeweitet und neu definiert als auch – wie bei Seraphin – in einem fast historisierenden Sinn noch in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts in der Art der Jahrhundertwende ergänzt werden.

3. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit

In seinen Bildern läßt Lancelot seine eigenen Erlebnisse verschmelzen mit jenen vorbildlichen Turnieren und Liebesgeschichten, die sowohl aus der trojanischen Geschichte, aus der Kreuzzugsikonographie oder aus anderen Bereichen mustergültiger höfischer Thematik vertraut waren. Den gleichen Formeln begegnet man wieder auf dem Teppich des Duc de Berry oder in den Miniaturen der ›Grandes Chroniques de France‹. In einem literarischen Werk wie demjenigen über die ›Mutacion de Fortune‹ der Christine de Pisan findet die These einer übergreifenden Thematik in solchen Wanddekorationen eine zusätzliche Bestätigung. In ihrer Schilderung des Prunksaals im Schloß der Fortuna, der an der

[34] Ebd., S. 31.

[35] Daniel Reicke, Heuberg 20 Basel. Die baugeschichtliche Untersuchung 1987/1988, in: Heuberg 20 (Anm. 26), S. 3–22, hier: 16.

[36] Inwieweit die Mischwesen, die ähnlich im älteren ›Schönen Haus‹ am Nadelberg 17 im ausgehenden 13. Jahrhundert die Balken zierten, mit Sprachgut – etwa Sprichwörtern – zusammenhängen, apotropäische Funktionen übernehmen oder in einen kosmologischen Kontext führen, ist noch weitgehend unerforscht. Das Jagdmotiv dürfte ebenfalls in diesem Zusammenhang zu interpretieren sein und nicht auf einen adeligen Anspruch verweisen; dazu Gutscher und Reicke, Heuberg 20 (Anm. 26), S. 31.

[37] Martin der Maler erhält 1426 für die Bemalung eines Schildes 1 Florin, 1427 in Gemeinschaft mit anderen Kräften für das gesamte Gewölbe einer kaiserlichen Kammer 15 Gulden; dazu Rott, Quellen (Anm. 21), Bd. 2, S. 5; Albrecht Rem erhält 1489 für eine gesamte Passion, die er im Durchgang des Freiburger Spitals gemalt hatte, 24 Gulden, wobei darin schon 6 Gulden für das Material inbegriffen gewesen waren; ebd., Bd. 3/1, S. 96.

[38] Oft finden sich Prozesse zwischen Auftraggebern und Malern, weil die letzteren ihren Auftrag unvollendet ließen; dazu beispielsweise das Verfahren um Ulrich Felix Lupold 1419; Rott, Quellen (Anm. 21), Bd. 1/1, S. 289f.

Spitze des Donjon liegt,[39] schreibt sie, die Wände des Saales seien mit den Heldentaten, aber auch den Verbrechen der Weltgeschichte bemalt. Mit dem Bild der an den Wänden gleichsam verewigten, gemalten Weltgeschichte folgt Christine einer alten Tradition,[40] die bereits aus karolingischer Zeit für die Ingelheimer Pfalz überliefert ist.

Während allerdings in der Literatur von solchen Zyklen häufig berichtet wird, sind sie selten ins Bild gesetzt worden. Ein frühes, ähnlich wie Christines Wandbilder gelagertes Beispiel, findet sich in Petrus de Ebulos Panegyrik auf Heinrich VI. In seiner Chronik beschreibt Petrus im ausgehenden 12. Jahrhundert einen fiktiven Wandmalereizyklus, welcher in sechs Räumen die sechs Weltalter darstellt. Die Räume des Palastes von Palermo sind in der Berner Handschrift in einem Bild zusammengefaßt (Abb. 2).[41] Es ist sicher kein Zufall, daß die Miniatoren sich hier einer traditionsreichen Ikonographie bedient haben. Im Lünettenfeld thront Friedrich I. als direkter Nachfolger Davids und überträgt die Macht an seine beiden neben dem Thron sich verbeugenden Söhne. Das Motiv der zentral thronenden Gestalt, die ihre Legitimation zur Macht weiter verleiht, indem sie nach links und rechts die Arme ausbreitet und die Köpfe der Nachfolger berührt, gehört seit karolingischer Zeit zur vertrauten politischen Ikonographie.[42] Im obersten Register wird dann das Zeitalter von

[39] In den Büchern 4–7 ist die Weltgeschichte beschrieben, wie sie im Saal der Fortuna dargestellt ist; dazu Le livre de la mutacion de fortune par Christine de Pisan, Bd. 1–3, hg. von Suzanne Solente (Société des anciens textes français 101–103), Paris 1959, Bd. 2, bes. V. 7114ff. und 11730f., S. 99ff. und 273.

[40] Kevin Brownlee, The Image of History in Christine de Pizan's Livre de la Mutacion de Fortune, in: Contexts. Style and Value in Medieval Art and Literature (Yale French Studies), New Haven 1991, S. 44–56, hier: 49 und 53; noch erhalten ist der Luxemburger Stammbaum in Prag, der demselben Geschichtsverständnis folgt; dazu Jaromír Homolka, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV., in: Ausstellungskatalog. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Bd. 1–4 und Resultatband, hg. von Anton Legner, Köln 1978–1980, Bd. 2, S. 607–618, hier: 609f.

[41] Bern, Burgerbibliothek, cod. 120 II, fol. 143r; dazu Petrus de Ebulo, Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, hg. von Theo Kölzer und Marlis Stähli, Sigmaringen 1994, S. 234.

[42] Vgl. die verlorenen Mosaiken im Triklinium des Laterans, die Leo III. und Karl d. Gr. neben Petrus, auf der gegenüberliegenden Seite Christus zwischen Konstantin und Petrus zeigen; dazu Manfred Luchterhandt, Famulus Petri. Karl der Große in den römischen Mosaikbildern Leos III., in: 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Beiträge zum Ausstellungskatalog, hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff, Mainz 1999, S. 55–77, hier: Abb. 5f.; ebenso die Darstellung Heinrichs II. und Kunigundes, die von Christus gesegnet werden, in der ottonischen Handschrift des Perikopenbuchs Heinrichs II., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 2r; Abb. Florentine Mütherich und Horst Fuhrmann, Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 35), München 1986, Taf. 16.

der Schöpfung bis zur Regentschaft König Davids gestaltet. Darunter werden in einem eigenen Bildfeld die Wandbilder des sechsten Raumes gezeigt, die den zeitgenössischen Ereignissen gewidmet sind. Im untersten Register wird der durch die Heilsgeschichte legitimierte, unbeugsame Wille Friedrichs zum Kreuzzug verherrlicht. Nach dieser auf normannische und römische Vorbilder anspielenden Legende soll er den Wald der Ungarn[43] gegen deren angeblichen Widerstand gefällt haben, um dem Kreuzfahrerheer den Durchzug zu ermöglichen. Auch diese Szene entstammt der Herrscher- und Erobererikonographie, denn auf dieselbe, letztlich römisch-imperiale Bildidee, die von der Trajanssäule bekannt war,[44] hatten auch die Hersteller des Teppichs von Bayeux zurückgegriffen, um den Willen der Normannen zur Eroberung Britanniens zu bezeugen. So wird am ikonographischen Detail wie auch an der Gesamtkonzeption dieser Seite die Intention deutlich, den im Text angelegten heilsgeschichtlichen Überbau durch weitere Anspielungen aus der Weltgeschichte und bedeutende Vorbilder zu vertiefen.

Bei heraldischen Wanddekorationen ist eine systematische Verweisung auf übergreifende Themen ohnehin naheliegend. Allein im Panorama der aufgeführten Wappen manifestiert sich in der Regel ein umfangreicher Anspruch: Indem die Auftraggeber ihr Emblem mit denjenigen von versippten und befreundeten Geschlechtern umgeben, demonstrieren sie ihre Zugehörigkeit, die heraldisch auch – wie etwa im Zürcher ›Haus zum Tor‹[45] – mit teilweise erfundenen Wappen die bedeutenden Herren der Welt einbezieht. Damit wollen sie sich allerdings nicht nur in das weltgeschichtliche System einordnen, sondern auch in die Heilsgeschichte. Darauf weist nicht nur das Wappen des bösen babylonischen Herrschers, das im ›Haus zum Loch‹[46] am selben Balken wie das der Grafen von Habsburg aufgeführt wird, sondern vor allem auch die Verbindung von Wappen und Grotesken im ›Schönen Haus‹ in Basel. Die Wappenzyklen stellen somit ein umfassendes Programm dar, in dem festgehalten ist, wie sich die Auftraggeber welthistorisch, kosmologisch und astrologisch positionieren.

Ähnliche Ideen dürften auch in jenen Häusern verwirklicht worden sein, in denen eine Kombination figürlicher und heraldischer Ausstattung erhalten geblieben ist. Simsons Tod im ›Haus zur hohen Eich‹,[47] dem Wappen beigegeben waren, gehört zu jenen Szenen, die beim zeitgenössischen Betrachter vielfältige Assoziationen ausgelöst haben dürften. Ikonographisch ist die letzte Szene zu Simsons Leben von den Weltchroniken des Rudolf von Ems bekannt.[48] Im Zyklus von Schloß Brandis zu Maienfeld bildet diese Darstellung den Abschluß jener vertrauten Reihe von Simsons Taten, die als Ausdruck seiner göttlichen Kraft[49] verstanden werden. Als gängigste Beispiele gelten hier Simson im Kampf mit dem Löwen sowie Simson und die Eselskinnbacke. Wie am Zyklus von Schloß Brandis[50] deutlich wird, gehört Simsons Tod nicht nur zu den Sinnbildern der göttlichen Herkunft seiner Kraft, sondern spielt auch auf seine heilsgeschichtliche Bedeutung als Typus Christi an. Mit der wiedergekehrten Kraft reißt er ja nicht nur die Philister in den Tod, sondern opfert sich selbst. Allerdings ist Simson im Gegensatz zu Christus an seinem Sturz selbst schuld, weil dies doch letztlich die Folge seiner *voluptas*, seiner Beziehung zu Dalila ist. Das Bild mit Simsons Tod weist infolgedessen sowohl einen typologischen Sinn auf, als es auch auf der moralischen Ebene zum Zyklus der Weiberlisten[51] gehört und dort als Warnung vor fleischlicher Liebe dient.

Dem zeitgenössischen Betrachter vermittelt somit ein einziges Bild wie Simsons Tod unterschiedliche Inhalte. Der Schluß liegt nahe, daß auch andere Einzelbilder, wie sie für die städtische Wandmalerei als charakteristisch gelten, und die – etwa im Zürcher ›Meyershof‹[52] – sich als unzusammenhängende Reihe höfischer Szenen zu präsentieren scheinen, jeweils an größere Zusammenhänge erinnern wollen und insofern auch als eine Art mnemotechnisches Kompendium verstanden werden können. Vor diesem Hintergrund und angesichts der weiter oben angesprochenen Nähe zu ephemeren Ausstattungsweisen könnten solche Räume ohne stringentes Programm angelegt worden sein oder ein solches erst später durch weitere Zufügungen erhalten haben. Handelt es sich also vielleicht bei der beobachteten Tendenz zum Topischen, zum Exempelhaften und Allgemeingültigen bereits um das Programm selbst? Ist etwa das Angebot an Deutungsmöglichkeiten von Anfang an so breit gefächert, daß sich die Ausstattung für verschiedene Aufgaben, für Neudefinitionen und sogar Besitzerwechsel eignete? Insofern wären die Bilder nicht nur für unterschiedliche Zwekke und Auftraggeber, sondern auch für wechselnde Rezipienten verwendbar. Die so entstandene Fortsetzbarkeit der Zyklen erlaubt es dann durchaus, die

[43] Kölzer und Stähli, Petrus de Ebulo (Anm. 41), S. 234.
[44] O[skar] K. Werckmeister, The Political Ideology of the Bayeux Tapestry, in: Studi Medievali Serie Terza 17/2 (1976), S. 535–595, hier: Taf. IIIa und IIIb.
[45] Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 83–85.
[46] Balken IV, Teil 4: Deutsches Reich, Marokko, Frankreich, Sultan von Babylon, Ungarn, Rußland, Grafen von Habsburg, Kyburg; dazu Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 85.
[47] Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 92f.
[48] Dieselbe Ikonographie, in der Simson zwei Säulen umfaßt und von einem Bogenfeld gerahmt wird, über dem erst das Zimmer der Philister erscheint, kennen die folgenden Weltchroniken: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 6406, fol. 131r; St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Cod. 302, fol. 124r; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 623, fol. 15r. Die beiden letzten Handschriften sind wohl in Zürich bzw. im Breisgau entstanden.
[49] Alfons Raimann, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin, Disentis 1983, S. 277–287, hier: 283.
[50] In der Darstellung der Weinernte und des Weinkelterns sind ebenfalls christologische Themen angesprochen, denen die moralische Ermahnung vor der Trunksucht und dem Lotterleben im Wirtshaus folgt; dazu ebd., S. 281f.
[51] W(olfger) A. Bulst, Samson, in: LCI 4 (1972), Sp. 30–38, hier: 35; vgl. auch Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 92f.
[52] Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), S. 100–106.

allgemein repräsentative Aufgabe mit der Anfertigung für einen konkreten Anlaß, etwa für einen Empfang, zu verbinden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die offenbar schon von den Auftraggebern, aber auch den Herstellern bewußt angelegte Mehrdeutigkeit also durchaus nicht den Anspruch auf eine Allgemeingültigkeit der Aussage ausschließt. Ein übergreifendes Thema scheint auch mit jeweils verschiedenen Unterthemen zum Ausdruck gebracht werden zu können. Zugleich wird das Einzelzitat vor dem Hintergrund eines breiten visuellen Wissens mit mehreren Assoziationsfeldern verknüpft. Dem Betrachter wird so ein Panorama an Vertrautem und Gewußtem in Erinnerung gerufen, das aus den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens stammt. Insofern greifen hier auch unsere Versuche der strikten Trennung der profanen von religiösen Bedeutungen wie auch der reinlichen Scheidung der politischen von den theologischen Bezügen nicht.

II. Ansätze zur Deutung am Beispiel des ›Hauses zur Kunkel‹ in Konstanz

Zur Überprüfung der bisher gewonnenen Thesen sollen die Wandbilder im zweiten Obergeschoß des ›Hauses zur Kunkel‹ in Konstanz herangezogen werden. Nicht zuletzt dank der 1996 erschienenen Publikation von Werner Wunderlich[53] zur Ausstattung des Hauses, die ein dichtes Verweissystem für die einzelnen Bilder eröffnet, eignen sich diese besonders für unsere Fragestellung.

1. Die Wandbildzyklen

In unmittelbarer Nähe des Konstanzer Münsters liegt das ›Haus zur Kunkel‹ (Münstergasse 5). Bereits im 19. Jahrhundert[54] hatte man in dem Anwesen zwei Wandmalereizyklen entdeckt, zu denen 1975 ein dritter hinzugekommen ist.[55] Dieser jüngst freigelegte Zyklus, der sich wahrscheinlich im Erdgeschoß in der Toreinfahrt des Hauses befand (Abb. 3), ist dem Thema der Tugenden und Laster gewidmet. In fünf Medaillons agieren weibliche Gestalten, von denen zwei als Tugenden erkennbar sind, durchbohren sie doch mit Lanzen die zu ihren Füßen liegenden Widersacher, die Laster. Im ersten Obergeschoß befand sich ehemals ein Zyklus mit den Weiberlisten, der allerdings im Zuge von Umbauarbeiten im Jahre 1886 zerstört worden und lediglich in Nachzeichnungen über-

[53] Werner Wunderlich, Weibsbilder al Fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus ›Zur Kunkel‹, Konstanz 1996.

[54] Franz Josef Mone, Bemerkungen zur Kunstgeschichte, in: ZGO 17 (1865), S. 257–289, hier: 284–288; Konrad Beyerle, Über den Ursprung des Konstanzer Freskenzyklus aus dem 14. Jahrhundert, in: ZGO 52/N.F. 13 (1898), S. 694–695.

[55] Elisabeth von Gleichenstein, Wandmalerei in Konstanz, in: Konstanzer Almanach 24 (1978), S. 44–53, hier: 44f.; Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 14f., 18of.

kommen ist.[56] Zum *piano nobile* geworden war schließlich das zweite Obergeschoß, dessen Repräsentationsraum mit drei thematisch verschiedenen Wandbildgruppen ausgestattet ist. In dem heute erstaunlich klein anmutenden Zimmer befinden sich zwischen den Fenstern der Nordostwand – und mit einiger Sicherheit gegenüber dem ehemaligen Eingang – zwei Einzelbilder. Während das eine, weitgehend zerstört, im Anklang an alttestamentliche Ikonographie als Simsons oder Davids Kampf mit dem Löwen[57] zu rekonstruieren ist, handelt es sich bei dem anderen, rechts davon liegenden, südöstlichen Fresko um die sehr selten überlieferte Thematik der Allegorie der fünf Sinne.[58] Mit der königlichen Gestalt (Abb. 4), die an die vertraute Bildformel des König David anschließt, sind durch feine Linien fünf Tiere verbunden, die wie heraldische Zeichen um die Figur angeordnet sind. Beherrscht wird der Raum freilich von den Wandbildern, die sich jeweils über die gesamte Länge der Nordwest- und Südostwand hinziehen. Auf der, vom Eingang her gesehen, linken Seite befinden sich die Weberinnenfresken (Abb. 7) und auf der rechten, der Südostseite, ein Ausschnitt aus Wolframs ›Parzival‹ (Abb. 8).

In den drei Räumen des ›Hauses zur Kunkel‹ sind nicht nur unterschiedliche Themen gestaltet, sondern die Bilder müssen, und hier vermag ich nicht mit Wunderlich übereinzustimmen, auch zu recht verschiedenen Zeiten hergestellt worden sein.[59] Als älteste Schicht ist der Tugend- und Lasterzyklus (Abb. 3) anzusehen. Die schlanken Frauen mit ihren gelängten Körpern und den flächigen Bewegungen dürften nicht, wie Wunderlich meint,[60] ins frühe 14. Jahrhundert gehören, sondern sind spätestens um 1280/1290[61] anzusetzen. Damit entsprechen sie jener Stilstufe, welche im Nürnberger Graduale bereits eine etwas jüngere Variante erlebt hat[62] und sind im Vorfeld der Manesse-Handschrift entstanden. Keinesfalls sind diese Medaillons erst nach 1319/1320 zu datieren, jenen Jahren, die Wunderlich aufgrund einer dendrochronologischen Untersuchung des Hauses[63] als terminus post quem für alle Wandbilder anführt.

[56] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 113–156 und Abb. S. 114.

[57] Ebd., S. 40f.

[58] Ebd., S. 42–47.

[59] Dazu ebd., S. 29. Wunderlich geht offenbar von einer Entstehung aller Bilder im frühen 14. Jahrhundert aus.

[60] Ebd., S. 157.

[61] Für eine Datierung noch ins 13. Jahrhundert spricht sich auch Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 55), S. 181 aus. Ins frühe 14. Jahrhundert datiert v. Gleichenstein, Wandmalerei (Anm. 55), S. 46; ebenso dies. im Ausstellungskatalog Ritter, Heilige und Fabelwesen. Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance, hg. von den Städtischen Museen Konstanz, Konstanz 1988, Nr. 33, S. 105.

[62] Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 21897, fol. 149r und 177r; dazu Saurma-Jeltsch, Umfeld (Anm. 25), J 10, S. 335f. und Abb. S. 628f. Einzelne Elemente deuten sogar auf das zweite Drittel des 13. Jahrhunderts hin, so etwa die breiten Ärmel der Operatio oder die flächige Thronlehne der Sapientia; zur Datierung auch Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 55), S. 14 und Abb. 19–21.

[63] Die entsprechende Nachricht ist erwähnt bei Bernd Schirok, Die Parzivaldarstellungen

Vom Stilistischen her dürfte diese Datierung jedoch für den üblicherweise vor 1316[64] angesetzten Weberinnen- und Parzivalzyklus nachvollziehbar sein. Mit ihren scharfen Umrissen, welche die Gestalten in geometrische Muster einzuschreiben scheinen, der sparsamen Binnengliederung und den Detailformen lassen sich die Weberinnen mit dem Stil der Weingartner Liederhandschrift[65] und den im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstandenen, verwandten Werken[66] verbinden. Um einige Jahrzehnte später freilich muß der dritte Zyklus mit den Weiberlisten (Abb. 5) gemalt worden sein, der sich ehemals im ersten Geschoß befand.[67] Allein die Mode mit den eng am Oberkörper anliegenden Gewändern, deren Knopfreihen demonstrativ betont werden, und den relativ breit ausladenden Unterkörpern spricht frühestens für eine Datierung in die späten dreißiger, eher in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts.[68] Diese verschiedenen Entstehungszeiten implizieren, daß die Auftraggeber, sollte sich uns das Konzept als zusammengehörig erschließen, jeweils die älteren Bestände der Wandmalerei mitbedacht haben und das Programm aller Bilder so offen anlegen ließen, daß es auch in einem erweiterten Kontext noch stimmig blieb.

---

in Lübeck, Braunschweig und Konstanz, in: Probleme der Parzival-Philologie, Marburger Kolloquium 1990, hg. von Joachim Heinzle, L. Peter Johnson und Gisela Vollmann-Profe (Wolfram-Studien 12), Berlin 1992, S. 172–190, hier: 186; dazu auch Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 29. Beide Autoren nehmen, allerdings ohne weitere Belege, einen vollständigen Abriß des Hauses nach dem für 1316 nachgewiesenen Besitzerwechsel an; dagegen Markus Bauer, Der Münsterbezirk von Konstanz. Domherrenhöfe und Pfründhäuser der Münsterkapläne im Mittelalter (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 35), Sigmaringen 1995, S. 38f., der von einer Kontinuität ausgeht.

[64] Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 55), S. 181 datiert »um 1310«; v. Gleichenstein, Ritter (Anm. 61), S. 106 »um 1300«; dies., Wandmalerei (Anm. 55), S. 44 »vor 1316«; Melanie von Claparède-Crola, Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, Diss. München 1973, S. 76 »kurz vor 1316«; Herta Wienecke, Konstanzer Malerei des 14. Jahrhunderts, Diss. Halle 1912, S. 22 »um 1300«.

[65] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1; dazu Die Weingartner Liederhandschrift, Faksimile mit Beiträgen von Wolfgang Irtenkauf, Kurt Herbert Halbach und Renate Kroos, Stuttgart 1969; vgl. vor allem die langgezogenen Faltenbahnen und die Reduktion der Formen beim Bligger von Steinach (S. 26) mit der linken Dame, die Seidengarn windet, im ›Haus zur Kunkel‹ (Abb. 10).

[66] Dazu Saurma-Jeltsch, Umfeld (Anm. 25), J 15, S. 341ff.

[67] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 113, nimmt nur allgemein zur Frage der Datierung Stellung.

[68] Am nächsten verwandt scheint die Zürcher Weltchronik des Rudolf von Ems, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Rh. 15, aus der Zeit zwischen 1340–1350; vgl. etwa Jephtas Tochter fol. 140v mit den Töchtern des Likomedes; Abb. Konrad Escher, Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 31 (1935), Abb. 30, und Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 149; auch die Männerröcke mit ihrer bereits gepolsterten Brust kommen in der Zürcher Weltchronik vergleichbar vor.

2. Der Weberinnenzyklus

Als Beispiel für die Mehrdeutigkeit der Programme soll zunächst der Weberinnenzyklus dienen. Mit ihren 21, von doppelten Rahmenleisten umgebenen Feldern, in denen jeweils eine, manchmal zwei Frauen, meist auf Steinthronen sitzend, mit einer Tätigkeit der Leinen- oder Seidenherstellung beschäftigt sind, nehmen die Weberinnenfresken (Abb. 7) einen Bildtypus auf, wie wir ihn vor allem von den beiden Liederhandschriften und im besonderen von dem in Konstanz entstandenen Weingartner Exemplar kennen. Die Übereinstimmung ist nun nicht allein eine des Stils, sondern betrifft die gesamte Konzeption der Darstellungen. Hier wie dort sitzen die Gestalten auf ihren Thronen vor dem blanken Grund. Während die Dichter (Abb. 6) in der Regel mit ihren Schriftbändern befaßt sind, hantieren die Weberinnen mit Werkzeugen der Leinen- und Seidenproduktion. Nicht allein der repräsentierende Autor wird im Wandbild umgesetzt, sondern in gleicher Weise wird auch die Kommunikation zweier Personen gezeigt. In der Liederhandschrift sitzt Reinmar der Alte (Abb. 9) sein Schriftband vorführend neben seiner Muse auf einem Steinthron, und die beiden debattieren über sein Werk. Ebenso präsentieren sich im Wandbild die beiden Seidenweberinnen (Abb. 10). Nicht nur die Figuren, sondern auch das Verhältnis von Bild, Rahmen und Schrift ist übereinstimmend gestaltet. Der einfache Rahmen im Wandbild entspricht mit seiner abgrenzenden Wirkung dem gemusterten der Liederhandschrift, und wie dort wird auch im Wandbild die obere Leiste zur Textübermittlung eingesetzt, in der hier anstelle der Namen der Autoritäten die Tätigkeiten der Frauen in gereimten Texten[69] beschworen werden.

Die enge Beziehung der Wandbilder zur Liederhandschrift bestätigt zunächst die schon gemachte Erfahrung, daß auch im ›Haus zur Kunkel‹ Maler zugange waren, die mit mehreren Gattungen der Malerei vertraut gewesen sein mußten. Während jedoch im Basler Beispiel vom Heuberg 20 oder auch in der ›Hohen Eich‹ in Zürich die entsprechenden Kenntnisse vorwiegend im allgemein Motivischen zum Ausdruck kommen, ist hier die Verbindung enger. Eine so direkte Übertragung der Gesamtkonzeption aus der Liederhandschrift auf die Weberinnen kann nicht allein damit erklärt werden, daß die Maler eine Ikonographie für ein bislang unbekanntes Thema erfinden mußten und sich dabei an einer vertrauten Tradition orientierten. Dagegen spricht allein schon der identische Einsatz von Bild, Rahmen und Schrift. Als Zitate aus der ja wohl in Konstanz entstandenen Liederhandschrift sollten diese Bilder erkannt werden. Die Weberinnen gewannen damit einen den Dichtern äquivalenten Stellenwert und wurden zu einer weiblichen Variante der Autoren.

---

[69] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 51–65 und 70.

a. Bilder des alltäglichen Lebens?

Als Inbegriff profaner Malerei gilt der Zyklus seit dem 19. Jahrhundert wegen seiner ungewöhnlich genauen Schilderung von Arbeitsinstrumenten und Herstellungsprozessen.[70] Noch in der jüngsten Deutung hat Werner Wunderlich[71] einen unmittelbaren Bezug zwischen den Fresken und der Konstanzer Wirtschaftslage gesehen und die Bilder gleichsam als Porträt der Konstanzer Leinenindustrie verstanden. Diese Interpretation wird vor allem in der Suche nach den Auftraggebern deutlich, die man jeweils in den von der Konjunktur des Bodenseetuchs profitierenden Kreisen wähnte. Nahm man früher an, ein vermögender Leinwandhändler habe sich mit diesen arbeitenden Frauen den Ursprung seines Reichtums an die Wand malen lassen, was auch zur Datierung »vor 1316« führte, dem Verkauf des Hauses an das geistliche Stift Sankt Johann,[72] so vermutet nun Wunderlich, ein mit Tuchspekulation befaßter Chorherr habe sich mit der Ursache seiner pekuniären Sicherheit umgeben.[73]

An der bislang selbstverständlichen Interpretation der Weberinnenfresken als Bilder aus dem alltäglichen Leben – Friedrich Wielandt schließt sogar einzig aufgrund dieser Darstellungen auf die Existenz weiblicher Textilarbeiterinnen in der Stadt Konstanz[74] – muß einiges nachdenklich stimmen. Daß Spinnen und Weben zur Frauenarbeit gehört, ist wohl richtig; diese Tradition scheint aber ausgerechnet in der Zeit der zunehmenden Industrialisierung dieses Gewerbes abzubrechen.[75] Die weibliche Beschäftigung mit Textilien wird dann zum Nebenerwerb oder zur Zulieferungsarbeit, welche weitgehend untergeordnete, in der Regel ländliche Kräfte übernehmen.[76] Überdies verhalf zwar die Leinenindustrie der Stadt Konstanz im 13. und 14. Jahrhundert zu beachtlichem Reichtum,[77] wogegen die ebenfalls im Zyklus dargestellte Seidenproduktion

[70] Wienecke, Konstanzer Malereien (Anm. 64), S. 17.
[71] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 50.
[72] Von Claparède-Crola, Profane Wandmalerei (Anm. 64), S. 27 und 76, datiert deshalb die Fresken »kurz vor 1316«, weil sie Magister Heinrich Kero von Tübingen als Auftraggeber annimmt; Wienecke, Konstanzer Malereien (Anm. 64), S. 17, dagegen vermutet eher im Vorbesitzer Konrad von Überlingen, einem Arzt und Chorherrn, den Auftraggeber.
[73] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 50.
[74] Friedrich Wielandt, Das Konstanzer Leinengewerbe, Bd. 1–2 (Konstanzer Stadtrechtsquellen 2+3), Konstanz 1950–1953, Bd. 1, S. 42f.; in den Quellen sind nur Weber erwähnt.
[75] David Herlihy, Opera muliebria. Women and Work in Medieval Europe (New Perspectives on European History), New York usw. 1990, S. 91–95.
[76] Ebd., S. 94f. sowie Karl-Heinz Ludwig, Spinnen im Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung der Arbeiten ›cum rota‹, in: Technikgeschichte 57 (1990), S. 77–89, hier: 81f.
[77] Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 15–56; Hektor Ammann, Die Anfänge der Leinenindustrie des Bodenseegebietes, in: Alemannisches Jahrbuch (1953), S. 251–313.

keinerlei Bedeutung für die wirtschaftliche Lage der Stadt gespielt hat.[78] Wie weit die in den ersten Darstellungen gezeigte Bearbeitung von Hanf[79] mit der Alltagsrealität zu tun hat, bleibt ebenso fraglich, scheint doch Flachs als geeigneter für die Herstellung von Leinwand angesehen worden zu sein.[80] Gewichtiger jedoch als Argument gegen eine Deutung der Bilder als Abbildungen des damaligen Alltags in Konstanz dürfte die Tatsache sein, daß der städtische Wohlstand nicht auf der Herstellung von Textilien basierte, sondern vielmehr aus Handel und Spekulationsgeschäften mit Leinwand resultierte.[81] Die Bilder freilich konzentrieren sich auf die Details der Herstellung, von der Bearbeitung des Rohstoffes bis zur Fertigstellung der Endprodukte. Es werden darin folglich Tätigkeiten geschildert, die größtenteils außerhalb der Stadt, in den Zulieferbetrieben am Bodensee durchgeführt wurden.[82] Jedoch sind nicht Bäuerinnen oder Frauen der Unterschicht in den Bildern mit der Fertigung befaßt, sondern vornehme Damen. Mit ihren roten und grünen Röcken, die in der Regel gegürtet sind und über sehr eng anliegende Ärmel verfügen, tragen sie Kostüme, die einzig den oberen Schichten vorbehalten waren.[83] Der Tasselmantel der Lesenden,[84] der kostbare Kopfschmuck, den mehrere der Frauen tragen,[85] sowie die eleganten, hohen Stiefel[86] lassen diese Frauen gleichsam zu Schwestern der Damen in der Manesse-Handschrift werden.[87]

[78] Dazu H(ans) Pohl, Seide, A., V. Deutschland, in: LexMa 7 (1995), Sp. 1706f.
[79] Weberinnenfresken, 1. Bild; dazu Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 51.
[80] Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 100f.; um 1500 wird Hanfgarn in Konstanz explizit als zur Leinwandproduktion »untauglich« verboten; Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 52, nimmt dagegen an, Hanf spiele gerade in Konstanz eine große Rolle.
[81] Dazu Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 47ff. In Konstanz haben sich zwar auch Weber niedergelassen, die eigentliche Produktion jedoch lag auf dem Lande; dazu auch Ammann, Anfänge (Anm. 77), S. 254.
[82] Dazu Ludwig, Spinnen (Anm. 76), S. 82 und Wielandt, Leinengewerbe (Anm. 74), Bd. 1, S. 41f.
[83] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 69, weist auf die teuren Farbstoffe hin, mit denen die Röcke eingefärbt sind. Zu den Farben der Kostüme auch Aenne Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1928), S. 65–104 und 129–156, hier: 100f.
[84] Weberinnenfresken, 18. Bild; es kann sich nicht, wie Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 69 meint, um einen Surkot handeln, da die Armschlitze fehlen, sondern ein Tasselmantel ist dargestellt, dessen Schnur unter der Rise verschwindet.
[85] Nach Mosbruggers Kopien aus dem 19. Jahrhundert tragen die Frau mit Kunkel und Handspindel (6. Bild) sowie die Frau mit der Standhaspel (8. Bild) ein Schapel; das Haar hochgesteckt und mit einem feinen Netz verziert trägt die Bortenwirkerin (14. Bild); dazu auch Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 69 und Abb. S. 57f. und 62.
[86] Schuhe zu zeigen verstößt eigentlich gegen die guten Sitten, so sind denn auch lediglich im 4. Bild, bei der harten Arbeit des Glättens von Fasern, die Schuhe zu sehen; zu Schuhmode und Schicklichkeit Liebreich, Studien (Anm. 83), S. 68.
[87] Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, beispielsweise fol. 323r: die Dame bei Reinmar von Zweter; Abb. Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen

Nicht als Bilder von Erwerbstätigen dürfen infolgedessen die Fresken verstanden werden, sondern sie können allenfalls auf jene Beschäftigungen verweisen, welche den noblen Ständen gut anstehen.[88] Die Beschäftigung mit Handarbeiten ist vornehmen Frauen zwar nicht zum Erwerb, aber zur Vermeidung des schädlichen Müßiggangs empfohlen.[89] In den adeligen Lebenszusammenhang gehören vor allem die letzten Bilder des Zyklus. Wiedergegeben sind hier höfische Szenen, wie das Lesen eines Buchs, das Kämmen, das Ruhen am Kachelofen und das Bad.

Wenn also nicht die Alltagsrealität geschildert ist, so scheint es naheliegend, in den Bildern einen Lobpreis weiblicher Tugendhaftigkeit zu sehen, wie Wunderlich[90] dies vorschlägt. Handarbeit zur Vermeidung des Müßiggangs freilich ist eine Tätigkeit, welcher die tugendhafte Hausfrau im Stillen nachzugehen hat. Alle bildlichen Zeugnisse dieses Themas legen denn großen Wert darauf, gerade dieses Tun vom ›öffentlichen‹ Bereich abzutrennen und in die Kammer zu verlegen.[91] Die Repräsentativität des Raumes, in dem sich die Wandbilder in der Kunkel befinden, würde dann einem wichtigen Aspekt des Tugendlobes widersprechen, indem die stille Tätigkeit hier ja zu einer ›öffentlichen‹ würde.

Nicht nur inhaltliche, sondern vielmehr formale und ikonographische Gründe machen es unwahrscheinlich, daß das Thema der Bilder dem Abbilden alltäglichen Tuns gewidmet sein kann. Allein die gewählte Bildform der auf Steinthronen sitzenden Damen läßt auf andere Intentionen schließen. Wie wir gesehen haben, wird damit auf jenen edlen Bildtyp des Autorenbildes zurückgegriffen, der für die Sänger der Liederhandschriften eingesetzt worden war. Auch dort repräsentieren ja die Dichter in der Regel nicht, sondern sind mit einer Tätigkeit aus der alltäglichen Welt beschäftigt. Hartmann von Starkenberg beispielsweise[92] ist als Schmied zugange und verleiht mit einem Hammer einem goldenen Helm, den er mit der Zange auf dem Amboß hält, die gültige Form. Der Kontext, die Dame, die ihm Speise und Trank anbietet, sein kostbarer,

Heidelberger Liederhandschrift, hg. von Ingo F. Walther und Gisela Siebert, Frankfurt a. M. 1988, Taf. 112; der Haarschmuck der Bortenweberin findet sich beim ersten Nachtrag zum Sänger Winli fol. 231r, Abb. ebd., Taf. 76.

[88] Im Bild zum Rost von Sarnen der Manesse-Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, fol. 285r; Abb. ebd., Taf. 94, ist die Dame als Seidenweberin tätig. Wie wenig ernsthaft diese Arbeit verstanden wird, mag die Tändelei mit dem Chorherrn illustrieren.

[89] Dazu Herlihy, Opera (Anm. 75), S. 76f.; Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 24ff.

[90] Ebd., S. 26 und öfter.

[91] In einer französischen Handschrift des 12. Jahrhunderts (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 16943) beispielsweise wird deutlich getrennt zwischen einem öffentlichen Raum, in dem die Männer agieren, und einer privaten Kammer, in der die Hausfrau an der Spindel sitzt; Abb. Geschichte des privaten Lebens, Bd. 1–5, hg. von Philippe Ariès und Georges Duby, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1991, Bd. 2, S. 73; vgl. auch ebd., Abb. S. 89 sowie Ludwig, Spinnen (Anm. 76), Abb. 4f.

[92] Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 848, fol. 256v; Abb. Walther und Siebert, Codex Manesse (Anm. 87), Taf. 85.

roter, geraffter Rock mit dem golden besetzten Halsausschnitt und das verzierte Schapel auf seinem Haupt weisen – wie im ›Haus zur Kunkel‹ – darauf hin, daß es in dieser Miniatur nicht um das Porträt eines Schmiedes gehen kann. Vielmehr wird das Bild des Schmiedens als Metapher für mehrere Anspielungsebenen gewählt, in der unter anderem auch die Vorstellung des »Verse Schmiedens«[93] eine Rolle spielen dürfte.

b. Das Thema der Arbeit

Arbeit darzustellen im Sinne des mimetischen Abbildens einer Tätigkeit, interessiert das Mittelalter ohnehin nicht. Das Thema Arbeit ist, wenn überhaupt ins Bild gebracht, in einen jeweils größeren Zusammenhang gestellt oder dient als Verweis auf eine andere Bedeutungsebene. Die häufigsten, meist topischen Darstellungen von Arbeit finden sich in Jahreszeitzyklen, welche sich in der Regel auf eine seit der Antike überlieferte Ikonographie berufen.[94] Entsprechende Programme kennen eine Reihe von Häusern in Zürich.[95] Nicht um die Wiedergabe der verschiedenen Tätigkeiten geht es hier, sondern vielmehr um das Einbetten dieses Tuns, und letztlich allen menschlichen Tuns, in den Ablauf des Jahres. Meist werden die Darstellungen denn auch gemeinsam mit den entsprechenden Sternzeichen aufgeführt.[96] Nicht einmal die nun eindeutig einem anderen kulturellen und zeitlichen Milieu zuzuordnenden Arbeitsdarstellungen, etwa im ›Specchio Umano‹ des Florentiner Getreidehändlers Domenico Lenzi[97] oder die ebenfalls nach unseren Konstanzer Wandbildern entstandenen Fresken des Palazzo Pubblico in Siena,[98] in denen das städtische Tun geschildert wird, sind als bloße Abbilder der Verrichtungen zu verstehen. Allegorisch und moralisch-didaktisch sind die Bilder in der Handschrift des Kaufmanns gemeint,[99] während die Darstellungen der unter dem guten Regiment blühenden Tätig-

[93] Dazu ebd., S. 175.

[94] Dazu Raimond van Marle, Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance et la décoration des demeures, Bd. 1–2, Den Haag 1931–1932, Bd. 1, S. 375–379.

[95] Z. B. ›Haus zum langen Keller‹, Wüthrich, Wandgemälde (Anm. 5), Abb. 68f.; ›Haus zum Römer‹, Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), Abb. 28ff. und 36.

[96] Dazu etwa Amiens, Kathedrale Notre-Dame, am linken Westportal, wo in der Sockelzone die Monatsdarstellungen unter den Sternzeichen zu sehen sind und darüber Engel und Heilige aufragen; Abb. Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970, Abb. 169.

[97] Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Tempi 3; dazu Susanna Partsch, Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N.F. 16), Worms 1981, bes. Taf. I–VIII und S. 1 zur Lokalisierung und Datierung des Codex nach Florenz zwischen 1320 und 1335.

[98] Maria Monica Donato, La ›bellissima inventiva‹. Immagine e idee nella Sala della Pace, in: Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo, hg. von Enrico Castelnuovo, Mailand 1995, S. 23–41, mit älterer Literatur.

[99] Partsch, Profane Buchmalerei (Anm. 97), S. 33ff.

keiten in Siena[100] die *artes mechanicae*[101] verbildlichen. Das heißt, daß auch diese so präzise beschriebenen Verrichtungen keine Alltagsrealität abbilden sollen.[102] Vielmehr dient deren in der Regel idealisierte, fiktive Schilderung dazu, die Richtigkeit jenes Systems – hier der Kommune von Siena – nachzuweisen, in dessen Schutz die entsprechenden *artes* zu blühen vermögen.

Nur eine Tätigkeit wird bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts in einer den Weberinnen vergleichbaren Präzision geschildert, das Schreiben. In manchen Bildbeispielen ist die Entstehung von Schrift von der Herstellung des Pergaments und der Feder bis zu den einzelnen Vorgängen des Schreibens festgehalten.[103] Schreiben nun gilt als gottgefällige Tätigkeit, mit der sich der Schreiber ins Buch des Lebens einschreibt und als Lohn den Erlaß von Sünden erhofft.[104] Jeder Buchstabe, jede Zeile zählt als gutes Werk, das sogar zu Lebzeiten die Vergebung von Sünden einbringt.[105] Schreiben bedeutet, insbesondere, wenn das Wort Gottes geschrieben wird, nichts weniger als eine »metonymische Vergegenwärtigung des abwesenden Gottes«.[106]

Im Weberinnenzyklus schafft die Schrift in den oberen Rahmenfeldern eine Verbindung zwischen den Medien Bild und Text. Die Reimpaare,[107] welche die Tätigkeit der Frauen benennen, dienen – wie wir im Prosalancelot gesehen haben – dazu, eine konkrete Lesart anzubieten. Darüber hinaus verleihen sie zusätzlich Autorität[108] und beziehen den Betrachter – wird doch hier in direkter

[100] Vgl. etwa Castelnuovo, Ambrogio (Anm. 98), Abb. 174f. oder 195. Ein Vorläufer zu diesen Darstellungen alltäglichen Tuns findet sich in dem um 1317 in Paris entstandenen Dedikationsexemplar der Vita des hl. Dionys des Mönches Yves, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Mss. fr. 2090–92; dazu Ingeborg Bähr, Saint Denis und seine Vita im Spiegel der Bildüberlieferung der französischen Kunst des Mittelalters (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 1), Worms 1984, S. 133ff., Abb. 37–42; zu neuerer Literatur vgl. den Ausstellungskatalog L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285–1328, Paris 1998, Nr. 190, S. 285f.

[101] Zur Darstellung J(utta) Seibert, Künste, mechanische, in: LCI 2 (1970), Sp. 701–703.

[102] Die scheinbar genauen Schilderungen des Pariser Lebens um 1317 in der Vita des hl. Dionys zeigen beispielsweise Steinbrücken, die noch gar nicht gebaut sind; dazu Bähr, Saint Denis (Anm. 100), S. 199.

[103] Vor allem in der Hamburger Bibel von 1255, Kopenhagen, Kongelijke Bibliothek, G. K. S. 4.2°; dazu Vera Trost, Skriptorium. Die Buchherstellung im Mittelalter, Stuttgart 1991, S. 11–19.

[104] Dazu der Eintrag in einer Echternacher Bibel; vgl. Anton Legner, Illustres manus, in: Ausstellungskatalog Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd. 1–3, hg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, S. 187–230, hier: 217.

[105] Ebd., »Während ich dieses Buch schreibe, blickt Vedastus hoch vom Himmel herab und vermerkt, wieviele Buchstaben ich mit dem Stift hinmale, von wievielen Zeilen die Seite durchpflügt wird, mit wievielen scharfen Punkten das Blatt von hier und von dort zerstochen wird. Und dann ist er meinem Werk und meiner Mühe geneigt und spricht: ›Wieviele Buchstaben, wieviele Zeilen, wieviele Punkte endlich es in diesem Buch gibt, soviele Sünden erlasse ich dir schon jetzt.‹«

[106] Wenzel, Hören (Anm. 16), S. 344.

[107] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 70f.

[108] Dazu Wenzel, Hören (Anm. 16), S. 317 am Beispiel der Bilder Lancelots.

Rede gesprochen – unmittelbar mit ein, zwingen ihn zum Dialog. Zusätzlich unterstützt die Schrift die im Bild mit der motivischen Anlehnung an Autorenbilder angestrebte, noble Parallelisierung der Handarbeit mit dem Schreiben.

Allerdings dürften die Damen auf ihren Thronen dem Betrachter noch einen weiteren ikonographischen Typus in Erinnerung rufen. Frauen, die unterschiedliche Tätigkeiten verrichten, in der Art von Autorenporträts wiederzugeben, war für die Darstellung der *artes liberales*[109] schon in früheren Zeiten üblich. Im Heidelberger Manuskript des ›Welschen Gastes‹,[110] einer Handschrift aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts, sind die *artes* mit den wichtigsten Vertretern ihrer Kunst dargestellt. Die Paare präsentieren auf Thronen sitzend gemeinsam jene Gegenstände oder Symbole, welche ihren Gebieten entsprechen.

c. Das Spinnen und Weben als Metapher

Die Wahl des Bildtypes also sowie die besondere Verbindung von Bild und Text lassen vermuten, die Tätigkeiten der Frauen seien als Metaphern zu verstehen. Darüber hinaus läßt die Allusion an die *artes liberales* einen lehrhaften Charakter annehmen. Auch Wunderlich sieht einen moralisierenden Inhalt, wenn er auf die Bedeutung des Spinnens in der Frauenerziehung aufmerksam macht[111] und zugleich darauf hinweist, daß diese Tätigkeit heilsgeschichtlich eingebunden sei und zu jenem häuslichen Bereich gehöre, der gemäß Genesis 3,23 nach der Vertreibung aus dem Paradies Eva als Aufgabe zufiel.[112] Freilich ist Evas Hausarbeit in der Genesis mitnichten so konkretisiert, daß sich daraus die Textilarbeit ablesen ließe. Tatsächlich wird nur an zwei Stellen im Alten Testament auf Spinnen und Weben eingegangen, nämlich in Exodus 35,25f., wo die Frauen genannt werden, die für das Allerheiligste kostbare Stoffe herstellten, und in den Sprichwörtern 31,13, im Lob der tüchtigen Frau.

Die spinnende Eva scheint vielmehr auf eine visuelle und keine literarische Tradition zurückzugehen. Im 12. Jahrhundert wird im ›Hortus deliciarum‹ (Abb. 11) Eva mit der Spindel gezeigt, während Adam den Ackerboden bestellt.[113] Einzig in einem syrischen Genesiskommentar[114] scheint das Motiv der spinnenden Eva nachgewiesen, und von hier dürfte es auch in die östliche Iko-

[109] Dazu J(utta) Seibert, Künste, sieben freie, in: LCI 2 (1970), Sp. 703–713.

[110] Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 389, fol. 139r; Abb. in: Der Welsche Gast des Thomasîn von Zerclaere (Cod. pal. germ. 389), bearb. von Friedrich Neumann und Ewald Vetter (Facsimilia Heidelbergensia 4), Wiesbaden 1974.

[111] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 76.

[112] Ebd., S. 32 unter Berufung auf eine Textpassage aus Boccaccio ›De claris mulieribus‹ in der Steinhöwel-Übertragung von 1473.

[113] Ehem. Straßburg, Bibliothèque Municipale, fol. 27r; Abb. Herrad of Hohenbourg ›Hortus deliciarum‹, Bd. 1–2, hg. von Rosalie Green (Studies of the Warburg Institute 36), London/Leiden 1979, Bd. 2, S. 45, Taf. 13/24 und Bd. 1, S. 100.

[114] Abraham Levene, The Early Syrian Fathers on Genesis, London 1951, S. 79; zu Genesis 3 wird erwähnt, Gott habe Eva in der Kunst des Webens unterrichtet.

nographie aufgenommen worden sein.[115] In westlichen, insbesondere nordischen Bildern jedoch gewinnt das Thema anscheinend erst im 13. und vor allem im 14. Jahrhundert zunehmend an Verbreitung.[116]

Sollte in den Weberinnen des ›Hauses zur Kunkel‹ eine Anspielung auf Eva gemeint sein, so müßte dies zunächst aus der Bildtradition selbst abgeleitet werden, denn alle von Wunderlich angeführten entsprechenden Texte sind später zu datieren. In der Weltchronik des Jans Enikel beispielsweise wird die Arbeit Evas nicht weiter spezifiziert, vielmehr hilft sie Adam bei der Feldarbeit, womit das Gebot zu ihrer Unterordnung unter den Mann betont werden soll.[117] Erst Evas Tochter Neoma wird wegen ihrer Textilarbeiten als tugendsam geschildert[118] und als Erfinderin der Spindel[119] gepriesen. Das moralische Anliegen, Textilarbeit gehöre seit dem Sündenfall zu den Tätigkeiten der Frau, dürfte in diesem Sinne wohl weder aus den Bildern noch den Texten überzeugend abzuleiten sein. Viel eher wird jene Gestalt in Erinnerung gerufen, die auch für das Aufkommen des Motivs der spinnenden Eva maßgebend gewesen war, nämlich Maria als die Antithese zu Eva.

Maria als Spinnerin hat denn in Texten wie Bildern eine lang vertraute Tradition.[120] Am häufigsten wird Maria in der Verkündigung mit der Spindel gezeigt, wie sie den purpurfarbenen Faden für den Tempelvorhang spinnt.[121] Von den Exegeten[122] war der Faden in der Spindel als Lebensfaden des Gottessohnes

[115] Dazu Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1–2, München 1989–1995, Bd. 1, S. 344; Rosalie B. Green, The Adam and Eve Cycle in the ›Hortus deliciarum‹, in: Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr., hg. von Kurt Weitzmann, Princeton 1955, S. 340–347, hier: 346f. vermerkt, daß die Ikonographie des ›Hortus‹ zwar im Genesiszyklus von San Marco vorkommt, aber nicht in den Werken der ›Cotton Genesis‹-Filiation.

[116] Etwa in der Wernigerode-Weltchronik des Rudolf von Ems aus dem 13. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8345, fol. 2r; im 14. Jahrhundert in der Velislav-Bibel, Prag, Universitätsbibliothek, XXIII C 124 (Lob. 412), fol. 5v; Abb. Zoroslava Drobná, Die gotische Zeichnung in Böhmen, Prag 1956, Abb. 16; dazu auch Nannette Kelly, Spinning the Thread, Weaving the Web. Images of Women Spinning and Weaving in Western Art, Ann Arbor 1998, S. 35.

[117] Jansen Enikels Werke, hg. von Philipp Strauch (MGH Dt. Chron. 3), Hannover/Leipzig 1900, V. 1221ff.

[118] Ebd., V. 1429ff.

[119] Ebd., V. 1475–1479.

[120] Eine allgemeine Übersicht findet sich bei Kelly, Spinning (Anm. 116), S. 36ff.; vgl. auch Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1–5, Gütersloh 1966–1991, Bd. 4/2 (1980), S. 32 und 72ff.

[121] Protoevangelium des Jakobus 11 und 12; vgl. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 1–2, begr. von Edgar Hennecke, hg. von Wilhelm Schneemelcher, 6. Aufl., Tübingen 1989–1990, Bd. 1, S. 338–349, hier: 343.

[122] S(ilke) Egbers, Spindel, in: Marienlexikon 6 (1994), S. 250f., hier: 250; Ernst Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz/Köln 1966, S. 183, verweist auf die Exegese zu dem betreffenden Psalm bei Bernhard von Clairvaux.

erklärt worden, was auch in manchen Bildern[123] zum Ausdruck kommt. Seit der Zeit um 1300 wird Maria als Ausdruck ihrer *humilitas* zunehmend bei unterschiedlichen Textilarbeiten gezeigt. In den nach 1300 entstandenen ›Meditationes vitae Christi‹ ist sie – wie die Weberinnen – im Tempel mit Beten, dem Studium des Gesetzes Gottes und vor allem mit Spinnen beschäftigt.[124] Nach der Flucht nach Ägypten widmet sie sich dem Weben und der Tuchherstellung (Abb. 12).[125] In einer sienesischen Miniatur des frühen 14. Jahrhunderts wird die spinnende Eva mit der Maria der Verkündigung in einem Bild so vereint, daß sie zusammenzugehören scheinen. Es handelt sich um eine Illustration zu Psalm 84, in der – angesichts der von den Stammeltern heraufbeschworenen ewigen Verdammnis – Gottes Akt der Gnade in der Verkündigung, der Menschwerdung des Gottessohnes, gezeigt wird.[126]

In der christlichen Exegese haben denn Spinnen und Weben eine metaphorische Bedeutung erhalten. Bereits Augustinus sieht in seiner Auslegung zu Sprichwörter 31,13 im Spinnen ein Exempel für die *vita activa*, wobei er zwischen dem Verwenden von Leinen und Wolle folgende Unterschiede macht: Während das Bearbeiten der Wolle der leiblichen Sphäre angehöre, bezeichnet er die Arbeit mit Leinen als Arbeit am Geiste.[127] Die Arbeit mit Wolle, an der man keusche Ehefrauen und fleißige Hausfrauen erkenne, interpretiert er als gutes Werk im Sinne des Errichtens der Gebote Gottes,[128] ein Zustand, den es zu bewahren gelte, »damit er [der in den guten Taten der heiligen Kirche lebt] das Vergangene nicht verliert in Vernachlässigung des Zukünftigen«.[129] Was

[123] Etwa in der Güssinger Tafel, Budapest, Ungarisches Nationalmuseum, wo der Faden über den Leib der spinnenden Gottesmutter als Beweis gegen Josefs Zweifel geführt wird; dazu Zsuzsa Urbach, *Dominus possedit me* (Prov. 8,22). Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels, in: Acta Historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 20 (1974), S. 200–266, hier: 208–212, Abb. 1; vgl. auch Schiller, Ikonographie (Anm. 120), Bd. 1 (1966), Abb. 142.

[124] Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century, hg. von Isa Ragusa und Rosalie B. Green (Princeton Monographs in Art and Archeology 35), Princeton 1961, S. 10 und Abb. 5f., im Kontext von Josefs Zweifel S. 27f. und Abb. 21f.; in Eßlingen wird Maria am Webstuhl abgebildet; dazu Schiller, Ikonographie (Anm. 120), Bd. 4/2 (1980), Abb. 542d.

[125] Vgl. auch Ragusa und Green, Meditations (Anm. 124), S. 83, Abb. 73.

[126] Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 8846, fol. 150v; Abb. Guldan, Eva und Maria (Anm. 122), S. 65f., Abb. 51.

[127] Sancti Aurelii Augustini, Sermones de Vetere Testamento, hg. von Cyrillus Lambot (CC 41. Aurelii Augustini Opera 11/1), Turnhout 1961, Sermo 37/6, S. 452, Z. 150f.: *Quaeritur autem a nobis quid sit lana, quid sit linum. Lanam carnale aliquid puto, linum spiritale.*

[128] Ebd., Sermo 37/13, S. 457f., Z. 275–280: *de fuso lanificium significatum, de lanificio bonum opus, tamquam castae mulieris et matronae impigrae et diligentis.* [...] *Omnis qui vivit in bonis operibus in sancta ecclesia, non neglector sed effector praeceptorum dei, quid faciat cras nescit, quid fecerit hodie scit.*

[129] Ebd., S. 458, Z. 281f.: *Et ut perseveret in bonis operibus vigilat, ne forte negligens futurorum perdat praeteritum.*

hierunter zu verstehen sei, erläutert Augustinus anhand der Unterscheidung zwischen Kunkel und Spindel, also ebenden Geräten, mit denen die Dame im sechsten Bild des Weberinnenzyklus hantiert. Während sich auf der Kunkel die noch unbearbeitete Wolle, also das Zukünftige befände, sammle sich auf der Spindel das fertige Garn, das eigene gute Werk, das im Moment der Vollendung bereits der Vergangenheit angehöre.[130] »Sieh also, wenn du etwas in der Spindel hast, da werden deine Arme gestärkt werden. Da wird dein Glaube stark sein.«[131] Da der Mensch allein aus seinen guten Taten Trost und Zuversicht auf das Erhören seiner Bitten und Gebete schöpfen könne, ist er angehalten, unentwegt den Faden der zukünftigen Werke zu spinnen, um immer ausreichend Garn auf der Spindel zu haben.[132] Diese Erläuterungen von Augustinus zum Spinnen entsprechen in ihrer Argumentation dem oben beschriebenen Verständnis des Schreibens als Eintrag in das Buch des Lebens. Auch hier wird die Tätigkeit zum guten Werk, das als einziges die Sündenvergebung gewährleistet. Damit wird die alltägliche Arbeit überhöht zum Arbeiten am eigenen Heil.

Eine im Vergleich zu Augustinus noch abgehobenere Interpretation der Tätigkeit am Spinnrocken findet sich in der Predigtliteratur. In der ›Gaistlich spinnerin‹, einer 1502 von Geiler von Kaysersberg gehaltenen Predigtfolge,[133] wird der Faden als Sinnbild für Jesus Christus verstanden und der Spinnrocken für das Kreuz (1. Predigt, Lij^{v}, Z. 45b – Liij^{r}, Z. 4a). Das Läutern des Wergs – im oberen Register der Weberinnenfresken bis zum Spinnen und Aufhaspeln des Garns gediehen –, das Spinnen mit Flachs und der Umgang mit den verschiedenen Textilarbeiten werden zu Tätigkeiten ernannt, welche nur einen einzigen Sinn haben, ›das gaistlich spinnen‹, eine *ernstliche betrachtung göttlicher und gaystlicher ding* (1. Predigt, Lij^{r}, Z. 42–43a), bei der sich die Spinnerin Gott vollständig ergebe und ihre Sinne vollständig unter Kontrolle habe. Die Wolle wie auch die Seide werden der menschlichen Natur Christi zugeordnet, die Wolle im Sinne Augustins, weil sie das Äußere darstelle (1. Predigt, Liij^{r}, Z. 12–13a), die Seide, weil sie zwar zum Samtkleid verarbeitet werde, aber Psalm 21(22),7: *ich bin ein würmlin und nit ain mensch* (7. Predigt, O5^{r}, Z. 9–10b), verbildliche. Im zweiten Register des Weberinnenzyklus ist das Arbeiten mit Flachs bis zum Zuschneiden des Tuches gediehen, und anschließend folgen

[130] Ebd., Z. 288–291: *Quod in colo involutum est, futurum est; quod fuso collectum est, iam praeteritum. Opus ergo tuum in fuso est, non in colo. In colo enim est quod facturus es; in fuso quod fecisti.*

[131] Ebd., Z. 291ff.: *Vide ergo si aliquid habes in fuso, ibi firmentur brachia tua. Ibi erit fortis conscientia tua* [...]. – An dieser Stelle sei meiner Assistentin Frau Anja Eisenbeiß M.A. von ganzem Herzen gedankt für ihre Mithilfe bei den Übersetzungen, für anregende Gespräche und wertvolle Hinweise.

[132] Ebd., Z. 299f.: *ut habeat aliquid fusum quod te consoletur, quod te confirmet, quod tibi det fiduciam deprecandi et sperandi promissa.*

[133] Als dritter Teil des ›Buchs Granatapfel‹ 1510 von Johan Otmar in Augsburg und 1511 von Johannes Knoblouch in Straßburg gedruckt, im folgenden zitiert nach dem Druck von 1511 in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, E 383 Helmst. 2°.

Werke der Seidenproduktion, welche im unteren Register wiederum mit dem Ordnen der Seidenfäden weitergeführt werden. Das Arbeiten an der Kunkel, am Spinnrocken, als inwendiges Spinnen, wird zum Lebensprinzip erklärt (6. Predigt, Oiij^{r}, Z. 20–26b): *ain sollicher mensch würckt auß dem schauwen / daz schauwen gibt dem würcken ain gestalt die ain solcher mensch tut / es gestaltigt und außberait die werck daz sy volkomen werden / der mensch kan desterbaß würcken* (ebd., Z. 36–41b). Der Lohn dieser Spinnerin sei nichts anderes als *Amor perfectus. Gantze volkommenhait goettlicher liebe* (6. Predigt Oij^{r}, Z. 2–3a).

Als Vorbild eines solch tätigen und dennoch kontemplativen Lebens ist die hl. Elisabeth im Kreise der weisen Jungfrauen in Hans Burgkmairs Titelholzschnitt zur Augsburger Ausgabe der ›Gaistlich spinnerin‹ dargestellt worden (Abb. 13).[134] Da der Mensch in seinem Körper eingesperrt sei, gehört für Geiler zu dieser Lebensform ebenfalls die Arbeit am Körper, dessen Pflege und Ruhe (5. Predigt, O^{r}, Z. 24–29a). Jene scheinbar frivolen Bilder am Ende unseres Zyklus im ›Haus zur Kunkel‹, in denen sich die Frauen mit Lesen, Kämmen, Ruhen und Baden beschäftigen, würden infolgedessen diesem vorbildhaften Leben entsprechen.

Wenn wir den Weberinnenzyklus für sich genommen betrachten, so scheint sich daraus eine Interpretation der Tätigkeiten der Frauen in einem metaphorischen Sinn aufzudrängen. Das Bearbeiten der Rohstoffe, das Spinnen, Weben und die Herstellung von Flachs könnten zu Bildern für ein spirituelles Arbeiten werden. Nicht die materielle Tätigkeit würde dann im Vordergrund stehen, sondern damit würde über die Bearbeitung der Materie die Arbeit im Geiste, also der Einstieg in die *vita contemplativa*, visualisiert werden.

3. Der Parzivalzyklus

Auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes befindet sich der Parzivalzyklus. Obwohl noch in den 40er Jahren der Raum über eine Zwischenwand verfügte,[135] die beiden Zyklen also unabhängig voneinander erschienen, und die Wände sichtlich nicht von denselben Malern hergestellt worden sind, dürften die Seiten dennoch aufeinander bezogen sein. Sicherlich ist auch der Parzivalzyklus im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden. Er nimmt mit denselben Höhenmaßen[136] und dem unteren Abschluß des Vorhangmusters die dreiregi-

[134] Der spätere Straßburger Druck zeigt einen Holzschnitt von Hans Baldung Grien, der sich eng an Burgkmairs Version anlehnt; vgl. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, E 383 Helmst. 2°, L^{v}.

[135] Heinrich Schmidt-Pecht, Alte Hausmalereien in Konstanz, in: Das Bodenseebuch (1940), S. 32–37, hier: 33. Die Wand dürfte zu einem späteren Zeitpunkt zur Unterteilung eingezogen worden sein, allerdings finden sich zu ihr keine weiteren Erwähnungen.

[136] Die Register sind jeweils ungefähr 60 cm hoch; dazu auch Bernd Schirok, Parzival in

strige Anordnung der Weberinnen auf. Während diese sich aber in hieratischer Strenge in einzelnen Bildfeldern präsentieren, ist hier eine andere Darstellungsweise gewählt. Die Register sind als erzählende Bänder gestaltet, in denen die Sequenzen in unterschiedlicher Breite, allerdings doch jeweils durch Architekturen klar voneinander abgetrennt, erscheinen.

Die Südostwand setzt mit Parzivals Geburt (Abb. 14) ein, welche mit dem Bad des neugeborenen Kindes einer für die Geburt Christi vertrauten Ikonographie folgt.[137] Diese Darstellungsweise wurde, wohl gerade wegen des narrativen Elementes, auch auf Christi Nachfolger, etwa in den schon erwähnten ›Meditationes vitae Christi‹ auf Johannes den Täufer (Abb. 15), übertragen. Mit dem Motiv des Bades wird zugleich an das Thema des letzten Bildes im Weberinnenzyklus angeschlossen, wodurch eine Kontinuität zwischen den beiden Wänden entsteht.

Heute endet der Zyklus wahrscheinlich mit der zweiten Begegnung Parzivals und Sigunes.[138] Wie in der ungefähr hundert Jahre jüngeren Lauber-Handschrift in Dresden[139] dürfte auch im Wandbild Sigune in der Linde sitzend sich, einer Pietà-Ikonographie entsprechend, über den toten Schionatulander gebeugt haben.[140] Als ehemals letzte Szene – im 19. Jahrhundert wurde eine Tür eingebrochen – ist die Aufnahme Parzivals in die Artusrunde zu vermuten.[141] Die Sequenz würde dann den Weg Parzivals von dessen Geburt (2. Buch, V. 112,5ff.) bis zu seiner Aufnahme am Artushof (6. Buch, V. 301ff.) nachzeichnen.

Das tertium comparationis zwischen den beiden Seiten sieht Wunderlich im Bild der Frau. »Dem Typus der arbeitsamen [...] Frau aus der städtischen Welt werden« – so Wunderlich[142] – »bekannte höfische Frauengestalten aus einer berühmten [...] Dichtung als Verkörperung von Liebe und Treue, Schönheit und Gesittung gegenübergestellt.« Da er die mindestens zwanzig Jahre später ent-

Konstanz. Wandmalereien zum Roman Wolframs von Eschenbach im ›Haus zur Kunkel‹, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 106 (1988), S. 113–130, hier: 115f.

[137] Abb. Schiller, Ikonographie (Anm. 120), Bd. 1 (1960), S. 175ff. und Abb. 157–159.

[138] Abb. Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 99. Ebd., S. 98–101 bleibt Wunderlich vorsichtig in der Deutung; dagegen Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 121f.

[139] Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. M 66, fol. 175r: Sigune auf der Linde; Abb. Wolfram von Eschenbach ›Parzival‹. Die Bilder der illustrierten Handschriften, hg. von Bernd Schirok (Litterae 67), Göppingen 1985, S. 127, Abb. 20.

[140] Vgl. Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, Bd. 1–2, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn (Bibliothek des Mittelalters 8), Frankfurt a. M. 1994, 3. Buch, V. 138, 21–24.

[141] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 100f. rekonstruiert als letzte Szene die Blutstropfenszene; dagegen Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 127; für diese Deutung spricht auch der formale Bildablauf, der aus Symmetriegründen eine Innenraumszene verlangt.

[142] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 102.

standenen Bilder mit den Weiberlisten, die sich im ersten Geschoß des ›Hauses zur Kunkel‹ befinden, sowie die wesentlich älteren Tugendfresken der Hofdurchfahrt als zusammengehörendes Programm versteht, verknüpfen sich ihm alle Bilder zu einer Darstellung »höfisch, geistlich und städtisch geprägter Frauenrollen«.[143]

Daß eine Verbindung zwischen den beiden Freskenzyklen besteht, haben zwar die gleichartige Aufteilung der Wände und das Aufgreifen des Bademotivs vermuten lassen, ohne daß sich allerdings eine gemeinsame Thematik, wie Wunderlich sie sieht, ausmachen ließ. Gegen eine solche Interpretation sprechen allein schon die offensichtlich bewußt gewählten Unterschiede der Bildformen. Das repräsentierende Bild auf der einen wird von dem erzählenden auf der anderen Seite beantwortet. Manche Programme, aber auch einzelne literarische Schilderungen von Wandzyklen führen jeweils für unterschiedliche Wände auch entsprechend andere, oft konträr sich ergänzende Themen an. Da es sich hier nicht um einen über alle Wände übergreifenden Zyklus handelt, müssen wir mit einer Beziehung der beiden Seiten rechnen, die Gegenteiliges zu einem gemeinsamen Ganzen fügt oder unterschiedlich Zusammengehöriges einander gegenüberstellt. Im Saal der Fortuna, so berichtet Christine de Pisan, seien auf der einen Seite die tugendhaften Helden der Weltgeschichte gemalt gewesen, auf der gegenüberliegenden dagegen die Bösewichte.[144] Von sakralen Wandmalereizyklen kennen wir eine Abfolge von alt- und neutestamentlichen Ereignissen, die sich auf je einer Wandseite gegenüberstehen.[145]

Vergleichen wir den Parzival- mit dem Weberinnenzyklus, so fällt zunächst die jeweils andere Erzählweise auf. Eine Zone der Ruhe schaffen die gerahmten nebeneinander gereihten Bilder auf der einen Seite, wogegen die andere mit ihrem erzählenden Band zur Bewegung drängt. Vom Moment der Geburt an scheint der Held dauernd nach vorne zu eilen, und in jedem Register streben die Ereignisse erneut von links nach rechts. Ein weiterer Unterschied ist im Inhaltlichen zu beobachten, der Wunderlich wohl auch zu seiner Konzentration auf

[143] Ebd., S. 171.

[144] Im Exemplar der ›Mutacion‹ in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall. 11, fol. 53r, steht Christine in einer zweischiffigen, mit Tonnen überwölbten Halle, an deren Wänden jeweils zwei Streifen erzählender Bilder dargestellt sind. Christine sieht auf die Taten der guten Helden, während in ihrem Rücken die Schurken abgebildet sind; Abb. Charles Sterling, La peinture médiévale à Paris 1300–1500, Bd. 1–2, Paris 1987–1990, Bd. 1, Abb. 197.

[145] Diese Aufteilung hat eine lange Tradition, vgl. etwa Müstair, St. Johann. Im Langhaus sind auf der Südseite die alttestamentlichen Szenen, auf der Nordseite die neutestamentlichen dargestellt; dazu Louise Gnädinger und Bernhard Moosbrugger, Müstair. Das Kloster St. Johann in Müstair, Zürich 1994, S. 66f.; zu einer ähnlichen Konzeption im städtischen Kontext vgl. den Hansasaal des Kölner Rathauses; dazu Köln: Der Ratsturm. Seine Geschichte und sein Figurenprogramm, hg. von Hiltrud Kier, Bernd Ernsting und Ulrich Krings (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 21), Köln 1996, S. 172–180.

das Thema der weiblichen Vorbilder geführt hat. Während die Frauen in beiden Wandbildern höfisches Verhalten demonstrieren, zeugt Parzivals Verhalten im obersten Register im Gegenteil von seiner fehlenden Erziehung. Nach dem Abschied von seiner Mutter, der ihr ja im Text das Leben kostet, werden im Bild seine Verfehlungen dargestellt. In dem einfachen, mit Ocker gefärbten, kurzen Rock, wie ihn Bauern trugen,[146] nähert er sich Jeschute.[147] Sogar sein unstandesgemäßes Reittier, der Esel, beobachtet verblüfft sein deplaciertes Handeln. Freilich fehlt der Szene jene Aggressivität, welche der Text erwarten ließe (3. Buch, V. 131,15–21). Die Darstellung entspricht damit aber dem Tenor der gesamten Interpretation,[148] sind doch hier nicht schuldhafte Handlungen, sondern Verstöße gegen eine gesellschaftliche Norm verbildlicht. Das zweite Register ist Parzivals Wandlung zum höfischen Helden gewidmet, seine Erziehung und Bekehrung sind dabei die zentralen Themen. Der Bildstreifen setzt ein mit des Helden erstem Eintritt in das ritterliche Leben, wobei er über sein Narrenkleid – Heiligen entsprechend, die mit dem Wechsel des Gewandes ihr neues Leben beginnen[149] – die Rüstung Ithers anlegt (3. Buch, V. 157,7–16). Erst sie eröffnet ihm den Zugang zur ritterlichen Welt, weshalb die Einkleidungsszene folgerichtig – jedoch dem Text zuwiderlaufend – vor seinen ersten Besuch am Artushof gelegt ist (3. Buch, V. 148,29f.).[150] Für ein rittermäßiges Leben allerdings reichen die äußerlichen Veränderungen, wie die standesgemäße Rüstung, noch lange nicht, sondern nun müssen die geistigen Grundlagen folgen. Die Belehrung am Hofe Gurnemanz' und die Unterweisung im höfischen Verhaltenskodex sind im zweiten Register in aller Ausführlichkeit geschildert. Sogar das Geleiten zum nächtlichen Lager wird mit einem eigenen Bild bedacht. Im untersten Streifen schließlich vollbringt Parzival die ersten Taten, die als unmittelbare Folge des Erziehungsprozesses nun Ausdruck seiner wahren Ritterlichkeit sind.[151]

[146] Die einfache geschürzte Tunika bleibt das ganze Mittelalter Kleidung der unteren Schichten; Abb. Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 5. Aufl., Wilhelmshaven usw. 1990, Abb. 214f.

[147] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 84.

[148] Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 116 und 118, vermutet zunächst in der Szene den Abschied Parzivals von Herzeloyde, entscheidet sich dann aber wegen der Anordnung der Szenen doch für den Überfall auf Jeschute; dazu ders., Parzivaldarstellungen (Anm. 63), S. 184f.

[149] Dazu etwa der hl. Benedikt, der über seine weltliche Tracht das Mönchsgewand gelegt bekommt; Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 1202, fol. 17v; dazu Lektionar zu den Festen der hll. Benedikt, Maurus und Scholastica, Faksimile Vat. lat. 1202, Codex Benedictus (Codices e Vaticanis Selecti 50), Zürich o. J. [1981]. Als Gegenbild kann Franz von Assisi im Franziskuszyklus in Assisi gelten; Abb. Joachim Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985, Abb. 99.

[150] Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 121, versteht die Kopfhaltung Ginevras als trauernd und sieht deshalb in der Szene eine Bebilderung der Erzählung von Parzivals Tat; vgl. auch ders., Parzivaldarstellungen (Anm. 63), S. 185.

[151] Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 92f. Das Geleit zum Nachtlager ist beispielsweise auch in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ in diesem Sinne bebildert worden; dazu Leutkirch, Fürstlich Waldburg-Zeil'sches Gesamtarchiv, Schloß Zeil, ZAMs 37, fol. 108r.

Bevor wir versuchen, aus dem bisher Gewonnenen mögliche Deutungswege zu skizzieren, muß noch die Stirnwand des Raumes mit einbezogen werden. Dort befinden sich zwischen den Fenstern die beiden Bilder mit an alttestamentliche Gestalten gemahnenden Figuren. Nahezu zerstört läßt sich das eine Thema mit den Löwenbändigern Simson oder David identifizieren.[152] Insbesondere Simsons Kampf mit dem Löwen scheint in der städtischen Ikonographie eine Rolle zu spielen.[153] Klarer ist die zweite Gestalt einzuordnen (Abb. 4), die auf dem Thron sitzend sowohl zu den Dichtern der Liederhandschrift, vor allem Heinrich VI. (Abb. 6), als auch zu den Weberinnen Verbindungen schafft. Einen neuen Kontext stellen aber die heraldisch um die sitzende Herrschergestalt angeordneten Tiere her. Als Luchs, oder, nach der Zeichnung Mosbruggers, eher als Löwe,[154] als Affe, Spinne,[155] Adler oder Greif und Wildschwein können die Tiere gedeutet werden. Die Vorstellung des Menschen, der von fünf Tieren umgeben ist – mit den entsprechenden Sinnesorganen des sitzenden Königs jeweils durch feine Linien verbunden –, die für besondere Stärken in jeweils einem Sinnesbereich bekannt sind, stammt von der Schrift des Thomas von Cantimpré, dem ›Liber de natura rerum‹.[156] Ungefähr gleichzeitig zu unserem Wandbild wurde im Turm von Schloß Longthorpe[157] das Thema der fünf Sinne ebenfalls gestaltet. Während die königliche Gestalt in Longthorpe das Rad, auf dem die Tiere angeordnet sind, fest im Griff hat und somit die Sinne beherrscht, ist unsere Figur von den an Wappentiere erinnernden Vertretern der Sinne umgeben. Die Rechte des Thronenden scheint nach unten zu der Spinne zu weisen, welche für die Feinheit der Gefühle steht, während seine Linke auf dem Zwerchfell liegt, dem Sitz der Gefühle.[158] Mit der Wahl der Ikonographie des

[152] Abb. Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 40f.

[153] Dazu etwa das Löwenkampfmotiv am Kölner Ratsturm, das die Legende von Bürgermeister Grins Kampf mit dem Löwen illustriert. Abb. Walter Geis, Gedanken zum mittelalterlichen Skulpturenprogramm des Ratsturmes, in: Köln: Der Ratsturm. Seine Geschichte und sein Figurenprogramm, hg. von Hiltrud Kier, Bernd Ernsting, Ulrich Krings (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 21), Köln 1996, S. 126–165, hier: 151f.

[154] Vgl. Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), Abb. S. 44.

[155] Nicht auszuschließen wäre auch eine Unterform des Skorpions wie beispielsweise die Schildkröte; Prof. Dr. Ewa Sniezynska-Stolot, Krakau, sei ganz herzlich für den Versuch gedankt, das Fresko astrologisch zu deuten. Danach verweisen alle aufgeführten Tiere auf das Sternbild des Löwen, zu dem auch die Simson-Gestalt und die Tätigkeit des Spinnens und Webens gehören.

[156] Carl Nordenfalk, Les cinq sens dans l'art du moyen âge, in: Revue de l'art 34 (1976), S. 17–28, hier: 22f. Der Geier ist mit der Nase verbunden, da er schärfer riechen kann als der Mensch, der Affe mit dem Mund, da er feiner zu schmecken vermag, der Eber mit dem Gehör, der Luchs mit den Augen und die Spinne mit dem Sonnengeflecht als dem Sitz des Gefühls; dazu Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 53), S. 46.

[157] Nordenfalk, Cinq sens (Anm. 156), S. 24.

[158] Zum Zwerchfell (Praecordia) als Sitz des Gemüts und des Herzen Lieselotte E. Saur-

rex David für diese allegorische Gestalt wird, wie schon gesehen, an Kaiser Heinrich VI. der Weingartner Liederhandschrift (Abb. 6) erinnert. Die Anspielung sowohl an den alttestamentlichen König als auch den Dichterfürsten sowie die heraldische Anordnung der Tiere und der Dialog mit dem Löwenbändiger neben dem zweiten Fenster lassen die Gestalt somit zum Herrn der Sinne werden.

4. Ein Netz verschiedener Assoziationen

Bisher haben wir die vier Bildzyklen als weitgehend eigenständig erfahren. Allerdings hat sich ein komplexes Muster von sich gegenseitig ergänzenden Bezügen abgezeichnet. Wie am eingangs besprochenen Beispiel vom Heuberg 20 in Basel ist auch hier denkbar, daß die einzelnen Themen unabhängig voneinander entstanden und als solche auch interpretierbar sind. Ebenso ist nicht auszuschließen, daß erst allmählich ein Gesamtprogramm angestrebt worden ist, an dem unterschiedliche Auftraggeber beteiligt waren.[159] Der optische und motivische Dialog zwischen den drei Wänden jedoch spricht dafür, daß der Betrachter aufgefordert wird, nach Gemeinsamkeiten und Verbindungen zwischen den Bildern zu suchen. Diese sollen abschließend skizziert werden, um damit unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten anzusprechen.

Die ungewöhnliche Auswahl der Szenen im Parzivalzyklus – vertraut ist etwa vom Braunschweiger Gawanteppich[160] und mehreren Elfenbeinkästchen[161] das

ma-Jeltsch, Die Miniaturen im ›Liber scivias‹ der Hildegard von Bingen, Wiesbaden 1998, S. 74.

[159] Der Tugend- und Lasterzyklus dürfte entstanden sein entweder als das Haus dem Domherrenhof verbunden war oder spätestens als es Konrad von Überlingen, einem Kleriker und Arzt, gehörte; dazu Wienecke, Konstanzer Malereien (Anm. 64), S. 17. Zu Magister Konrad von Überlingen vgl. Konstanzer Häuserbuch. Festschrift zur Jahrhundertfeier der Vereinigung der Stadt Konstanz mit dem Hause Baden, Bd. 1–2, hg. von der Stadtgemeinde, Heidelberg 1906–1908, Bd. 2: Geschichtliche Ortsbeschreibung, bearb. von Konrad Beyerle und Anton Maurer, S. 422–425, hier: 423; s. auch Helmut Maurer, Konstanz im Mittelalter, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Konzil (Geschichte der Stadt Konstanz 1), Konstanz 1989, S. 166f. – Für die Weber- und Parzivalfresken scheint ein unbekannter Stiftsherr von Sankt Johann in Frage zu kommen, ist doch nach dem Verkauf von 1316 das Haus wiederum in den Besitz des Stiftes Sankt Johann gekommen; dazu Schirok, Parzivaldarstellungen (Anm. 63), S. 188. Schließlich könnte für den späten Weiberlistenzyklus im ersten Geschoß des Hauses, der erst in den 50er Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein kann, Heinrich Unterschopf verantwortlich gemacht werden. Er scheint das ›Haus zur Kunkel‹ in der Zeit von 1331 bis 1370 besessen zu haben; dazu Beyerle und Maurer, Häuserbuch, Bd. 2, S. 424.

[160] Schirok, Parzivaldarstellungen (Anm. 63), S. 181ff.

[161] Norbert H. Ott, Zur Ikonographie des Parzival-Stoffs in Frankreich und Deutschland. Struktur und Gebrauchssituation von Handschriftenillustration und Bildzeugnis, in: Probleme der Parzival-Philologie (Anm. 63), S. 108–123, hier: 115f. und Abb. 7; auf einem französischen Elfenbeinkästchen aus dem frühen 14. Jahrhundert (Paris, Musée

Interesse an den Wunderszenen in *Schastel marveil* – erhält eine neue Dimension, wenn wir die Bilder im Kontext der übrigen Darstellungen des Raumes interpretieren. Sofern wir in den Weberinnen die Verherrlichung einer spirituelle Werte verfolgenden Lebensweise sehen, wird der Text zu Wolframs ›Parzival‹ als Vorwand genommen, um damit ein Exempel für einen etwas anders gefärbten Part der *vita activa* darzulegen. Parzivals allmähliche Wandlung zum sittlichen Helden, der dank eines Erziehungsprozesses mit den Werten und Verhaltensformen der christlichen und höfischen Welt vertraut wird, ist in dieser Sicht das zentrale Thema der Wand. Im ersten und zweiten Register werden, wie wir gesehen haben, eben nicht Parzivals Verfehlungen im Sinne schuldhaften Verhaltens geschildert, sondern lediglich sein im gesellschaftlichen Kontext anstößiges Agieren. Weder der von ihm verschuldete Tod der Mutter, noch die unbotmäßige Annäherung an Jeschute, noch der Verwandtenmord an Ither werden gezeigt, sondern sein ungelenkes Verhalten. Das Gastmahl, der Empfang des Gastes, das Geleiten zum Nachtlager und die Konversation sind jene Unterrichtsformen, welche Parzivals Verhalten prägen und ihn zu einem den Weberinnen vergleichbaren Vorbild machen.

Das Zimmer muß, wie schon erwähnt, auch im 14. Jahrhundert auf die heutige Fensterzone ausgerichtet gewesen sein.[162] Im Weberinnenzyklus zu unserer Linken ist trotz der Einzelbilder, die auch als übereinander liegende Dreiergruppen zu lesen sind, ein Erzählablauf angestrebt. Die Tätigkeiten beginnen bei der groben Bearbeitung des Rohstoffes und schreiten zu immer diffizileren Arbeiten fort. Sie schließen mit der Pflege des Geistes – mit Lesen – und des Körpers. Vom Bad nach der Arbeit führt der Zyklus auf die rechte Zimmerseite zum Bad des neu geborenen Helden in der Parzivalwand. Ziehen wir in unsere Betrachtungen noch die beiden einer Triumphwand entsprechend wirkenden Bilder zwischen den Fenstern mit ein – die Bezwingung des Löwen durch Simson und König David als Herr der Sinne –, so beginnt sich ein heilsgeschichtlich-kosmologisches Programm zu entwickeln. Simsons Bezwingung des Löwen wird als Typus zu Christi Überwindung des Bösen verstanden,[163] ihm zur Seite sitzt der Herr der Sinne. In Longthorpe sind dem Beherrscher der fünf Sinne die Lebensalter zugeordnet,[164] während hier verschiedene Lebensweisen angesprochen sind. Sie dienen beide dem Oberthema der Beherrschung der Sünde und damit auch des Todes mit Hilfe der Zucht der Sinne. Während die

du Louvre) wird ebenfalls der Kampf mit Ither als exemplarischer Kampf gezeigt; dazu ebd., S. 117 und 122, Abb. 8.

[162] Der Eingang dürfte sich wie heute noch an der gegenüberliegenden Wand befunden haben.

[163] Bulst, Samson (Anm. 51), Sp. 32. Im Kremsmünsterer ›Speculum humanae salvationis‹ ist Simson als Typus zu Christus gezeigt, der mit dem Kreuz den Teufel besiegt; dazu Speculum humanae salvationis. Codex Cremifanensus 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Kommentar von Willibrord Neumüller (Glanzlichter der Buchkunst 7), Graz 1997, fol. 34^{v}–35^{r}.

[164] Nordenfalk, Cinq sens (Anm. 156), S. 24.

Weberinnen die guten Werke und Gottes Wirken bedenken, lernt Parzival in der Welt das Richtige zu tun. Als christlicher Ritter, der nun nicht nur versiert im Umgang mit höfischen Werten ist, sondern dank dieser Wandlung die richtigen Taten im Sinne der christlichen *caritas* zu leisten vermag,[165] bilden die Lebensweisen der beiden Seiten ein aufeinander bezogenes Ganzes, das den Idealen einer Zusammengehörigkeit der beiden Lebensformen der *vita activa* und *contemplativa* im Sinne einer auch auf kontemplative Werte ausgerichteten *vita activa* entspricht.[166] Die Weberinnen und Parzival folgen den ihnen von Gott – nach dem Sündenfall – zugeteilten unterschiedlichen Pflichten, wodurch ihnen, dank ihrer entsprechend anders gearteten guten Werke, die Gottesliebe gleichermaßen zuteil wird.

Eine vergleichbar allegorische Darstellung der beiden idealen Lebensweisen als Spinnerin und Ritter ist von Albrecht Dürer überliefert.[167] Im Gebetbuch Kaiser Maximilians[168] treten sie jedoch – im Gegensatz zu Konstanz – nicht als Vorbilder auf, sondern versagen im Gegenteil bei den ihnen obliegenden Aufgaben. Zu Psalm 96(97),1–7 und zum Ende von Psalm 95(96),13 – der Beschwörung des nahenden Weltgerichts – sind Hund und Kranich von jener Wachsamkeit erfüllt, welche angesichts des kommenden Jüngsten Tages erforderlich wäre. Des Ritters Augen dagegen sind durch den ihm ins Gesicht gefallenen Helm verschattet[169] und die Spinnerin ist neben dem Spinnrocken eingeschlafen. Im Gegensatz zu den Gestalten im ›Haus zur Kunkel‹ hat dieses Paar sich der Nachlässigkeit bei der Erledigung seiner Aufgaben schuldig gemacht.

[165] Schirok, Parzival (Anm. 136), S. 129, nimmt als letzte Szene des Zyklus die Aufnahme in die Gralsrunde an, vorher die Blutstropfengeschichte; die letzte noch sichtbare Szene dürfte die zweite Begegnung mit Sigune darstellen. Demnach stünden zwei Szenen zum Thema der Caritas am Schluß des Zyklus. – Zur Blutstropfenepisode Walter Haug, Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach, in: DVjs 45 (1971), S. 668–705, hier: 689–692. – Zu Sigune Julius Schwietering, Sigune auf der Linde. Philosophische Schriften, hg. von Friedrich Ohly und Max Wehrli, München 1969, S. 136–139.

[166] E(rika) Dinkler-von Schubert, Vita activa et contemplativa, in: LCI 4 (1972), Sp. 463–468; Alois M. Haas, Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter, Frankfurt am Main 1989, hier: 97–109. – Zur Aufwertung der *vita activa* im Sinne des Wirkens zugunsten des Nächsten, ebd., S. 101f.; zu einer Konkretisierung der *vita contemplativa* im Sinne von »Wirken und Tun« ebd., S. 104f.

[167] Ein weiteres Beispiel wäre auch in der Medici-Kapelle in Florenz in der Gegenüberstellung von Giuliano und Lorenzo de Medici zu sehen; dazu Dinkler-von Schubert, Vita (Anm. 166), Sp. 467.

[168] München, Bayerische Staatsbibliothek, 2° L. impr. membr. 64, fol. 48^{v}; dazu Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä., Einführung von Hinrich Sieveking, München 1987; meiner Assistentin Anja Eisenbeiß M.A. sei an dieser Stelle für den wertvollen Hinweis gedankt.

[169] Sieveking, Gebetbuch (Anm. 168), S. XXV, interpretiert den Ritter als wachsam; vgl. zu dieser Deutung auch Ewald M. Vetter und Christoph Brockhaus, Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1971/1972), S. 70–121, hier: 102 mit weiterer Literatur.

Liest man die Weberinnen- und Parzivalfresken als zusammengehörig, so erschließt sich daraus, wie oben schon angesprochen, eine weitere heilsgeschichtliche Dimension. In den Weberinnen scheint ja die Assoziation an Eva und Maria auf, während Parzival – ausgezeichnet durch das Motiv seiner Geburt – als Held der Gnadenzeit verstanden werden kann. Damit ist wohl weniger ein Fortschreiten als eine Einheit der Heilszeiten angesprochen. Nicht so sehr die vertraute Gegenüberstellung einer alt- gegen eine neutestamentliche Wand scheint hier gemeint, als vielmehr die Berufung jeder Wand sowohl auf den alttestamentlichen Typus als auch auf den neutestamentlichen Antitypus. Nur über Maria erschließt sich bei den Weberinnen die Assoziation an Eva, während der Parzivalzyklus der Zeit der Gnade angehört. In der Gegenüberstellung allerdings wird man damit rechnen dürfen, daß sich dem zeitgenössischen Betrachter der Parzivalzyklus vor dem Hintergrund der an Eva erinnernden Weberinnen mit den Tätigkeiten Adams verknüpfte. Im Sinne der heilsgeschichtlichen Einbettung werden die beiden Varianten der *vita contemplativa* und *activa* zu Aufgaben, welche den Nachfolgern des Vorelternpaares zugedacht sind. Da zugleich Maria als neue Eva und Parzival, in der Zeit der Gnade geboren, als vorbildliche Vertreter dieser Lebensform gelten dürfen, werden die hier vertretenen Werte, welche selbstverständlich diejenigen der Auftraggeber sind, auch in den Kontext des Versprechens von Heil gestellt. Die Stirnwand mit ihrer Verherrlichung von Kraft und der Beherrschung der Sinne liefert gleichsam den Grundtenor zu den hier vertretenen Idealen.

Mit der Assoziation an das Vorelternpaar wird die Erinnerung an das Sprichwort »Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann?« wach. Zwar scheint dieses erst im späteren 14. Jahrhundert nachweisbar,[170] wogegen der Gedanke an die grundsätzliche Gleichheit aller Menschen aufgrund ihrer Herkunft vom Stammelternpaar in der Literatur des 13. Jahrhunderts immer wieder betont wird.[171] Damit verknüpft ist zweifellos auch die nach den beiden Geschlechtern unterschiedene Weise der richtigen Lebensführung. Den Weberinnen als Nachfolgerinnen Evas mit dem Vorbild Marias ist ein kontemplatives Verfolgen und Beharren in den guten Werken von der Heilsgeschichte vorgegeben, während Parzival als Nachfolger Adams zur aktiven Variante verpflichtet ist.

Nehmen wir noch den Zyklus der Toreinfahrt hinzu, der zweifellos vor den Weberinnen entstanden ist, so wird eine Dimension sichtbar, die wir bereits in

[170] M(athilde) B(rachna), Adel, in: TPMA 1 (1995), S. 27–39, hier: 32.

[171] Vor allem in Freidanks ›Bescheidenheit‹ und den Liedern Reinmars von Zweter sowie bei Frauenlob; dazu V(roni) M(umprecht), Adam, in: TPMA 1 (1995), S. 25ff., hier: 26, sowie B(rachna), Adel (Anm. 170), Nr. 88, S. 32; auch für diesen Hinweis und die Bereitstellung des Materials sei Anja Eisenbeiß sehr gedankt.

den Deutungen Augustins und Geilers für die Weberinnen erkannten. Es scheint hier jedoch nicht allein um die Tätigkeiten an sich zu gehen, also nicht um Handarbeiten und ritterliches Tun, sondern damit sind Bilder für gottgefällige Lebensformen gefunden, die demjenigen, der sie verfolgt, das Heil versprechen. Die Tugenden, welche die Laster überwinden, sind jene Helferinnen, die auch den Nachfahren Adams und Evas im zweiten Geschoß bei einem tugendhaften und ritterlichen Leben beistehen. Dieses wird ihnen angesichts des Todes zum Heil gereichen.

Freilich scheint nicht nur eine endzeitliche Dimension hier angesprochen zu sein, sondern das gesamte Wandprogramm könnte durchaus auch einen zeitpolitischen Bezug enthalten. Das Sprichwort »Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann?« wurde ja im späteren 14. Jahrhundert gleichsam zum Schlachtruf für aufstrebende Schichten, die damit ihre Stellung in der Gesellschaft beanspruchen wollten.[172] Könnte in diesen Bildern mit ihrer an Metaphern so reichen Sprache das Thema einer Gleichsetzung von Geblütsadel mit Seelen- und Tugendadel angesprochen sein?[173] Die Betonung des Tugendadels legt nahe, daß damit auch in der Konstanzer Ausstattung sozialpolitische Konflikte angesprochen würden. In dieser Stadt hatten nämlich schon sehr früh Spannungen zwischen den unterschiedlichen sozialen Schichten begonnen und offenbar eine etwas andere Ausrichtung genommen als in anderen Städten. In der sich nach dem Bürgeraufstand von 1342 organisierenden ›Gesellschaft zur Katze‹ gelang es, alle führenden Geschlechter zusammenzubringen, die sich bestimmten Lebensweisen anzuschließen vermochten.[174] Nobilität also war damals schon eine Frage des Tugendverhaltens im Sinne des höfischen Komments und nicht allein der Blutabstammung geworden.

Ausgehend von den eingangs gemachten Überlegungen habe ich versucht, die vier Freskenzyklen des obersten Geschosses im ›Haus zur Kunkel‹ zunächst als separate Themen zu untersuchen und anschließend nach den Möglichkeiten eines gemeinsamen Programms zu fragen. Bestätigt hat sich dabei, daß alle vier Wandbilder in sich geschlossene Einheiten darstellen und auch als solche gelesen werden wollen. Allerdings hat sich auch gezeigt, daß darin nicht jeweils bloß eine Bedeutungsebene angelegt ist, sondern die Bilder ein dichtes Angebot an Verweisen enthalten. So ist wohl auch ihre scheinbar gängige Ikonographie zu

[172] So nahm es John Ball, der Führer des englischen Bauernaufstands, am 12. Juni 1381 zum Ausgangspunkt seiner Predigt von Blackheath Hill, auf die der Zug der rebellierenden Bauern nach London und die Erstürmung des Towers folgten; dazu Richard B. Dobson und John Ball, in: LexMa 1 (1980), Sp. 1382f., hier: 1382; vgl. auch Bartlett Jere und Helen Westcott Whiting, Proverbs, Sentences and Proverbial Phrases from English Writings mainly before 1500, Cambridge 1968, Nr. A 38, S. 4.

[173] Auch hierzu finden sich zahlreiche Belege, unter anderem aus Ulrichs von dem Türlin ›Willehalm‹ (V. 20, 21), bei B(rachna), Adel (Anm. 170), S. 36ff.

[174] Peter F. Kramml, Komponenten sozialen Aufstiegs am Beispiel des spätmittelalterlichen Konstanz, in: Montfort 46 (1994), S. 20–42, hier: 20f.

verstehen, in der sich dem eingesehenen Betrachter die Erinnerung an eine unerwartet große Zahl von vertrauten, den Inhalt mit neuen Sinnschichten bereichernden Themen eröffnet.

Sowohl im einzelnen Bild als auch in der Gesamtkonstellation des Raumes, ja sogar bei den verschiedenen Zyklen des Hauses, hat sich gezeigt, daß zu ihrer Entschlüsselung breite, vor allem visuelle Kenntnisse vorausgesetzt werden. Die gewählten Bildformen, die Erzählabläufe, der sich im Raum entwickelnde Lesevorgang – von links nach rechts unter Einbezug der Stirnwand – sowie die vielen ikonographischen Anspielungen dienen als Anweisungen für die Interpretation. Keineswegs nur über visuelle Kenntnisse freilich muß der Betrachter verfügen, sondern ebenso werden ihm eine Vertrautheit mit unterschiedlichsten Quellen abverlangt. Höfische Literatur, Homiletik, naturwissenschaftliche und moralisch-didaktische Werke wie auch Kenntnisse aus der Bilderwelt der mystischen Texte bilden den Hintergrund dieser scheinbar so anspruchslosen Ausstattung. Höfisches wird moralisierend umgedeutet und in einen heilsgeschichtlichen Kontext eingebettet. Das Zitieren unterschiedlicher Formen, Themen und Darstellungsweisen hat sich als Anspruch erkennen lassen, in diesen Bildern ein möglichst breites Panorama von Wissen vorzuführen und sowohl für den Auftraggeber als auch den Betrachter in Erinnerung zu rufen.

Abb. 1: *Januar.* ›Très Riches Heures‹. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1^{v}. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 2: *Wandmalereien im Herrscherpalast.* Petrus de Ebulo, ›Liber ad honorem Augusti‹. Bern, Burgerbibliothek, Cod. 120 II, fol. 143^{r}. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

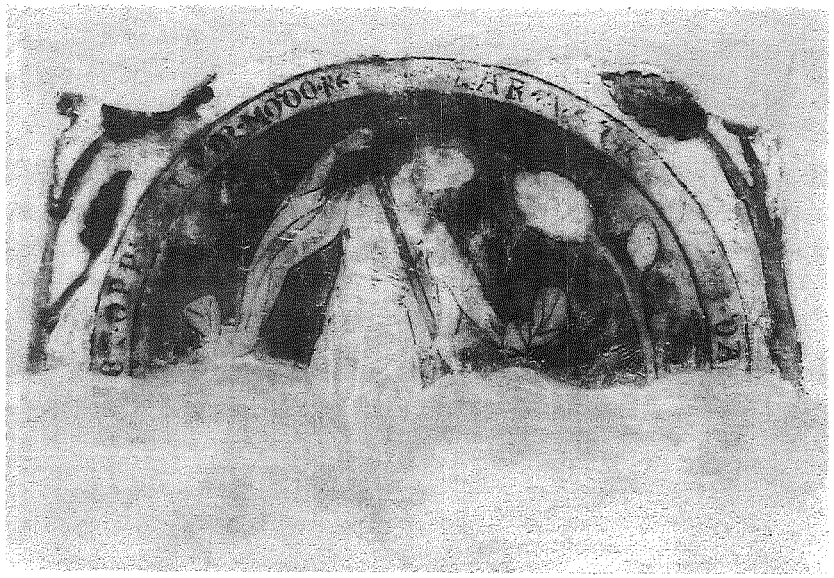


Abb. 3: *Operatio (?) überwindet Avaritia (?).* Konstanz, Haus zur Kunkel, Toreinfahrt. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

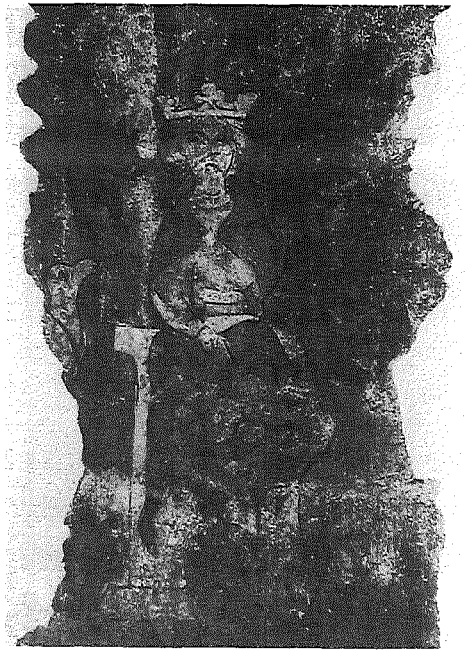


Abb. 4: *Allegorie der fünf Sinne.* Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Nordostwand. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

Abb. 5: *Weiberlisten: Simson und Dalila* (Kopie Mosbrugger). Konstanz, Haus zur Kunkel, 1. Obergeschoß. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

Abb. 6: *Kaiser Heinrich VI.* ›Weingartner Liederhandschrift‹. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1, S. 1. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

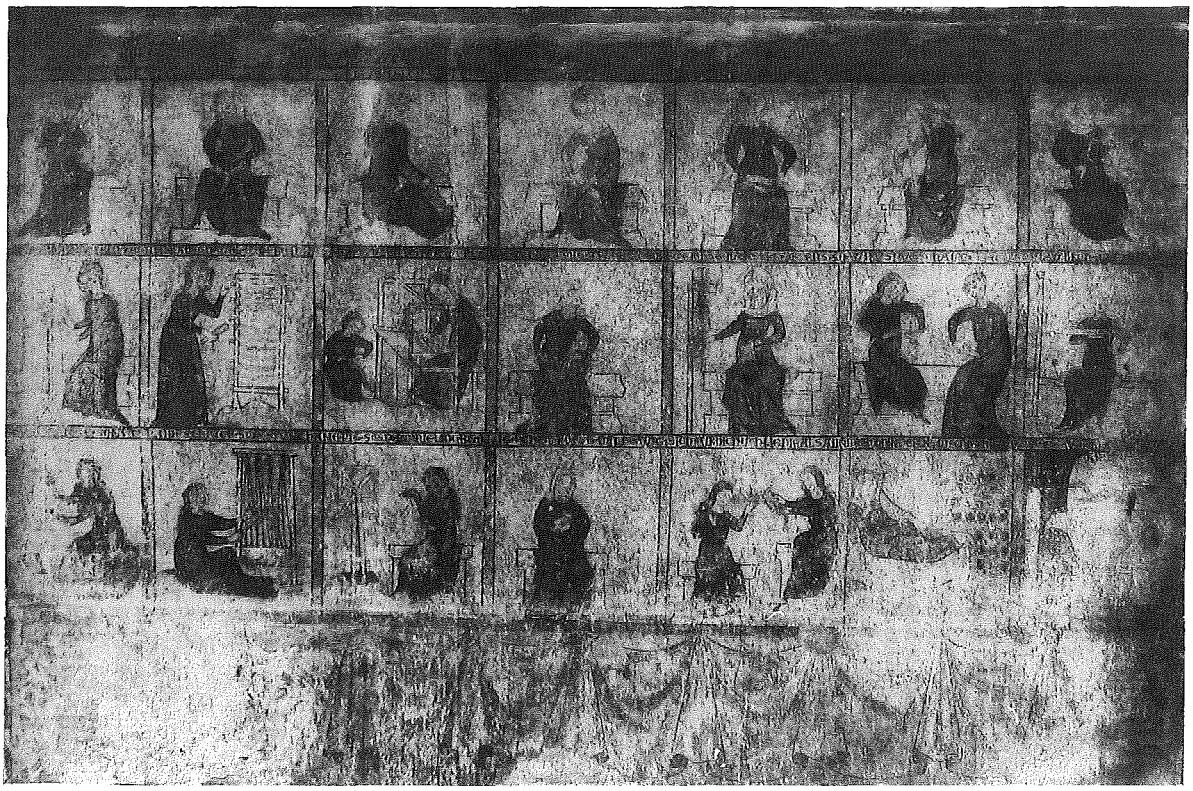


Abb. 7: *Weberinnenfresken.* Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Nordwestwand. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

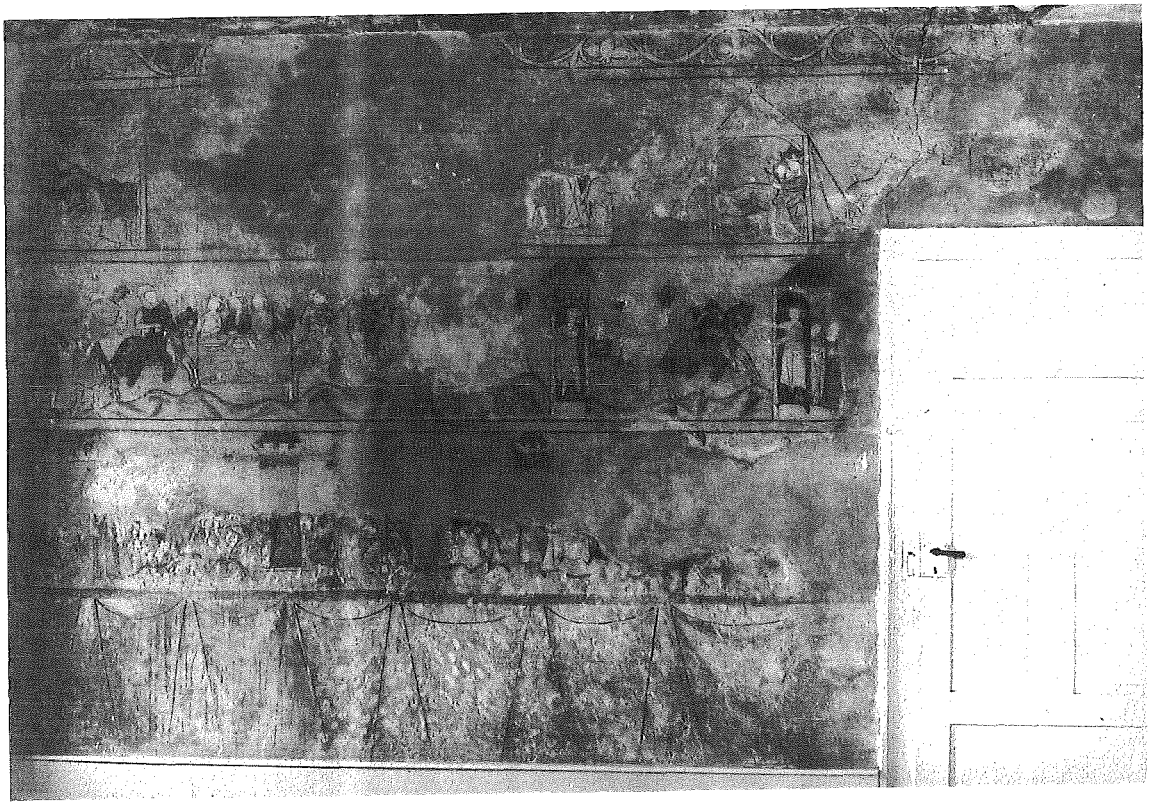


Abb. 8: *Parzivalfresken.* Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Südostwand. Foto: Jeannine le Brun, Konstanz.

Abb. 10: *Winden des Seidengarns (13. Bild).* Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Nordwestwand. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

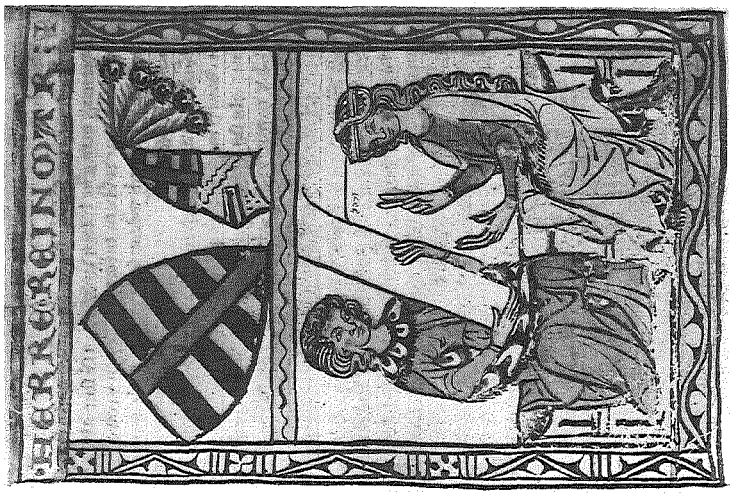


Abb. 9: *Herr Reinmar der Alte.* ›Weingartner Liederhandschrift‹. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1, S. 60. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

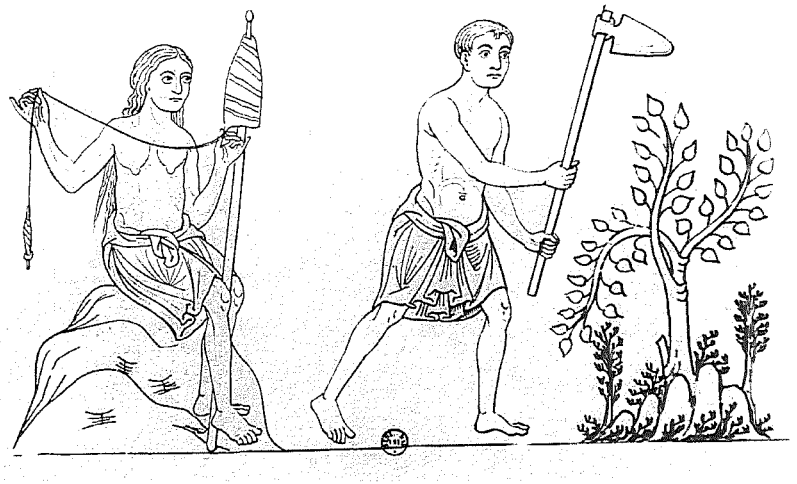


Abb. 11: *Arbeit der Stammeltern.* Herrad von Landsberg, ›Hortus deliciarum‹. Ehem. Straßburg, Bibliothèque municipale, fol. 27r. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

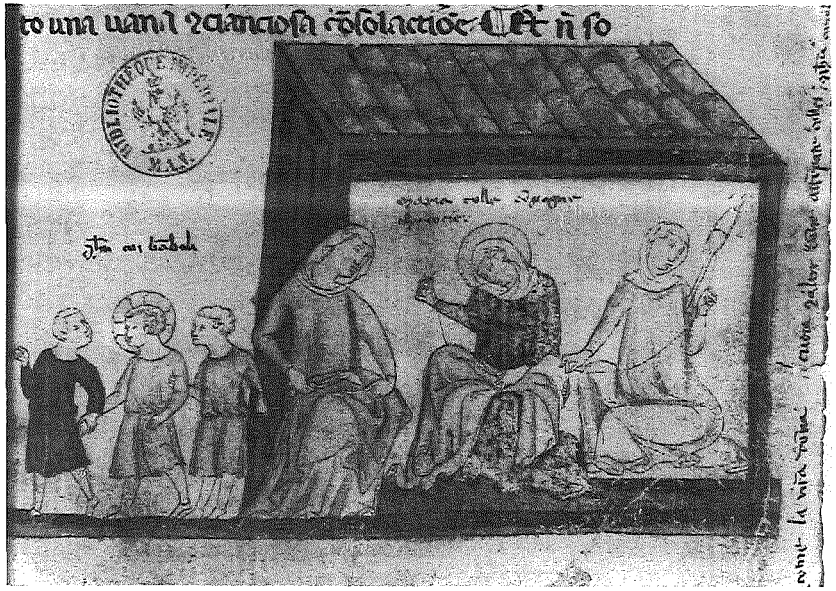


Abb. 12: *Maria näht im Kreis ihrer Gefährtinnen.* Pseudo-Bonaventura, ›Meditationes vitae Christi‹. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 115, fol. 43r. Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

Abb. 13: *Die hl. Elisabeth.* Holzschnitt von Hans Burgkmair d. Ä. aus Johannes Geiler von Kaysersberg, ›Die gaistlich spinnerin‹, Augsburg: J. Otmar 1510 (B 28).
Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

Abb. 14: *Geburt Parzivals.*
Konstanz, Haus zur Kunkel, 2. Obergeschoß, Südostwand.
Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

Abb. 15: *Geburt Johannes des Täufers.* Pseudo-Bonaventura, ›Meditationes vitae Christi‹. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. ital. 115, fol. 14ᵛ.
Foto: Renate J. Deckers-Matzko, Heidelberg.

Roland Böhmer (Freiburg)

Bogenschütze, Bauerntanz und Falkenjagd

Zur Ikonographie der Wandmalereien im Haus ›Zum Brunnenhof‹ in Zürich

Im Jahr 1996 wurden anläßlich der umfassenden Renovation des Hauses ›Zum Brunnenhof‹[1] an der Brunngasse 8 in Zürich die Reste eines ausgemalten Saales entdeckt, der in der Zeit um 1330 entstanden sein dürfte. Bereits dies machte den Fund bedeutungsvoll, denn die Wandbilder gehören qualitativ zum Besten, was aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Zürich erhalten ist. Als sich dann außerdem herausstellte, daß der Wandschmuck von einer historisch faßbaren jüdischen Geldverleiher- und Gelehrtenfamilie in Auftrag gegeben worden war, wurde die Entdeckung zu einer Sensation, die nicht zuletzt in der jüdischen Welt große Beachtung fand. Das zumindest teilweise von der volkssprachigen Literatur beeinflußte Bildprogramm machte die Malereien zudem auch für die Germanistik interessant. Im Winter 1996/97 konnte der Saal in einer Ausstellung im Haus ›Zum Rech‹ einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt werden. Die Ergebnisse der Untersuchung wurden 1997 publiziert.[2] Im vorliegenden Aufsatz bietet sich Gelegenheit, auf einzelne Aspekte näher einzugehen und dabei die Forschungsdiskussion seit 1997 mit einzubeziehen.[3] Im Zentrum

---

[1] Der Hausname ist nicht mittelalterlichen Ursprungs, sondern tritt erst im 18. Jahrhundert auf.

[2] Dölf Wild und Roland Böhmer, Die spätmittelalterlichen Wandmalereien im Haus »Zum Brunnenhof« in Zürich und ihre jüdischen Auftraggeber, in: Zürcher Denkmalpflege. Stadt Zürich, Bericht 1995/96, Zürich 1997, S. 15–33.

[3] Literatur zu den Wandmalereien im Haus ›Zum Brunnenhof‹ (nach Erscheinungsjahr): Roland Böhmer, Die gotischen Wandmalereien im Haus »Zum Brunnenhof«, Brunngasse 8, Zürich, unpubl. Typoskript, erstellt im Auftrag des Büros für Archäologie der Stadt Zürich, 1996. – Wild/Böhmer, Spätmittelalterliche Wandmalereien (Anm. 2). – Dölf Wild und Sandra Zinn-Schärer, Brunngasse 8, »Brunnenhof«, Brunngasse 10, in: Zürcher Denkmalpflege. Stadt Zürich, Bericht 1995/96, Zürich 1997, S. 122–125. – Dölf Wild, Bedeutende Zeugen mittelalterlicher jüdischer Wohnkultur in der Zürcher Altstadt entdeckt, in: Aschkenas 7 (1997), S. 267–269. – Edith Wenzel, Ein neuer Fund. Mittelalterliche Wandmalereien in Zürich, in: ZfdPh 116 (1997), S. 417–426. – Michael Toch, Die Juden im mittelalterlichen Reich (Enzyklopädie deutscher Geschichte 44), München 1998, S. 78, 141. – Dietrich Gerhardt, Zürich und Süßkind von Trimberg, in: ZfdPh 118 (1999), S. 103–110. – Dina Epelbaum, Die Wandmalereien im Haus ›Zum Brunnenhof‹. Ein Beispiel jüdischer Kunst aus dem 14. Jahrhundert im Spannungsfeld zwischen Adaption und Abgrenzung, Lizentiatsarbeit, Univ. Zürich, 1999 (Typoskript). – Gertrud Blaschitz, Realienkunde und Germanistik. Die weiblichen Kopfbedeckungen in der Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779), in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 12 (2000), S. 381–396. – Roland Böhmer, Neidhart

der Betrachtungen steht dabei die inhaltliche Deutung der figürlichen Bildszenen.[4]

Die jüdischen Besitzer

Das Haus ›Zum Brunnenhof‹ liegt rechts der Limmat im ehemaligen jüdischen Quartier Zürichs, das sich entlang der Brunngasse und der im rechten Winkel dazu verlaufenden Froschaugasse hinzog. Die frühesten Nachrichten über die Besitzverhältnisse des Hauses datieren vom 23. Mai 1332. Die Juden Moses und Gumprecht, Söhne der Frau Minne, schlossen damals mit ihrem Nachbarn Johannes Meis, dessen Liegenschaft (das heutige Haus ›Zum Gemsberg‹ an der Brunngasse 12) östlich an den ›Brunnenhof‹ angrenzte, eine Vereinbarung über einen Zaun, den sie zwischen ihrem Grundstück und demjenigen des Johannes Meis errichtet hatten.[5] Die Familie der Frau Minne taucht in den Quellen bereits 1324 auf, als Minne und ihre Tochter Opfer eines Raubs geworden waren und der Zürcher Rat eine Untersuchung darüber anstellte.[6] Eine Urkunde vom 31. Januar 1329 orientiert uns weiter über die Tätigkeit und die Vermögensverhältnisse der Familie: Frau Minne, ihre beiden Söhne und ein weiterer Jude namens Susman liehen damals dem Grafen Johann von Habsburg-Laufenburg die beträchtliche Summe von 950 Mark Silber. Zu diesem Betrag steuerten Frau Minne mit Moses und Gumprecht 850 Mark bei, während Susman die restlichen 100 Mark aufbrachte.[7] An der Urkunde hängen noch die Siegel der beiden Söhne der Frau Minne: Ihr Wappenschild zeigt drei Judenhüte, deren Spitzen aneinander stoßen. Die Namen sind am Siegelrand in Deutsch und Hebräisch verzeichnet. Der hebräische Text lautet: *Moshe* (bzw. *Mordechai*, der hebräische Name für Gumprecht) *ben Menachem*, also Moshe, Sohn des Menachem. Die Besitzer des ›Brunnenhofs‹ waren also wie alle damaligen Zürcher Juden Geldverleiher[8] und zwar solche großen Stils.

im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartdarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, hg. von Gertrud Blaschitz (Medium Aevum Quotidianum. Sonderbd. 10), Krems 2000, S. 30–52.

[4] Für die stilistische Einordnung sei auf meine Ausführungen in Wild/Böhmer, Spätmittelalterliche Wandmalereien (Anm. 2), S. 22ff. verwiesen. – Der jüdische Aspekt kommt im folgenden nur soweit zur Sprache, als er für das Verständnis der Bildszenen unmittelbar von Bedeutung ist. Zu verweisen ist diesbezüglich auf die Lizentiatsarbeit von Dina Epelbaum (Anm. 3).

[5] Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich, hg. von einer Kommission der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, begründet von J. Escher und P. Schweizer, Bd. 1–13, Zürich 1888–1957, Bd. 11, Nr. 4459.

[6] Die Zürcher Stadtbücher des XIV. und XV. Jahrhunderts, hg. von H[einrich] Zeller-Werdmüller und Hans Nabholz, Bd. 1–3, Leipzig 1899–1906, Bd. 1, Nr. 94.

[7] Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich (Anm. 5), Bd. 11, Nr. 4196.

[8] Der Zürcher Richtebrief von 1304 schrieb vor, daß sich die Juden als Vorbedingung für die Aufnahme in die Stadt verpflichten mußten, den Bürgern Darlehen zu gewähren. Hans-Jörg Gilomen, Innere Verhältnisse der Stadt Zürich 1300–1500, in: Geschichte des Kantons Zürich, Bd. 1–3, Zürich 1994–1996, Bd. 1, S. 336–389, hier: 350.

1345 verkauften Moses und seine Frau Halde ihr Haus an der Brunngasse ihrem Schwiegersohn Fidel.[9] Sie lösten dafür 80 Mark Silber – also weniger als ein Zehntel der Summe, die sie 16 Jahre zuvor dem Grafen Johann von Habsburg-Laufenburg geliehen hatten. 1347 erwarb ein Schulmeister (d. h. Rabbiner) namens Moses ein Haus an der Froschaugasse.[10] Es handelt sich dabei wahrscheinlich um den ›Burghof‹, Froschaugasse 4, in dem auch die Synagoge untergebracht war. Dieser Rabbi Moses dürfte mit dem gleichnamigen Sohn von Frau Minne identisch sein, denn das Haus Froschaugasse 4 wird 1359 als einstiges Haus der Frau Minne erwähnt.[11] Rabbi Moses gilt als der Verfasser des sog. ›Zürcher Semak‹. Dieser enthält die Abschrift eines von Rabbi Isaak ben Josef von Corbeil verfaßten Gesetzeskompendiums, das Moses mit zahlreichen Anmerkungen und Auszügen aus anderen rabbinischen Werken versehen hat.[12] Das Werk ist in einer Handschrift von 1347 überliefert. Moses war also nicht nur Geldverleiher, sondern auch ein bedeutender jüdischer Gelehrter. Das Nachbarhaus ›Zum Kleinen Propheten‹ (Froschaugasse 8) nördlich des ›Burghofs‹ gehörte vermutlich seinem Bruder, denn 1350 wird Gumprecht der Jude als (ehemaliger) Besitzer genannt.[13] Gumprecht scheint aber auch in Frankfurt am Main tätig gewesen zu sein, denn neben anderen Zürcher Juden ist 1333 und 1340–49 mehrmals ein Gumpert oder Gumprad von Zürich als Gläubiger von Frankfurter Christen erwähnt. Gumpert hatte einen Sohn namens Musse (Moses), der 1347 und 1348 in Frankfurter Quellen vorkommt.[14]

1349 kam es in Zürich, wie in anderen deutschen Städten auch, zu einer Judenverfolgung. Zwar hatte der Zürcher Rat 1345 die Juden noch unter seinen Schutz gestellt; nun wurde der Volkszorn zu groß, und der Rat vernachlässigte seine Schutzpflicht.[15] Am 23. Februar 1349 wurden die meisten Juden verbrannt, darunter auch Rabbi Moses.[16] Kaiser Karl IV. sprach darauf die Zürcher

[9] C. Brunner, Zwei Judenbriefe von Zürich 1332 und 1345, in: Anzeiger für Schweizerische Geschichte NF 10 (1879), S. 213–216, hier: 215f.

[10] Zürcher Stadtbücher (Anm. 6), Bd. 1, Nr. 331. – Johann Caspar Ulrich, Sammlung Jüdischer Geschichten (...) in der Schweitz, Basel 1768, S. 16f.

[11] Urkundenregesten des Staatsarchivs des Kantons Zürich 1336–1369, bearb. von Dieter Brupbacher und Erwin Eugster, Zürich 1987, Nr. 1366.

[12] Florence Guggenheim-Grünberg, Judenschicksale und »Judenschuol« im mittelalterlichen Zürich (Beiträge zur Geschichte und Volkskunde der Juden in der Schweiz 8), Zürich 1967, S. 8.

[13] Urkundenregesten des Staatsarchivs Zürich 1336–1369 (Anm. 11), Nr. 850.

[14] Fl[orence] Guggenheim-Grünberg, Aus der Frühgeschichte der Zürcher Juden. Beziehungen zwischen Zürcher und Frankfurter Juden um 1340, in: Israelitisches Wochenblatt 62 (1962), Nr. 11a (21. März 1962), S. 29–33, hier: 29f.

[15] Gilomen, Innere Verhältnisse (Anm. 8), S. 351. – Zur Judenverfolgung in Zürich allgemein vgl. Germania Judaica, hg. von Zvi Avneri, Bd. 1–3, Tübingen 1963–1995, Bd. 2/2, S. 947.

[16] Guggenheim, Frühgeschichte der Zürcher Juden (Anm. 14), S. 30.

von aller Schuld frei, unter der Bedingung, daß die finanzielle Seite der Angelegenheit geregelt würde. Alle Geldschulden der Christen bei Juden wurden für nichtig erklärt, jedoch nicht umgekehrt. Der Kaiser übergab die Häuser der umgebrachten Juden der Stadt, welche sie verkaufte, um mit dem Erlös die Gläubiger der Juden zu entschädigen; was übrig blieb, fiel an den Kaiser. Einzig das Gut der überlebenden Witwen und Waisen sollte geschont werden. Auch das Haus von Rabbi Moses an der Froschaugasse 4 und dasjenige seines Schwiegersohns Fidel an der Brunngasse 8 standen zum Verkauf. Neuer Eigentümer der einstigen Synagoge wurde kein Geringerer als Bürgermeister Rudolf Brun;[17] der ›Brunnenhof‹ und das westlich anschließende Gebäude Brunngasse 6 gelangten in die Hände der Johanniterkomturei Leuggern. Der Verkauf des Hauses von Moses belegt, daß dem Grundsatz, den Witwen und Waisen sei das Gut zu belassen, in der Praxis nicht immer nachgelebt wurde; 1352 erklärten Moses' Kinder Vifli und Guta, welche die Verfolgung überlebt hatten, daß sie von Vaters, Mutters oder anderer Seite her keine Ansprüche mehr an die Stadt hätten.[18]

Zur Baugeschichte des Hauses

Ältester Bauteil der heutigen Liegenschaft ist ein von der Gasse zurück versetzter, turmartiger Massivbau mit bossierten Eckquadern. Er mißt im Grundriß 8 x 9.5 m und dürfte im 13. Jahrhundert errichtet worden sein. Eine im heutigen Keller eingebaute, wiederverwendete Eichensäule mit romanischem Würfelkapitell konnte dendrochronologisch in die Jahre zwischen ungefähr 1266 und 1278 datiert werden. Falls sie tatsächlich aus dem Haus stammt, wäre dies ein Hinweis auf die Bauzeit.[19]

Ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammt das Nachbargebäude ›Zum Gemsberg‹, das 1332 im Besitz von Johannes Meis war. Im Unterschied zum ›Brunnenhof‹ stand es unmittelbar an der Gasse, im Winkel zwischen Brunn- und Froschaugasse.

Spätestens um 1330 wurde der ›Brunnenhof‹ gegen Norden erweitert, so daß sich der Gebäudekomplex nun ebenfalls bis an die Brunngasse erstreckte. Der dreigeschossige Anbau besteht aus Massivmauerwerk. Er nimmt die ganze Parzellenbreite ein. Gegen Osten lehnt er sich an den älteren ›Gemsberg‹ der Familie Meis an, dessen Südflucht er ein Stück weiter führt, so daß die Nordostecke des Brunnenhof-Kernbaus in den Saal hinein ragt und ein unregelmäßiger Grundriß entsteht.

[17] Urkundenregesten des Staatsarchivs Zürich 1336–1369 (Anm. 11), Nr. 850. In der Urkunde wird Moses ›der Jude von Bern‹ genannt. Guggenheim folgert daraus, Moses habe sich von 1345 (Verkauf des ›Brunnenhofs‹) bis 1347 in Bern aufgehalten. Vgl. Guggenheim, Frühgeschichte der Zürcher Juden (Anm. 14), S. 29. Eine Transkription der Urkunde findet sich bereits bei Ulrich, Sammlung Jüdischer Geschichten (Anm. 10), S. 433f.

[18] Urkundenregesten des Staatsarchivs Zürich 1336–1369 (Anm. 11), Nr. 920. Eine Transkription der Urkunde findet sich ebenfalls bereits bei Ulrich, Sammlung Jüdischer Geschichten (Anm. 10), S. 441.

[19] Wild/Böhmer, Spätmittelalterliche Wandmalereien (Anm. 2), S. 29.

Der Saal und seine Malereien

Der Saal nahm das ganze erste Obergeschoß des Anbaus ein und erstreckte sich über eine leicht trapezförmige Grundfläche von rund 76.5 m² (Abb. 1).[20] Die Raumhöhe betrug rund 3.10 m. Über die Gestalt des ursprünglichen Bodens, der sich ungefähr an der Stelle des heutigen befand, ist nichts bekannt. Die im aktuellen Zustand verkleideten Deckenbalken verlaufen in Nord-Südrichtung und ruhen auf einem nachträglich verstärkten Unterzug auf. Der Saal war vermutlich vom Kernbau aus durch den ehemaligen Hocheingang in der Südwand betretbar. Möglicherweise war er auch über eine Treppe mit dem Erdgeschoß verbunden. Die Belichtung erfolgte von der Gassenseite (Norden); die originalen Fenster sind nicht erhalten. Denkbar wäre auch ein zusätzliches Fenster ganz im Osten der Südwand.

Gliederung der Wandmalerei

Reste von Wandmalerei wurden an der Ost-, West- und Südwand des Saals freigelegt (Abb. 2–6). Es ist davon auszugehen, daß auch die Nordwand ausgemalt war, doch ist davon nichts erhalten. An der Ost- und Westwand ist die Wandfläche in vier Zonen eingeteilt: Zuoberst ein 32 cm hoher Deckenfries mit einer Rankenmalerei, darunter ein gleich hoher Wappenfries, anschließend die 96 cm hohe Bildzone mit figürlichen Szenen und zuunterst eine 90 cm hohe Sockeldraperie. Sie reichte nicht bis zum Boden, denn ein Streifen von rund 40 cm Höhe blieb unbemalt. An der Ostwand sind der Decken- und der Wappenfries sowie die Bildzone zu gut einem Drittel sichtbar, die Sockeldraperie ist bis auf einen kleinen Rest zerstört; in der Südhälfte der Wand wurden nach einer größeren Fehlstelle ebenfalls Malereireste festgestellt, aber aus Kostengründen nicht freigelegt. An der Westwand blieben der Decken- und der Wappenfries zu knapp zwei Dritteln erhalten, die Bildzone zu etwa einem Fünftel und die Sockeldraperie zu etwa einem Zehntel.

Die Gliederung der Südwand, von deren Bemalung lediglich noch ca. 10% erhalten sind, ist insofern verschieden, als hier nur der Wappenfries und die Bildzone vorhanden sind. Weshalb auf die Sockeldraperie zugunsten der Bildzone verzichtet wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Das Fehlen des Deckenfrieses könnte durch die bauliche Konstruktion der Decke bedingt sein. Da die Südwand größtenteils zum älteren Kernbau gehört, waren hier die Deckenbalken möglicherweise nicht im Mauerwerk verankert, sondern ruhten auf einem Streifbalken auf, der sich an der Stelle des Deckenfrieses befunden haben müßte.

[20] Heute sind darin das Treppenhaus und eine kleine Wohnung untergebracht.

Allein schon der vierzonige Bildaufbau und die figürliche Bemalung auf allen drei Wänden weisen auf den überaus hohen Repräsentationsanspruch des Auftraggebers hin. Die horizontale Unterteilung der Wand in Zonen mit unterschiedlichen Bildinhalten entspricht einem Schema, das insbesondere in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verbreitet war. Eine vier- bzw. dreizonige Gliederung mit Wappenfries und szenischen Darstellungen findet sich nur in Bauten der Oberschicht, etwa in den Zürcher Häusern ›Zum Langen Keller‹ (Rindermarkt 26) und ›Zur Hohen Eich‹ (Spiegelgasse 13), sowie in der Trinkstube des Hauses ›Zur Zinne‹ in Dießenhofen. In bescheideneren Häusern ist der Wandschmuck schlichter. So ist im Haus ›Zum Griesemann‹ (Glockengasse 2, Abb. 8–9) und im ›Meyershof‹ (Münstergasse 18) in Zürich die Wappenzone weggelassen, im Haus ›Zur Treu‹ (Marktgasse 21) in Zürich und im ›Alten Stadthaus‹ (Marktgasse 53) in Winterthur zudem auch die Bildzone. Der über 110 m² große Saal im Palas des ›Unterhofes‹ in Dießenhofen ist ebenfalls nur mit einem Deckenfries und einer Fehbesatz-Draperie geschmückt, auf der einige wenige Wappen in Vierpässen zu sehen sind. Im ›Großen Propheten‹ an der Froschaugasse 10 in Zürich sind dagegen ein Wappenfries und eine Sockeldraperie vorhanden; außer einem Bildfeld in der Fensterlaibung ist jedoch keine figürliche Malerei nachgewiesen. Die Mehrzahl der bekannten städtischen Wanddekorationen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts besteht aber überhaupt nur aus aufgemaltem Quaderwerk oder Fehbesatz.[21]

Deckenfries und Sockeldraperie

Die beiden Deckenfriese an der Ost- und Westwand entsprechen sich in ihrer Gestalt: Das Ornament in der Farbe des Wandverputzes ist aus dem schwarzen Grund ausgespart. An der Ostwand (Abb. 3) entwächst dem Maul eines am rechten Rand stehenden Fabelwesens eine wellenförmig verlaufende Eichenlaubranke, von deren Haupttrieb abwechselnd Seitentriebe mit je drei Eichenblättern und zwei Eicheln dazwischen abgehen. Die Blätter weisen grüne Nerven auf. Das nach links blickende Ungeheuer ist durch einen Leitungskanal stark beschädigt; erhalten sind ein Teil des Kopfes,[22] zwei Flügel, ein menschlicher Arm und Tierbeine.

Auch die wellenförmig verlaufende Weinlaubranke auf der Westwand dürfte aus dem Munde eines Fabelwesens sprießen, das nur teilweise freigelegt ist. Linien südlich des Unterzugbalkens, die nicht zum Laubwerk gehören können, weisen auf ein weiteres Fabelwesen hin (Abb. 5). Vermutlich waren an der Ost- und Westwand je vier Fabelwesen in den Raumecken und beidseits des Unterzugs angeordnet.

Ähnliche feingliedrige Rankenfriese, oft auf schwarzem Grund, sind in der gotischen Wand- und Buchmalerei seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert weit verbreitet.[23] Gelegentlich sind die Blattnerven mit Rot oder mit Grün wie im ›Brunnenhof‹ ausgezogen.[24] Nicht selten sind auch Fabelwesen, aus deren Maul die Ranke wächst. Beispiele in Zürich sind der Deckenfries der 1317 geweihten Oetenbachkirche mit drachenartigen Mischwesen und Enten,[25] die bemalten Gewölberippen des Predigerchors mit Drachen und Raubtierköpfen[26] und der 1322 oder wenig später entstandene Deckenfries im Haus ›Zur Treu‹ mit einem Drachen und einem Mischwesen.[27] Ähnliche Fabelwesen finden sich auch in jüdischen Handschriften aus dem Bodenseegebiet.[28]

[21] Vgl. Charlotte Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–1980, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, Zürich 1982, S. 75–127.

[22] In Analogie zu einem Fabelwesen im Haus ›Zur Treu‹ an der Marktgasse 21 in Zürich dürfte es sich um einen menschlichen Kopf mit Haarnetz gehandelt haben.

[23] Eichenlaubfriese: Zürich, Predigerchor. Konrad Escher, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 4, Die Stadt Zürich, erster Teil (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 10), Basel 1939, Abb. 151f. – Zürich, Oberdorfstrasse 38, Haus ›Zum Silberschild‹. Jürg E. Schneider und Jürg Hanser, Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich/Egg 1986, Abb. 12. – Landschlacht (TG), Leonhardskapelle. Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, Abb. 58. – Muri (AG), Klosterkirche. Georg Germann, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 5, Der Bezirk Muri (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 55), Basel 1967, Abb. 174. – Brugg (AG), Klosterkirche Königsfelden, Glasfenster. Marcel Beck, Peter Felder u. a., Königsfelden, Olten/Freiburg i. Br. 1970, Abb. S. 97–102. – Kappel a/A (ZH), Zisterzienserkirche, Christusfenster. Hermann Fietz, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 1, Die Bezirke Affoltern und Andelfingen (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 7), Basel 1938, Abb. 73. Weinlaubfriese: Kappel a/A (ZH), Zisterzienserkirche, Kapelle St. Peter und Paul. Hans Martin Gubler, Klosterkirche Kappel (Schweizerische Kunstführer, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Basel 1975, Abb. S. 16. – Oberstammheim (ZH), Galluskapelle. Robert Durrer und Rudolf Wegeli, Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts (Die Galluskapelle in Oberstammheim und die Herrenstube in Dießenhofen), in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 63 (1899), S. 255–284, hier: Fig. 6. – Konstanz, ›Rinegg'scher Domherrenhof‹. Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 23), Abb. 46.

[24] Rot ausgezogen: Zürich, Haus ›Zur Treu‹. – Grün ausgezogen: Insel Werd bei Eschenz (TG), Otmarskapelle, Ostfenster. Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 23), Abb. 93.

[25] J[ohann] R[udolf] Rahn, Wandgemälde im Chor der Oetenbacher Kirche in Zürich, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde NF 5 (1903–04), S. 150–156, Fig. 53f., 57.

[26] Dölf Wild, Das Predigerkloster in Zürich. Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden im 13. Jahrhundert (Monographien der Kantonsarchäologie Zürich 32), Zürich/Egg 1999, S. 116, Abb. 118. Escher, Kunstdenkmäler (Anm. 23), Abb. 150ff. – Das Original wurde 1917 völlig übermalt.

[27] François Guex, Das Haus zur Treu in Zürich, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, Zürich 1982, S. 39–75, hier: 46f., Abb. 5. Schneider/Hanser, Wandmalerei im Alten Zürich (Anm. 23), Titelbild. – Weiteres Beispiel: Landschlacht (TG), Leonhardskapelle: Hundekopf.

[28] Sarit Shalev-Eyni, Illuminierte hebräische Handschriften aus dem Bodensee-Raum, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 51 (2000), S. 29–38, Abb. 5f.

Die Sockeldraperie besteht an beiden Wänden[29] aus einem roten Wandbehang, der mit schwarzen Ringen an einer farblosen Stange befestigt ist. Vergleichbare Wandbehänge kommen sowohl in der profanen als auch in der sakralen Wandmalerei in großer Zahl vor.

Der Wappenfries und seine Beschriftung

Der Wappenfries schließt unmittelbar an den Deckenfries an. Die Wappen sind nach heraldisch rechts geneigt und in regelmäßigen Abständen nebeneinander angeordnet. 25 Wappenschilde wurden ganz oder größtenteils freigelegt. Das längste Stück des Frieses hat sich auf der Westwand des Saales erhalten, wo 17 Wappen nachgewiesen sind. Auf der Ostwand sind neun Wappen sichtbar, und auf der Südwand ist nur eines erhalten. Unten schließt an die Wappen ein schmaler, von zwei schwarzen Linien begrenzter Streifen an, auf dem die Namen der dargestellten Geschlechter verzeichnet sind.[30] Diese Beschriftung ist zwar in deutscher Sprache abgefaßt, aber anstelle von lateinischen wurden hebräische Schriftzeichen verwendet. In der Regel befindet sich die Inschrift genau unter den Wappen; einzig bei denjenigen Wappen, welche in den Streifen hinein reichen, liegt sie links davon. Auf der Westwand sind sechs oder sieben[31] nebeneinander angeordnete Wappen parallel zum Oberrand des Schildes zusätzlich mit gotischen Majuskeln angeschrieben; im Gegensatz zu den übrigen Wappen waren die Namen dieser Geschlechter also auch für Nichtjuden lesbar.[32] Weshalb die Geschlechter auf diese Weise hervorgehoben wurden, bleibt rätselhaft.

Insgesamt sind zwanzig Wappen anhand des Schildbildes und der zugehörigen Inschrift eindeutig bestimmt. Bei fünf Schilden ist die Bestimmung unsicher und bei einem nicht möglich.

Die dargestellten Wappen:[33]
Auf der Westwand, von rechts nach links: 1 Grafen von Toggenburg, 2 Markgrafen von Brandenburg (?), 3 Grafen von Sponheim-Starkenburg, 4 Markgrafen von Baden (?), 5 zerstört, 6 Grafen von Neu-Kyburg, 7 Grafen von Luxemburg, 8 Grafen von Zollern, 9 zerstört, 10 Grafen von Werdenberg-Sargans, 11 Grafen von Homberg, 12 Freiherren von Bechburg, 13 Freiherren von Hohenklingen (?), 14 Herren von Blankenburg, 15 Freiherren von Aarburg, 16 Freiherren von Altenklingen, 17 weitgehend zerstört.

[29] An der Ostwand ist davon nur ein geringer Rest freigelegt.
[30] Der Streifen unter den Wappen findet sich auch auf den Wandbildern aus dem Haus ›Zum Langen Keller‹. Dort ist er aber leer geblieben.
[31] An die Sechsergruppe schließt links ein weiteres Wappen an, dessen Oberrand teilweise zerstört ist. Deshalb läßt sich nicht klären, ob eine Beschriftung vorhanden war oder nicht.
[32] Es handelt sich um zwei nicht identifizierte Wappen sowie um die Wappen Neu-Kyburg, Luxemburg, Zollern und Werdenberg-Sargans.
[33] Die Blasonierung und Inschriften sind wiedergegeben in: Wild/Böhmer, Spätmittelalterliche Wandmalereien (Anm. 2), S. 24f.

Auf der Südwand: Erzbischof und Kurfürst von Mainz.
Auf der Ostwand, von rechts nach links: 1 Grafen von Fürstenberg, 2 Grafen von Tierstein(-Homberg), 3 Grafen von Nidau, 4 Grafen von Froburg, 5 Grafen von Helfenstein, 6 Grafen von Flandern (?), 7 Grafen von Werdenberg-Heiligenberg, 8 Grafen von Schelklingen, 9 Grafen von Nellenburg.

Ob auch die Nordwand mit einem Wappenfries verziert war, ist nicht bekannt, aber anzunehmen. Insgesamt dürften ursprünglich ungefähr 84 Wappen auf den vier Wänden des Saals verteilt gewesen sein. Berücksichtigt wurden Wappen von Grafen- und Freiherrengeschlechtern, die mehrheitlich im südwestdeutschen Gebiet beheimatet sind. Mit den Wappen Luxemburg, Erzbistum Mainz, Flandern, Sponheim-Starkenburg und Brandenburg sind aber auch weiter entfernte Familien vertreten. Die Wappen sind ständisch geordnet, wie dies auch im ›Schönen Haus‹ in Basel, in den Häusern ›Zum Loch‹, ›Zum Langen Keller‹ und ›Zum Tor‹ in Zürich sowie auf der Zürcher Wappenrolle festzustellen ist.[34] Im ›Brunnenhof‹ sind die Wappen der Grafengeschlechter an der Ostwand und in der Nordhälfte der Westwand angeordnet und diejenigen der Freiherrengeschlechter in der Südhälfte der Westwand. Auffallend ist das Fehlen von Ministerialenwappen. Es ist durchaus möglich, daß sie sich an der Nordwand oder an einer anderen Stelle, wo die Malerei zerstört ist, befanden.

Die Beschriftung der Wappen hat zu mancherlei Diskussionen Anlaß gegeben. Gehören die hebräischen Inschriften zum originalen Bestand der Malerei, oder sind sie erst nachträglich entstanden? Diese Frage ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil mit ihrer Beantwortung geklärt wäre, ob die Ausmalung von der jüdischen Familie der Frau Minne in Auftrag gegeben wurde oder nicht. Aus diesem Grund wurde eine Analyse der Malschichtstratigraphie vorgenommen.[35] Unter dem Mikroskop zeigte sich deutlich, daß die hebräische Schrift gleichzeitig mit der Vorzeichnung der Wappenschilde und der beiden waagrechten Begrenzungen des Inschriftbandes entstanden ist, und zwar zu einem Zeitpunkt, als der Wandverputz noch feucht war und die al fresco aufgetragenen Pigmente mit ihm eine enge Verbindung eingehen konnten. Auch gewisse Lokalfarben, z. B. das Gelb der Bäume auf der Falknerszene, sind auf den noch feuchten Verputz aufgetragen worden. Andere Farben, so die Ausmalung der Wappen und die schwarzen Konturen, liegen auf einer Sinterschicht, die sich während des Abbindeprozesses gebildet hatte. Einige der verwendeten Farbpigmente wie Zinnober und Mennige sind nicht freskotauglich und konnten nur al secco aufgetragen werden. Die Malerei ist in einer Mischtechnik ausgeführt und enthält sowohl Fresko- als auch Secco-Anteile. Anhand des stratigraphischen Aufbaus konnte bewiesen werden, daß die hebräische Schrift zum ursprünglichen Bestand gehört. Dies bedeutet, daß die Ausmalung von Juden in Auftrag gegeben wurde.[36]

[34] Vgl. Gutscher-Schmid, Spätmittelalterliche Repräsentationsräume (Anm. 21), S. 85.
[35] Untersuchung durch Anita Reichlin, Adliswil.
[36] Dietrich Gerhardt äußerte jüngst Zweifel am Aussagewert der stratigraphischen Un-

Weshalb aber sind im ›Brunnenhof‹ die Wappen zweimal beschriftet? Die gotische Majuskelschrift ist kalligraphisch gestaltet und richtet sich offensichtlich an den Betrachter der Wappen. Die hebräische Schrift unter den Wappen ist dagegen eine flüchtige, kursive Alltagsschrift; sie ist nicht einheitlich, sondern es lassen sich drei verschiedene Handschriften unterscheiden. Einzig für die Anschrift der Wappen des Erzbistums Mainz und der Herren von Blankenburg wurde statt der Kursivschrift eine Quadrat-Schrift verwendet; möglicherweise war hier ein vierter Schreiber am Werk. Auf den flüchtigen Charakter der hebräischen Schrift deutet auch die Korrektur der Inschrift unter dem Wappen der Freiherren von Blankenburg. Zunächst hieß es fälschlicherweise ⟨*BLANKN*⟩*STEI*⟨*N*⟩ (in der erwähnten Quadratschrift); eine andere Hand verbesserte den Fehler und schrieb daneben mit Kursivschrift *BLANKNBURK*. Aus diesen Beobachtungen geht hervor, daß die hebräische Beschriftung der Wappen kaum eine repräsentative Funktion hatte, sondern als arbeitstechnische Maßnahme zu verstehen ist. Nachdem die Umrisse der Wappenschilde vorgezeichnet waren, hielten mehrere Personen, die des hebräischen Alphabets kundig waren, die Namen und damit auch die Reihenfolge der zu berücksichtigenden Adelsgeschlechter fest. Nach der Fertigstellung blieben die hebräischen Schriftzeichen sichtbar. Das ausführende Maleratelier braucht keineswegs jüdisch gewesen zu sein, die Schriftzeichen könnten auch nur dem jüdischen Auftraggeber oder Concepteur als Gedächtnisstütze gedient haben. Vergleichbare Anweisungen für den Maler waren auch in der Buchmalerei gebräuchlich. Üblicherweise wurden sie vom Schreiber an den Seitenrand geschrieben und nach Fertigstellung beim Zuschneiden vor dem Binden weggeschnitten. Nur in seltenen Fällen blieben sie sichtbar.[37]

Die Beschriftung am Oberrand der Wappen hat repräsentativen Charakter. An dieser Stelle sind die Wappen oft angeschrieben. Dies belegen die Wandmalereien in den Häusern ›Zum Langen Keller‹ und ›Zum Tor‹ in Zürich, im ›Lindenhof‹ in Konstanz,[38] aber auch die Zürcher Wappenrolle und ein St. Urban-Backstein aus der Kirche Langenthal.[39] Wie Vergleiche mit anderen Wappenmalereien Zürichs und der weiteren Umgebung zeigen, ist die Beschriftung der Wappen zwar üblich, aber nicht zwingend. Sie fehlt beispielsweise auf der Wappendecke des Hauses ›Zum Loch‹ und auf den Wandmalereien der Häuser ›Zur Hohen Eich‹ und ›Zum Großen Propheten‹ in Zürich.

tersuchung (Gerhardt, Zürich und Süßkind [Anm. 3]). Seine Spekulationen, »wie die Schrift unter den Putz gekommen sein könnte« (S. 105), entbehren jedoch einer gesicherten Grundlage; sie müßten zuerst bewiesen oder zumindest plausibel gemacht werden, bevor man ihnen Gewicht beimessen kann. Weiter bleibt anzumerken, daß auf der Schrift gar kein »Putz« liegt, wie Gerhardt schreibt, sondern eine Sinterschicht.

[37] So in den Rüdiger-Schopf-Handschriften. Lieselotte E. Stamm, Die Rüdiger Schopf-Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise. Aarau usw. 1981, S. 26f. – Vgl. auch die ebenfalls noch sichtbaren ›Nota‹-Vermerke in der Manessischen Liederhandschrift. Wilfried Werner, Die Handschrift, in: edele frouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich. Ausstellungskatalog, hg. von Claudia Brinker und Dione Flühler-Kreis, 2. Aufl., Zürich 1991, S. 53–57, hier: 54.

[38] Ritter, Heilige, Fabelwesen. Wandmalerei in Konstanz von der Gotik bis zur Renaissance, Konstanz 1988, S. 97, Abb. 7.

[39] Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, AG 221. edele frouwen – schoene man (Anm. 37), S. 194.

Der Tanzreigen an der Ostwand – ein Bauerntanz in der Tradition Neidharts

Die Tanz-Szene befindet sich in der Südhälfte der Ostwand (Abb. 2–3). Anfang und Ende sind nicht erhalten. Das Geschehen spielt sich auf einem bräunlichen Bodenstreifen ab. Zwischen den einzelnen Figuren wachsen abwechselnd rote und einst wohl grüne Ranken empor. Sieben Männer und Frauen tanzen zur Musik zweier Spielleute einen Reigen, wobei abwechselnd ein Mann und eine Frau nebeneinander angeordnet sind. Alle haben Kränze[40] im Haar, und ihre Kleidung ist betont aufgeputzt. Die Männer tragen knielange Röcke, Beinlinge und Schuhe. Am eng geschnittenen Ärmel des ersten Tänzers wechselt Rot mit einem hellen Farbton, der ein Karomuster aufweist. Der Rock des zweiten Manns ist in ähnlicher Weise kariert und mit Schleppenärmeln sowie einem roten Brusteinsatz versehen. Der vierte Tänzer mit auffallend wirrem Haar steckt in einem Rock mit Schleppenärmeln; die grünen Beinlinge sind zum gelbgrünen Zickzackmuster des Rocks assortiert. Im Gegensatz zu den beschriebenen Tänzern trägt der dritte Mann das Gewand eines gemeinen Kriegers[41] und einen Kalottenhelm. Seine im Profil wiedergegebenen Gesichtszüge mit der Knollennase wirken ausgesprochen grob. Wie die anderen Tänzer hat auch er sich ein Schwert umgebunden. Die Frauen sind mit auffälligen Gewändern bekleidet, die in der Manessischen Liederhandschrift nicht zu finden sind. Ihre Röcke reichen bis zu den schwarzen Schnabelschuhen. Darüber tragen sie verschiedene Oberkleider: die erste ein kurzes Gewand mit halblangen Ärmeln, die zweite ein gegürtetes knielanges, ärmelloses Kleid mit Zaddeln[42] (eine Art kurzer Surcot), wobei ihr Untergewand von den Knien an merkwürdig steif ist; die dritte Frau hat sich in einen Mantel gehüllt, der aufgrund zweier schwarzer Schmuckstücke auf den Schultern ein Tasselmantel sein könnte. Über dem Gebende trägt die erste Frau einen Schleier in der Art einer Rise. Ihre häßlichen Gesichtszüge erinnern an den erwähnten Kriegsmann. Die zweite Frau trägt ebenfalls ein Gebende und hat sich einen Hennin aufgesetzt, die dritte einen ausladenden Pelzhut. Nicht nur die eigenartige Kleidung der Tänzer und Tän-

[40] Die Kränze bestehen aus grünen und roten Punkten.

[41] Vgl. die Miniaturen 66 (fol. 201r, von Wildonie), 92 (fol. 273r, Neidhart) und 118 (fol. 359r, von Buwenburg) in der Manessischen Liederhandschrift. Die Numerierung der Miniaturen richtet sich nach: Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, hg. und erläutert von Ingo F. Walther, Frankfurt a. M. 1988.

[42] Dieselben Zaddeln kommen in der Manessischen Liederhandschrift auf der Miniatur 126 (fol. 395r, Rubin von Rüdeger) vor.

zerinnen, sondern auch ihre ausgelassenen Bewegungen entsprechen in keiner Weise höfischem Gebaren. Nur wenige Paare halten sich an den Händen. Besonders das Benehmen der Männer wirkt ungehobelt; statt von Tanzschritten möchte man eher von Hopsern sprechen, wie sie für bäuerliche Tänze im Mittelalter charakteristisch sind.[43] Für einen höfischen Tanz sind die umgebundenen Schwerter zudem völlig fehl am Platz. Auch die Tanzschritte der Frauen entsprechen keineswegs höfischer Etikette. Sonderbar ist beispielsweise die Haltung der dritten Dame: Ihre Schuhe zeigen zwar nach links, der Oberkörper und der Kopf sind jedoch gegen rechts gewendet. Anschließend an die Tänzer spielt rechts ein Musikant zum Tanz auf. Er schreitet barfuß nach links und bläst ein Platerspiel. Eine zweite Figur, wohl ebenfalls ein Musikant, bewegt sich in die Gegenrichtung und wendet den Kopf zurück.

Die ausgelassenen Tanzschritte, die extravaganten Gewänder, die umgebundenen Schwerter, einzelne besonders grobe Gesichter und das wirre Haar des vierten Tänzers machen es offensichtlich, daß im ›Brunnenhof‹ kein höfischer Tanz dargestellt ist. Das Bild scheint vielmehr eine bewußte Parodie zu sein, und die erwähnten Charakteristika verweisen sie ins Umfeld der Dichtungen Neidharts und seiner Nachahmer, wo das Motiv des Bauerntanzes eine wichtige Rolle spielte.

Über Neidharts Leben ist fast nichts bekannt. Möglicherweise stammte er aus Niederbayern. Über seinen Stand herrscht keine Klarheit. Nach 1230 scheint er an den österreichischen Hof von Herzog Friedrich II. übersiedelt zu sein, wo er zumindest von 1234 bis 1237 als Hofsänger wirkte, wie Anspielungen in seinen Liedern zeigen. Gegenüber den älteren Minnesängern brachte Neidhart eine ganz neue Thematik ins Spiel, indem er die Welt der höfischen Lyrik um das bäuerliche Milieu erweiterte. Die Handlungen seiner Sommer- und Winterlieder spielen vor dem Hintergrund bäuerlicher Tanzvergnügungen, die im Sommer auf dem Felde und im Winter in der warmen Stube stattfinden. Die Sommerlieder beginnen mit einer Schilderung der erwachenden Natur, und anschließend folgt ein Gespräch zwischen zwei Bauernmädchen oder zwischen einer Tochter und ihrer Mutter. Inhalt ist die unbändige Tanzlust der Mädchen und der höfische Sänger Neidhart, der auf den Dörfern zum Tanz aufspielt und die Bauernmädchen umschwärmt. Die Winterlieder dagegen schildern nach einer Klage über den Wintereinbruch derbe Szenen aus der Tanzstube eines Dorfes, die oft in Schlägereien und Obszönitäten ausarten. Neidhart nimmt selbst an diesen Veranstaltungen teil und gerät gegenüber den ruppigen und prahlerischen Bauern, die ihm nicht ohne Erfolg seine Mädchen ausspannen wollen, zunehmend in die Defensive. Die liebestollen, jungen Bauern in ihrer aufgeputzten Kleidung, die so gar nicht zu ihren derben und ungehobelten Sitten passen will, stehen deshalb im Schußfeld von Neidharts beißender Kritik. Den Liedern Neidharts war ein gewaltiger Erfolg beschieden. Sie regten zahlreiche Nachahmungen an, die oft nicht von den Texten Neidharts selbst unterschieden werden können. Die typischen Motive Neidharts wurden über die Grenzen des Minnesangs hinweg in anderen Literaturgattungen aufgegriffen und noch schärfer akzentuiert. Die historisch kaum faßbare Gestalt des Dichters und Sängers wurde im Laufe der Zeit zum Mythos und tritt als literarische Figur auch in anderen Dichtungen auf, wie etwa im ›Ring‹ von Heinrich Wittenwiler. Unter dem Namen Neidhart Fuchs, dem legendären Hofnarr Ottos des Fröhlichen in Wien, wurden die Neidhart-Stoffe am Ende des 15. und im 16. Jahrhundert auch gedruckt und mit Holzschnitten versehen.[44]

[43] S(ibylle) Dahms, Tanz, in: LexMa 8 (1997), Sp. 460–462, hier: 461. Vgl. auch: Walter Salmen, Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance (Terpsichore 3), Hildesheim usw. 1999, S. 149.

In seinen Liedern kritisiert Neidhart unablässig Kleidung, Schwerter und Tanzsprünge der Bauern, die den Adligen nacheifern und sich dabei, ohne es zu merken, der Lächerlichkeit preisgeben. Genau diese Merkmale der Neidhartschen Bauern sind im ›Brunnenhof‹ bildlich umgesetzt worden. Bereits auf der Neidhart-Miniatur in der Manessischen Liederhandschrift[45] sind die Bauern in ähnlicher Weise charakterisiert. Dies ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil diese Liedersammlung in Zürich entstanden ist. Die erwähnte Miniatur ist ein Werk des Grundstockmalers aus der Zeit um 1300/1315; sie ist also 15 bis 35 Jahre älter als die Bauerntanzdarstellung im ›Brunnenhof‹. Neidhart wird von den Bauerntölpeln umringt und bedrängt. Während der Sänger über dem langen Rock einen pelzgefütterten Mantel trägt und in seiner Erscheinung ganz dem höfischen Ideal der Epoche entspricht, wirken die Bauern mit ihren häßlichen Gesichtszügen, den gemusterten, knielangen Röcken, ihren Helmen, Dolchen und Schwertern bedrohlich, abstoßend und komisch zugleich. Die Ikonographie von Neidharts Bauern war in der Manessischen Liederhandschrift also bereits ausgebildet und offenbar allgemein verbreitet. In Zürich war schon 1967 im Haus ›Zum Griesemann‹ an der Glockengasse 2 ein Wandbild mit einer Tanz-Szene in der Art derjenigen im ›Brunnenhof‹ entdeckt worden (Abb. 8–9). Es befindet sich heute im Schweizerischen Landesmuseum.[46] Das Bild schmückte einen Raum im ersten Obergeschoß gegen die Strehlgasse und befand sich an einer der beiden an die Fensterwand anstoßenden Seitenwände. Wie im ›Brunnenhof‹ sind Anfang und Ende der Szene zerstört. Die Wandfläche ist in einen Deckenfries mit Wellenranke, in eine Bildzone und eine Sockeldraperie unterteilt; ein Wappenfries ist nicht vorhanden. Als Besitzer des Hauses ist 1342 ein weiter nicht bekannter Ulrich Dietschi bezeugt;[47] er könnte der Auftraggeber der Malerei gewesen sein.

[44] Günter Schweikle, Neidhart (Sammlung Metzler 253), Stuttgart 1990. – Joachim Bumke, Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter, München 1990, S. 302–308. Eckehard Simon, Neidhart und Neidhartianer, in: ²VL 6 (1987), Sp. 871–898. Zu den gedruckten Ausgaben: Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs (GAG 192), Göppingen 1976.

[45] Miniatur 92 (fol. 273ʳ).

[46] Kurt Martin, Minnesänger. Vierundzwanzig farbige Miniaturen aus der Manessischen Liederhandschrift, Bd. 3, Aachen 1972, S. 22, Anm. 26. – Melanie von Claparède-Crola, Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, Basel, Diss. phil. 1973, S. 35f., 91f. – Herta-Elisabeth Renk, Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Liederhandschrift (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 33), Stuttgart usw. 1974, S. 129. – Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume (Anm. 21), S. 81, 87, 90, 126. – edele frouwen – schoene man (Anm. 37), S. 253.

[47] Von Claparède, Profane Wandmalerei (Anm. 46), S. 91.

Der farblose Grund des Bildes ist mit roten Lilienblüten übersät. Sieben Männer und Frauen sind abwechselnd nebeneinander angeordnet und tanzen einen Reigen. Einige von ihnen fassen sich mit betonter Lässigkeit an den Händen. Die knielangen Röcke der Männer sind gestreift oder mi-parti und mit Schleppenärmeln versehen. Hüte in sonderbaren Formen bedecken das wirre Haar der Tänzer. Der vierte Mann hat sich einen Dolch umgebunden. Die Tanzschritte der Männer sind bewegt und ungestüm, jedoch nicht gar so tölpelhaft wie im ›Brunnenhof‹. Von den Frauen sei exemplarisch die dritte erwähnt: Ihre verdrehte Körperhaltung und das steife Untergewand kommen im ›Brunnenhof‹ ebenfalls vor, und ihr ausladender Pelzhut gleicht der Kopfbedeckung der dritten Tänzerin im ›Brunnenhof‹ aufs Haar.

Eine dritte Darstellung des Themas stammt aus dem Haus ›Zum Grundstein‹ an der Marktgasse 50 in Winterthur. Sie ist nur als Kopie überliefert. 1849 hatte Alfred Ernst, der spätere Präsident des Winterthurer Kunstvereins, das Wandbild auf der Westwand im ersten Obergeschoß seines Hauses entdeckt. Der Kunstmaler Friedrich Zimmermann (1823–1884) erstellte davon für Alfred Ernst ein Ölgemälde in zwei Teilen, das in der Stadtbibliothek Winterthur aufbewahrt wird (Abb. 12).[48] Das auf das Jahr 1858 datierte Bild überliefert allerdings nur den ikonographischen Bildaufbau getreulich, nicht aber den Malstil. Zimmermann fertigte vom Wandbild auch eine aquarellierte Federzeichnung an, die sich heute im Schweizerischen Landesmuseum befindet.[49] Alfred Ernst war außerdem im Besitze einer Gouachezeichnung des Malers Eduard Steiner (1811–1860), die er 1902 dem Landesmuseum schenkte.[50] Die beiden Zeichnungen sind weniger genau als das Ölbild. Sie unterscheiden sich von ihm nur in Details und teilweise in der Farbgebung. Auf der Zeichnung Steiners sind die beiden äußersten Figuren rechts weggelassen; außerdem sind Fehlstellen ergänzt. Steiners Zeichnung ist kaum ohne Kenntnis des Ölgemäldes von Zimmermann entstanden; die Unterschiede auf den beiden Kopien des schadhaften und interpretationsbedürftigen Wandbildes sind zu gering.

Aufgrund der Kleidermode dürfte das Winterthurer Wandbild etwas jünger als die beiden Malereien in Zürich sein. Bei seiner Aufdeckung waren Anfang und Ende sowie der obere Bildrand bereits zerstört. Das Geschehen spielt sich auf einem Rasenstreifen ab, der unten von einem dreiteiligen Rahmenband begleitet ist. Links ist ein Reigen dargestellt; erhalten sind jedoch nur zwei Figuren: ein Mann, bekleidet mit einem knielangem Mi-parti-Rock und Beinlingen, sowie eine Frau in einem langen, eng geschnittenen Gewand mit Schleppenärmeln. Beide stehen ruhig da und fassen sich an der Hand. Die Frau hebt graziös ihre Linke hoch und blickt zu ihrem Partner, dessen Kopf weitgehend zerstört ist. Rechts anschließend kniet ein Mann, den Rücken gegen die Tanzenden gekehrt. Er ist mit einem knielangen Rock, Beinlingen und Schuhen bekleidet. In der linken Hand hält er einen Hut, unter dem ein Exkrement sichtbar ist. Rechts daneben, auf einem etwas tiefer liegenden Bodenniveau, steht ein Fiedler in einem knielangen, eng geschnittenen Rock mit Streifen, einem gezaddelten Schulterkragen, Beinlingen und ebenfalls gestreiften Schuhen. An seinem Gürtel hängt ein Dolch. Der Fiedler ist nach rechts gegen eine Personengruppe gewendet, die sich tanzend von ihm weg bewegt. Abwechselnd stehen ein Mann und eine Frau nebeneinander. Ursprünglich waren es elf Figuren. Der Ausbruch einer Wandnische oder eines Wandschrankes hat jedoch eine ca. 90 cm breite Fehlstelle verursacht.[51] Ihm sind zwei Männer zu großen Teilen und die dazwischen stehende Frau vollständig zum Opfer gefallen. Die meisten Tanzenden halten sich an den Händen. Der erste Mann von links trägt ein Kettenhemd, einen Waffenrock mit gezaddelten Ärmeln, Beinlinge, Beckenhaube und Handschuhe. Als Waffe dient ihm eine Hellebarde. Die anderen Tänzer sind mit eng geschnittenen, knielangen Röcken, Beinlingen und Schuhen bekleidet. Vom zweiten, nach rechts schreitenden Mann ist wegen des erwähnten Ausbruchs nur noch das eine Bein überliefert und vom dritten nur noch die nach rechts deutende Hand.[52] Der zweite Mann dürfte ähnlich wie der Tänzer mit Helm im ›Brunnenhof‹ einen Hopser vollführt haben. Der vierte Mann hat schulterlanges, ungepflegt wirkendes Haar, Schnurr- und Kinnbart; sein Gewand zeigt über dem Gürtel eine auffällige schuppenartige Musterung, die an den Unterarmen in ein Rautenmuster übergeht. Der fünfte, bärtige Tänzer hat einen Hut auf; ein weiterer Hut ist der letzte Überrest des sechsten Tänzers, der nach links gewendet den Reigen abschloß. Die Frauen sind alle mit bodenlangen, eng geschnittenen Röcken bekleidet. Die erste, dritte und die fünfte tragen darüber ein gezaddeltes Kleid, das Untergewand ist im unteren Teil ähnlich steif wie bei einzelnen Gewändern im ›Brunnenhof‹.[53] Die erste und die dritte Tänzerin haben sich ein einfaches Schapel aufgesetzt, die vierte hat das Haar mit einem Schleier verhüllt, und die fünfte Tänzerin trägt eine nicht recht deutbare Kopfbedeckung.[54] Am rechten Bildrand stand einst eine weitere Figur. Ihren beiden vorgestreckten Armen nach zu schließen, muß sie sich zu den Tanzenden gewendet haben. Wahrscheinlich ist sie als Bläser zu deuten. Zu erwähnen ist ferner noch eine braune Stange zwischen dem Fiedler und dem ersten Tänzer, deren Bedeutung vorerst unklar bleibt.

[48] Die Gesamtlänge des Bildstreifens beträgt ca. 6 m, die Höhe ca. 80 cm.

[49] Zeichenbücher der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Mittelalter I, 307. Breite 22.5, Höhe 8.7 cm.

[50] Schweizerisches Landesmuseum, 6651. Länge 92.5, Höhe 20.5 cm.

[51] Die Wandnische ist nur auf dem Ölgemälde der Stadtbibliothek Winterthur in ihrer ganzen Breite wiedergegeben.

[52] Auf der Zeichnung Zimmermanns ist die Hand nicht wiedergegeben.

[53] Die Gewänder der dritten Tänzerin sind auf der Zeichnung von Zimmermann besser erkennbar als auf dem Ölgemälde. Der auffallend kurze Schnitt des Obergewandes erinnert an das Kleid der zweiten Tänzerin im ›Brunnenhof‹.

[54] Auf den beiden Zeichnungen trägt die Frau keine Kopfbedeckung, und der rote ›Stofflappen‹ zwischen Arm und Oberkörper ist als Kopfhaar (analog zur ersten und dritten Tänzerin) aufgefaßt worden.

Die Tanz-Szene mit dem Fiedler nimmt insgesamt ungefähr drei Viertel der auf dem Ölgemälde wiedergegebenen Bildfläche ein. Sie stellt einen Bauerntanz dar, in ähnlicher Weise wie im ›Brunnenhof‹ und im ›Griesemann‹ in Zürich. Während dort der Tanz als isoliertes Fragment erhalten ist, so daß über den Kontext nichts mehr in Erfahrung gebracht werden kann, geht ihm hier eine weitere Szene voraus. Die Figur mit dem Hut in der Hand sowie das Exkrement lassen keinen Zweifel daran zu, daß hier ›der Veiel‹, der wohl beliebteste Neidhart-Schwank, dargestellt war.

> Die obszöne Geschichte hat folgenden Inhalt:[55] Neidhart geht im Frühjahr das erste Veilchen suchen und markiert den Standort des Frühlingsboten mit seinem Hut. Darauf kehrt er an den Hof zurück und meldet seine Entdeckung der Herzogin. Tanzend begibt sich der Hofstaat zum Veilchen, und Neidhart fordert die Herzogin auf, den Hut hochzuheben und das darunter verborgene Blümlein zu pflücken. Sie streckt ihre Hand aus und erlebt dabei eine unangenehme Überraschung, denn ein Bauer hat während Neidharts Abwesenheit das Veilchen heimlich gegen einen Kothaufen ausgetauscht. Im Glauben, er habe ihr einen Streich spielen wollen, stellt die erzürnte Herzogin Herrn Neidhart zur Rede. Dieser begibt sich daraufhin zu den Bauern, die in der Nähe einen Freudentanz aufführen, und haut zweiunddreißig von ihnen als Rache für die erlittene Schmach das linke Bein ab.

Damit ergibt sich für das Winterthurer Wandbild folgender Handlungsablauf:[56] Die beiden Tanzenden am linken Bildrand stellen wohl den Hofstaat der Herzogin dar, der sich der Fundstelle des Veilchens nähert. Die graziöse Haltung der Tänzerin entspricht höfischer Sitte und kommt ähnlich in der Manessischen Liederhandschrift vor.[57] Der kauernde Mann daneben ist der unflätige Bauer; er deckt den Kothaufen gerade noch rechtzeitig mit dem Hut zu. Um Neidhart, der das Veilchen aufdeckt,[58] dürfte es sich kaum handeln, denn dieser würde sich den Tanzenden zuwenden, weil er ihnen voller Stolz den Frühlingsboten zeigen will. Anschließend ist der Freudentanz der Bauern dargestellt. Diese Vermutung ergibt sich nicht nur aus dem Veilchenschwank,[59] sondern die Szene kommt auch unter den Holzschnitt-Illustrationen zu den gedruckten Ausgaben des Neidhart Fuchs vor. Die Bauern tanzen dort um eine Stange, auf die Neidharts

[55] Sterzinger Miszellaneen-Handschrift. Manfred Zimmermann, Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift. Kommentierte Edition der deutschen Dichtungen (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 8), Innsbruck 1980, Nr. 34.

[56] Eine ausführlichere Analyse des Wandbildes bei Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet (Anm. 3).

[57] Miniatur 133 (fol. 413^{v}, Meister Rumslant).

[58] Auf Darstellungen hebt oft Neidhart statt der Herzogin den Hut auf, so auf Burg Runkelstein, Burg Trautson und in der Albrechtsburg in Meißen. Vgl. Erhard Jöst, Zur Neithart-Ikonographie: Die »harnasch kamer« auf Runkelstein, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 3 (1984/85), S. 233–239 sowie ders., Bauernfeindlichkeit (Anm. 44), S. 229, 259, Abb. 11.1, 17.

[59] Zimmermann, Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (Anm. 55), Nr. 34, V, 1–10. – Großes Neidhartspiel. Neidhartspiele, hg. von John Margetts (Wiener Neudrucke 7), Graz 1982, V. 925, 948.

Veilchen aufgesteckt ist.[60] Auf Grund dieser Beobachtung ist zu vermuten, daß auch die Stange in Winterthur als Träger für das erbeutete Veilchen diente.

Das Winterthurer Gemälde ist eines der frühesten Bildzeugnisse des Veilchenschwankes. Noch älter ist ein 1898 zerstörtes Wandbild desselben Inhalts im Haus ›Zur Zinne‹ in Dießenhofen aus der Zeit um 1320/30 (Abb. 10–11). Beide sind 50 bis 80 Jahre älter als die früheste erhaltene schriftliche Fixierung des Veilchenschwankes vom Anfang des 15. Jahrhunderts.[61]

In Dießenhofen ist der Veilchenschwank in anderer Weise als in Winterthur dargestellt. Der Tanz der Bauern ist weggelassen. Am linken Bildrand sehen wir wiederum den Bauern, hier jedoch in Hockstellung. Ein Baum verbirgt ihn vor der Herzogin und ihrem Gefolge, die sich von rechts nähern. Die vorderste Figur dürfte Neidhart sein. Er deutet auf den Boden, wo wahrscheinlich der Kothaufen zu sehen war; bei der Aufdeckung des Bildes im Jahre 1897 war er bereits zerstört. Die vier anschließenden Personen befinden sich in einem Zustand äußerster Erregung. Zwei von ihnen weisen auf den Kothaufen, eine Person hält sich angewidert die Nase zu, und die Herzogin selbst, erkennbar am Pelzbesatz ihres Kleides, hebt voller Entsetzen die Hände. Wie ungerührt von der unerwarteten Wendung, spielt am rechten Bildrand ein Musikant zum Reigentanz auf.

Der Bezug der Tanz-Szene im ›Brunnenhof‹ zur Neidhart-Tradition läßt sich nicht nur anhand eines Vergleichs mit der Neidhart-Miniatur in der Manessischen Liederhandschrift aufzeigen, sondern auch anhand der Tanzdarstellung im Haus ›Zum Grundstein‹. Hier ist – im Gegensatz zum ›Brunnenhof‹ und zum ›Griesemann‹ – der Bezug zu einem Neidhart-Schwank eindeutig gegeben. Auch für die Tanz-Szene im ›Brunnenhof‹ ist es denkbar, daß sie in den Zusammenhang des Veilchenschwankes gehört,[62] denn links der Szene wäre genug Platz vorhanden gewesen, um den Hofstaat der Herzogin und ihre Entdeckung darzustellen. Möglicherweise steht die Szene aber nur in lockerer Beziehung zur Neidhart-Tradition und zeigt einfach einen Bauerntanz. Eine spätere Freilegung der noch übertünchten nördlichen Wandhälfte kann vielleicht dereinst eine Antwort liefern.

[60] z, Augsburg, Johann Schaur, 1491–1497. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. in scrin. 229c. – z_1, Nürnberg, 1537. Zwickau, Ratsschulbibliothek, Sign. 30.5.22/1. – z_2, Frankfurt, Martin Lechler, 1566. Berlin, Staatsbibliothek. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Sign. Yg 3851. In z_2 befindet sich das Veilchen auf Bodenhöhe und nicht auf einer Stange. Vgl. Jöst, Bauernfeindlichkeit (Anm. 44), Abb. S. 294.

[61] Die ältesten schriftlichen Fassungen des Stoffs finden sich im St. Pauler Neidhartspiel (um 1370) und in der Sterzinger Handschrift. Vgl. Zimmermann, Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (Anm. 55), S. 21, sowie Margetts, Neidhartspiele (Anm. 59), S. 277.

[62] Dasselbe vermutet Melanie von Claparède auch für die Wandmalerei im Haus ›Zum Griesemann‹. Von Claparède, Profane Wandmalerei (Anm. 46), S. 91.

Die Falkenjagd an der Westwand

Auch von der Ausmalung der Westwand ist nur ein kleiner Teil erhalten geblieben. Das erste Viertel ist völlig zerstört. Anschließend folgt auf einem weiteren Viertel der am besten erhaltene Abschnitt (Abb. 4–5). Ein Bodenstreifen und drei Hügel mit Bäumen deuten eine Landschaft an, in der sich eine Falkenjagd abspielt. Am linken Rand reitet eine Frau auf einem trabenden, roten Pferd (Fuchs)[63] nach rechts. Sie trägt einen roten Rock und darüber einen im heutigen Zustand farblosen langen Mantel ohne Ärmel (Surcot). Ein Gebende faßt ihr Gesicht ein; das blonde Kopfhaar ist mit Blumen bekränzt. Mit der rechten Hand hält die Reiterin die Zügel; den linken Arm hat sie vorgestreckt. Die Hand steckt in einem Falknerhandschuh. Die Finger umfassen noch die Langschnur, an der die Geschühriemen des Falken befestigt waren, bevor ihn die Falknerin abgeworfen hatte.[64] Der Vogel fliegt nach rechts davon. Vor der Frau, durch einen Baum von ihr getrennt, reitet ein Mann auf einem Schimmel im Galopp.[65] Mit dem nach hinten gestreckten rechten Arm schwingt er ein Federspiel.[66] In der linken Hand hält der Reiter wahrscheinlich die Zügel. Auf dem dichten, wehenden Haar sitzt ein Hut mit breiter Krempe, rotem Kränzchen und einer gelben, auffallend langen Feder. Das rote, gegürtete Obergewand reicht nur bis zu den Knien; der farblose Kragen gehört wohl zu einer Gugel.[67] Am Gurt, dessen Enden vorne verschlauft sind, trägt der Reiter ein Falknermesser.[68] Während die Falknerin in vornehmer Zurückhaltung dargestellt ist, wirkt der Mann bewegter. Unterhalb des Endes der Federspiel-Leine sind die verwischten Umrisse eines fliegenden Vogels erkennbar. Es könnte sich um einen weiteren Falken handeln oder auch um einen Vogel, der vom Falken der Dame gejagt wird.

Zwei Hügel mit Bäumen bilden die Grenze zur nächsten Bildszene. Die gleiche Frau, die in der vorhergehenden Szene zu Pferd dargestellt war, steht hier auf dem Boden und streckt die Hände vor. Rechts von einer größeren Fehlstelle sind Reste eines Mannes erkennbar. Sein Kopf war einst zur Frau gewendet, doch ist er bis auf ein Stück des Haares zerstört. Der Mann streckt den rechten Arm von der Frau weg gegen rechts. Auf der Hand, die in einem Falknerhandschuh steckt, sind noch Spuren eines rötlichen Vogels, wohl eines Falken, zu erkennen. Er ist an einer Langschnur befestigt, deren Ende unterhalb des Handschuhs sichtbar ist. Der Mann könnte mit dem Falkner des vorhergehenden Bildes identisch sein, denn er trägt ebenfalls ein rotes Gewand mit farblosem Kragen, der hier jedoch eine grüne Borte aufweist.

Die Falkenjagd galt im Mittelalter als vornehmste Jagdform und war Inbegriff der ritterlichen Lebensweise. In der höfischen Kunst hat das Motiv deshalb weite Verbreitung gefunden. So ist die Falkenjagd auf mehreren Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift festgehalten, außerdem ist der Falke gelegentlich einem Ritter als Statussymbol beigegeben.[69] Ein Edelmann mit einem Falken auf der Hand ist auch auf der Westwand der Trinkstube im Haus ›Zur Zinne‹ in Dießenhofen dargestellt[70] sowie auf einem geschnitzten Messer(?)griff aus Bein, der 1993 in Zürich gefunden wurde.[71] Falken und Falkner kommen zudem des öftern auf Minnekästchen vor.

An Falkenjagden nahmen auch Frauen teil.[72] Die Reiterin mit dem Falken im ›Brunnenhof‹ ist deshalb nichts Außergewöhnliches. Sie reitet gemächlich ein-

[63] Die Zügel und Teile des Pferdegeschirrs (ein senkrechter Riemen vom Ohransatz zum Maulwinkel, zwei Riemen um die Ohren und der Stirnriemen) sind schwach erkennbar. Die Reiterin sitzt auf einem sog. Krippensattel, bestehend aus einem Unterlager und zwei hölzernen Böcken (vorn und hinten). Der Sattel wurde mit zwei Bauchriemen sowie dem sog. Vorder- und Hinterzeug am Pferdeleib befestigt. Erkennbar ist nur das Vorderzeug, ein roter Riemen um die Pferdebrust. Zum Vergleich von Pferdegeschirr und Sattel bieten sich die zahlreichen Pferdedarstellungen in der Manessischen Liederhandschrift an. Die Ausstattung des Pferdes in der Manessezeit ist detailliert beschrieben bei: A. von Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, Bd. 1–2, Heidelberg 1887–1895, Bd. 2, S. 41of.

[64] Wird der Falke abgeworfen, nimmt man ihm die Langfesseln ab.

[65] Rote Tupfen auf dem Pferdeleib lassen vermuten, daß das Fell eine Zeichnung aufwies. Solche Pferde kommen in der Manessischen Liederhandschrift verschiedentlich vor. Vom Zaumzeug sind lediglich die Ansätze der beiden roten Zügel auszumachen. Der Reiter sitzt ebenfalls in einem Krippensattel; von dessen Befestigung sind die beiden mit einer schwarzen Rautenschraffur versehenen Bauchriemen zu erkennen.

[66] Das Federspiel ist eine Beutetier-Attrappe aus einem Lederkörper, an welchem zwei Flügel befestigt sind. Es wird an einer Lederleine gehalten und geschwungen oder geworfen. Es dient dazu, den abgeworfenen Falken nach einer Fehlbeize wieder anzulocken. Der Falke sieht das Federspiel auf weite Entfernung und kehrt daraufhin zum Falkner zurück. Ist der Falke nahe genug herangeflogen, läßt der Falkner das mit Atzung (Nahrung) gespickte Federspiel fallen, und der Falke setzt sich darauf, um zu kröpfen (fressen). Der Falkner kann dann dem Falken auf seiner mit dem Handschuh geschützten Hand weitere Atzung anbieten und ihn so wieder auf die Faust locken und das Geschüh wieder an den Langfesseln befestigen. Vgl. Renz Waller, Der wilde Falk ist mein Gesell. Ein Leben mit Falk und Habicht, Melsungen usw. 1982, S. 169. – Auf der Miniatur 7 (fol. 14v) in der Manessischen Liederhandschrift schwingt der Begleiter des Markgrafen Heinrich von Meißen ebenfalls ein Federspiel.

[67] Die Kleidung erinnert an Kol von Nüssen auf der Miniatur 127 (fol. 396r) der Manessischen Liederhandschrift.

[68] Das Falknermesser ist im Gegensatz zum üblichen Jagdmesser nur an der Spitze scharf und dient dazu, den Beutevogel zu töten, falls ihn der Falke nur gebunden (mit den Klauen festgehalten) und nicht ganz getötet hat. Ein Falknermesser ist auch auf der Miniatur 52 (fol. 164v, Leuthold von Seven) in der Manessischen Liederhandschrift wiedergegeben.

[69] Falkenjagd: Miniaturen 2 (fol. 7r), 7 (fol. 14v), 29 (fol. 69r), 32 (fol. 73r), 125 (fol. 394r). Falke als Attribut des Ritters: Miniaturen 52 (fol. 164v), 80 (249v).

[70] Durrer/Wegeli, Bilderzyklen (Anm. 23), Taf. VII.

[71] Aus dem Haus Rindermarkt 7. Vgl. Gabriele Keck, Eine figürliche Beinschnitzerei aus dem höfischen Zürich, in: Zürcher Denkmalpflege. Stadt Zürich, Bericht 1997/98, Zürich 1999, S. 35–46.

[72] Zum Beispiel auf der Miniatur 29 (fol. 69r, Wernher von Teufen) in der Manessischen Liederhandschrift.

her und hat ihren Beizvogel eben abgeworfen. Der Reiter vor ihr ist mit wesentlich größerer Geschwindigkeit unterwegs; er scheint die Frau in rasantem Tempo überholt zu haben. Allein schon aus diesem Grund dürfte er nicht zusammen mit ihr ausgeritten sein. Ist die Frau allein unterwegs? Nicht auszuschließen ist, daß ihr ein Begleiter folgte; es wäre allerdings erstaunlich, daß die Frau voraus reitet. Im Unterschied zu ihr trägt der Falkner kein langes, höfisches Gewand, sondern lediglich einen knielangen Rock. Dies spricht aber nicht unbedingt gegen seine adelige Abkunft, denn auch das Gewand des Markgrafen Heinrich von Meißen in der Manessischen Liederhandschrift reicht nicht bis zu den Knöcheln.[73] Das dichte, wehende Kopfhaar des Falkners ist aber ebenfalls nicht mit höfischen Gepflogenheiten vereinbar; es fehlen die typischen Locken. Die lange, gelbe Feder charakterisiert den Falkner möglicherweise in ähnlicher Weise als Gecken wie die Kleidung die Bauern auf der gegenüberliegenden Wand. Zudem ist die Hast des Reiters befremdlich. Er schwingt sein Federspiel unmittelbar vor dem Beizvogel der Frau. Hat er es etwa auf ihn abgesehen, und versucht er, ihn ihr wegzulocken?

In der deutschen Lyrik des Spätmittelalters sind Falke und Falkenjagd ein beliebtes Motiv. Sie spielen insbesondere als Minnesymbol eine bedeutende Rolle, wobei der Falke für verschiedene Inhalte stehen kann. Der zahme Falke ist oft ein Sinnbild für den Geliebten.[74] Die Frau zähmt sich den wilden Falken und hegt ihn. Das verliebte Herz ist wie der Falke gebunden und nicht mehr frei. Allzu oft aber ›verstößt‹ sich der Falke, d. h., er löst sich aus der Liebesbeziehung, etwa schon im berühmten Lied des Kürenbergers.[75] Der Falke kann aber auch für die geliebte, unerreichbare Dame stehen[76] oder für den Liebhaber, der die Geliebte jagt.[77]

Später tritt das ›Verführermotiv‹ auf: Der Falke entfliegt nicht mehr aus freien Stücken, sondern er wird durch äußere Einflüsse dazu veranlaßt. Ein Mensch kann ihn erschrecken oder weglocken, und frei lebende Vögel können ihn ›anhassen‹ (vertreiben).[78] Im ›Minne-Falkner‹, der um 1350 entstanden sein dürfte, tritt in einer Nebenszene ein *valknaere geleich gar eim schalken*[79] auf, der edle Falken auf sein Federspiel oder ins Netz lockt und sie dann tötet oder verkauft.

[73] Miniatur 7 (fol 14v). Ferner tragen aber auch einige Minnesänger, deren adlige Herkunft nicht sicher feststeht, dieses Gewand, so Kunz von Rosenheim und Kol von Nüssen (Miniaturen 125, fol. 394r und 127, fol. 396r).

[74] Irmgard Reiser, Falkenmotive in der deutschen Lyrik und verwandten Gattungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, Würzburg, Diss. phil. 1963, S. 120–126.

[75] Vgl. Reiser, Falkenmotive (Anm. 74), S. 137–150, sowie Antonia Gertruda Ermes-Körber, Zwei Künste, beflügelt von einem Ideal. Eine Untersuchung des Falkenmotivs in der Lyrik, Epik und Minneallegorie des 12.–14. Jahrhunderts, Amsterdam, Diss. phil. 1995, S. 18–26.

[76] So z. B. im ›Minne-Falkner‹. Vgl. Reiser, Falkenmotive (Anm. 74), S. 166.

[77] Ebd., S. 156f.

[78] Ebd., S. 187. – Das ›Anhassen‹ ist in der Manessischen Liederhandschrift auf der Miniatur 127 (fol. 396r, Kol von Nüssen) anschaulich dargestellt.

[79] Hadamar's von Laber Jagd und drei andere Minnegedichte seiner Zeit und Weise: Des Minners Klage. Der Minnenden Zwist und Versöhnung. Der Minne-Falkner, hg. von J[ohann] A[ndreas] Schmeller, Stuttgart 1850. Die Strophen 61–64 und 98–109 handeln vom verbrecherischen Falkner. Zitat: 98,1f. Vgl. Reiser, Falkenmotive (Anm. 74), S. 159f. und Ermes-Körber, Zwei Künste (Anm. 75), S. 127.

In anderen Texten wird erwähnt, daß der entflogene Falke jetzt in den Händen eines andern sei.[80] Der Reiter auf dem Bild im ›Brunnenhof‹ könnte ein solcher räuberischer Falkner sein, der fremde Beizvögel weglockt und sie in seinen Besitz bringt. Möglicherweise wurde auf den anschließenden Bildfeldern die Handlung weiter erzählt; die Fragmente der vor dem Falkner stehenden Frau und die Bäume weiter rechts sind Indizien dafür. Ob die Bildfolge im ›Brunnenhof‹ über motivliche Parallelen hinaus an einen bestimmten Text gebunden ist, läßt sich (vorläufig) nicht sagen.

Der Bogenschütze an der Südwand – der biblische Esau?

Auf dem schmalen Fragment ist lediglich der Oberkörper eines Bogenschützen zu sehen, der die Figuren auf der Ost- und Westwand an Größe übertrifft (Abb. 6). Er kehrt dem Betrachter den Rücken zu und wendet den Kopf nach links. Das Gesicht ist durch eine Fehlstelle zerstört. Der Schütze ist mit einem dunkelgrünen Kapuzenmantel bekleidet; die kurzen Ärmel lassen die rötlichen Unterarme frei. Die Haare umspielen das linke Ohr und fallen in dichten Lokken auf die linke Schulter. Mit dem linken Arm umfaßt der Mann den fast völlig zerstörten Bogen, mit dem rechten hält er den Pfeil und spannt die Sehne. Der Schütze zielt dabei nach unten; offenbar richtet er seine Aufmerksamkeit auf ein Objekt, das viel kleiner ist als er.

Ein ähnlicher Bogenschütze findet sich auf einer Miniatur in der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Kantonsbibliothek St. Gallen (Abb. 7).[81] Die Weltchronik, ein Auftragswerk von Kaiser Konrad IV., umfaßt über 33'000 Verse. Sie behandelt die Weltgeschichte bis zu König Salomo. Weiter gelangte der Dichter nicht, denn der Tod setzte seiner Arbeit ein vorzeitiges Ende. Das Werk hatte dennoch einen so gewaltigen Erfolg wie kaum ein anderes Buch in der Volkssprache. Es ist in über 80 Handschriften überliefert, von denen eine beachtliche Anzahl reich illuminiert ist.[82]

[80] So bei Heinrich von Mügeln: *den* [d. h. den Falken] *fesst ein fremde hant.* Die kleinen Dichtungen Heinrichs von Mügeln, hg. von Karl Stackmann, Bd. 1–3 (Deutsche Texte des Mittelalters 50–52), Berlin 1959, Bd. 2, Nr. 402, 4. Außerdem im ›Spruch von dem Falken‹, V. 222ff.: *ich weiz, wo er gevangen wirt, do wirt sin nit so wol gepflegen alz ich sin pflag uff allen wegen.* Mittelhochdeutsche Minnereden I. Die Heidelberger Handschriften 344, 358, 376 und 393, hg. von Kurt Matthaei (Deutsche Texte des Mittelalters 24), Berlin 1913, V. 222ff. Vgl. auch V. 241ff.

[81] Ms. 302 Vad., fol. 21v.

[82] Max Wehrli, Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, 3. Aufl., Stuttgart 1997, S. 490. – Bumke, Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter (Anm. 44), S. 236, 348f.

Die erwähnte Miniatur in der St. Galler Handschrift ist die untere von zwei auf einer Seite angeordneten Illustrationen. Sie zeigt Esau in dem Moment, wo er ein Böcklein schießt. Körperhaltung, insbesondere Arme, Bogen sowie Form und Farbe des Kapuzenmantels, stimmen mit dem Bild im ›Brunnenhof‹ nahezu völlig überein. Die Geschichte der Zwillingsbrüder Jakob und Esau (Genesis 27) erzählt, wie sich Jakob mit Hilfe seiner Mutter Rebekka den Erstgeburtssegen auf Kosten seines älteren Bruders erlistet, nachdem ihm Esau bereits früher das Erstgeburtsrecht um ein Linsengericht verkauft hat. Auf dem oberen Bild der Seite bringt Jakob seinem blinden Vater Isaak ein gutes Essen, damit ihm dieser im Glauben, er habe den Erstgeborenen Esau vor sich, den Segen erteile. Das untere Bild zeigt, wie Esau für Isaak ein Böcklein jagt und danach von seinem Vater zurückgewiesen wird, da dieser bereits Jakob gesegnet hat. Die Geschichte ist auch in anderen mittelalterlichen Weltchroniken illustriert worden.[83] Für die Deutung des Bogenschützen im ›Brunnenhof‹ als Esau sprechen das wirre Haar und die rötliche Hautfarbe, beide ikonographische Charakteristika Esaus, die auch in der St. Galler Weltchronik vorkommen. Sie gehen zurück auf Genesis 25,25, wo die Geburt der beiden Zwillinge geschildert wird: »Der erste, der herauskam, war rötlich, ganz und gar wie ein behaarter Mantel, und man nannte ihn Esau.«

Die Darstellung von Esaus Jagd im ›Brunnenhof‹ – falls es sich tatsächlich um diese handelt – war kaum eine Einzelszene. In den Weltchroniken und in hebräischen Handschriften kommt sie stets zusammen mit der Segnung Jakobs und weiteren Szenen vor. Während im Judentum Esau negativ gewertet wird, ist die Segnung Jakobs eine äußerst bedeutsame Episode. Jakob ist der Stammvater der zwölf jüdischen Stämme; entgegen der naturgegebenen Ordnung wurden nicht die Nachkommen Esaus, sondern diejenigen Jakobs die wahren Söhne Israels und das auserwählte Volk Gottes. Aus jüdischer Sicht stellt die Szene somit die Auserwählung der Juden dar. Esau dagegen gilt als gottloser und eifersüchtiger Mensch, der ähnlich wie Kain von Gott verstoßen wurde. In Maleachi 1,2f. sagt Gott: »Ist nicht Esau Jakobs Bruder? Und doch habe ich Jakob geliebt, Esau aber gehaßt.« Im 4. Buch Esra wird das herrschende, verderbte Zeitalter mit Esau, das kommende aber mit Jakob assoziiert. Auch die Haggada[84] wertet Esau negativ.[85] Im Neuen Testament dagegen nimmt Paulus im Römerbrief 9 die erwähnte Maleachi-Stelle zum Anlaß, um darzulegen, daß Gott seine Erwählten nicht nach ihrer Geburt, sondern nach seinem freien Erbarmen auswählt. Folgerichtig sehen christliche Autoren in Esau die Juden und

[83] Jörn-Uwe Günther, Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen. Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 48), München 1993, Übersichten auf S. 506f., 587.

[84] Erbauliche, nicht gesetzliche Schriften, die in volkstümlicher, erzählender Art das ethische und theologische Denken des rabbinischen Judentums vermitteln.

[85] M. Katten, Esau in der Agada, in: Encyclopaedia Judaica 6 (1930), Sp. 762–765.

in Jakob die zu Christus bekehrten Heiden – also genau umgekehrt wie das Judentum.[86]

Auch in der jüdischen Buchmalerei wird die Geschichte von Jakob und Esau bildlich dargestellt und zwar vorwiegend in Pessach-Haggada-Handschriften.[87] Mögliche Bildthemen sind Esau als Jäger, der Verkauf des Erstgeburtsrechts, die Segnung Jakobs durch Isaak, die Rückkehr Esaus von der Jagd und in einem Fall Isaaks Weigerung, Esau zu segnen.[88] Die Darstellung Esaus als Jäger ist selten. Sie kommt meines Wissens nur in der Sarajewo-Haggada aus der Zeit um 1350 vor sowie in zwei süddeutschen Haggada-Handschriften aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Keine dieser Miniaturen ist mit derjenigen in der St. Galler Weltchronik unmittelbar verwandt. In der Sarajewo-Haggada schießt der bärtige, mit einem Rock und Beinlingen bekleidete Esau einen Pfeil auf Vögel ab, die im Geäst eines Baums sitzen.[89] Auf den beiden süddeutschen Miniaturen dagegen steht Esau als hornblasender Jäger mit Bogen bzw. Schwert in einer Landschaft mit Hunden und Jagdtieren.[90] Die Darstellung von Esaus Jagd hat im Judentum einen anderen Stellenwert als in der Weltchronik, denn sie zeigt Esau allgemein in seiner Eigenschaft als Jäger[91] und nicht die Jagd auf das für Isaak bestimmte Böcklein im speziellen. Zusätzlich findet sich in den Haggadot oft die Darstellung der Rückkehr Esaus von der Jagd, bevor er sich von Isaak segnen lassen will. Esau ist jeweils mit Bogen und einer Jagdbeute auf dem Rücken gezeigt. Halten wir fest: Die Darstellung Esaus als Jäger ist auch im Judentum verbreitet, so daß die Vermutung, dieselbe Figur sei auch im ›Brunnenhof‹ dargestellt, nicht abwegig ist. Falls man den Bogenschützen analog zu den Miniaturen der jüdischen Handschriften interpretieren will, so ist Esau als Jäger generell gemeint.

Die Esau-Figur im ›Brunnenhof‹ wäre nicht die einzige Weltchronik-Illustration, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ins Monumentale über-

[86] C. M. Kauffmann, Jakob, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2 (1970), Sp. 370–383, hier: 371.

[87] Enthaltend die Hausliturgie für das Pessach-Fest.

[88] Eine Übersicht über die Bildthemen in: Mendel Metzger, La Haggada enluminée, Leiden 1973, S. 237f. Isaaks Weigerung, Esau zu segnen: Sarajewo-Haggada (bei Metzger nicht aufgeführt). Ferner: Schocken-Bibel (Süddeutschland, um 1300). Jerusalem, Schocken Library, Ms. 14840, fol. 1^{v} (Segnung Jakobs und Esaus Rückkehr in Medaillons). Bezalel Narkiss, Hebrew Illuminated Manuscripts, New York 1969, Taf. 31.

[89] Sarajewo-Haggada, fol. 9^{v}. Die Haggadah von Sarajevo [Faksimile mit Einleitung von Cecil Roth], Belgrad 1963.

[90] Nürnberger Haggada II (Süddeutschland, zweite Hälfte 15. Jh.). Jerusalem, Schocken Library, ms. 24087, fol. 33^{v}. Bezaleel Narkiss und Gabrielle Sed-Rajna, Index of Jewish Art. Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts. Jerusalem/Paris 1976ff., Bd. II/2, Nr. 1978/2, 140 (mit Abb.). – Yehuda-Haggada (Süddeutschland, zweite Hälfte 15. Jh.). Jerusalem, Israel Museum, ms. 180/50, fol. 32^{v}. Ebd., Bd. II/2, Nr. 1978/3/145 (mit Abb.).

[91] Dies belegen auch die Bildunterschriften in den beiden süddeutschen Handschriften, die Genesis 25,27 zitieren.

tragen worden war. Im Bergfried des Schlosses Brandis in Maienfeld finden sich mehrere Samson-Szenen in den Bogenuntersichten der Fensterlaibungen. Eine davon, Samsons Tod am Dagonfest, schmückte auch einen Raum im Haus ›Zur Hohen Eich‹ an der Spiegelgasse 13 in Zürich.[92] Sie ist der Rest eines größeren Zyklus. Beide Darstellungen entsprechen einem Bildtyp, der mehrmals in den frühen Weltchronik-Illustrationen vorkommt.[93] Im Haus ›Zum Glätteisen‹ an der Rössligasse 7 in Zürich war eine ganze Wand mit Szenen aus dem Alten Testament ausgemalt, von denen aber nur wenige Bildfelder erhalten sind; sie stellen Episoden aus den Büchern Josua und Richter dar.[94] Wie die Samson-Geschichte dürften auch sie von Weltchronik-Miniaturen angeregt worden sein. Dies ist insofern nicht erstaunlich, als die jüngere Forschung vier illustrierte Weltchroniken aus den ersten drei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts einem Zürcher Atelier zuweist, unter ihnen auch die St. Galler Weltchronik.[95]

Zum Gesamtprogramm

Die Ausmalung des Saals im ›Brunnenhof‹ ist von einer außerordentlich hohen Qualität. In Zürich findet sich Vergleichbares nur in Bauten, die im Besitz von Angehörigen der höchsten Gesellschaftsschicht waren. Der hohe Anspruch zeigt sich bereits im vierzonigen Bildaufbau, mit dem einzig die Wandbilder im ›Langen Keller‹ konkurrieren können. Ähnliche Wappenfriese wie im ›Brunnenhof‹ sind in Zürcher Wohnräumen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehrfach belegt;[96] sie kommen im ganzen Bodenseegebiet vor und waren eine eigentliche Mode-Erscheinung. Ältestes und zugleich bedeutendstes Zürcher Beispiel ist die Balkendecke aus dem Haus ›Zum Loch‹ an der Römergasse

[92] Im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Gutscher-Schmid, Spätmittelalterliche Repräsentationsräume (Anm. 21), S. 92f., 123, Abb. 19. – Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Das stilistische Umfeld der Miniaturen, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 14. September 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg, hg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg [1988], S. 302–349, hier: 324f. (mit Bibliographie), Abb. S. 618.

[93] Vgl. ebd., S. 324.

[94] Jürg E. Schneider und Jürg Hanser, Die »Glocke«, das »Glätteisen« und der »Weisse Adler« – monumentenarchäologische Untersuchungen in und an den Häusern Rössligasse 5, 7 und 9, in: Zürcher Denkmalpflege. Stadt Zürich, Bericht 1987/88, Zürich 1991, S. 25–28.

[95] Cordula M. Kessler, Gotische Buchmalerei des Bodenseeraumes. Aus der Zeit von 1260 bis um 1340/50, in: Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert, hg. von Eva Moser, Friedrichshafen 1997, S. 70–96, hier: 70. Unter diesen Handschriften befindet sich auch Ms. Rh. 15 der Zentralbibliothek Zürich (um 1340–50), die auf fol. 37 ebenfalls die Segnung Jakobs, den jagenden Esau und die Ablehnung Esaus durch Isaak zeigt. Vgl. Konrad Escher, Die Bilderhandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Zentralbibliothek Zürich, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 31/4 (1935), S. 14, Abb. 5.

[96] Gutscher-Schmid, Spätmittelalterliche Repräsentationsräume (Anm. 21), S. 83–86.

13. Sie wurde von Ritter Wisso im Hinblick auf den Besuch König Albrechts im Januar 1306 in Auftrag gegeben; auf den neun Deckenbalken sind rund 180 Wappenschilde aufgemalt.[97] Als Wandmalerei kommen Wappenfriese in den Häusern ›Zum Langen Keller‹ und ›Zur Hohen Eich‹ vor. Eine Sonderstellung nimmt das Haus ›Zum Tor‹ ein, wo die Wappen nicht nur einen Fries bilden, sondern, in mehreren Registern angeordnet, eine ganze Wand schmücken. Im Gegensatz zum erwähnten Ritter Wisso gehörten die anderen beiden bekannten Auftraggeber der Wappenmalereien – die Familie Bilgeri im ›Langen Keller‹ und Thya in der ›Hohen Eich‹ – nicht dem Adel an, sondern dem bürgerlichen Stadtpatriziat. Dieses war durch Handel und Gewerbe zu Reichtum gelangt und zusammen mit den ritterlichen Familien im Rat vertreten. Die alten Patriziergeschlechter aus der Zeit vor der Einführung der Zunftverfassung im Jahre 1336 konnten es an Macht und Reichtum durchaus mit den städtischen Adelsgeschlechtern aufnehmen, denn ihr Einfluß im Rat hatte sich auf Kosten der alten ritterbürtigen Geschlechter beständig vergrößert. Die Patrizier übernahmen auch den höfischen Lebensstil, der ihnen aufgrund ihrer Vermögenslage durchaus zugänglich war, und stellten sich so auf eine Stufe mit den Ministerialengeschlechtern.[98] 1336 gelang es den Rittern, mit Hilfe der Handwerker die Macht des Stadtpatriziats zu brechen; es büßte seine Stellung im Rat fast völlig ein, während die meisten ritterlichen Räte ihre Stellung behaupten konnten.[99]

Die Familie der Frau Minne gehörte weder dem Adel noch dem bürgerlichen Patriziat an, sondern der eigentlichen Bürgerschaft, deren Angehörige zwar in der Stadt ein Haus erwerben konnten, aber nicht zu den ratsfähigen Familien gehörten. Als Juden hatten Frau Minne und ihre Söhne zudem nur eingeschränkte Rechte. Das Bürgerrecht war ihnen lediglich für eine beschränkte Frist gewährt; weitergehende Rechte als der Schutz der Person und ihres Eigentums waren damit nicht verbunden.[100] Dank ihren Geldgeschäften waren einzelne Juden vermögend und einflußreich; ihr Reichtum ermöglichte es ihnen, einen den Adligen und den Stadtpatriziern vergleichbaren Lebensstil zu pflegen, dessen sichtbarer Ausdruck der ausgemalte Saal im ›Brunnenhof‹ ist. Auf den ersten Blick unterscheidet sich der Wandschmuck des Saals in nichts von ähnlichen Malereien, weder hinsichtlich des Einteilungssystems noch des Bildprogramms noch des Malstils, der an die Manessische Liederhandschrift anschließt.[101] Vergleichbare Themen kommen auch auf anderen Wandmalereien

[97] Lucas Wüthrich, Wandgemälde. Von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bern 1980, S. 74–89 (mit ausführlicher Bibliographie).

[98] Vgl. Lieselotte Stamm, Der »heraldische Stil«: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: Revue d'Alsace 107 (1981), S. 37–54, hier: 42–45.

[99] Gilomen, Innere Verhältnisse (Anm. 8), S. 367. Vgl. auch Karl Dändliker, Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich, Bd. 1–3, Zürich 1908–1912, Bd. 1, S. 128ff.

[100] Gilomen, Innere Verhältnisse (Anm. 8), S. 349.

[101] Zur stilistischen Einordnung vgl. Wild/Böhmer, Spätmittelalterliche Wandmalereien (Anm. 2), S. 22ff.

vor, wie beim Bauerntanz besonders deutlich geworden ist; zumindest teilweise sind die Bildinhalte der volkssprachigen Literatur entnommen. Um die Bilder verstehen zu können, muß der Betrachter über Wissen und Bildung verfügen. Anders als etwa ein Passionszyklus in einer Kirche richten sich diese profanen Malereien ausschließlich an eine bestimmte Gesellschaftsschicht.[102]

Abgesehen von den erwähnten Wappenunterschriften ist im ›Brunnenhof‹ nichts typisch Jüdisches auszumachen, jedenfalls nicht auf den ersten Blick. Die Bilder sind vielmehr der Kultur der Christen entnommen, an der die Juden ebenfalls partizipierten. Wie eng die Beziehungen zwischen christlicher und jüdischer Kunst in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren, belegen jüdische Buchmalereien aus der Gegend des Bodensees in eindrücklicher Weise. So ist in einem Machsor Aaron im Gewand eines christlichen Priesters dargestellt, und eine Schnitterin auf einer Szene aus dem Buch Ruth zeigt deutliche ikonographische Anklänge an die Miniatur 129 (Kunz von Rosenheim) der Manessischen Liederhandschrift.[103] Im ›Brunnenhof‹ ist einzig die Figur Esaus, falls es sich tatsächlich um ihn handelt, jüdischen Ursprungs; die Ikonographie der Darstellung dürfte aber auf illustrierte Weltchroniken zurückzuführen sein. Wie oben bereits angetönt, thematisiert die Geschichte der beiden Zwillingsbrüder den Gegensatz zwischen dem Naturburschen Esau und dem kultivierten Jakob, wobei letzterer seinen älteren Zwillingsbruder übertölpelt und gegen alle Konvention den väterlichen Segen erhält. In Genesis 25,27 sind die beiden unterschiedlichen Charaktere prägnant beschrieben: Esau war *ein tüchtiger Jäger, ein Mann des freien Feldes; Jakob aber war ein gesitteter Mann, der in Zelten wohnte.* Jakob ist der Auserwählte Gottes und zwar sowohl aus jüdischer wie aus christlicher Sicht. Ob das Sujet ›Jakob und Esau‹ im ›Brunnenhof‹ bewußt gewählt worden war, weil es für die Juden eine spezielle Bedeutung hatte und auch für christliche Besucher des Saals, beispielsweise Klienten der Juden, akzeptabel war? Besteht zwischen dieser Szene und denjenigen an den Seitenwänden gar ein inhaltlicher Zusammenhang? Es scheint nicht abwegig, zwischen Jakob und Esau einerseits sowie Neidhart und den Bauern andererseits eine Parallele zu sehen, und auch auf der Westwand könnte eine Konfrontation zwischen der kultivierten und der unkultivierten Welt stattgefunden haben. Angesichts des fragmentarischen Zustandes der Wandbilder und der zahlreichen Unsicherheiten, was ihre Deutung betrifft, wird man hier aber kaum über vage Vermutungen hinauskommen.

[102] Vgl. meine Ausführungen dazu in: Neidhart im Bodenseegebiet (Anm. 3).

[103] London, British Library, Add. 22413, fol. 3r und 71r. Shalev-Eyni, Illuminierte hebräische Handschriften (Anm. 28), Abb. 1, 9. – Zur Beeinflussung der jüdischen Kultur der Juden durch die christliche vgl. auch Toch, Juden im mittelalterlichen Reich (Anm. 3), S. 140f.

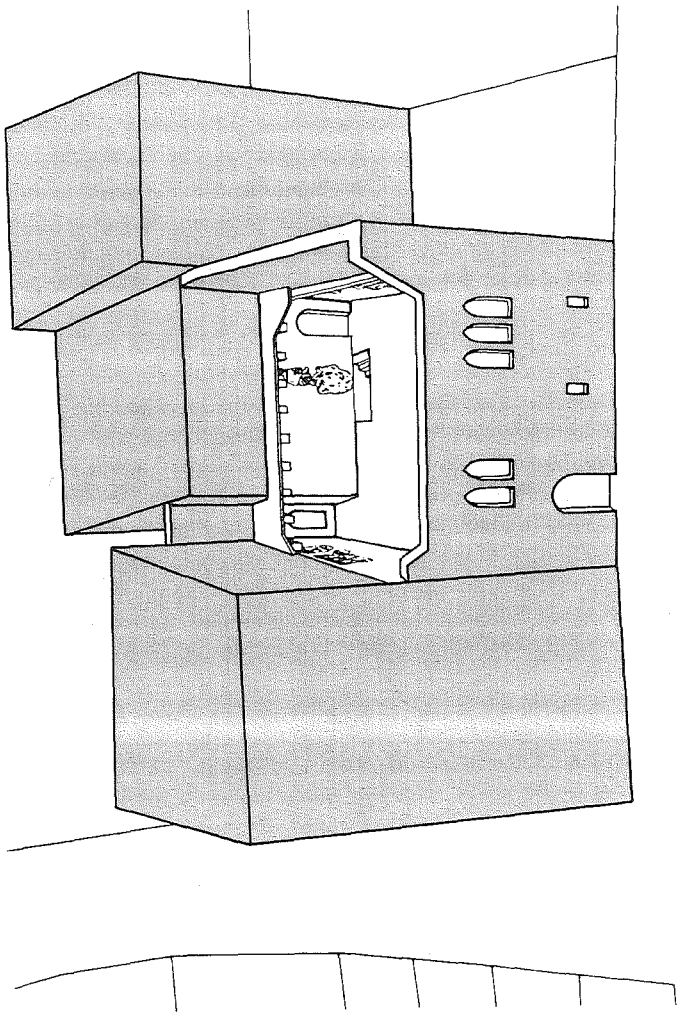


Abb. 1: *Rekonstruktion des Festsaals.* Zürich, Haus zum Brunnenhof, Zeichnung von Beat Scheffold. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

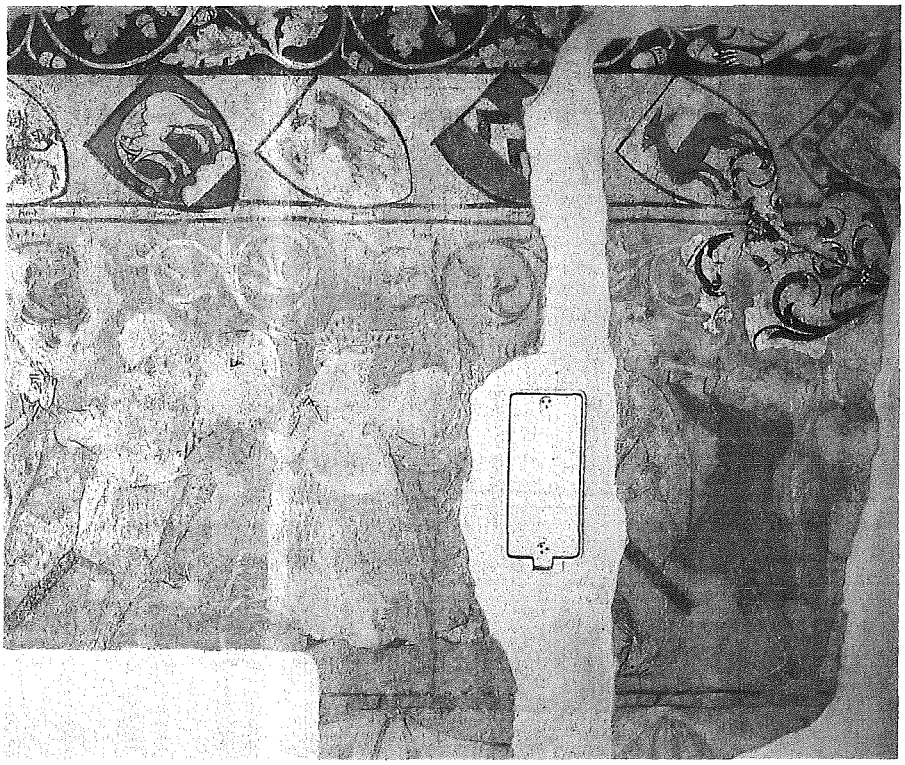


Abb. 2: *Bauerntanz.* Zürich, Haus zum Brunnenhof, Zustand nach der Restaurierung 1996. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

Abb. 3: *Bauerntanz.* Zürich, Haus zum Brunnenhof, Umzeichnung von Beat Scheffold. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

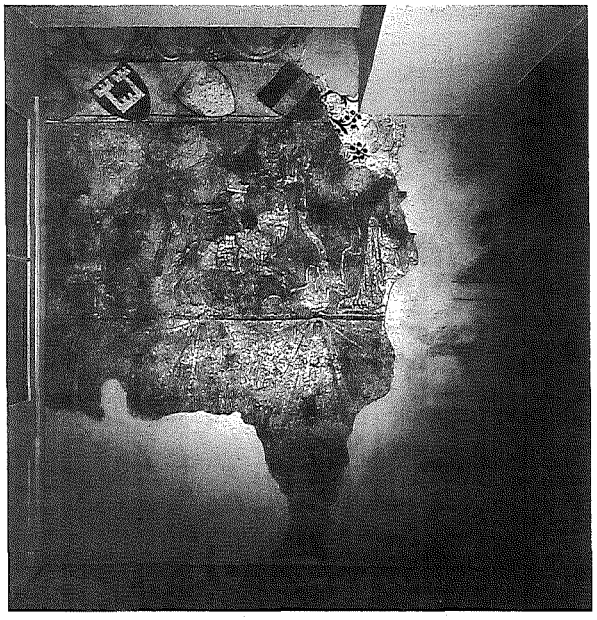


Abb. 4: *Falkenjagd.* Zürich, Haus zum Brunnenhof, Zustand nach der Restaurierung 1996. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

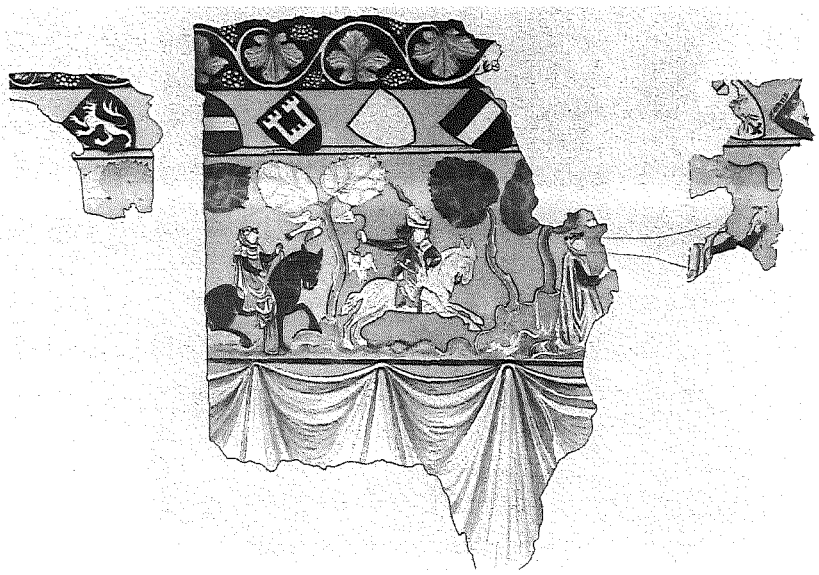


Abb. 5: *Falkenjagd.* Zürich, Haus zum Brunnenhof, Umzeichnung von Beat Scheffold. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

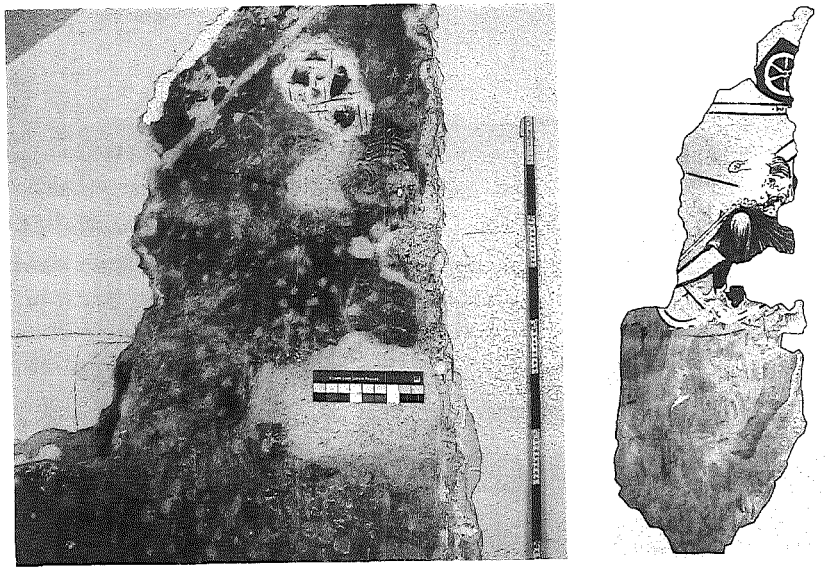


Abb. 6: *Fragment eines Bogenschützen.* Zürich, Haus zum Brunnenhof, Zustand nach der Aufdeckung 1996 und Umzeichnung von Beat Scheffold. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

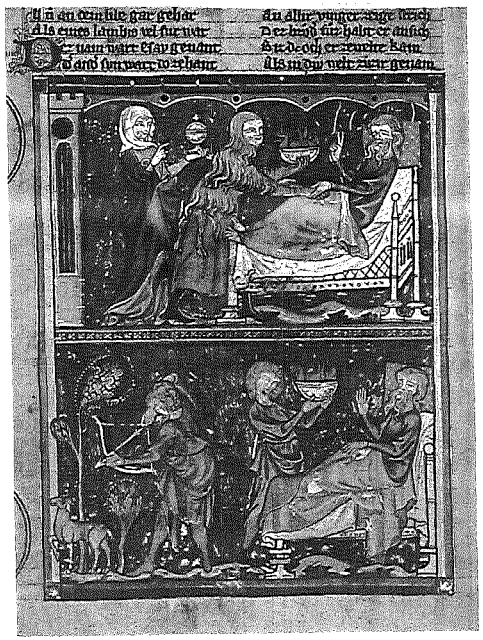


Abb. 7: *Esaus Jagd auf das Böcklein und Jakobs Segenserschleichung.* Rudolf von Ems, Weltchronik, St. Gallen, Kantonsbibliothek, Cod. 302 Vad, fol. 21^{v} (Ausschnitt). Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

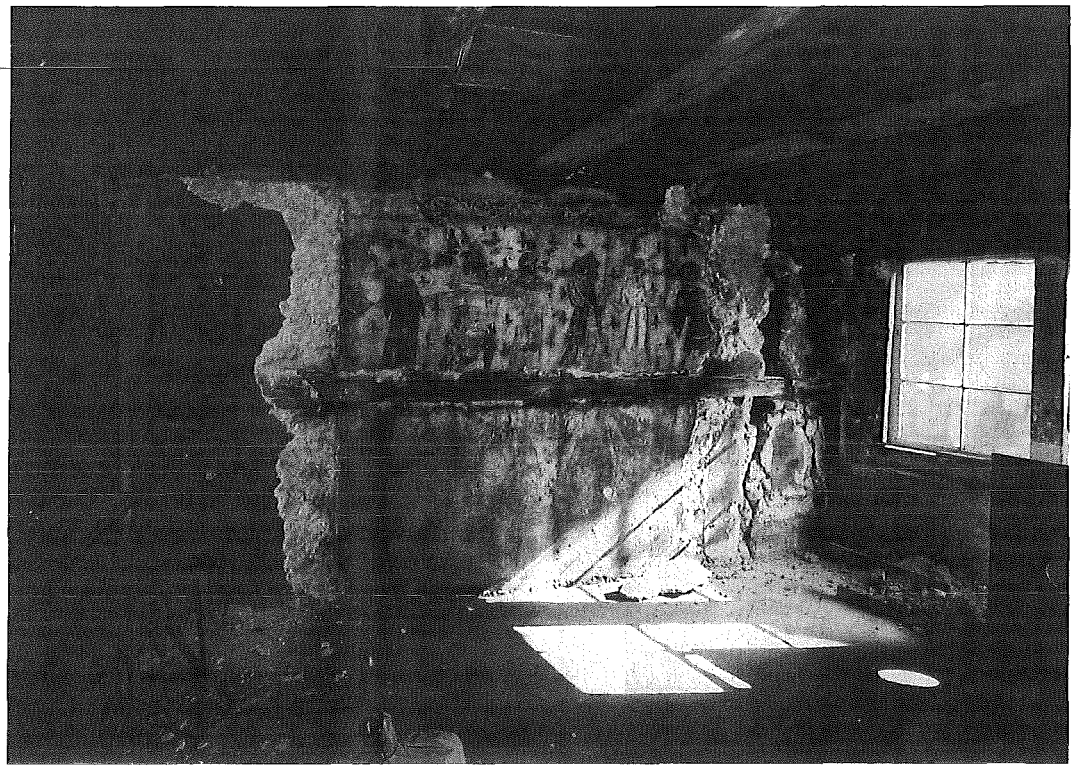


Abb. 8: *Bauerntanz.* Zürich, Haus zum Griesemann, Zustand vor der Abnahme 1967. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, Nr. 15268.

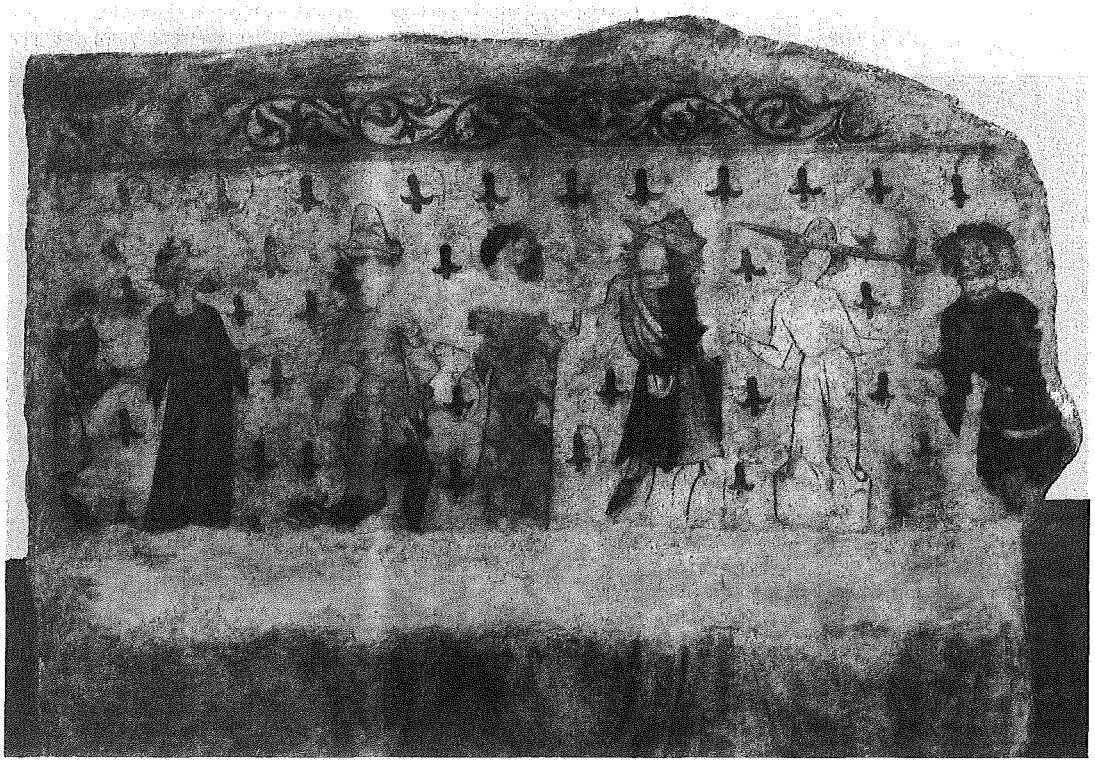


Abb. 9: *Bauerntanz.* Zürich, Haus zum Griesemann, Zustand nach der Abnahme und Restaurierung. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, Nr. 16924b.

Abb. 10: *Veilchenschwank.* Dießenhofen, Haus zur Zinne, Zustand kurz vor der Zerstörung im Frühjahr 1898. Foto: Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege Bern, Nr. B646.

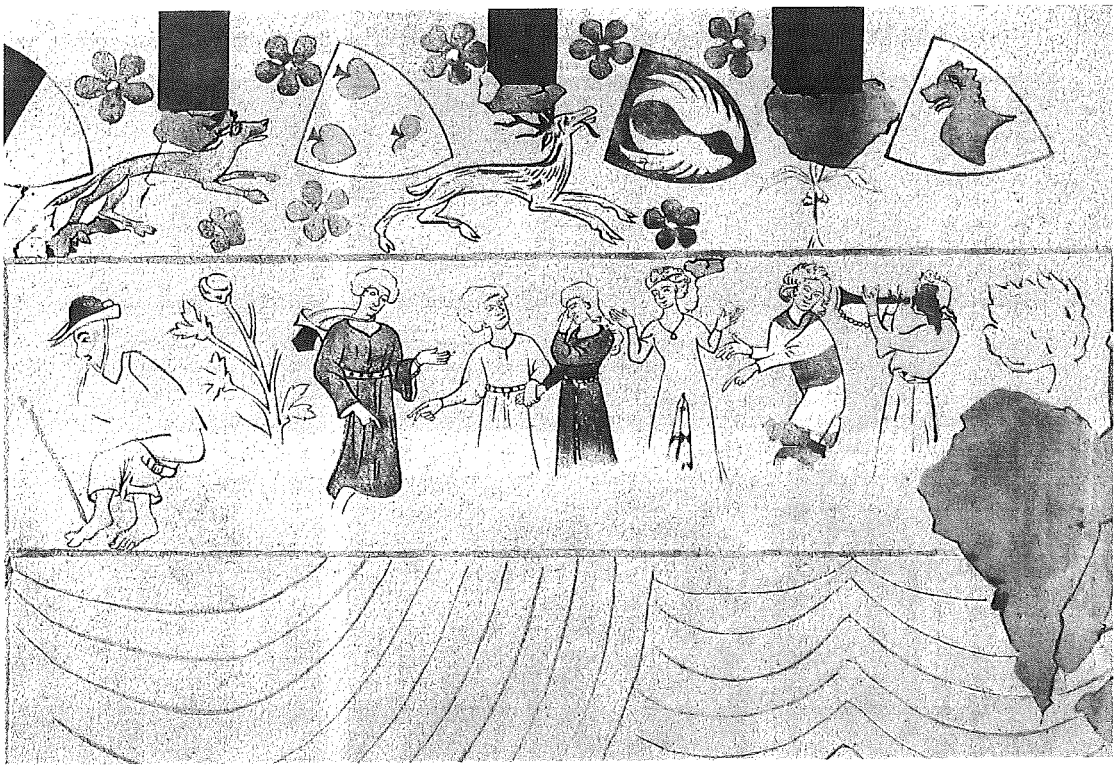


Abb. 11: *Veilchenschwank.* Dießenhofen, Haus zur Zinne, Aquarellkopie, angefertigt von August Schmid. Nach Robert Durrer und Rudolf Wegeli, in: MAGZ 63 (1899).

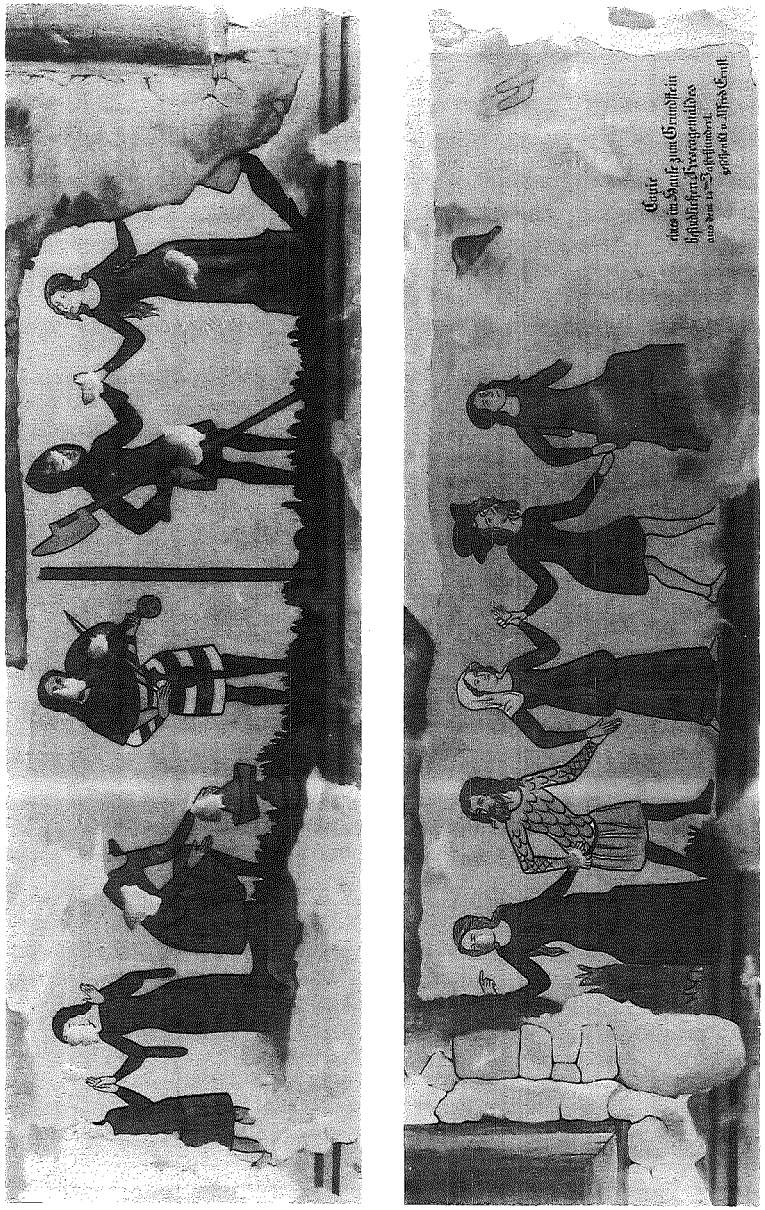


Abb. 12: *Veilchenschwank und Bauerntanz.* Winterthur, Haus zum Grundstein, Ölgemälde von Friedrich Zimmermann 1858. Foto: Stadtbibliothek Winterthur, Neg. 36392.

Eckart Conrad Lutz (Freiburg)

Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd – ein unspektakulärer Fall?

Die Magere Magd ist nur eines von vielen Zürcher Wohnhäusern, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ihre Ausmalung erhielten.[1] Die gute Lage des Hauses und das Profil seines Besitzers sind typisch, selbst die Geschichte des Gebäudes ist es – bis hin zur ›Sanierung‹, d. h. zu seinem Abbruch 1953. Und die Entdeckung der Malerei hatte die üblichen Folgen: Kompetenz- und Meinungsstreit, auch in der Presse, Zerstörungen durch unsachgemäße Aufdekkungsversuche, die Ablösung schließlich und Lagerung der Fragmente im Depot.[2] Ihre Unzugänglichkeit, aber auch die Identifizierung der Szenenfolge als ›Minnegarten‹,[3] als konventionelle höfisch-galante Dekoration, waren nicht geeignet, das Interesse wachzuhalten;[4] allein das Motiv des ›in einer Baumkrone sitzenden Liebespaares, das von einem eifersüchtigen Mann heruntergeschüttelt wird‹, gehört heute – als Kuriosum – zum festen Bestand profaner Zürcher Wandmalerei.[5]

[1] Vgl. Untersuchungen und Katalog von Melanie von Claparède-Crola, Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee, Basel, Diss. phil. 1973; zeitlich anschließend die vorzügliche systematische Darstellung von Charlotte Gutscher-Schmid, Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich. Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–80, in: Nobile Turegum multarum copia rerum. Drei Aufsätze zum mittelalterlichen Zürich, hg. von Jürg E. Schneider, Zürich 1982, S. 75–127; den Ausstellungskatalog von Jürg E. Schneider und Jürg Hanser, Wandmalerei im Alten Zürich, Zürich 1986, und Lieselotte Stamm, Der »Heraldische Stil«: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, in: Revue d'Alsace 107 (1981), S. 37–54, die das zähe Festhalten am (höfischen) Stil der Manessezeit gerade in der Zürcher Wandmalerei als »Ausweis einer herrenmässigen Lebensform der Auftraggeber«, einer neuen, auch politisch führenden Oberschicht, interpretiert (S. 49).

[2] Heute im Depot der Städtischen Denkmalpflege. Die bildtragende Putzschicht wurde in 25 annähernd quadratische Platten von etwa neunzig bis hundert Zentimetern Seitenlänge zersägt und rückseitig durch Drahtarmierung und Leichtbetonauftrag stabilisiert. Die Blöcke sind unter den gegenwärtigen Lagerungsbedingungen (durch Abrieb der Kanten und Ablösung der Malschicht) akut gefährdet.

[3] Als »eine halb bildlich-sinnliche, halb sinnbildliche Schilderung eines Liebes- oder Minnegärtleins« interpretiert sie zuerst M. E[ichenberger] in der ›Tat‹ vom 9. 9. 1953. – Zu den Zürcher Minnegärten im allgemeinen vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 103–108.

[4] Die einzige eingehendere Behandlung der Malerei bei Claparède-Crola, Profane Wandmalerei (Anm. 1), S. 102f. (Befund), 70ff. (Ikonographie) und 52–55 (Stil).

[5] Vgl. Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 25 und S. 102; Geschichte des

Anzeichen einer Ausmalung im zweiten Obergeschoß der Mageren Magd wurden während der Abbrucharbeiten Mitte August 1953 durch den Maurerpolier Giuseppe Tedaldi entdeckt.[6] An ihrer Freilegung waren einerseits Dr. Werner Y. Müller vom Baugeschichtlichen Museum der Stadt (der Besitzerin der Liegenschaften) und andererseits Oskar Schaub vom Archiv für Historische Kunstdenkmäler des Schweizerischen Landesmuseums interessiert. Schon die ersten Sondierungen führten zu Differenzen: Schaub fand vor Ort bereits Seraphin Wyler vor, einen Mitarbeiter Müllers, »wie dieser mit einem Hammer an der Nordwand den Putz abschlug, um nach Malereien zu ›forschen‹«. Schaub stellt seine eigenen, vorsichtigen und bereits erfolgreichen Freilegungsarbeiten ein, als Müller und Wyler erneut »ihre Hämmer zur Hand« nehmen, um auch die Westwand (den Minnegarten) zu bearbeiten. Schaubs schonendem Verfahren verdanken wir vielleicht den einzigen gut erhaltenen Kopf des Gemäldes, die von ihm betriebene Ablösung verursachte freilich irreversible Schäden.

Nach Schaubs Rückzug sorgte offenbar Müller für die Fortsetzung der Arbeiten. So konnte er am 21. August wohl zunächst die Mittelpartie der Westwand dem Stadtpräsidenten vorführen und ihm am 3. September von weiteren Entdeckungen berichten; deren Beschreibung zeigt, daß nun der ganze Minnegarten freilag.[7] Zugleich vertrat Müller ganz entschieden die Ansicht, daß »alles getan werden sollte, um die Malereien in situ erhalten zu können. Die Löcher wären zu decken und mit Farbe anzugleichen, sonst sollte kein Strich hinzugefügt werden. Also nur Konservierung, keine Ergänzungen und kein aus- und nachmalen.«[8]

Die Stadtverwaltung hatte zu entscheiden. Zu »einem Augenschein« am 12. September waren daher zunächst nur städtische Beamte geladen, unter ihnen Werner Müller,[9] bevor man unter andern auch den Präsidenten der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich und den Direktor des Kunsthauses hinzuzog, Oskar Schaub vertrat das Landesmuseum.[10] Die Diskussion über das Schicksal des Minnegartens verlief (natürlich) kontrovers, eine Entscheidung blieb vorläufig aus.[11] So konnte Müller dem Stadtpräsidenten noch unter dem 16. September ein Gutachten des renommierten Zürcher Restaurators Prof. Henri Boissonnas zustellen, der sich aus technischen und künstlerischen Erwägungen klar gegen die Ablösung aussprach.[12] Die Entscheidung Ende September fiel dennoch anders aus, im Sinne Schaubs, der später seinem bauarchäologischen Bericht »einige sachliche Ausführungen« zu den Wandmalereien der Mageren Magd beigab, in denen er polemisch denen, die sich gegen die Ablösung ausgesprochen hatten, unterstellte, »von praktischer Denkmalpflege herzlich wenig« zu verstehen – da die alten Häuser durch »ein modernes Wohnhaus« ersetzt würden, sei die Entfernung der Malerei »die einzige, richtige Lösung«.[13] Freilich modifizierte der Stadtrat wenige Tage später seinen Beschluß insofern, als der Minnegarten nicht wie ursprünglich vorgesehen im Landesmuseum, sondern im städtischen Kunsthaus aufgestellt werden sollte.[14]

Was Boissonnas vorhergesehen hatte, trat nun ein: Die Ablösung durch den Restaurator Karl Haaga aus Rorschach, der schon im August zur Reinigung der Bilder herangezogen worden war, fiel so unbefriedigend aus, daß das Kunsthaus auf die Ausstellung der Platten verzichtete, obwohl ein eisernes Trägergestell bereits angefertigt worden war: Das ›Exponat‹ verschwand zerlegt im Keller des Kunsthauses.[15] Jahre später, 1959, wurde seine Restaurierung durch den Gemälderestaurator Walter Schulthess (Zürich) begonnen, doch vorzeitig abgebrochen, weil noch kein Ausstellungsort gefunden war.[16] 1969 fand der im Kunsthaus unerwünschte Minnegarten seinen Platz im »Altertümermagazin« der Stadt; das dabei noch einmal erklärte Ziel, »dieses seltene Dokument der Malerei aus dem 14. Jahrhundert restaurieren zu lassen und an geeigneter Stelle zugänglich zu machen«,[17] geriet in Vergessenheit.

Kantons Zürich, Bd. 1: Frühzeit bis Spätmittelalter, konzipiert von Roger Sablonier, Zürich 1995, Abb. S. 371.

[6] Die hier herangezogenen Dokumente liegen im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich [BAZ]: Faszikel zu den Häusern »Rindermarkt 20/Leuengasse 19 [!] ›Zum Greifen‹« und »Leuengasse 17« enthalten Auszüge aus Archivalien, Kopien von Briefen und Akten, darunter den bauarchäologischen Abschlußbericht Oskar Schaubs, Archivars am Archiv für Historische Kunstdenkmäler im Landesmuseum; er betrifft die Häuser Rindermarkt 20/Leuengasse 17 (Greifen/Magere Magd) und Rindermarkt 22/Leuengasse 21 (Hahnen), die von August bis November 1953 abgebrochen wurden (6 Seiten, masch., datiert »im November 1953«); eine kürzere Fassung erschien unter seinem Namen in: ZAK 15 (1954), S. 60f. In großformatigen Mappen liegen Zeichnungen und Pläne, darunter fünf Grundrisse (Kellergeschoß, Erdgeschoß und 1. bis 3. Obergeschoß der Mageren Magd; vgl. Abb. 6) und ein Querschnitt, die jeweils Rindermarkt 20/Leuengasse 17 gemeinsam darstellen (gez. Leutwiler); die archäologischen Befunde sind handschriftlich in diese Pläne eingetragen. Der Zustand der Malereien vor der Ablösung ist in 49 Schwarzweißfotos (in Schachteln: Nr. 5652–62, 5664–95) und 38 Dias (davon 31 in Farbe) festgehalten (F 76–82, F 85–94, J 86–99). – Ich folge zunächst dem Bericht Schaubs, S. 4 (BAZ, Fasz. Rindermarkt 20/Leuengasse 19).

[7] BAZ, Fasz. Leuengasse 17, Brief von Werner Y. Müller an den Stadtpräsidenten vom 3. 9. 1953.

[8] Ebd.

[9] BAZ, Fasz. Leuengasse 17, Einladung durch die Kanzlei des Bauamtes II der Stadt Zürich vom 10. 9. 1953 (mit Verteiler), Müllers Exemplar.

[10] Schaub, Bericht (Anm. 6), S. 5.

[11] Die Diskussion um die Erhaltung der Malerei am Ort oder ihre Ablösung läßt sich nachvollziehen anhand eines Berichts von Dr. [Paul] Guyer, Adjunkten am Stadtarchiv, an den Stadtpräsidenten vom 14. 9. 1953 (BAZ, Fasz. Rindermarkt 20) sowie des kritischen Kommentars von Schaub in seinem Abschlußbericht (BAZ, Fasz. Leuengasse 17, S. 5).

[12] BAZ, Fasz. Leuengasse 17, Brief von Müller an den Stadtpräsidenten vom 19. 9. 1953 und Gutachten von Boissonnas vom 10. 9. 1953; Boissonnas weist unter anderm darauf hin, daß es sich beim Minnegarten entgegen der allgemeinen Auffassung nicht um Freskomalerei handle und die Malschicht daher an sich und gerade durch den Ablösungsvorgang besonders gefährdet sei.

[13] Vgl. Schaub, Bericht (Anm. 6), S. 4f., der auch die Diskussion in der Presse verzeichnet und (parteiisch) referiert. Eine entsprechende Sammlung von Zeitungsausschnitten, vor allem aus Zürcher Blättern der Monate nach der Entdeckung der Malereien, liegt im BAZ, Fasz. Rindermarkt 20.

[14] Schaub, Bericht (Anm. 6), S. 5.

[15] BAZ, Fasz. Leuengasse 17, Brief von W. Burger, Büro für Altstadtsanierung, an den Direktor des Kunsthauses, Dr. R. Wehrli, vom 10. 4. 1969. Zum Ablösungsverfahren vgl. wieder Schaub, Bericht (Anm. 6), S. 5; die vorangegangene Reinigung erwähnt Müller (Anm. 12).

[16] BAZ, Fasz. Rindermarkt 20, Brief des Stadtbaumeisters Wasserfallen an den Restaurator Schulthess vom 13. 1. 1960.

[17] Burger, wie Anm. 15. Vgl. auch oben, Anm. 2.

Immerhin sind Gebäude und Ausmalung durch Bericht, Pläne und Fotografien aus der Zeit des Abbruchs so gut dokumentiert,[18] daß eine Untersuchung im Sinn des Freiburger Projekts möglich scheint (ich kann sie hier freilich vorerst nur umreißen). Das heißt aber auch, daß sich an diesem Beispiel wenigstens andeuten lassen sollte, was von einer systematischen Einbeziehung möglichst vieler Zeugnisse profaner Wandmalerei (im Untersuchungsraum) für die Kenntnis der Erscheinungsformen ›höfischer‹ Kultur zu erwarten sein dürfte, auch für die Beurteilung jener Paradefälle, die heute noch ziemlich isoliert dastehen: von Rodenegg, Runkelstein, Wildenstein oder der Kunkel; aber eben auch für unser Verständnis des Anteils des ›Literarischen‹ an einer nur begrenzt und vielleicht allenfalls ihrem Anspruch nach litteraten Kultur.

Jürg Schneider hat kürzlich aufgrund seiner Vertrautheit mit den Zürcher Beständen die Ausmalung städtischer Wohnräume treffend charakterisiert.[19] Bezeichnend sei »das Verschmelzen allgemein gehaltener Szenen wie Jagd, Kampf, Spiel und Tanz mit Einzelbildern aus populären zeitgenössischen Romanen, wie etwa demjenigen von Tristan und Isolde, dem idealen Liebespaar des Mittelalters. Die Helden als Vorbilder und ›adoptierte‹ Ahnen bildeten einen festlichen Rahmen und ermöglichten eine ideelle Überhöhung des gesellschaftlichen Lebens«. Gerade im ›Liebesgarten‹ werde der »Zeitvertreib einer noblen, idealen Gesellschaft in Szene gesetzt, deren Alltag der paradiesische Müßiggang« sei. Eben weil diese Darstellung zutrifft, wirft sie zugleich eine Reihe von Fragen auf, deren Beantwortung vorerst nur (wenn überhaupt) vom konkreten Fall her möglich ist: Ich denke etwa an das Verhältnis von Tristan-Bildern zur Stofftradition, zu Stoffkenntnis oder konkretem Text, zur Bildtradition; an das Problem der Integration von Einzelbildern, Bildfolgen, Programmen; oder an die Einbettung in die konkreten Umstände von Konzeption, Entstehung und Gebrauch. Es stellt sich also die Frage nach den Existenzbedingungen (und der Geschichte) literarisch (das heißt: in Texten) faßbarer Themen und Motive im Gefüge und im Wechselspiel visueller und verbaler Ausdrucksformen, schriftlicher, mündlicher und bildlicher Traditionen und ihrer je neuen Realisationen im Gebrauch. Ich nehme daher die Magere Magd zum Anlaß, den Untersuchungshorizont so gut es eben geht abzuschreiten, um abschließend zu ein paar allgemeineren Überlegungen zu kommen. Auf definitive Aussagen kommt es mir beim gegenwärtigen Stand von Kenntnissen und Problembewußtsein nicht an. Ich beginne beim Haus (der Bau- und Besitzgeschichte, der Lage), komme dann zum Raum, zur Ausmalung und ihrer Disposition und bespreche dann die Ikonographie der Einzelszenen; deren Deutung führt endlich zwangsläufig über den Einzelfall hinaus.

[18] Vgl. oben, Anm. 6.

[19] Jürg E. Schneider, Städtische Lebensformen in Zürich, in: Geschichte des Kantons (Anm. 5), S. 255–266, die Zitate auf S. 263.

Das Haus zur Mageren Magd (Leuengasse 17) bildete zum Zeitpunkt des Abbruchs eine Einheit mit dem weit in den Rindermarkt vorspringenden Greifen (Nr. 20), der auf dem Murerschen Aufriß von 1576 gut zu erkennen ist (Abb. 1).[20] Baugeschichtlich gesehen liegen die Dinge freilich anders (Abb. 2): Wie Jürg Schneider und Jürg Hanser bei der Untersuchung des Goldenen Apfels (älter: der Vorderen Magd, Rindermarkt 18) festgestellt haben, wurde dieses Haus 1318 an den Ritter St. Georg (Leuengasse 15) angelehnt; etwa gleichzeitig entstand, zurückversetzt und seitlich an den St. Georg anschließend, die Magere Magd mit (einem) Ausgang zum Rindermarkt (Abb. 4).[21]

Diese beiden Neubauten gehörten möglicherweise schon früh demselben Besitzer und wurden nach der Errichtung des Greifen vor der Mitte des 14. Jahrhunderts auf zwei Ebenen durch Mauerdurchbrüche über Eck miteinander verbunden (Abb. 3). Das (nach Ausweis der Türstürze in den Durchbrüchen) ranghöhere Vorderhaus erhielt damals eine Ausmalung mit Quaderwerk.[22] Um 1370 wurden nach einem Besitzerwechsel beide Gebäude mit einer (anspruchsvolleren) Fehbesatz-Dekoration versehen,[23] die auch die Sockelzone unter dem Minnegarten – unserem Gegenstand – ausfüllt. Mit dieser Neuausmalung scheint aber auch eine Umwertung zugunsten des weit geräumigeren und helleren ›Hinterhauses‹ verbunden.[24] Für sie (und damit für das Ausmalungs-Programm einschließlich des Minnegartens) scheint Rudolf Wülflinger verantwortlich, der die beiden Häuser (vor?) 1370 von Ritter Heinrich von Hünenberg erworben hat, einem seit Anfang der 50er-Jahre in Zürich eingebürgerten Landadligen.[25] Wülflinger selbst war von 1363 bis 1374 sechs Mal als Zunftmeister zur Schneidern Mitglied des Rats, von 1378 bis zu seinem Tod 1396 besetzte er ständig als

[20] Eine Farbreproduktion ebd., S. 246 (Ausschnitt).

[21] Jürg E. Schneider und Jürg Hanser, Das Haus »Zum Goldenen Apfel« am Rindermarkt 18 in Zürich. Ein Beitrag zur Monumentenarchäologie in der Zürcher Altstadt, in: Nachrichten des Schweizerischen Burgenvereins 63 (1990), S. 82–88, hier: 83ff. Nach dem Goldenen Apfel konnte nun auch der St. Georg dendrochronologisch datiert werden – auf 1299; vgl. die Notiz von J(ürg) H(anser) in Zürcher Denkmalpflege (Stadt Zürich), Bericht 1993/94, S. 143.

[22] Vgl. ebd., S. 85.

[23] Der Fehbesatz ist im Vorderhaus vom ersten bis zum dritten Obergeschoß nachgewiesen. Eine Farbreproduktion dieses noch sehr frischen Dekors (hier aus dem Goldenen Apfel) in: Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 16, dazu S. 99. Zur regelmäßigen Dekorationsmalerei vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 81 und 87f.

[24] Die Fensterseite der Mageren Magd geht nach Süden auf die ruhigere Leuengasse, während die Vordere Magd unmittelbaren Zugang zur Verkehrsachse Rindermarkt/Neumarkt hat. Vgl. Schneider/Hanser, Zum Goldenen Apfel (Anm. 21), S. 83: Während dort schmale Riemenparzellen handwerkliches Milieu verraten, ist hier »die Bebauung älter und der Charakter ›höfischer‹.« – Zum Lichtbedürfnis vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 114f.

[25] Zu Hünenberg vgl. Schneider/Hanser, Zum Goldenen Apfel (Anm. 21), S. 84f. Hier auch die Datierung der Malereien kurz nach dem Erwerb der Gebäude, der ich folge.

Ratsherr der Zunft zur Schneidern (wie andere bedeutende Kaufleute, selten auch Zünfter) einen der ursprünglich der Constaffel zustehenden Ratssitze.[26] Ab 1370 war er in elf von 25 Jahren einer der beiden städtischen Seckelmeister.[27]

Auf Wülflingers Hauskauf folgt eine Phase besonderen wirtschaftlichen Erfolgs: Er kann in nur drei Jahren sein zu versteuerndes Vermögen verdoppeln und steht 1376 unter den reichsten Zürchern an siebter Stelle.[28] Wie ihm Tuch-, wohl auch Seidenhandel und die üblichen Geldgeschäfte zu Reichtum verhalfen, ob sein Seckelmeisteramt ihm zusätzliche Vorteile verschaffte, wäre noch im einzelnen zu verfolgen.[29] Wie dem auch sei, das Profil Wülflingers entspricht der sozialen und politischen Entwicklung der Stadt im 14. Jahrhundert, wie sie sich in den drei ›Geschworenen Briefen‹ fassen läßt:[30] Die Etablierung der Zünfte an sich, der wachsende Einfluß auch der Handwerkerzünfte, die zunehmende Bedeutung des Vermögens also für die Zugehörigkeit zu den städtischen Führungsgruppen, sind Voraussetzung auch für alle Bemühungen um soziale und kulturelle Integration; für deren festlich-geselligen Vollzug ist der repräsentative Saal im eigenen Haus ein besonders geeigneter Rahmen. Wülflinger aber kann geradezu als ›prototypischer‹ Vertreter der neuen Eliten gelten.[31] Sein Doppelhaus liegt daher auch nicht von ungefähr am Rand jenes Quartiers am Übergang vom Rinder- zum Neumarkt, das in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts »ein, wenn nicht das politische und städtebauliche Zentrum« Zürichs geworden war (Abb. 5):[32] Dort saßen verschiedene Mitglieder der Patrizierfamilie Bilgeri, die

[26] Zu Wülflinger vgl. ebd., S. 85, vor allem aber Stamm, Der »Heraldische Stil« (Anm. 1), S. 46ff. Die Ratsmitgliedschaft in: Die Zürcher Ratslisten 1225 bis 1798, bearb. von Werner Schnyder, Zürich 1962, Register, S. 617. Ein gelegentlich behaupteter Übertritt zur Constaffel (Stamm, ebd., S. 46) ist hingegen nicht belegbar, vgl. Schnyder, ebd., S. XIII.

[27] Das Seckelmeisteramt bei Walter Frey, Beiträge zur Finanzgeschichte Zürichs im Mittelalter, Zürich, Diss. phil. 1910, Beilage 12. 1385/86 war Wülflinger Baumeister: ebd., Beilage 13, 1396 einer der beiden Pfleger des Spitals: Franz X. Wöber, Die Miller von und zu Aichholz. Eine genealogische Studie, Bd. 1–3, Wien 1893, Bd. 1, Sp. 369.

[28] Nach: Steuerbücher von Stadt und Landschaft Zürich des XIV. und XV. Jahrhunderts, Bd. 1: 1357–1376, bearb. von Hans Nabholz und Friedrich Hegi, Zürich 1918, steuert Wülflinger 1362 und 1366 im Nidern Tempel (Marktgasse 4) 10 lb 6 ß d bzw. 14 lb 10 ß d, ab 1370 in der Mageren Magd, zunächst 15 lb d, dann 15 lb 8 ß d (1373) und schließlich 33 lb d (1376).

[29] Vieles hat schon Stamm, Der »Heraldische Stil« (Anm. 1), S. 46ff., zusammengetragen. Eine analoge Konstanzer Karriere ist im Detail rekonstruiert in meinem Buch: Spiritualis fornicatio. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein ›Ring‹ (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen NF 32), Sigmaringen 1990, S. 175–199.

[30] Vgl. Hans-Jörg Gilomen, Innere Verhältnisse der Stadt Zürich 1300–1500, in: Geschichte des Kantons (Anm. 5), S. 336–389.

[31] So Stamm, Der »Heraldische Stil« (Anm. 1), S. 47.

[32] Dazu Jürg E. Schneider, Zürichs Rindermarkt und Neumarkt. Entstehung und Entwicklung eines Quartiers. Archäologie – Bau- und Kunstgeschichte – Geschichte (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 56), Zürich 1989, S. 157–162, hier: 161f.

schon im frühen 14. Jahrhundert den berühmten Langen Keller ausmalen ließ, dort wohnte ihr Gegner, der Ritter und Bürgermeister Rudolf Brun bis zu seinem Tod (1360), im Haus zum Rech lebten seit 1357 zwei Hünenberger,[33] ein dritter verkaufte, wie gesagt, wohl 1370 sein Wohnhaus an Wülflinger; und ein Patrizier (Hans Hemmerli)[34] wird später Nachbesitzer dieses Hauses (1408).[35]

Der figürlich ausgemalte Raum der Mageren Magd befand sich im zweiten Obergeschoß und zwar da, wo man aus dem dritten Stockwerk des tieferliegenden Vorderhauses durch einen der Mauerdurchbrüche in das Hinterhaus gelangte (Abb. 6).[36] Der Minnegarten nahm rechts von der Tür die Westwand ein. Es ist nicht zu entscheiden, ob aus weiteren, undatierten Wandmalerei-Resten auf der Nord- und der Südwand auf einen ausgemalten Saal von wenigstens 50 m² geschlossen werden kann, der dann erst zwei Drittel der Fläche des Stockwerks eingenommen hätte.[37] Aus dem mit 45 m² Grundfläche wesentlich engeren Vorderhaus kommend, hätte man wohl auch die Beschränkung des beide Häuser verbindenden Fehbesatz-Dekors auf die Sockelzone, also seine Öffnung für die Darstellung des Minnegartens, als effektvolle Steigerung erlebt.

Kaum zu entscheiden ist auch, von welchen Ausmalungseinheiten auszugehen ist. Dem raumfüllenden Iwein-Zyklus auf Rodenegg[38] entsprechen noch die auf einzelne Romanstoffe bezogenen Räume auf Runkelstein (etwa das Tristan-Zimmer), aber auch die durchgestaltete sog. Badstube.[39] Daß in der Mageren

[33] Zu den Hünenbergern als zugewanderter, aber rasch etablierter Adelsfamilie vgl. Gilomen, Innere Verhältnisse (Anm. 30), S. 345f.

[34] Er steuert 1408 12 lb d: Steuerbücher, Bd. 1 (Anm. 28). Hemmerli ist zuvor im nördlich an die Magere Magd angebauten Greifen belegt (bis 1401).

[35] Verlockend, aber im Ergebnis noch wenig befriedigend ist der Versuch, die auf der Basis von Vermögen bzw. Steuerbeträgen (systematisch) erarbeitete sozialtopographische Karte der Stadt mit der Karte der (zufällig) aufgedeckten Wandmalereien zu kombinieren: Natürlich gibt es die (erwarteten) Überschneidungen, aber selbst bei genauer Datierbarkeit von Vermögen und Ausmalungen beeinträchtigte die Zufälligkeit der Wandmalereifunde jedes Urteil. Vgl. die Karten in der Geschichte des Kantons (Anm. 5), S. 342f., und bei Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), S. 113.

[36] Tendenziell liegen die repräsentativen Wohnräume in Zürich – wie in unserem Fall – eher im zweiten oder dritten Obergeschoß als im ersten; vgl. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 113f. Sicher war der Raum auch über eine Treppe vom ersten Obergeschoß der Mageren Magd aus erreichbar, attraktiver war aber der Zugang vom ›Vorzimmer‹ des Goldenen Apfels her.

[37] Zur Größe der Räume ebd., S. 114. Auch in dieser Beziehung kann unser Beispiel als typisch gelten.

[38] Vgl. zuletzt James R. Rushing Jr., Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts, Philadelphia 1995, bes. S. 30–90; Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem »Iwein« Hartmanns von Aue (Kulturgeschichtliche Miniaturen), Sigmaringen 1996; Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein (Wolfgang Stammler Gastprofessur. Vorträge 6), Freiburg/Schweiz 1997, und Cord Meckseper in diesem Band.

[39] Gesamtdarstellung von Nicolò Rasmo, Runkelstein, in: Tiroler Burgenbuch, Bd. 5:

Magd links des Durchgangs zum Vorderhaus, also im rechten Winkel zum Minnegarten, eine die Wand in ihrer ganzen Höhe einnehmende Christophorus-Figur aufgemalt war (Abb. 13), spricht eher für die Einheit des Minnegartens, zumal der Christophorus vielleicht Jahrzehnte später (als Einzelbild?) in Quaderbemalung eingefügt wurde.[40] Auf der gegenüberliegenden Südwand schloß unmittelbar an den Minnegarten ein erstes Fenster an, beim nächsten, in etwa anderthalb Metern Abstand von der Minnegarten-Wand, fanden sich Reste von Rahmenmalerei auch in der Fensterlaibung.[41] Das könnte für Verhältnisse sprechen, wie wir sie zu Beginn des 14. Jahrhunderts in der Konstanzer ›Kunkel‹ antreffen, wo der Parzival-Wand rechts vom Eingang die Weberfresken gegenüberstehen.[42] Trotz verwandter Disposition dieser beiden Bildwände (Blattwerkfries, drei Bildstreifen, Draperien in der Sockelzone) ist unklar, ob dort von einer auch thematisch durchgestalteten Ausmalungseinheit ›Raum‹ auszugehen ist, zu der ja noch die Darstellungen König Davids und der Fünf Sinne sowie Samsons Löwenkampf auf der Fensterseite gehören würden.[43] Deutlicher aufeinander bezogen scheinen die einander gegenüberliegenden Wände im jüdischen Festsaal der Zürcher Brunngasse.[44] Daß auch dort, wo eine Durchgestaltung des Raumes unzweifelhaft ist, von der Einzelwand als formal und inhaltlich weitgehend selbständiger Größe ausgegangen werden kann, aber nicht muß, zeigt wiederum die Gestaltung der Stirnseiten des Großen Saales und der Turnierkammer im dritten Stock des Westpalas von Runkelstein mit ihren Lünetten und umlaufenden Bild- und Sockelzonen.[45] Gegen die Einheit Wand als Bildfläche entworfen ist der an sich zur Zentralkomposition prädestinierte Neun-Helden-Zyklus in Misery,[46] wo er die Wand nicht füllt, und in der Sala Baronale des Kastells von Manta, wo er über sie hinausgeht.[47]

Im Fall des Minnegartens in der Mageren Magd sprechen vor allem die Disposition der Bemalung wie die Komposition von Einzelszenen und Szenenfolge für die Annahme einer weitgehend selbständigen Einheit in einem nicht mehr rekonstruierbaren Ausmalungszusammenhang (Abb. 7).[48]

Die bemalte Wandfläche mißt 7,70 m (bis zur Tür; Länge mit Tür: 8,40 m) auf 2,85 m. Die Sockelzone (1,35 m) wird durch die Aufhänger des Pelzbehangs ziemlich gleichmäßig gegliedert. In der etwas breiteren Bildzone (1,50 m) schafft ein durchgehender grüner Geländestreifen ein Raumkontinuum, das

---

Sarntal, [hg.] von Oswald Trapp, Bozen/Wien 1981, S. 109–176. Vgl. die Beiträge von Cord Meckseper, René Wetzel und Andrea Gottdang in diesem Band.

[40] Hier könnte (nach mündlicher Vermutung von Jürg Schneider) eine an derselben Nordwand heraufführende Treppe geendet haben, auf die der Christophorus dann so zu beziehen wäre wie in einem weiteren Zürcher Fall: Im Unteren Leoparden (Münstergasse 10) erscheint er ebenfalls in Quadermalerei (2. Drittel des 14. Jahrhunderts; vgl. Schneider/Hanser, Wandmalerei [Anm. 1], Abb. 18 und S. 99f. Auch der Christophorus aus der Mageren Magd (circa 1,5 mal 2 Meter) wurde zersägt und abgelöst, jedoch »später in unverständlicher Weise ›verrestauriert‹ und [...] 1960 in der Augustinerkirche montiert«; Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 19 (vor der Ablösung) und S. 100 (stilistisch datiert Anfang des 15. Jahrhunderts). – Ob die Darstellung des Helfers gegen den unvorbereiteten Tod in profanem Kontext im Zürich des 15. Jahrhunderts besondere Verbreitung hatte, bleibt ungewiß; der Katalog von Birgit Hahn-Woernle, Christophorus in der Schweiz. Seine Verehrung in bildlichen und kultischen Zeugnissen (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 53), Basel 1972, gibt neben dem Christophorus-Bild in der Mageren Magd (ZH 48) nur Hausnamen (Zum Christoffel u. ä.) als Indizien für die Existenz weiterer Darstellungen des Heiligen (S. 99ff.); vgl. Tabelle 4, S. 66, und Karte 1 (als Beilage) zur räumlichen und zeitlichen Verbreitung von Christophorus-Darstellungen an bzw. in profanen Gebäuden; Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 18 und S. 99f., haben als zweites Beispiel den Untern Leoparden (Münstergasse 10) aus dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts (erst 1983 freigelegt).

[41] Nach handschriftlichen Eintragungen im Grundriß des zweiten Obergeschosses der Mageren Magd im Baugeschichtlichen Archiv (Abb. 6).

[42] Vgl. Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 26f. und 180f., und Werner Wunderlich, Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus »Zur Kunkel«, Konstanz 1996.

[43] Vgl. dazu Lieselotte Saurma-Jeltsch in diesem Band.

[44] Vgl. Dölf Wild und Roland Böhmer, Die spätmittelalterlichen Wandmalereien im Haus »Zum Brunnenhof« in Zürich und ihre jüdischen Auftraggeber, in: Zürcher Denkmalpflege (Stadt Zürich), Bericht 1995/96, S. 15–33, und Edith Wenzel, Ein neuer Fund: Mittelalterliche Wandmalereien in Zürich, in: ZfdPh 116 (1997), S. 417–426.

[45] Während etwa auf drei Wänden des Großen Saales über der durchgehenden Sockelzone Jagd- und Fischereiszenen fortlaufen, zeigt die Stirnwand zwar wiederum höfische, aber selbständige und durch die Tür noch einmal voneinander getrennte Szenen: links Ballspiel, rechts Musik und Tanz; das berühmte Turnier unter Beteiligung des Herzogs wie der Brüder Vintler korrespondiert dem Kolbenturnier in der Lunette der benachbarten Turnierkammer. Vgl. Rasmo, Runkelstein (Anm. 39), S. 156–161 mit Abb. 116–121 und Taf. IX.

[46] Dazu Hermann Schöpfer, Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Fribourg, t. 4: Le district du Lac I (Les Monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse 81), Bâle 1989, S. 242–255, und Jolanda Obrist in diesem Band.

[47] Dasselbe gilt für die Neun Heldinnen und den Jungbrunnen-Fries im selben Raum: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1–2, München 1996–97, Bd. 1, S. 42–59 mit Taf. 10–20 und schematischer Umzeichnung auf S. 48.

[48] Die (spätere?) Nachbarschaft von (›profanem‹) Minnegarten und (›sakralem‹) Christophorus muß an sich nicht irritieren. Es gibt vergleichbare Fälle, so das Nebeneinander von Neidharttanz, Christophorus- und Alexius-Darstellung im Regensburger Haus Glockengasse 14 (2. Hälfte des 14. Jhs.), wo die beiden Heiligen ebenfalls auf eine Treppe im selben Raum bezogen sind: Nikolaus Henkel, Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts in einem Regensburger Bürgerhaus, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, hg. von Gertrud Blaschitz (Medium Aevum Quotidianum. Sonderbd. 10), Krems 2000, S. 53–70. Im zweiten Obergeschoß des Hauses Motte-Châtel 1 in Estavayer-le-Lac (Kanton Freiburg) sind um 1520/30 in Grisaille-Malerei vier Minnetorenszenen auf der Westwand (Samsons Löwenkampf und Haarschnitt, Aristoteles und Phyllis, Vergil im Korb) einer Verkündigungsszene auf der Ostwand gegenübergestellt worden. Kaum zufällig kniet eine kleine Stifterfigur (ein Kleriker mit noch nicht identifiziertem Wappen) hinter dem Verkündigungsengel auf der Ost(!)-Wand. Vgl. Marc-Henri Jordan, Découverte de peintures murales Renaissance à Estavayer-le-Lac, in: Patrimoine Fribourgeois/Freiburger Kulturgüter 1 (1992), S. 9–13.

durch die Hinterlegung von stilisiertem Rankenwerk[49] betont und durch Bäume und Baumgruppen in fünf Szenen unterteilt wird. Baumgruppen schließen die erste und die fünfte Szene ein und rahmen so auch die ganze Bildfolge. Einzelne Bäume trennen die zweite, dritte und vierte Szene voneinander, andere bilden die Achsen der ersten und der fünften Szene, aber auch der zweiten – und dies ist die einzige Durchbrechung der im übrigen streng durchgeführten Symmetrie der Anlage. Sie wird noch dadurch unterstrichen, daß die figurenreichste Szene mit vier Personen die Mitte bildet[50] und die Komposition der ersten und der letzten Szene ›chiastisch‹ aufeinander bezogen zu sein scheinen: Während die Konfiguration des ersten Bildes dem Paar unter dem Baum den einzelnen Mann in der Krone zuordnet, ist es im letzten Bild umgekehrt – der einzelne steht unter dem Baum, das Paar besetzt die Krone. Die künstlich-symmetrische Disposition legt es wohl nahe, zunächst von den Einzelszenen auszugehen, dann aber deren Komposition zur Szenenfolge zu prüfen: Haben die Strukturen nur ornamentalen Charakter oder tragen sie ein Sinngefüge (tragen sie es mit), das zunächst auf der Lesung der Einzelszenen aufbauen kann? An dieser Stelle scheint es mir wichtig, auf die hohe künstlerisch-technische Qualität der Ausmalung hinzuweisen (Abb. 9),[51] die wohl nicht nur den Reichtum des Auftraggebers verrät, sondern zugleich einen Anspruch dokumentiert, der auch für das Niveau der Konzeption gelten könnte. Womit freilich noch nichts darüber gesagt ist, wie man sich die Anteile von Auftraggeber, Maler und vielleicht Dritten am Entwurf zu denken hat.

[49] Zu entsprechender Flächenfüllung in der Textilkunst vgl. Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, 3. Aufl., Mainz 1993, S. 77.

[50] Die Einzelszenen beanspruchen zwar unterschiedlich viel Raum (etwa im Verhältnis 5 : 6 : 4 : 4 : 5), die Mitte der Gesamtkomposition wird jedoch kaum zufällig durch die Frauengestalt der zentralen Huldigungsszene (vgl. unten, S. 385f.) eingenommen. Die Betonung der symmetrischen Folge von Einzelszenen wird besonders deutlich im Vergleich mit der lockeren Komposition des etwa gleichzeitigen Minnegartens im Schäniserhaus (Münsterhof 6, erstes Obergeschoß, um 1370), in dem fünf Liebespaare und ein Diener wie auch vier Bäume beinahe ›natürlich‹ arrangiert sind; Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 79, 110f., 125 und Abb. 35 und 39.

[51] Sie läßt sich besonders gut an der Figur des springenden Mannes in der zweiten Szene und an den gelegentlich vollständig erhaltenen Tieren erkennen, einem gerade auffliegenden Vogel, einem Eichhörnchen am Stamm, einem springenden Schoßhündchen oder dem Kopf einen Kauzes in der Baumkrone (von links nach rechts). Diese Tiere sind Teil der höfisch-stilisierten Natur; selbst bei der Eule ist hier eine symbolische Bedeutungsabsicht nicht erkennbar – wenn auch (zumindest in der Rezeption) nicht ausgeschlossen. Zur »bedeutungslosen« Eule: Paul Vandenbroeck, Bubo significans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bilddarstellung und bei Jheronimus Bosch. I., in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen 1985, S. 19–135, hier: 32–37. – Stilistisch hat man die Ausmalung der Mageren Magd – wie die von Runkelstein – gerade wegen der detailfreudigen Darstellung der kleinen Tiere auf italienische Einflüsse zurückgeführt; vgl. (in Anschluß an Claparède-Crola) Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 111.

Die Leserichtung ist an sich nicht festgelegt, ich beginne links mit der Darstellung eines Paares beim Schachspiel, einer typischen Szene höfischer Unterhaltung, die in allen Bildmedien begegnet.[52] Die Spielszene der Mageren Magd scheint freilich mit der Baumgarten-Szene des Tristan-Stoffs kontaminiert, der am weitesten und auf allen nur denkbaren Bildträgern verbreiteten Szene der höfischen Literatur überhaupt.[53] König Marke beobachtet, im Baum versteckt, die nächtliche Begegnung Tristans und Isoldes, deren Krone ihre Verbindung mit Marke bedeutet (Abb. 8). Marke blickt auf Tristan, seinen Konkurrenten. In der Erzählung spiegelt sich Markes Bild im Brunnen unter dem Baum, und die Liebenden verraten sich nicht, ja, sie vermögen Marke zu täuschen.

Als Abbreviatur des Tristan-Stoffs auf ein einziges Bild ist die Baumgartenszene stets ambivalent.[54] Sie erlaubt es, das listige Bestehen der ersten Probe zu akzentuieren, also die schwankhaft-erotische Seite des Stoffs, auf die – auch in unserem Bild – der dupierte Ehemann im Baum verweist; sie erlaubt aber auch die Betonung der Überlegenheit und Macht der Tristan-Liebe, auf die hier das traditionelle höfische Attribut des Schachspiels deuten kann, wie in anderen Darstellungen etwa Falke und Hündchen.[55] Bildinschriften können in beide Richtungen gehen;[56] aber auch Kombinationen mit anderen Bildern akzentu-

[52] Vgl. z. B. Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, hg. und erl. von Ingo F. Walther unter Mitarb. von Gisela Siebert, Frankfurt a. M. 1988, Taf. 6, S. 13 (fol. 13r: Markgraf Otto von Brandenburg).

[53] Vgl. zunächst – auch methodisch grundlegend – Hella Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: dies., Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. und eingel. von Norbert H. Ott (MTU 50), München 1975, S. 119–139; Katalog der Tristan-Bildzeugnisse, zusammengest. von N. H. Ott, ebd., S. 140–171; Doris Fouquet, Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, in: ZfdPh 92 (1973), S. 360–370, und neuerdings besonders Michael Curschmann, Images of Tristan, in: Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan legend. Papers from an Anglo-North American symposium, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey (Arthurian Studies 23; Publ. of the Institute of Germanic Studies 44), Cambridge 1990, S. 1–17 (mit Ergänzungen zu Otts Katalog in Anm. 18), sowie dens., Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. von Walter Haug (Fortuna vitrea 16), Tübingen 2000, S. 378–470, hier: 408f., und in diesem Band.

[54] Vgl. Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde (Anm. 53), S. 135.

[55] So auf einer elfenbeinernen Spiegelkapsel (Nordfrankreich, Mitte des 14. Jahrhunderts), Nr. 46 bei Frühmorgen-Voss/Ott (Anm. 53), S. 163, 125 und Abb. 48. Alle drei Attribute erlauben auch erotische Konnotationen. – Daß in Tristan-Bildzyklen das Liebespaar unmittelbar neben der Baumgartenszene beim Schachspiel dargestellt werden kann, hat schon Emma Caflisch-Einicher, Zur Freskenfolge im Haus »Zur Mageren Magd«, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 2413 vom 16. 10. 1953, bemerkt; ein Beispiel ist die bemalte Holzdecke des Palazzo Vecchio dei Chiaramonte in Palermo (um 1377–80), bei Frühmorgen-Voss/Ott, Nr. 3, S. 143, 121 und Abb. 53 (nur Baumgartenszene).

[56] Auf dem Regensburger Medaillonteppich (um 1370) – in der Umgebung von Liebes-

ieren eher Erotik und ›List‹ (z. B. Aristoteles und Phyllis) oder vorbildliche Liebe (z. B. Pyramus und Thisbe).[57]

Bei den Tristan-Bildzyklen ist das im Prinzip nicht anders: Die Reduktion der erzählten Handlung auf einen Ausschnitt, eine Szenenauswahl, legt zwar fest, sie erzeugt aber auch eine neue Spannung, die den Stoff ›ins Gespräch bringt‹: Der erste Wienhauser Tristan-Teppich etwa setzt um 1300 das Geschehen nach Eilhart bis zum Liebestrank um;[58] der Runkelsteiner Zyklus um 1400, näher bei Gottfried, bricht mit der Feuerprobe ab.[59] Spielräume der Deu-

paaren und von Minnetoren – liest man: *ich sich in des prvne schein auf dem pavm den herren mein*. Die Überlistung Markes steht auch auf dem Londoner Buchsbaumkamm (mittelrheinisch, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) im Vordergrund: (Isolde:) *tristram gardee de dire vilane por la pisson de la fonteine*; (Tristan:) *dame ie voroi per ma foi qui fv ave nos monsignor le roi*; (Marke:) *de dev sot il condana qui dementi la dame loial*. Das norddeutsche Leinentuch (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) aus dem Danziger Paramentenschatz hingegen betont nicht nur ausdrücklich die vorbildliche Liebe, sondern legt dem Paar auch entsprechende Attribute bei: *ik soke truwe vnde vinde ir cleyne / noch ys id true dat ik meyne / vinde ik true ik wolde hef / lat dy des nicht vor sman / ik hebbe in rechter leue gedan* – Tristan bietet hier Isolde einen Ring, sie hält ihm ihr pfeildurchbohrtes Herz entgegen. Ott, Katalog (Anm. 53), Nr. 19, 50, und 23, S. 152, 164f. und 155.

[57] Fast immer werden durch Kombination mit verschiedenen Motiven spannungsreiche Themen-Konstellationen aufgebaut. Das ist auch in Palermo der Fall (vgl. Anm. 55). Mit beiden Szenen (Aristoteles und Phyllis wie Pyramus und Thisbe) ist die Baumgartenszene auf verschiedenen (!) Seiten dreier Pariser Minnekästchen des frühen 14. Jahrhunderts verbunden: Frühmorgen-Voss/Ott (Anm. 53), Nr. 39ff., S. 160f., 132–135. Vgl. außerdem ebd., Nr. 56, S. 167: Schreibtafeletui aus Schlesien (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) mit Samson und Dalila und der Baumgartenszene. Wo hingegen Texte, gleich welcher Gattung, auf Tristan und Isolde Bezug nehmen, legen sie auch fest – freilich »von rückhaltloser Bewunderung bis zu moralisierender Distanzierung mannigfach abschattiert«, Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde (Anm. 53), S. 130; dort zusammenfassend (zu den Bildkombinationen der französischen Elfenbeinkästchen unter Einschluß der Baumgartenszene): »Die Ambivalenz der Szenen zwischen Schwankerzählung, didaktischer Absicht und allegorischem Vorverständnis wird jedenfalls deutlich.« (135) – Daß sich die über ihre Verbildlichung freigesetzte Szene schließlich so weit vom Stoff lösen kann, daß sie selbst für eine »deliberate reinterpretation for spiritual purposes« (in Text und Bild) zur Verfügung steht, hat Curschmann, Images of Tristan (Anm. 53), S. 8–17, hier: 8, eindringlich gezeigt.

[58] Doris Fouquet, Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Der älteste Tristanteppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters (Philologische Studien und Quellen 62), Berlin 1971, hingegen nimmt an, »daß ursprünglich ein Pendant [...], das die Geschichte bis zu Ende darstellte, geplant war oder vielleicht sogar existierte«. (S. 150).

[59] Vgl. Norbert H. Ott, ›Tristan‹ auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?, in: Walter Haug (u. a.), Runkelstein. Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 194–239, hier: 198f.; Curschmann, Vom Wandel (Anm. 38), S. 31; Andrea Gottdang, Der Tristan-Zyklus auf Runkelstein. Illustration, Interpretation oder Fassung?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58 (1998), S. 103–121, und in diesem Band. (Nichts Neues bei Stephanie Cain Van D'Elden, Reading Illustrations of Tristan, in: Literary Aspects of Courtly Culture, ed. by Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, Cambridge 1994, S. 343–351.) Auch wenn die Bildfolge, wie jetzt Volker Schupp geltend macht, bis zur Minnegrotte (oder weiter) reichte, ändert sich nur die Akzentuierung, nicht das Prinzip: Der Bilderzyklus von Tristan und Isolde im Sommerhaus, in: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg (Katalog), Bozen 2000, S. 331–350.

tung öffnet aber auch die literarische Rezeption, etwa Konrad von Würzburg mit seinem ›Herzmaere‹, um mich auf ein Beispiel zu beschränken, das der Umsetzung ins Bild besonders nahesteht.

Konrad erzählt einen anderen Beziehungskonflikt als Gottfried, die Geschichte vom gegessenen Herzen, beruft sich aber schon im Prolog auf Gottfrieds ›Bildungskonzept‹, auch wenn er es modifiziert: Gottfried empfiehlt sein romanlanges *senemaere* von der Verschränkung von Liebe und Leid allen liebenden *edelen herzen*, weil es ihnen *innecliche guot* tut, weil es ihr *leben tugendet*, indem es sie auf dem Weg von Imitatio und Compassio quasi ›eucharistisch‹ zu neuen Menschen macht.[60] Konrad hingegen fordert dazu auf, das *maere* vom gegessenen Herzen *in sînen muot* zu *setzen* (es zu bedenken), *dâ bî* zu *gelernen*, als *edel herze minne lûterlichen* zu *tragen*, er reduziert den von Gottfried intendierten Lernprozeß auf die Annahme des in seinem Märe vermittelten *bilde*, das man *schouwen*, *kiesen* solle.[61] Man mag an Seuses Vermitteln *mit bildgebender wise* denken, durch menschliche Beispiele, die es erlauben, nach ihrem Vorbild die ersten Schritte auf dem mystischen Weg zu tun.[62] Entscheidend aber ist die durch Konrads ausdrückliche Bezugnahme auf Gottfried, durch die analoge Konfiguration und durch wiederholte Anspielungen[63] er-

[60] Gottfried von Straßburg, Tristan und Isold, hg. von Friedrich Ranke, 14. Aufl., Dublin/Zürich 1969, Prolog, vor allem: V. 167–240.

[61] Konrad von Würzburg, ›Herzmaere‹, in: Novellistik des Mittelalters. Märendichtung, hg., übers. und komm. von Klaus Grubmüller (Bibliothek deutscher Klassiker 138; Bibliothek des Mittelalters 23), Frankfurt a. M. 1996, S. 262–295, Epilog, V. 530–588, hier bes. 582–588: *swer alsô reine sinne hât daz er daz beste gerne tuot, der sol diz maere in sînen muot dar umbe setzen gerne, daz er dâ bî gelerne die minne lûterlichen tragen. kein edel herze sol verzagen!* Und Prolog, V. 1–28, bes. 22–30 und 4–7: *dar umb sô sulen bilde ritter unde frouwen an disem maere schouwen, wand ez von ganzer liebe seit*. Kommentar (mit Textbesserungen gegenüber dem abgedruckten Text Edward Schröders) ebd., S. 1120–1132. – Vgl. Burghart Wachinger, Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hg. von Wolfgang Harms und L. Peter Johnson, Berlin 1975, S. 56–82, hier: 71–76.

[62] Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, hg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, Prolog des Exemplars, S. 3, Z. 2–6. Dazu jetzt Jeffrey F. Hamburger, Medieval Self-Fashioning: Authorship, Authority, and Autobiography in Seuse's *Exemplar*, in: Christ among the Medieval Dominicans. Representations of Christ in the Texts and Images of the Order of Preachers, ed. by Kent Emery Jr. and Joseph Wawrykow (Notre Dame Conferences in Medieval Studies 7), Notre Dame, Indiana 1998, S. 430–461, hier: 431.

[63] Schon Konrads einführende Charakterisierung des Liebespaares (... *diu haeten leben unde muot in einander sô verweben, daz beide ir muot unde ir leben ein dinc was worden alsô gar*, 29–33) erinnert an die Beschreibung der unauflöslichen Liebe Tristans und Isoldes bei Gottfried, etwa da, wo Marke im unmittelbaren Vorfeld der

reichte Offenheit des Textes für verschiedene Rezeptionsweisen: Über die schlichte Beherzigung des Beispiels ›reiner Liebe‹ hinaus ist eben auch das möglich, was Gottfrieds *edele herzen* auf dem Höhepunkt ihrer Beziehung vor der Minnegrotte tun: die aneignend-bildende Erinnerung der literarischen (dort: ovidischen) Fälle schmerzlicher Liebe im Gespräch.[64]

Aus dieser Perspektive erscheint die erste Szene des Zürcher Minnegartens in anderem Licht: An der Verbindung von Marke-Figur und Schachbrett zerbricht die Logik der Handlung; diese Verbindung setzt jedoch die Ambivalenz der Tristan-Liebe zwar an sich traditionell,[65] aber einseitig-höfisch überzeichnend, (und das heißt:) provozierend ins Bild; ist diese Auffassung richtig (haben wir es also nicht etwa bloß mit dem Unverstand des Malers zu tun),[66] dann müßten

Baumgartenszene ihren Umgang miteinander untersagt (14'325–38), oder in Isoldes Monolog nach Tristans Aufbruch nach *Almanje* (18'495–514). Neben dem Leitbegriff *edelez herze* übernimmt Konrad das begriffliche Umfeld; vgl. etwa *inneclicher swaere* : *sende marteraere* (259f.); *daz ir min jâmer niuwe lît iemer an ir herzen* (: *smerzen*, 320ff.); … *der vil lieben geben, fröud unde ein wünneclichez leben, von der ich hie muoz ligen tôt* (331ff.) – solche Verse könnten ebensogut bei Gottfried stehen.

[64] Gottfried, Tristan, V. 17'182–99.

[65] Ich danke Michael Curschmann für den Hinweis auf die Neuheit des Bildmotivs: In Frankreich schon in der ersten Jahrhunderthälfte (besonders auf Minnekästchen) verbreitet, scheint es im deutschsprachigen Raum um 1370 hochaktuell – noch unter direktem französischem Einfluß, etwa über ein Kästchen? Vgl. Otts Katalog (Anm. 53).

[66] Wie schwierig es sein kann, die Identität vergleichbarer Varianten des Baumgartenmotivs zu bestimmen, zeigt besonders anschaulich das Beispiel eines deutschen Minnekästchens vom Anfang des 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Sammlung Figdor, wo die Szene auf die Innenseite des Deckels gemalt ist: Die beiden ›höfischen‹ Gestalten sitzen in lebhaftem, je beide Hände gestikulierend einbeziehenden Gespräch unter einem Baum, das Hündchen spielt vor ›Isolde‹, ›Tristans‹ Falke fehlt, vor allem aber: Markes Kopf im Baum ist mit dem Mond verschmolzen, der ja erst die verräterische Spiegelung Markes im Brunnen verursachen sollte; an Stelle von ›Markes‹ gekröntem Haupt blickt hier das (etwa aus Kreuzigungsdarstellungen) geläufige Mond-Gesicht mit seiner gebändeartigen Sichel aus (!) dem Baum auf ›Isolde‹ herab, die (Mond-)Strahlen kommen freilich allseitig hinter dem Baum hervor, und der Brunnen und die Spiegelung des Kopfes fehlen: Im Gras wachsen nur zwei überdimensionale Blumen. Was tun? Otto von Falke ›erkennt‹ offenbar ›Tristan und Isolde‹ nicht, er sieht »ein Liebespaar unter einem Baum sitzend, im Gespräch,« und »über [!] dem Baum die strahlende Sonne«: Kästchen und Schachteln des 14.–16. Jahrhunderts, verz. von O. von Falke, in: Die Sammlung Dr. Albert Figdor-Wien, Teil 1, hg. von O. von Falke, verz. von Theodor Demmler (u. a.), Bd. 5, Berlin/Wien 1930, Nr. 306 und Taf. CXXI. Ein Rezeptionsphänomen, über das sich (noch heute) lange diskutieren ließe – wurde tatsächlich darüber diskutiert, war die Darstellung des gestikulierenden Paares geradezu (oder doch auch) als Herausforderung zum Gespräch gemeint? (Der Katalog der Tristan-Bildzeugnisse von Ott [Anm. 53, Nr. 49, S. 164] identifiziert mit Fouquet, Baumgartenszene [Anm. 53, S. 363 und Anm. 18, dort das folgende Zitat], das Bildchen ganz unproblematisch als die Baumgartenszene: »Im Baum Markes Kopf, von dem gepunzte Strahlen ausgehen […].«) ›Korrekt‹ leuchtet das Gesicht des Mondes in Runkelstein neben dem Baum, in dem die Köpfe Markes und Melots stehen (vgl. die Abb. 10 zum Beitrag Gottdang in diesem Band).

sich Ambivalenz und Provokation zur Auseinandersetzung an anderen Szenen des ›Minnegartens‹ bestätigen lassen; ich lese nun darauf hin, freilich ohne ein bestimmtes Verständnis des Malers, des Auftraggebers oder seiner Gäste behaupten zu wollen, vielmehr in der Absicht, den Spielraum zu umreißen, der unter Voraussetzung des Bildungswissens der Zeit Betrachtern grundsätzlich offenstand.

Schon das Schachspiel eines ›höfischen‹ Paares hat auch eine mehr oder weniger deutliche erotische Sinnkomponente, besonders im Kontext von Minnegärten.[67] Um so mehr gilt das für die zweite Szene (Abb. 9), das Quintanaspiel, bei dem ein Mädchen rückwärts gewandt auf ihrem Partner reitet und eines ihrer Beine (wie eine Lanze) zur Abwehr erhebt. Der männliche Angreifer springt auf einem Bein nach und sticht mit dem andern nach dem Fuß der Gegnerin.[68] Stürzt sie, eröffnen sich Einblicke à la Fragonard. Es ist nun bezeichnend, daß man kurz nach der Aufdeckung der Zürcher Malerei die Figur der Reiterin auf ihrem menschlichen Pferd für die auf Aristoteles reitende Phyllis gehalten hat.[69] Denn die Darstellung ist zwar eindeutig, ihr scheint aber die

[67] Nur so ist später der zentrale Platz des Motivs im eindeutig zweideutigen ›Liebesgarten mit den Schachspielern‹ des Meisters E.S. verständlich. Meister E.S., Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Katalog München/Berlin, bearb. von Holm Bevers, München [1986], S. 82f. und Abb. 98. Die mit einem jungen Mann Schach spielende gekrönte Frau Minne (?) erscheint auf zwei Basler Wandbehängen (um 1470/80), im ›Geschlossenen Liebesgarten‹, unter fünf Liebespaaren an erster Stelle. Vgl. Rapp/Stucky, zahm und wild (Anm. 49), S. 178–182 mit Abb. 27 und 28. Zuvor schon (um 1400) erscheint das Motiv des schachspielenden höfischen Liebespaares unter dem Baum im stark zerstörten Minnegarten des Zürcher Hauses zum Römer (Römergasse 11): Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 27 und S. 103. Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 106ff., bringt die kaum mehr lesbare Folge von fünf (ursprünglich sechs) Szenen in Verbindung mit der Mageren Magd und – über deren erste Szene – mit der Tristan-Ikonographie an sich; daß im Römer dem Schachspiel ein Liebespaar um Baum und Quelle vorausgeht, verstärkt den Eindruck einer (nicht mehr nachprüfbaren) vagen Affinität. – Zur »Verbindung von Minne und Spiel« vgl. Markus Müller, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts (Pictura et poesis 7), Köln usw. 1996, S. 120–128.

[68] Anderthalb Jahrzehnte später haben wir diese Szene auf dem Nürnberger Ritterspielteppich (Elsaß, um 1385; vgl. Leonie von Wilckens, Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500, München 1991, S. 271f. mit Abb. 302) und kurz danach im Westpalas von Runkelstein im nordöstlichen Eckzimmer des zweiten Stocks; vgl. Rasmo, Runkelstein (Anm. 39), S. 152ff. und Taf. VIII, und Norbert H. Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hg. von Volker Mertens und Ulrich Müller (Kröners Taschenausgabe 483), Stuttgart 1984, S. 449–474, hier: 467ff. (zur Einbettung in das Gesamtprogramm).

[69] Reinhard Frauenfelder, Zum Zürcher Freskenfund, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 2132 vom 16. 9. 1953. ›Korrigiert‹ vier Wochen später durch Caflisch-Einicher, Freskenfolge (Anm. 55). – Zum Motiv vgl. Norbert H. Ott, Minne oder *amor carnalis*? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst, in: Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985, hg. von Jeffrey Ashcroft (u. a.), Tübingen 1987, S. 107–125, hier: 115ff.; Wolfgang Stammler, Der

ikonographische Verwandtschaft zwischen Quintanaspiel und Phyllisritt wieder jene Ambivalenz zu geben (und geben zu sollen), die schon der Brettspiel-Szene eigen war. Dafür spricht etwa das unmittelbare Nebeneinander beider Ritt-Motive auf einem Basler Wandteppichfragment (um 1480).[70] Ein Jakobspilger, der in seinem *ellend* ›Erbarmen‹ und ›Trost‹ sucht, geht hier voraus und veranlaßt die Zuweisung der beiden Reitszenen zur ›wunderlichen Welt‹.[71] Hier liegt also ein Akzent auf der List der Weiber, der Gewalt der Minne, und ein geistlicher Wertungshorizont tut sich auf. In der Mageren Magd dominiert freilich auch hier – wie in der ersten Szene – die höfische Komponente, eben das (nicht minder erotische) Quintanaspiel.[72] Daß auch der Verfasser des alemannischen Aristoteles und Phyllis-Schwanks (Ende des 13. Jahrhunderts) mit ausführlichen Zitaten aus Gottfrieds ›Tristan‹ Spielräume eröffnet, wie sie – sicher anders – in Konrads ›Herzmaere‹ vorhanden sind, sei hier nur nebenbei bemerkt:[73] Solche Möglichkeiten reichern die Szenen grundsätzlich an, um die es hier geht.

Ich übergehe nun zunächst die dritte und vierte Szene, die nur schwer bzw. gar nicht mehr lesbar sind, und komme zum letzten Bild (Abb. 10). Es ist nicht nur kompositorisch mit der Schachspielszene verschränkt,[74] sondern auch erzähltypisch mit ihr verwandt. Denn hier ist nicht das Herabschütteln eines Liebespaares dargestellt, sondern die Dupierung des blinden Alten unter dem Baum durch die junge schöne Ehefrau und ihren Geliebten, die sich im Baum verabredet haben:[75] Die Frau gibt vor, Äpfel essen zu wollen, und wird von ihrem mißtrauischen Mann in den Baumgarten begleitet. Während sie eine Linde besteigt, umarmt der Blinde den Stamm, um das zu verhindern, was längst vorbereitet ist – die Umarmung der Frau durch den oben wartenden Geliebten, einen Schüler. Sie bringen den Baum zur Schwingung, und der Schüler läßt die mitgebrachten Äpfel fallen. Auch Boccaccio und Chaucer haben diesen

Philosoph als Liebhaber, in: ders., Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, ferner Cornelia Herrmann, Der »Gerittene Aristoteles«. Das Bildmotiv des »Gerittenen Aristoteles« und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis um 1500, Pfaffenweiler 1991.

[70] Nr. 39, ›Enttäuschte und törichte Liebe‹ (zwei Fragmente eines größeren Wandbehangs), bei Rapp/Stucky, zahm und wild (Anm. 49), S. 197ff. (mit Abb.).

[71] Der Pilger spricht: *ellend bin ich, den das erbarmt, der tröst mich.* Eine Dame antwortet: *der welt hest* [oder *liest*?; recte *hast*?] *ist wnderlich, dorum treiest* [statt *troest*?, so Rapp/Stucky; oder *tragist*?] *dich din gelich.*

[72] Wie sich die Negativbeispiele der ›Frauensklaven‹ kontextbedingt zu Vorbildern bedingungsloser Liebe wandeln können, zeigt Müller, Minnebilder (Anm. 67), S. 21–27.

[73] Dazu wieder Wachinger, Rezeption Gottfrieds (Anm. 61), hier S. 77–82; Ausgabe des Schwanks in: Novellistik des Mittelalters, hg. von Grubmüller (Anm. 61), S. 492–523, mit Kommentar S. 1185–1196.

[74] Vgl. oben S. 374.

[75] Zum alten, ursprünglich wohl orientalischen und in mehreren Spielarten verbreiteten und verschieden kombinierbaren Erzählmotiv vgl. James T. Bratcher, Birnbaum: Der verzauberte B. (AaTh 1423), in: EM 2 (1979), Sp. 417–421.

Schwank variiert, die beiden deutschen Fassungen der ›Buhlschaft auf dem Baum‹ sind freilich erst aus dem späteren 15. Jahrhundert überliefert.[76]

Hinter beiden Betrugsszenen des Zürcher Minnegartens steht die Ikonographie des Sündenfalls[77] – für die Baumgartenszene des ›Tristan‹ im allgemeinen hat das vor allem Michael Curschmann gezeigt und begründet und dabei für das 14. Jahrhundert selbst Interferenzen in beide Richtungen plausibel gemacht.[78] Aber auch die deutschen Buhlschaft-Texte spielen mit diesem Deutungshorizont, wählen den Apfelbaum als Ort des Betrugs (Boccaccio und andere haben den Birnbaum) und lassen Ehemann und Frau einen Apfel teilen.[79] Der deutsche Schüler sitzt freilich mit seinen Äpfeln in einer höfischen Linde,[80] wie sie auch Tristan und Isolde für ihr Stelldichein gewählt haben – auch hier ist die Ambivalenz deutlich, die erst verschiedene Lesemöglichkeiten erlaubt. Im Zürcher Bild unterstreichen wohl der Jagdhund und die Kleidung des Blinden die höfische Tendenz, während die deutschen Erzählungen – geistlich-lehrhaft akzentuierend – einen zweiten, einen Petrus-Schwank anhängen:[81] Auch der Apostel, dem Christus erlaubt, den betrogenen Blinden sehend zu machen, ist der List des Weibes nicht gewachsen.[82] Dieser Langfassung entsprechend ist der Schwank aber auch illustriert worden, in einer süddeutschen Bilder-Handschrift der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo die Buhlschaft als letzter und einziger

[76] ›Von einem Plinten‹ (›Die Buhlschaft auf dem Baume‹), Fassung A, in: Novellistik des Mittelalters, hg. von Grubmüller (Anm. 61), S. 244–259, mit Kommentar auf S. 1114–1119, hier auch die Motivgeschichte. Denselben Text, aber auch die fragmentarische mittelniederdeutsche Fassung B bietet: Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts, hg. von Hanns Fischer (MTU 12), München 1966, S. 485–495 (zit.). Die ›Buhlschaft‹ tritt damit zu den wenigen bisher bekannten Zeugnissen für die Märenrezeption im (Einzel-)Bild hinzu. Vgl. Hanns Fischer, Studien zur deutschen Märendichtung, 2., durchges. und erw. Aufl., bes. von Johannes Janota, Tübingen 1983, S. 243f.; Eckart Conrad Lutz, Das Dießenhofener Liederblatt. Ein Zeugnis späthöfischer Kultur (Literatur und Geschichte am Oberrhein 3), Freiburg i. Br. 1994, S. 58–63 (Einzelbilder zum ›Weinschwelg‹ und zur ›Bösen Frau‹ in der Dießenhofener Trinkstube zur Zinne aus den 1330er-Jahren?).

[77] Vgl. Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1–2, München 1989–95, Bd. 1, S. 178–186.

[78] Curschmann, Images of Tristan (Anm. 53), S. 8–17. Grundsätzlich zu den Möglichkeiten des Umgangs mit biblisch-sakralen Bildtraditionen in der profanen Minneikonographie (exemplarisch an französischen Zeugnissen) Müller, Minnebilder (Anm. 67).

[79] Der Schüler (er ist im Schwank der ›Versucher‹ der Frau) wirft einen Apfel herab, von dem der Blinde glaubt, er selbst habe ihn mit seinem Stock heruntergeschlagen: *die fraue den apfel balde fant. sie gab in dem plinten in die hant. er sneit entzwei den apfel und pot der frauen das ein teil* (A 86–94).

[80] So in Fassung A (V. 78, 81); in der einfacheren Fassung B begegnen sich die Liebenden im Apfelbaum selbst und bringen dessen eigene Früchte zu Fall.

[81] A 134–256; B 49–79.

[82] Petrus kommt schließlich knapp mit dem Leben davon, ohne daß Christus ihn zu rächen bereit wäre: *weistu nicht, das ich mein leben für den sünder hab gegeben* ... (A 245f.).

anonymer Fall unter vierzehn Beispielen von Weiberlist erscheint und als einziger zwei Bildchen in Anspruch nimmt (Abb. 14).[83] Auch hier begegnen wir Aristoteles und Phyllis, doch nicht Tristan; den Anfang aber macht jetzt der Sündenfall selbst, dem das den Schluß bildende Buhlen im Baum auch hier rahmend gegenübersteht. Das allerletzte Bildchen ist freilich der Bestrafung der Frau vorbehalten und unterstreicht so den moraldidaktischen Anspruch der Weiberlisten und der ganzen Handschrift.

Gewiß stehen die beiden Bildzeugnisse der ›Buhlschaft‹ (in Handschrift bzw. Wandmalerei) in keinem unmittelbaren oder gar nachweislichen Verhältnis zueinander. Aber das beide Zeugnisse verbindende Interesse ist eben auch nicht zufällig da, sondern verweist auf Zusammenhänge, die auch dem Zürcher Minnegarten weitere Sinndimensionen erschließen. Sie werden zugleich erlauben, vom konkreten Beispiel aus zu den abschließenden allgemeineren Überlegungen zu kommen.

Ich beginne beim unmittelbaren Kontext der zweiten Buhlschaft-Illustration, dem Ms. 4 der Washingtoner Rosenwald-Sammlung.[84] Die Handschrift besteht aus einer einzigen Lage von acht Pergament-Doppelblättern in ›Folioformat‹; auf allen Seiten sind Text und Bild (oder doch Schemazeichnung) zu komplexen Lehrtafeln gefügt, und die meisten Seiten sind zu Doppelseiten verbunden. So setzt sich auch das Thema der Weiberlisten auf der nächsten Seite fort (Abb. 15). Hier wird mit einer Sangspruchstrophe, dem spuriosen Minnetorenkatalog in Frauenlobs Langem Ton,[85] der Schlüssel zur Auswahl der Szenen auf der vorangehenden Seite nachgereicht. Und noch eines wird klar: Die Doppelillustration zur ›Buhlschaft‹, die Ps.-Frauenlob nicht erwähnt, hat offenbar zwei seiner Minnetoren versprengt, die deshalb auf der zweiten, rechten Seite nachgetragen werden. Wo die Sangspruchstrophe mit dem saloppen Bekenntnis endet: *Was schat dann ob ein raines weib mich hiczet unde froeret*, gibt erst die Buhlschaft der ersten, den Frauenlob-Katalog umsetzenden Minnetoren-Seite jene moralisch-kritische Tendenz, auf die es dem Kompilator der Handschrift offenbar

[83] Washington D.C., Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, ms. 4, fol. 6^{v} [recte 7^{v}]. Vgl. Lutz, Spiritualis fornicatio (Anm. 29), S. 331f.; den grundsätzlich »eher« spielerischen Umgang mit den Minnetoren-Motiven arbeitet überzeugend Norbert Ott heraus: Minne oder *amor carnalis*? (Anm. 69), bes. S. 123, zur Washingtoner Handschrift: 112f.

[84] Zur Handschrift vor allem Karl August Wirth, Lateinische und deutsche Texte in einer Bilderhandschrift aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, in: Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter 1100–1500. Regensburger Colloquium 1988, hg. von Nikolaus Henkel und Nigel F. Palmer, Tübingen 1992, S. 256–295; zu ihrer ursprünglichen Ordnung Lutz, Spiritualis fornicatio (Anm. 29), S. 261f., bes. Anm. 20, und 393f.; Abbildungen einzelner Seiten (in meiner Zählung) bei Wirth (fol. 1^{r}, 1^{v}, 4^{v}–5^{v}, 7^{r}, 8^{r}, 8^{v}) und Lutz (fol. 5^{v}, 6^{r}, 7^{v}, 8^{r}).

[85] Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe, T. 1–2, unter Mitarb. von Thomas Riebe und Christoph Fasbender hg. von Jens Haustein und Karl Stackmann (Abh. d. Akademie der Wiss. in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse. 3. Folge. 232), Göttingen 2000, V,204, S. 65f. u. 353ff.

ankam.[86] Denn die Hoffnung seines ›Ichs‹ in der abschließenden Illustration der zweiten Seite, es möge trotz des Versagens aller Weisen der Welt selbst vor der Frau nicht zum Toren werden,[87] erscheint angesichts der dargebotenen Reize der Meretrix als wenig realistisch.

Die Weisheit, der *vir sapiens* und seine Macht oder Ohnmacht gegenüber dem Einfluß der Gestirne, des Glücks oder eben den Verführungskünsten der Frau zieht sich als ein leitender Gedanke durch die ganze Sammlung.[88] Ihre erste Seite (fol. 1^{r}) zeigt die Planetensphären und gibt die Neigung der Venuskinder zu *minne* und *spil* im Bild des Liebespaars beim Brettspiel wieder.[89] Der Schluß aus den Worten der vier Weisen in den Medaillons ist freilich, daß der *vir sapiens* die Sterne beherrsche.[90] Die letzte, der ersten korrespondierende Seite der Handschrift (fol. 8^{v}) verheißt ihm dann den Sieg über Fortuna kraft seiner Tugend – *Fortunam vincit sapiens virtute*. Der Entscheidung zwischen Tugenden und Lastern, zwischen Christus und der Hure Babylon, ist eine Doppelseite gewidmet (fol. 5^{v}/6^{r}). Weisheitstürme entwickeln ein christliches Tugendsystem auf dem Fundament der *humilitas* als Ursprung aller Tugenden (4^{r}, 6^{v}). Die *contemplatio sapientiae* ist aber auch Inhalt der Philosophie (fol. 7^{r}); sie umfaßt die Septem artes (fol. 5^{r}/7^{r}), sie lehrt aber auch, sozial angemessen zu entscheiden – *docet inquirere quid sit honestum* (fol. 5^{r}). Sie bezieht sich daher auf Makro- und Mikrokosmos und die theoretische Begründung ihres Zusammenhangs – auch ihnen ist eine Doppelseite gewidmet (fol. 4^{v}/5^{r}) –, aber auch auf dessen praktische Folgen, die in fünf (im weitesten Sinn) diätetischen Tafeln veranschaulicht werden (fol. 1^{v}–3^{v}), die vom Zodiakus über Monatsregeln zur Aderlaßpraxis, zum Laßschema, führen.

Anlage der Sammlung, Auswahl und Behandlung der Themen, vor allem aber das Nebeneinander von Deutsch und Latein lassen auf Benutzer schließen, die des Lateinischen kaum oder gar nicht mächtig waren: Der sorglose Umgang des Schreibers mit dem lateinischen (und dem deutschen!) Text ist wohl nicht einfach auf seine Unkenntnis zurückzuführen, sondern vor allem durch den er-

[86] Hier sind nun Christus und Petrus Zeugen des letzten Betrugs, wie Adam Opfer des ersten war. Und, wie gesagt: Die schwankhafte Überlegenheit der Frau, der in den Erzählungen selbst Petrus nicht gewachsen ist, fehlt hier – ihre Bestrafung steht am Ende.

[87] *Allexander vnd Salomon, Sampson vnd absolo, aristoles* [!] *vnd vergilius sprechent all sampt alsus: Das chain maister nie so weis ward, dicz weiz* [!] *an der toren vart. Ich hoffe, mir geling von der liebsten.*

[88] Im ›erdrückend‹ moralisch-lehrhaften Kontext der Handschrift erscheint der Umgang mit dem Minnetoren-Thema nun – gegen die von Ott, Minne oder *amor carnalis*? (Anm. 69), beobachtete Tendenz – weniger »spielerisch und zitathaft«, eher »ernsthaft-programmatisch« (S. 123).

[89] Wieder sitzt das Paar unter einem Baum, der Mann greift nach Arm und Kinn der Frau, zwischen beiden liegt hier ein (unfertig stilisiertes) Tric-Trac-Brett. Vgl. Renate Jaques, Brettspiel, Brettstein, in: RDK 2 (1948), Sp. 1149–1167, hier: 1151f.

[90] *Concludo ergo veraciter quod vir sapiens dominatur astri* [!], *ut inquid expresse Tholomeus in almgesti* [!].

warteten Gebrauch ermöglicht. Man wird einen eingehenden meditativen Umgang mit einzelnen Tafeln, auch die Berücksichtigung der praktischen Gesundheitsregeln nicht a priori ausschließen dürfen, aber die Sammlung scheint mir doch vor allem geeignet, den bloßen Anspruch auf Bildung, auf Wissen und Weisheit zu dokumentieren, und gerade dafür scheint sie mir gemacht, ein zufällig erhaltenes Exemplar von vielen,[91] vielleicht schon serienmäßig für den Markt produziert; als ein Mittel unter anderen, sich einer elitären sozialen Identität zu versichern – über die Voraussetzungen von Reichtum und Einfluß hinaus, durch die Aneignung einer spezifischen Kultur. Zu deren Erscheinungsformen gehören unter anderen das Buch so gut wie die Wandmalerei: Die Umsetzung der Ps.-Frauenlob-Strophe in der Washingtoner Handschrift hat ihre um ein Jahrhundert ältere Parallele in den Minnetoren-Medaillons im Konstanzer Haus zur Kunkel.[92] Die beiden Rahmenszenen des Zürcher Minnegartens aber rücken aus der Sicht der Washingtoner Handschrift vor einen weiteren Sinnhorizont: Sie tangieren die Grundfragen menschlicher Existenz, die Orientierung in der Welt und über sie hinaus. Dabei gilt es, den Unterschied der Medien und der Gebrauchszusammenhänge zu beachten: Wo die Bilder der Handschrift den dem Buch eigenen Anspruch auf Gelehrsamkeit und Belehrung, auf Wissen und Weisheit, vertreten und in klerikal-misogyner Tradition akzentuieren, wird dieser Bereich des Deutungsspektrums in den Szenen des Zürcher Minnegartens durch höfisierende Retouchen überdeckt – wie es der Rahmen des Festsaals verlangt und erwarten läßt. Grundsätzlich bleibt aber – in beiden Fällen – der ganze verfügbare Deutungspielraum dem jeweiligen Rezipienten grundsätzlich bzw. situationsgebunden offen. Die Fähigkeit und die Absicht, Deutungspielräume offen zu halten, wird auch klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in der Kunkel neben Parzival, dem idealen Artusritter, dessen Weg mit der Aufnahme in die Tafelrunde endet, im Rahmen der Minnetoren-Medaillons ein Parzival Platz hat, dessen Verhältnis zur Frau ikonographisch ambivalent ist;[93] und daß umgekehrt der Parzival der Washingtoner

[91] So Robert Suckale, Untersuchungen zu den Mettener Handschriften (clm 8201 und clm 8201 d), [Bd. 1–2], München, Habil.schrift 1975 [Masch.], Bd. 1, S. 92f.

[92] Dazu jetzt Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 42), S. 113–156 (mit Abb.).

[93] Das Parzival-Medaillon ebd., S. 155. Das stehende, sich umarmende (und küssende) Liebespaar erscheint höfisch-positiv in der Minnesang-Welt des Codex Manesse ([Anm. 52], bes. Taf. 56 und 98, S. 114f. und 200f.); zu seinen Vorbildern in der sakralen Bildtradition vgl. Müller, Minnebilder (Anm. 67), bes. S. 28ff.; in der Reihe der Minnetorenillustrationen steht es aber unter dem Druck seiner negativen Deutungstradition als Sinnbild der Luxuria – so etwa im ›Hortus deliciarum‹ unter dem Titel *Fornicator* [...] *amat iuuenculam*; zu diesem Bildtyp vgl. Lutz, Spiritualis fornicatio (Anm. 29), S. 301–305 mit Abb. 36–39. Die Kontextabhängigkeit übersieht Tomas Tomasek, Zur Funktion der allegorischen Elemente in Wittenwilers ›Ring‹, in: JOWG 8 (1994/95), S. 171–184, hier: 180f.; vorbildlich differenziert Müller (wie oben), S. 85–99, die möglichen Relationen zwischen Psaltertext und -illustrationen sowie begleitendem Bas de page-Programm.

Handschrift als Sinnbild leid-, aber doch ehrenvollen Frauendienstes der Buhlschaft unmittelbar vorausgehen kann.[94]

Worauf ich versuchsweise (und vorläufig) hinauswill, ist dies: Der Umgang mit der ›Buhlschaft im Baum‹, die verschiedenen Textfassungen, die nur in der Fabel selbst übereinstimmen, und die Umsetzungen der Fabel in Bilder zeigen einen sehr offenen Gebrauchsraum, in dem die Mündlichkeit eine entscheidende Rolle spielt; dabei ist es eben die Ambivalenz des Motivs, die die Erzählung je neu und anders verfügbar macht. Ähnlich wie bei der Reduktion des Tristan-Romans auf das ›Herzmaere‹ oder auf die Bildformel der Baumgartenszene, ist schwer zu ermessen, wieviel die Texte in der Abbreviatur an Aussagekraft und Komplexität verlieren. Das hängt – bei Text und Bild – von der Erschließungsleistung der Rezipienten ab, vom ›Gespräch‹, das die Zeugnisse zu provozieren, zu stimulieren vermögen, also von der vielfältigen Bedingungen unterliegenden und schlicht nicht greifbaren Mündlichkeit. Die Washingtoner Handschrift als Kontext gibt der ›Buhlschaft‹ jedenfalls mehr (und anderes), als sie ihr durch die Verbildlichung nimmt. Wie ist es in der Mageren Magd?

Von den beiden übrigen, stark zerstörten Szenen läßt sich wenigstens noch die erste (also Szene 3) in diese Überlegungen einbeziehen (Abb. 11): Man erkennt rechts eine Frau, die von zwei Männern begleitet, geführt wird; links steht ein junger Mann – bereit zu dienen, zu empfangen? Auch hier liegt eine ›höfische‹ Lesart nahe, die Auffassung der Szene als (bevorstehende) Huldigung, als Liebeserklärung unter fremdem Beistand (man mag sich an Hadlaub erinnert fühlen).[95] Ikonographische Parallelen erlauben aber auch den Gedanken an Frau Minne.[96] Deutlicher als hier ist die Problematik der unausweichlichen Macht der Liebe da akzentuiert, wo das Verfallensein als Vertierung verstanden (und illu-

[94] *Wer frawen lön mit diensten erwirbt, czwar mit eren er wol stirbt. durch frawen leid ich dÿ not, wenn si mir cze dien*[en?] *gepot.* Beide Sätze stehen im Bildrahmen; der zweite gehörte ursprünglich als Ich-Rede in ein Spruchband, das im Parzival-Bildchen freilich fehlt. Im Bild dargestellt ist ein sein Schwert schwingender *Parcifal* (Titulus), gegen den zwei (unbezeichnete) Gegner anreiten; das Krönlein der Turnierlanze des zweiten trifft auf Parzivals Schild auf.

[95] Vgl. Johannes Hadlaub, Lieder und Leichs, hg. und komm. von Rena Leppin, Stuttgart/Leipzig 1995, Lied II: *Ich diene ir sît das wir beidiu wären kint*, wo die Mitglieder des Zürcher Kreises um Heinrich von Klingenberg dem *Ich* zu einer ersten wirklichen Begegnung mit seiner Dame *helfen*. In der Hadlaub-Miniatur (Codex Manesse [Anm. 52], Taf. 122, S. 248–251: Meister Johannes Hadlaub, fol. 371r) stehen je zwei Personen dem *Ich* und seiner Dame bei – in der Mageren Magd wird nur die Frau geleitet.

[96] Ist die überlange Feder – hier wohl auf dem Hut ihres (alten, bärtigen?) Begleiters ›luxuriös‹, negativ besetzt wie die Pfauenfedern auf den gewaltigen Flügeln der Frau Minne (oder Venus) des Regensburger Teppichs (1410/20)? Vgl. Wilckens, Die textilen Künste (Anm. 68), S. 301f. mit Abb. 335. Vgl. auch die Pfauen- oder Straußenfedern der Figura mundi (›Frau Welt‹), Abb. bei Lutz, Spiritualis fornicatio (Anm. 29), Nr. 27, 28, 30, 32, 35, 58. Straußenfedern trägt auch der Mann im Lebensbaum, ebd., Abb. 14 und 15. Auch dieses Bildelement könnte die Ambivalenz des Programms mittragen.

striert) wird (wie im Codex Casanatensis 1404)[97] oder wo doch die Nacktheit der Geliebten die Fragwürdigkeit der Bindung unzweifelhaft werden läßt (wie in der Washingtoner Handschrift, fol. 8r). Die Möglichkeit des Anspielens auf Weltbindung und Weltabsage ist im Kontext von Minnegärten aber stets da (wie früher schon im Minnesang und dann in Minneallegorien),[98] ob sie nun benutzt wird oder nicht, ob sie schon die Bilderfindung beeinflußt hat oder erst von Rezipienten wahrgenommen worden ist.[99] Es scheint mir bezeichnend, daß gerade die ›kontextlos‹ für den offenen Markt produzierte Druckgraphik die negative Wertung vereindeutigt, ja vereindeutigen muß – ich denke etwa an die Liebesgärten des Meisters E.S.[100]

Am Ende unserer Überlegungen zur Ausmalung des mutmaßlichen Festsaals der Mageren Magd ist es also nicht möglich, Einzelszenen und/oder Bildfolge auf eine bestimmte Aussage festzulegen. Das überrascht insofern nicht, als die ausgeprägte Ambivalenz, die für jede Szene wie für deren Komposition als Ganzes gilt, nur als unvermeidliche, wenn nicht gewollte Ambivalenz verstan-

[97] Vgl. ebd., S. 275f. und Abb. 11.

[98] Seit Walther, am deutlichsten in L 100,24 (Cormeau 70): Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig neubearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner hg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996, S. 217f.; weitere Nachweise bei Manfred Günter Scholz, Walther von der Vogelweide (Sammlung Metzler 316), Stuttgart/Weimar 1999, S. 151–160. Unter den Minneallegorien vgl. schon die dem Umfeld des Manesse-Kreises zugerechnete und eben bereits in die Weingartner Liederhandschrift aufgenommene Minnelehre des Johann von Konstanz (J.v.K., Minnelehre, ed. by Frederic Elmore Sweet, Paris 1934); zu ihr unter dem hier wichtigen Aspekt der Verschränkung von weltlicher Minnelehre und geistlich-kritischer Wertung Lutz, Spiritualis fornicatio (Anm. 29), S. 235–239; Ingeborg Glier, Johann von Konstanz, in: ²VL 4 (1983), Sp. 660ff., und Gisela Kornrumpf, ›Weingartner Liederhandschrift‹, in: ²VL 10 (1998), Sp. 809–817, hier: 813. Zur Verbindung Baumgartenszene – Minneallegorien schon Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde (Anm. 53), S. 127.

[99] Dabei spielen die erst in Verbindung mit der Klosterreform im 15. Jahrhundert breit einsetzenden, in Laienkreisen offenbar wenig erfolgreichen geistlichen Gartenallegorien kaum eine Rolle, wohl aber scheint mir die Aktivierbarkeit »fast identische[r]« antiker und biblischer Traditionen in beiden Verwendungszusammenhängen bezeichnend für das in der Baumgartenszene nur besonders verdichtete geistlich-weltliche Deutungspotential des Gartenmotivs. Vgl. Dietrich Schmidtke, Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie (Hermaea 43), Tübingen 1982, S. 349–353 (Minneallegorien, zit. 350), 249–267 (Publikum). Zur Bedeutung des Gartens in den Minneallegorien vgl. Walter Blank, Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform (Germanistische Abhandlungen 34), Stuttgart 1970, S. 145–156, und Ingeborg Glier, Artes amandi. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden (MTU 34), München 1971, S. 419f.

[100] Zum ›Großen‹ und zum ›Kleinen Liebesgarten‹ vgl. Meister E. S. (Anm. 67), Abb. 96 und 97 mit Kommentaren auf S. 81 und 83f. – Gerade, wenn man in Meister E.S. den ›Erfinder‹ einer moral-satirischen Neudeutung des höfischen Minnegartens sehen will (so ebd., S. 83), sollte man die alte Ambivalenz der Liebesszenen nicht übersehen.

den werden kann. Ihre Voraussetzung und ihr Spielraum sind jene Werthorizonte und jenes Bildungswissen, deren Rekonstruktion uns erst das mögliche Bedeutungsspektrum der Bilder erschließt. Diese Erschließungsleistung aber unterscheidet sich zwar methodisch, jedoch nicht der Sache nach von den Vorgängen der Konzeption, Produktion und Rezeption der Ausmalung zur Zeit ihrer Entstehung. Oder, wie Michael Curschmann im Hinblick auf die Baumgartenszene formuliert: Wir haben mit einem »intellectual climate« zu rechnen, in dem die Anwendung der Sündenfall-Ikonographie auf die listige Täuschung Markes im Baumgarten durch Tristan und Isolde »would be a titillating thought, whatever the direction of such thinking«. Die Romanhandlung stellt Personen und Szene, ihr Arrangement im Bild des Sündenfalls aber wird von außen herangetragen aufgrund eines Denkens in moralischen und religiösen Bildern.[101]

Auswahl, Variation und Komposition der Szenen sind doch wohl nur denkbar als Ergebnis, als Teil eines (virtuellen) ›Gesprächs‹, dessen Erneuerung und Fortsetzung durch die Ausmalung provoziert wird. So gesehen, hängt alles an der Prägnanz der Bilder, an ihrer Fähigkeit, traditionelle Aussagen so aufzunehmen, zu variieren und zu kombinieren, daß sie erkennbar bleiben und doch der Deutung neue Spielräume eröffnen. Die Konventionalität von Themen und Motiven, ihre ständige Erinnerung, ist Bedingung für die Grundverständigung zwischen den Rezipienten, die eine Wiederaufnahme des Gesprächs erst erlaubt. Sie ist freilich zugleich Ausdruck des Anspruchs des Auftraggebers auf die Zugehörigkeit zum Kreis derer, die sich untereinander zu verständigen vermögen, Ausdruck eines Anspruchs auf Bildung also, auf Teilhabe an der sog. höfischen Kultur. Daß deren Trägerschaft ihrer Herkunft nach heterogen ist, immer neue Führungsgruppen bildet, die etwa in den Städten Personen aus Adel, Patriziat und Zünften einschließen, gibt dieser Teilhabe identitätsstiftende, sozial integrierende Funktion. In dieser Hinsicht sind aber die verschiedenen Ausdrucksformen der Kultur nicht zu trennen: Die Wandmalerei ist nur eine von ihnen. Deshalb müßten sich auch Analogien für ihr Verständnis fruchtbar machen lassen, wie sie etwa die Erscheinungsformen von Literatur und Wandmalerei verbinden. Es ist eben kein Zufall, daß gerade die Sangspruchdichtung unter demselben Verdikt steht wie die profane Wandmalerei, unter dem Verdikt der Konventionalität;[102] und für die Kleinformen der Liebesdichtung, für (spä-

[101] Curschmann, Images of Tristan (Anm. 53), S. 15.

[102] Es ist eine »scheinbare Konventionalität«, wie Jens Haustein am Ende seiner Marner-Studien (MTU 109), Tübingen 1995, S. 238–253, generalisierend bemerkt, zwar »Rekapitulation des ewig Gleichen« (253), aber eben als »Sprachspiel« konzipiert, das in seinen ästhetischen wie in seinen auf variierende Bestätigung traditioneller Bildungselemente zielenden inhaltlichen Qualitäten auf die Erschließung seines ›über den Text hinausweisenden Sinnpotentials‹ durch die Rezipienten angewiesen ist. Spruchdichtung dient der Laienbildung, sie ist daher, wie schon Karl Stackmann – damals von Heinrich von Mügeln aus – formuliert hat, »konstatierende Poesie«. Dem Spruchdichter »ist aufgetragen, durch sein Wort das Vorhandensein sicherer Wahrheit festzustel-

tes) Lied,[103] Rede oder Allegorie,[104] gilt dasselbe. Diese Konventionalität wird freilich erst zum Problem, wo man die Variationen sammelt und absieht von den Umständen der primären Rezeption. Daß die Sangspruchstrophe des Ps.-Frauenlob in den Umschriften der Minnetoren-Medaillons der ›Kunkel‹ zitiert wird, aber auch als Schlüsseltext der Behandlung der Minnetorheit in der Washingtoner Handschrift beigegeben ist, scheint mir deshalb symptomatisch für das Zusammenspiel mündlicher, schriftlicher und bildlicher Formen der Sicherung und Vermittlung von Bildungswissen, von Formen, deren Prägnanz das Einverständnis sichern und die Verständigung stimulieren kann. Bezeichnenderweise überschneiden sich Wandmalerei, schematische Lehrbilder (Washingtoner Handschrift) und Sangspruchdichtung da thematisch, wo Ordnungen und Werte zu vermitteln sind – in Darstellungen des Kosmos, der Zeit, der Geschichte, des Glücks oder eben der Liebe.

Neben dem Wahrheitsanspruch des Sangspruchs steht ein so absoluter Anspruch der Minne in den Minnereden, wie er sich sonst nur noch analog in der christlichen Heilslehre äußert.[105] Unter den Zürcher Beispielen für Wandmalerei mit ›Bildungsthemen‹ ist zuerst der unweit der Mageren Magd am Neumarkt gelegene Lange Keller zu nennen, dessen zweites Obergeschoß die Bilgeri schon im frühen 14. Jahrhundert mit einem Wappenfries, mit Bildern des Kaisers und der Kurfürsten, mit Ritterszenen und mit Monats-Medaillons (auf derselben Wand) ausmalen ließen.[106] Medaillons mit Monatsbildern aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts sind auch neben dem erwähnten Minnegarten[107] im zweiten Obergeschoß des Hauses Zum Römer erhalten.[108] In der Alten Unterschreiberei (Weingasse 2, auch hier im zweiten Obergeschoß) ist der wiederkehrende thronende Christus (als Weltenrichter) in einem inneren Kreis von konzentrischen Kreisen des Zodiakus und der Monatsarbeiten in je zwölf Medaillons umschlossen (Mitte des 15. Jahrhunderts), und lebensgroße Figuren mit Spruchbändern begleiten dieses (heute abgelöste) Rota-Modell des christlichen Kosmos.[109] Es nimmt offenbar in einem repräsentativen Wohnraum genau eine nur noch in ihren Umrissen bestimmbare Darstellung im ersten Obergeschoß des Hauses zum Tor (Münsterhof 7) auf, die schon um 1400 entstanden sein könnte. Das Kreismodell ist hier einem Quadrat von zwei Metern Seitenlänge eingeschrieben.[110] In je zwölf gerahmten Feldern sind schließlich im Erdgeschoß des Hauses zum Paradies (Kirchgasse 38) um 1450 im Auftrag des wohlhabenden Ratsherrn und Reichsvogts Rudolf Netstaler eine Reihe von bezeichneten Monatsbildern (oberes Register) mit einem ihnen zugeordneten Fischkalender (unteres Register) verbunden worden; sie ergänzen einen vielleicht etwas älteren umfangreichen Wildleute-Zyklus, der im ursprünglich abgetrennten hinteren Raum über Eck läuft.[111] In denselben Kontext der bildlichen Aneignung von Bildungswissen gehört auch der hervorragende Tugend- und Lasterzyklus nach der ›Etymachia‹ (14. Jahrhundert), der 1873 in der ehemaligen Komturei in Küsnacht (bei Zürich) entdeckt und als »eine gänzliche Verwilderung der symbolischen Phantasie«, als einer der »abenteuerlichsten und geschmacklosesten Einfälle« einer Zeit, der es »an geistiger Zucht und wahrer Bildung [!] fehlte«, vernichtet wurde.[112] Die Küsnachter *Inuidia* (Titulus) hat die üblichen Attribute, führt aber die Schlange nicht auf der Tunika, sondern auf einer Standarte.[113] Freilich scheint sie – von der Tugend (*Caritas*, Titulus unleserlich) mit ausgestreckter Hand weggewiesen – zu fliehen, und Caritas erscheint als verhüllte ältere (?) Frau mit Kunkel, also als Virtus an sich, wie sie noch in der lateinischen Bearbeitung von Brants ›Narrenschiff‹ anläßlich der Wahl des Herkules der nackten Voluptas-Personifikation gegenübersteht.[114]

Daß höfisches Liebeslied und Minnereflexion in den Horizont dieser Bildung gehören, zeigt schon die Symbiose von Sangspruchdichtung und Minnesang im Codex Manesse deutlich genug; und die Integration der *artes*, aber auch der höfischen Dichtung in Thomasins christlich überformte höfische Lebenslehre im ›Welschen Gast‹ verweist schon ein Jahrhundert früher auf denselben Horizont;[115] die Ordnung des Lebens unter dem Einfluß von Sternen und Glück,

len, diese Wahrheit zu bestätigen und an sie zu erinnern« – seine *lêre* bezieht sich »bei den allermeisten Gelegenheiten auf die ewigen Grundprobleme einer ethisch einwandfreien Lebensgestaltung.« Vgl. Karl Stackmann, Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität, Heidelberg 1958, bes. S. 69–121 und 173–183, hier: 77 und 108. – Aber auch strukturelle Analogien scheinen mir erwägbar zwischen der Ausmalung von Räumen und den »Vortragsreihen« der »Sangesmeister«, in denen Inhalte und Formen so wechseln können, »wie etwa Beispiele (*exempla*) und Bilder (*imagines*) in der Einzelstrophe.« Vgl. Helmut Tervooren, Sangspruchdichtung (Sammlung Metzler 293), Stuttgart/Weimar 1995, S. 48–59, hier: 53f.

[103] Vgl. etwa Lutz, Dießenhofener Liederblatt (Anm. 76), bes. S. 23–28.

[104] Die Minnereden »sind, wie man nicht müde wurde zu betonen, eine der am meisten typisierten und schematisierten weltlichen Gattungen des späten Mittelalters«, resümiert Ingeborg Glier, Artes amandi (Anm. 99), S. 393, und betont (wie Haustein für den Sangspruch) aufgrund der Einförmigkeit der Gattung einerseits und der ›ungeheuren Faszination‹, die dennoch von ihr ausging, andererseits die Notwendigkeit ihrer autoreferentiellen Erklärung (im »Traditionsbezug«, S. 3f.).

[105] Vgl. Glier, ebd., S. 13. – Zum Folgenden vgl. Cord Meckseper in diesem Band.

[106] Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 6–10 und S. 96f.; Lukas Wüthrich, Wandgemälde von Müstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1980, S. 51–73.

[107] Oben, Anm. 67.

[108] Schneider/Hanser, Wandmalerei (Anm. 1), Abb. 26 und S. 103; Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 96ff. und Abb. 36 (Farbe).

[109] Schneider/Hanser, ebd., Abb. 28 und S. 103.

[110] Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 78f., 98 und 123f. mit Abb. 31.

[111] Schneider/Hanser, ebd., Abb. 29–31 und S. 104; Jürg Erwin Schneider und Daniel Alex Berti, Baugeschichtliche Untersuchungen im Haus »Zum Paradies« an der Kirchgasse 38 in Zürich. Ein Beitrag zur Monumentenarchäologie in der Zürcher Altstadt, in: ZAK 41 (1984), S. 161–175, hier: 166f., und Lucas Wüthrich, Die Wandgemälde im Haus »Zum Paradies« in Zürich (Kirchgasse 38), ebd., S. 176–192. Grundsätzliche Bemerkungen zu Monatsbildern in Profanbauten bei Michler, Gotische Wandmalerei (Anm. 42), S. 24f. und Gutscher-Schmid, Repräsentationsräume (Anm. 1), S. 96ff.

[112] So J. Rudolf Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876, S. 649f. Farbabbildung eines erhaltenen Fragments (Invidia und Caritas) in der Geschichte des Kantons (Anm. 5), S. 429. Zur Etymachie-Illustration in der handschriftlichen Überlieferung s. Nigel Harris, The Latin and German ›Etymachia‹. Textual History, Edition, Commentary (MTU 102), Tübingen 1994, S. 58–64, 69 und 84ff.

[113] Wie in Hs. L 95, vgl. Harris, ebd., S. 61f.

[114] Jacob Locher, Stultifera navis, Basel 1497, fol. 130v; vgl. Wolfgang Harms, Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (Medium Aevum 21), München 1970, S. 93 und Abb. 16.

[115] Vgl. dazu Horst Wenzel, Artes und Repräsentation. Zur doppelten Lesbarkeit volks-

wie sie in der Washingtoner Handschrift mit der Allüre des christlichen Weisen zur Anschauung gebracht wird, erscheint in den Losbüchern nur anders arrangiert, einer halb ernst, halb unernst als (Gesellschafts-)Spiel betriebenen divinatorischen Praxis erschlossen;[116] an allen diesen Entwürfen aber haben die Illustrationen unterschiedlich, doch entscheidend teil.[117] Daß aber die Motive höfischen Lebens in der Malerei überwiegen, versteht sich von selbst, wenn man an die Funktion der Ausmalungen denkt, die sich ja in der Regel eben auf Orte gesellig-festlicher Begegnung konzentrieren. Die Bedeutung von Runkelstein liegt, so gesehen, vor allem in der beinahe vollständigen Visualisierung des Bildungshorizonts, der als Kontext spätmittelalterlicher profaner Wandmalerei stets vorausgesetzt und mitgedacht werden sollte, auch wenn er im Normalfall höchstens anzitiert wird.[118] Wer unter welchen Umständen und auf welche Weise Anspruch auf die traditionell ›höfische‹ Kultur der Führungsgruppen, auf ihre Weltsicht, ihr Bildungswissen und ihren Habitus erhob, darüber vermögen die Zeugnisse der Wandmalerei aber – aufgrund ihrer Ortsgebundenheit – meist präziser Auskunft zu geben als andere Erscheinungsformen dieser Kultur.[119]

---

sprachlicher Lehrdichtung im Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: Das Mittelalter 3 (1998), S. 73–94.

[116] So vertreten denn auf den letzten beiden Seiten des von Karin Schneider herausgegebenen Losbuchs aus der Bollstatterschen Sammelhandschrift (circa 1450–75) die *Vier Pâler* die Tradition der ›höfischen‹ Liebe (hier erscheint Wolfram von Eschenbach in der Gesellschaft der legendären Venus-Buhlen Möringer und Premberger, fol. 142ᵛ), während gegenüber vier Engel (mit den lateinischen Versen der Schlußseite der Washingtoner Handschrift) das Wirken der Fortuna umreißen und vor jedem ernsthaften Gebrauch des Losbuchs warnen: *Du solt mit losbůchen Gottes willen nit versůchen* [...] *Man würfft es durch ain kürtzweyle wol* [...] (143ʳ). Ein mittelalterliches Wahrsagespiel. Konrad Bollstatters Losbuch in Cgm 312 der Bayerischen Staatsbibliothek, komm. von Karin Schneider, Wiesbaden 1978.

[117] Vgl. dazu den Aufsatz von Michael Stolz, Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins ›Welschem Gast‹ als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur, in: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 344–372. »Höfische Repräsentation und Wissenschaft sind seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts keine Gegensätze mehr«, so hat es kürzlich Horst Wenzel bündig formuliert: Artes und Repräsentation (Anm. 115), S. 91.

[118] Dazu René Wetzel in diesem Band und jetzt ausführlich in seiner ungedruckten Freiburger Habilitationsschrift: Die Wandmalereien von Schloss Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler. Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts (1999).

[119] Ein schönes Gegenbeispiel gibt Monica Stucky-Schürer in diesem Band. – Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinen Mitarbeitern lic. phil. Andrea Bruhin und Dr. des. Roland Böhmer für verschiedene Vorarbeiten und Recherchen, bei Herrn Dr. Jürg E. Schneider (Zürich), der die baugeschichtlichen Seiten dieses Beitrags mit mir kritisch besprochen, und Herrn Dr. Dölf Wild (BAZ Zürich), der großzügig die Abbildungen zur Verfügung gestellt hat.

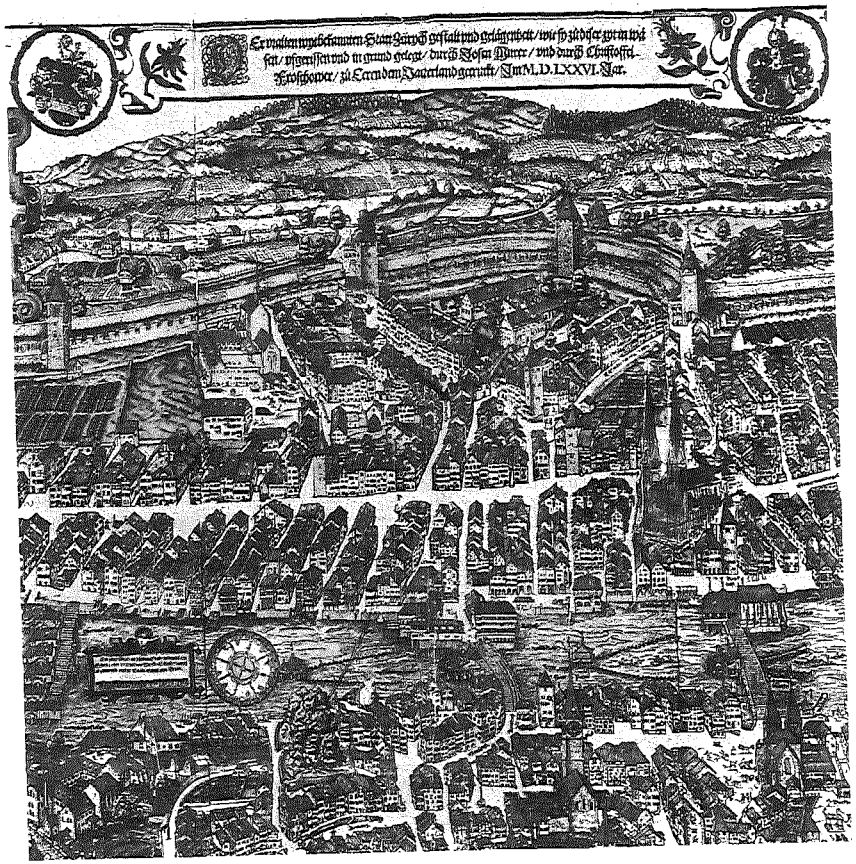


Abb. 1: *Murerscher Aufriß der Stadt Zürich von 1576. Der Pfeil zeigt auf das Haus zum Goldenen Apfel.* Nach Geschichte des Kantons Zürich, Bd. 1, Zürich 1995.

Abb. 2: *Zürich, Quartier am Neumarkt, Grundrißentwicklung.* Nach Jürg E. Schneider und Jürg Hanser in: Nachrichten des Schweizerischen Burgenvereins 63 (1990). Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

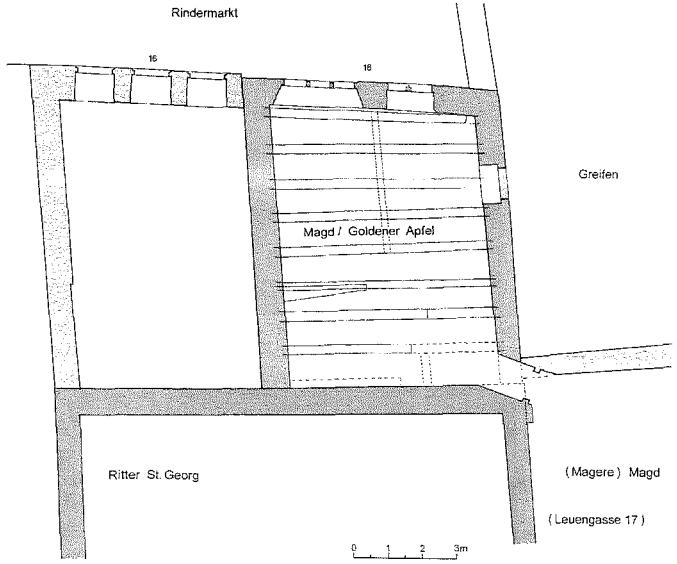


Abb. 3: *Zürich, Haus zum Goldenen Apfel, Grundriß des ersten Obergeschosses.* Nach Jürg E. Schneider und Jürg Hanser in: Nachrichten des Schweizerischen Burgenvereins 63 (1990). Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

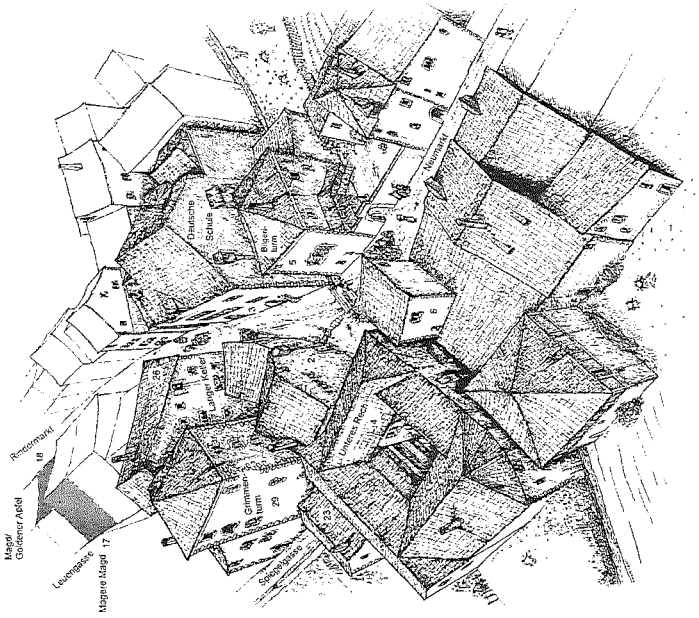


Abb. 5: *Zürich, Quartier am Neumarkt, Aufriß.* Nach Jürg E. Schneider, Zürichs Rindermarkt und Neumarkt, Zürich 1989, Zeichnung: M. Mathys/D. Berti. Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

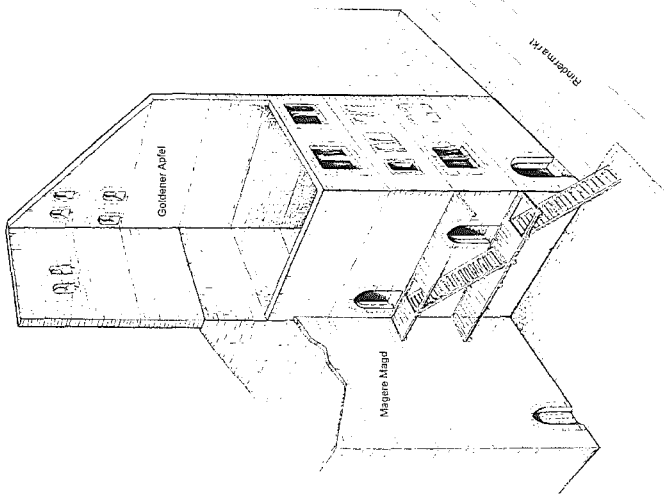


Abb. 4: *Zürich, Haus zum Goldenen Apfel/zur Mageren Magd, Schrägaufsicht.* Nach Jürg E. Schneider und Jürg Hanser in: Nachrichten des Schweizerischen Burgenvereins 63 (1990). Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

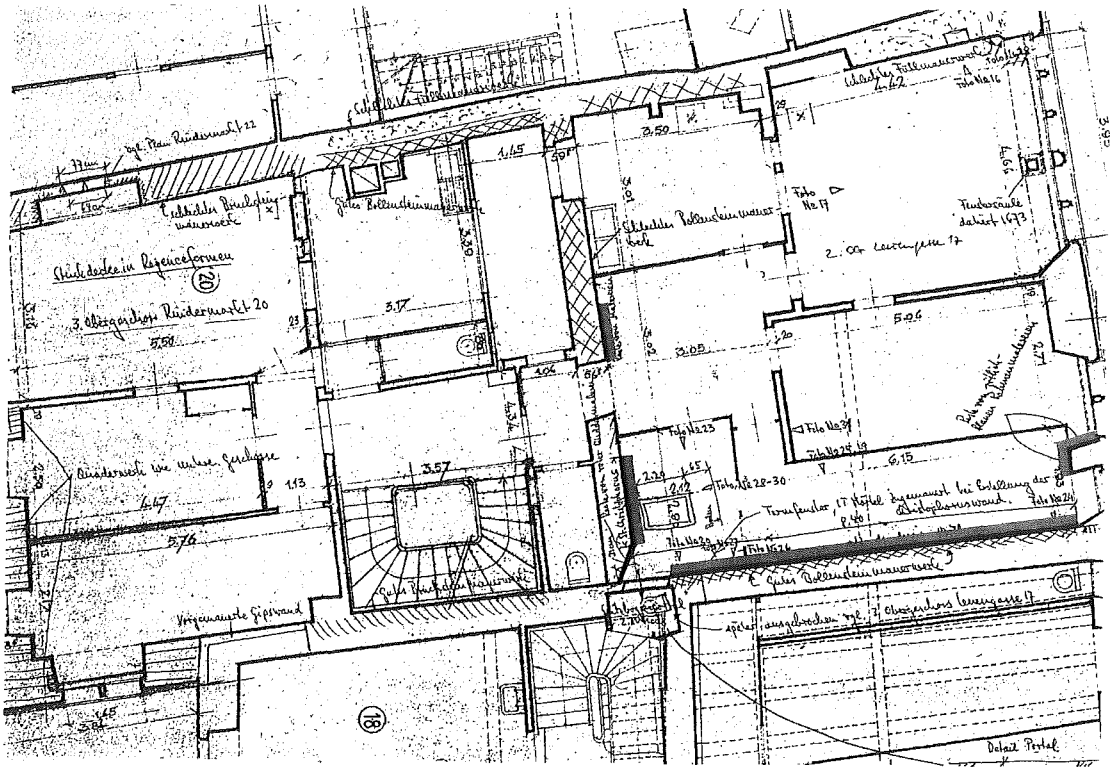


Abb. 6: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Grundriß des zweiten Obergeschosses. Die Lage der aufgedeckten Wandmalereien ist markiert.* Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

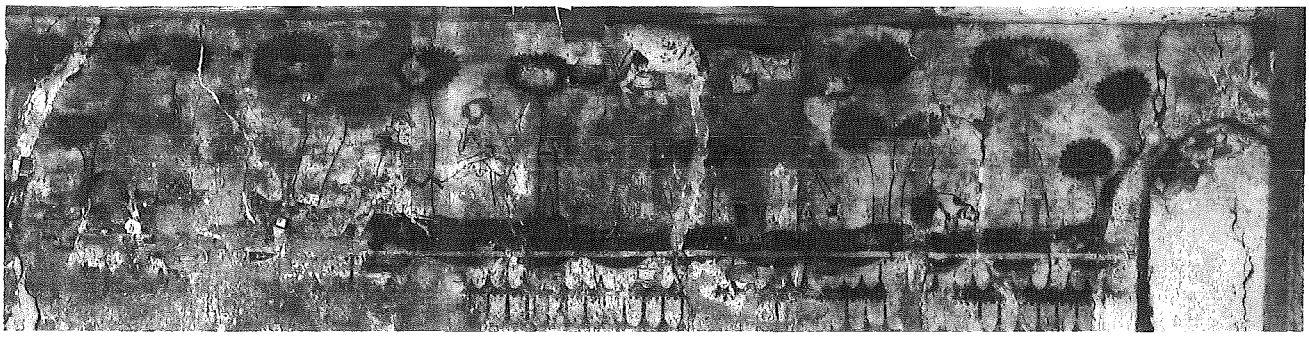


Abb. 7: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Minnegarten, Gesamtansicht.* Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

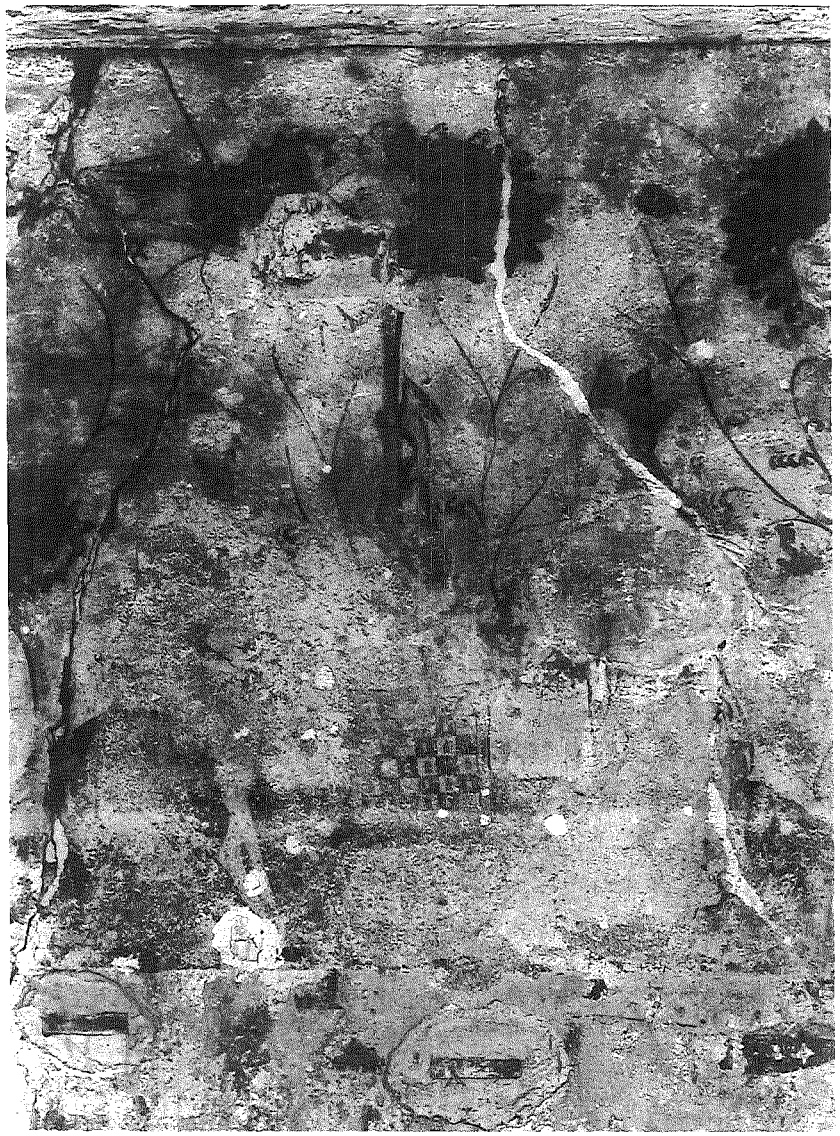


Abb. 8: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Minnegarten, Szene 1: Baumgartenszene.*
Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

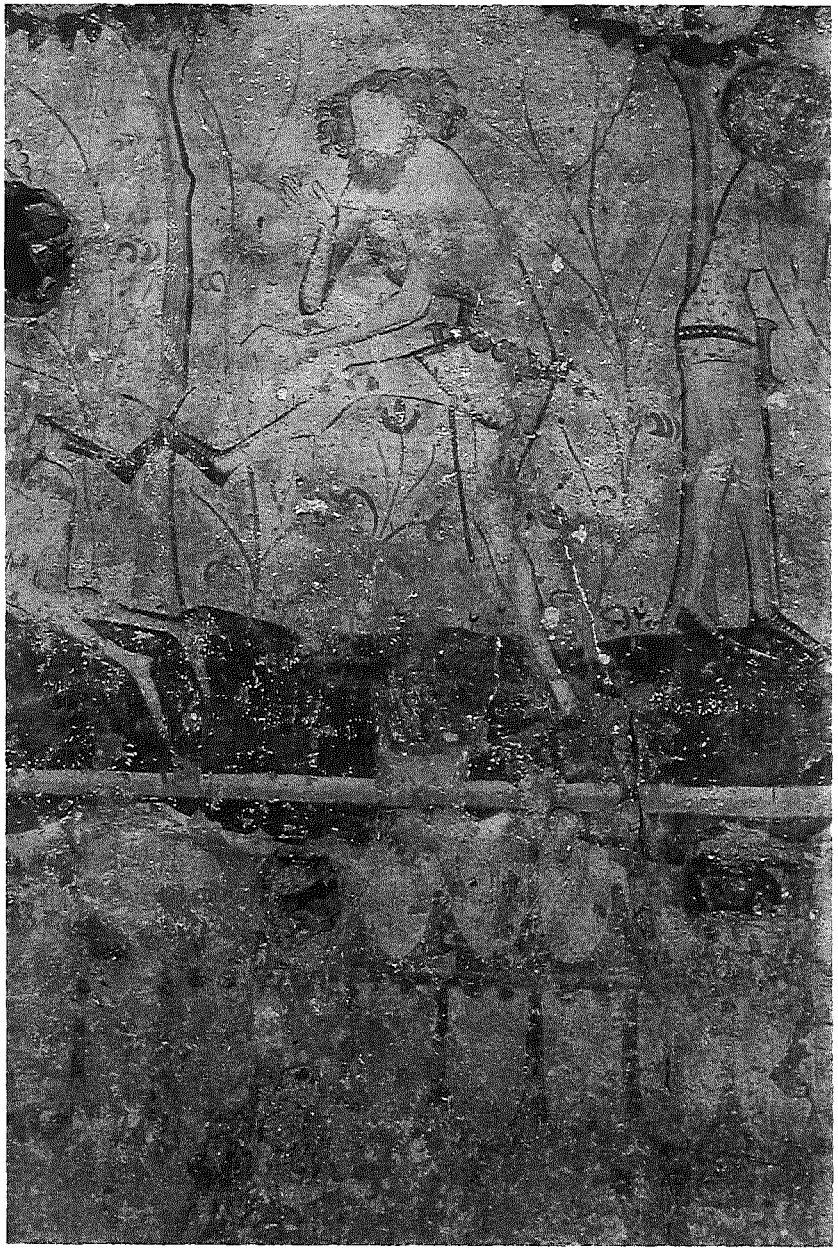


Abb. 9: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Minnegarten, Szene 2: Quintanaspiel.*
Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

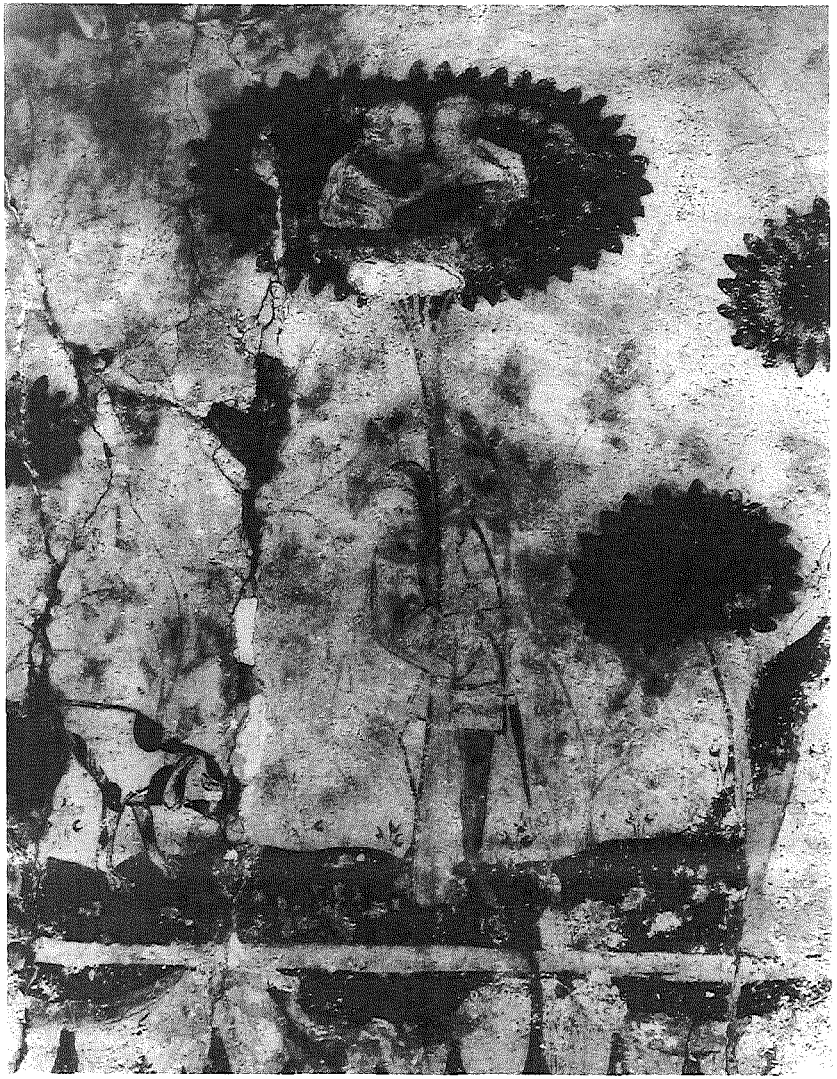


Abb. 10: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Minnegarten, Szene 5: Buhlschaft auf dem Baum.*
Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

Abb. 11: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Minnegarten, Szene 3: Huldigungsszene.*
Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

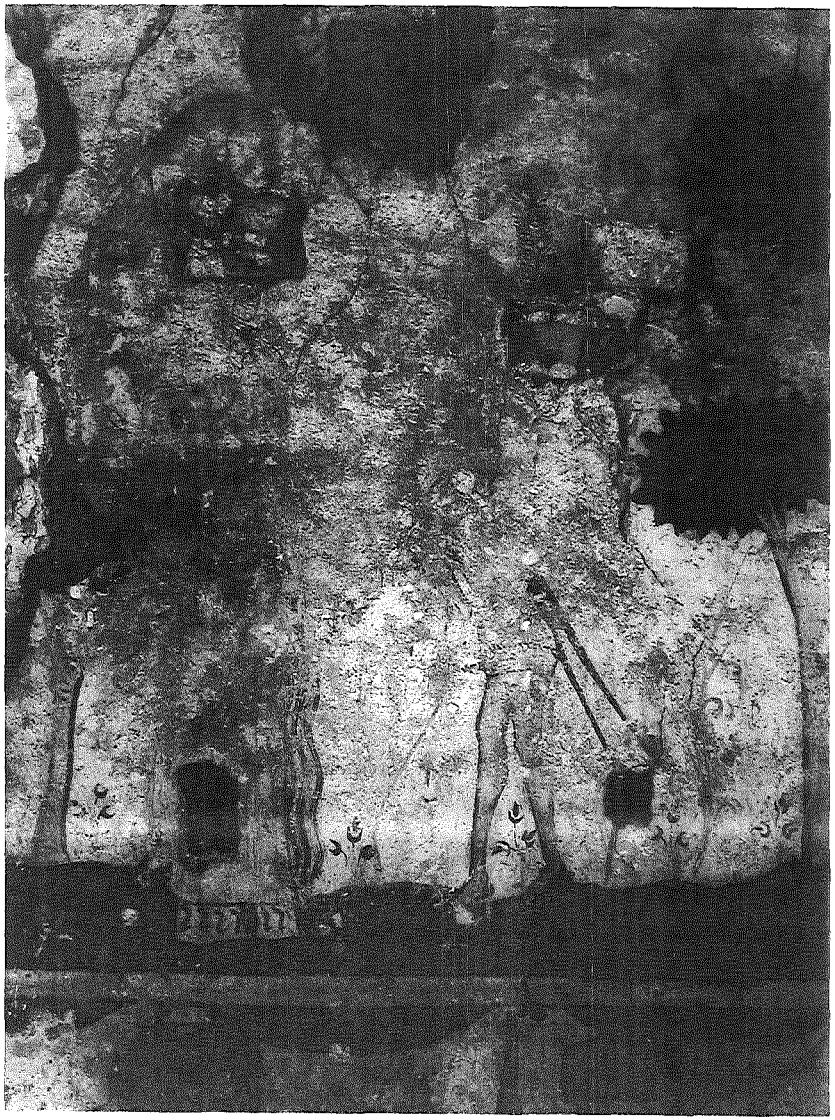


Abb. 12: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Minnegarten, Szene 4: Höfisches Paar.* Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

Abb. 13: *Zürich, Haus zur Mageren Magd, Christophorus.* Foto: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

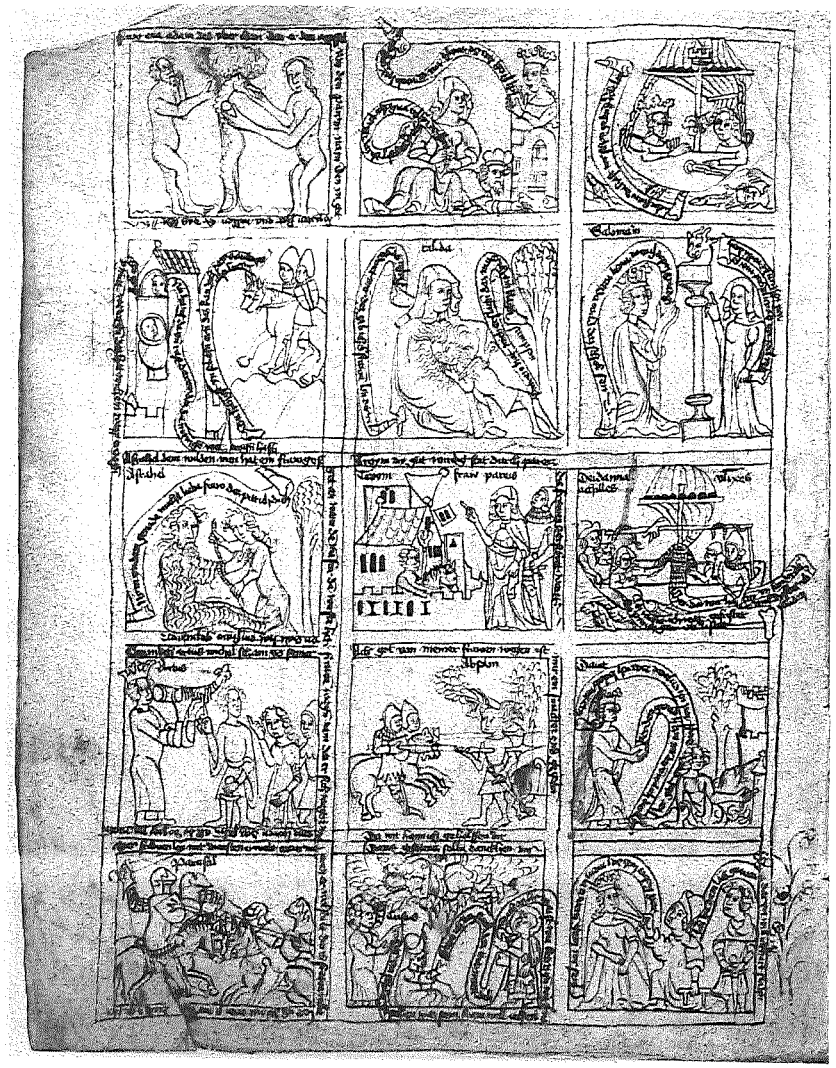


Abb. 14: *Minnetoren.* Washington D.C., Library of Congress, Lessing B. Rosenwald Collection, ms. 4, fol. 7^{v} (Foto).

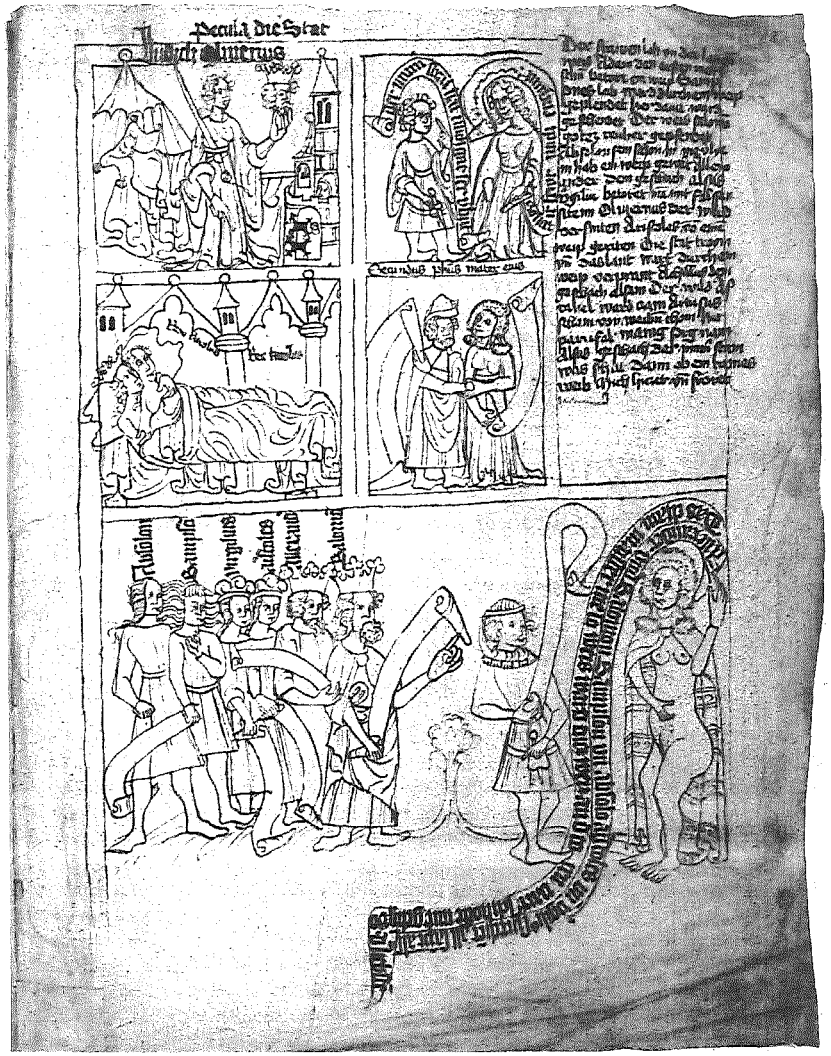


Abb. 15: *Minnetoren.* Washington D.C., Library of Congress, Lessing B. Rosenwald Collection, ms. 4, fol. 8^{r} (Foto).

René Wetzel (Genf)

Runkelsteiner Kaiserreihe und Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift im Trialog von Bild, Text und Kontext

Das Interesse der germanistischen Mediävistik an Schloß Runkelstein bei Bozen[1] hat sich schon immer auf die literarischen Zyklen des sogenannten Sommerhauses konzentriert,[2] wobei vor allem der ›Tristan‹-Zyklus wiederholt zum Vergleich mit den literarischen Quellen herausforderte. Dabei ist man in der Beurteilung zunehmend vorsichtiger und in den Aussagen differenzierter geworden. Insbesondere ließ sich die naive Vorstellung von einer textgetreuen Umsetzung des Gottfriedschen Liebesromans ins Bildmedium oder gar von einer bloßen Transposition vorliegender Handschriftenillustrationen auf die Wand nicht aufrecht erhalten.[3] Nachdem verschiedentlich auf Elemente der Eilhart-Tradition hingewiesen wurde, die auf Runkelstein in die von Gottfried inspirierten Bildkompositionen einfließen, ist vielmehr auf eine eigenständige Verarbeitung des Stoffes geschlossen worden, auf ein gebrochenes Verhältnis zum Textliterarischen, auf eine produktive Interaktion von schriftlicher und mündlicher literarischer Kultur.[4]

---

[1] Die nach wie vor beste bau-, besitz- und kunstgeschichtliche Gesamtdarstellung findet sich bei: Nicolò Rasmo, Runkelstein, in: Tiroler Burgenbuch, Bd. 5: Das Sarntal, hg. von Oswald Trapp, Bozen 1981, S. 109–176; vgl. jetzt auch: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg, hg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstitutes, Bozen 2000.

[2] Vgl. besonders den Sammelband von Walter Haug, Joachim Heinzle, Dietrich Huschenbett und Norbert H. Ott, Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982.

[3] Vgl. etwa noch Hella Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Dies., Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. u. eingeleitet von Norbert H. Ott (MTU 50), München 1975, S. 119–139, hier: 121f. u. 143, Nr. 4. Im wesentlichen noch Walter Haug, Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein, in: Haug u. a., Runkelstein (Anm. 2), S. 15–62, hier: 36–42; wieder, wenn auch nuanciert: Volker Schupp, Der Bilderzyklus von Tristan und Isolde im Sommerhaus, in: Schloß Runkelstein (Anm. 1), S. 331–350.

[4] Norbert H. Ott, ›Tristan‹ auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme?, in: Haug u. a., Runkelstein (Anm. 2), S. 194–239; ders., Geglückte Minne-Aventiure. Zur Szenenauswahl literarischer Bildzeugnisse im Mittelalter. Die Beispiele des Rodenecker ›Iwein‹, des Runkelsteiner ›Tristan‹, des Braunschweiger ›Gawan‹- und des Frankfurter ›Wilhelm von Orlens‹-Teppichs, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 2 (1982/83), S. 1–32; Michael Curschmann, Vom Wandel im bild-

Der vorliegende Beitrag wagt nun die Probe aufs Exempel in umgekehrter Richtung: Er geht von einem konkreten Text aus – einer unzweifelhaft auf Runkelstein entstandenen Handschrift – und konfrontiert ihn mit Bildern, die zeitlich im Anschluß daran vor Ort entstanden. Der Vergleich von Text und Bild darf sich aber auch hier nicht auf die Feststellung der Übereinstimmungen, des Grades von Text- oder Motivtreue, beschränken. Vielmehr interessieren die Art der aktiven bildlichen Verarbeitung von Texten und Stoffen, die Personen, die treibend dahinter stehen, ihre Interessen und Motivationen bezüglich Literatur, Geschichte und Wandmalerei sowie der historische und soziokulturelle Kontext, in welchen sie eingebettet und von welchem sie geprägt sind.

Der Text, von dem die Rede sein wird, ist historiographischer Natur: eine Redaktion der gereimten ›Weltchronik‹ Heinrichs von München; der Stoff somit die Heils- und Weltgeschichte von mittelalterlicher Warte aus gesehen; die Bilder stellen Persönlichkeiten dieser Weltgeschichte dar: die römischen und römisch-deutschen Kaiser, wie sie in den Medaillons der Arkaden-Außenwand des Sommerhauses auf Runkelstein noch zu sehen sind. Der Fall stellt sich also vielleicht etwas anders dar als beim rein fiktiven ›Tristan‹-Stoff, auch wenn der Übergang von *historia* (Sg.) zu *historiae* (Pl.), von *res factae* zu *res fictae* im Bewußtsein der Zeit durchaus als fließend zu beurteilen ist.[5]

Heinz Sentlinger, Schreiber und Redaktor der Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift

Im Jahr 1394 beendete Heinz Sentlinger aus München laut Kolophon *an der Etsch auf dem Runckelstain pei meinem herren Niclas dem Vintler* seine rund 100'000 Verse starke Redaktion der ›Weltchronik‹ Heinrichs von München.[6] Die

lichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein (Wolfgang Stammler Gastprofessur. Vorträge 6), Freiburg/Schweiz 1997, hier: S. 30–33; Andrea Gottdang, Der Tristan-Zyklus auf Runkelstein. Illustration, Interpretation oder Fassung?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58 (1998), S. 103–121; vgl. auch ihren Beitrag im vorliegenden Band; Norbert H. Ott, Höfische Literatur in Text und Bild. Der literarische Horizont der Vintler, in: Schloß Runkelstein (Anm. 1), S. 311–330, hier zum ›Tristan‹: 317–323.

[5] Vgl. etwa Fritz Peter Knapp, Historie und Fiktion in der spätscholastischen und frühhumanistischen Poetik, in: Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger, hg. von Johannes Janota, Paul Sappler u. a., Bd. 1–2, Tübingen 1992, Bd. 1, S. 47–61.

[6] München, Bayer. Staatsbibliothek, Cgm 7330 (der Kolophon fol. 306ra); vgl. Paul Gichtel, Die Weltchronik Heinrichs von München in der Runkelsteiner Handschrift des Heinz Sentlinger (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 28), München 1937; Jörn-Uwe Günther, Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen. Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung (tuduv Studien, Reihe Kunstgeschichte 48), München 1993, Nr. 30, S. 246–250. Es handelt sich um den neben dem Gothaer Codex umfänglichsten Vertreter dieser aus der ersten Hälfte oder gegen Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Kompilation, die selbst direkt an die Vorläufer der ›Christherre-Chronik‹ und

Überlieferung dieses Werks, von dem bislang keine Edition existiert, kompliziert sich durch den Umstand, »daß jede, zum mindesten fast jede, Hs. eine andere Gestalt hat«.[7] Auch Sentlinger hat sich keinesfalls damit begnügt, eine Vorlage zu kopieren, sondern hat laut seinem Kolophon *ein tail gedichtet*, das heißt, er ist höchstwahrscheinlich für die zu konstatierenden »redaktionelle[n] Eingriffe größeren Ausmaßes (Neugliederungen, Querverweisungen, Umstellungen, Kürzungen, Streichungen u. a.)«[8] verantwortlich, was sowohl auf Sentlingers Bildung als auch auf seine konzeptionellen Ambitionen ein bezeichnendes Licht wirft.[9] Viel Wert scheint er darauf gelegt zu haben, die Faktizität und Historizität des Berichteten zu untersteichen. Dies erreicht er einmal durch das

Rudolfs von Ems ›Weltchronik‹ anknüpfte. Danielle Jaurant wehrt sich allerdings dagegen, in dieser Weltchronik nur eine Kompilation zu sehen, und tatsächlich handelt es sich vielmehr um eine eigentliche Redaktionsarbeit, die Heinrich von München geleistet hat; vgl. Danielle Jaurant, Rudolfs ›Weltchronik‹ als offene Form. Überlieferungsstruktur und Wirkungsgeschichte (Bibliotheca Germanica 34), Tübingen/Bern 1995, S. 26; vgl. jetzt auch: Studien zur Weltchronik Heinrichs von München, Bd. 1: Überlieferung, Forschungsberichte, Untersuchungen, Texte, hg. von Horst Brunner (Wissensliteratur im Mittelalter 29), Wiesbaden 1998.

[7] Gichtel, Weltchronik (Anm. 6), S. 12.

[8] Gisela Kornrumpf, Heinz Sentlinger, in: ²VL 8 (1992), Sp. 1102–1105, hier: 1104; vgl. bereits dies., Die ›Weltchronik‹ Heinrichs von München, in: Festschrift Ingo Reiffenstein, hg. von Peter K. Stein, Andreas Weiß und Gerold Hayer (GAG 478), Göppingen 1988, S. 493–509; Ott, Höfische Literatur (Anm. 4), S. 323f.

[9] Von dem Schreiber Heinz Sentlinger ist im übrigen tatsächlich nicht viel mehr bekannt als er selbst in den Kolophonen der von ihm kopierten bzw. redigierten und überlieferten drei Handschriften aus den 90er Jahren des 14. Jahrhunderts preisgibt. Demnach nannte er sich Heinrich oder Heinz Sentlinger von München – *Hainrice Sentlinger von Muenichen*, Innsbruck, UB, cod. 549 (1390); *Haintz Sentlinger von Muenichen*, Cgm 7330 (1394); *Haintz Sentlinger*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. Guelf. 1.16. Aug. 2° (1399) – und gab sich dadurch als Mitglied der Münchner Patrizierfamilie desselben Namens zu erkennen, die dort im Wechselgeschäft und Handel tätig war; vgl. H. Lanzhammer, Geschichte des Geschlechts der Sendlinger, in: ders., Alt-Sendling und seine Beziehungen zu München. Ein Beitrag zur Orts- und Schulgeschichte Sendlings, München 1926, S. 33–39; Fridolin Solleder, München im Mittelalter (Nachdr. d. Ausg. München 1938), Aalen 1962, S. 24, Anm. 2. Zu welchem Zeitpunkt Sentlinger in den Dienst Niklaus Vintlers trat, wissen wir nicht. 1380 ist in einer Urkunde noch von einem *Henricus de Sterzinga scriptor domini Nicolai dicti Vintler de Bozano* (Otto Stolz, Die Ausbreitung des Deutschtums in Südtirol im Lichte der Urkunden, Bd. 3,1, München/Berlin 1932, S. 91) die Rede, der wohl kaum mit Sentlinger identisch sein dürfte. 1404 erwähnt Niklaus Vintler auch noch seinen Schreiber, ohne ihn jedoch namentlich zu nennen: *daz denselben quitbrief mein aigen schreiber geschriben hiete* (Solleder, München, S. 26, Anm. 3); Solleder identifiziert diesen Schreiber mit Heinz Sentlinger; vgl. auch Helmut Weck, Die ›Rechtssumme‹ Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der »Summa Confessorum« des Johannes von Freiburg. Die handschriftliche Überlieferung (Texte und Textgeschichte 6), Tübingen 1982, S. 94f., Anm. 5: Weck hält es nach einem Schriftvergleich durchaus für möglich, daß der zitierte Brief aus dem Jahre 1404 von Sentlingers Hand stammt.

separat an den Spaltenrändern erfolgte Vermerken der Quellen beziehungsweise Autoritäten, dann auch durch die beiden Federzeichnungen (fol. 1^{v}; fol. 215^{v}; vgl. Abb. 2–3) je zu Beginn der beiden Großteile: Hier werden die Gewährsleute je des Alten Testaments (von Moses bis Gottfried von Viterbo) und des Neuen Testaments (von den Evangelisten bis Valerius Maximus) visualisiert. Im ersten Bild sehen wir in acht Reihen rautenförmig abwechselnd je drei und zwei Autoritäten, in der zweiten Abbildung gar ein fünfstöckiges Gebäude mit loggia-artigen Arkaden, kompositorisch allerdings wenig durchdacht.[10]

Die Handschrift selbst beeindruckt durch ihr Großfolioformat und ihren sehr regelmäßigen, für eine volkssprachliche Handschrift dieser Zeit äußerst kalligraphischen Schriftduktus, durch Dreispaltigkeit und die zwei Federzeichnungen. Daß es sich durchaus um eine Repräsentativhandschrift handelt, läßt sich im übrigen auch daran ermessen, daß sie heute zu den bestgeschützten sogenannten ›Tresorhandschriften‹ der Bayerischen Staatsbibliothek in München gehört.

Noch ein weiteres Mal hat Heinz Sentlinger diese ›Weltchronik‹ bearbeitet, im Jahr 1399, *an dem Luog*[11] *pei Leuepolden dem Vintler der die weil zollner do waz*, für einen Neffen Niklaus Vintlers. Doch nun arbeitete er den Text durch radikale Streichung besonders der Profangeschichte auf die Hälfte des Gesamtumfanges in eine zweiteilige Reimbibel um.[12]

Die Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift (Cgm 7330)

Die Weltchronik, für welche die Autorchiffre ›Heinrich von München‹ steht,[13] ist in ihrem Aufbau gleichermaßen vom Ablauf der sechs Weltzeitalter und der

[10] Vgl. Gichtel, Weltchronik (Anm. 6), S. 5.

[11] Der am Brenner gelegene Zoll am Lueg gehörte zusammen mit demjenigen von Bozen und der Zollstätte an der Töll bei Meran zu den drei Hauptzollstätten des Landes.

[12] Er stützte sich dabei auf seine erste Bearbeitung und wahrscheinlich auf deren Vorlage, bezog jedoch in vermehrtem Maße als Nebenquellen das ›Passional‹ und Albrechts ›Jüngeren Titurel‹ mit ein. Vgl. Kornrumpf, Sentlinger (Anm. 8), Sp. 1104; zur Nachwirkung dieser Fassung vgl. Kurt Gärtner, Die Reimvorlage der ›Neuen Ee‹, in: Vestigia bibliae 4 (1982), S. 12–22. Noch vor den beiden Weltchronik-Handschriften entstand allerdings bereits 1390, vielleicht auf Runkelstein, der erste Codex, der von Sentlingers Hand überliefert ist: der älteste bekannte Textzeuge von Bruder Bertholds ›Rechtssumme‹ (Innsbruck, UB, cod. 549); vgl. dazu Weck, ›Rechtssumme‹ (Anm. 9), S. 93–99 (Hs. I 1). Obwohl es keinen direkten Hinweis dafür gibt, daß die Handschrift auf Runkelstein entstand, sichert der Besitzeintrag *Johanns Vintler*, der auf einem 1483 neu dazugekommenen Vorsatzblatt steht, Vintlerschen Vor- und wohl auch Erstbesitz.

[13] Vgl. Norbert H. Ott, Heinrich von München, in: ^{2}VL 3 (1981), Sp. 827–837; ders., Heinrich von München, in: Literaturlexikon 5 (1990), S. 171ff. Heinrich wird nur in einer einzigen Überlieferungsgruppe – zu welcher auch die Runkelsteiner Handschrift gehört – als Verfasser genannt und ist als Autor der Urfassung nicht zu sichern. Der Autorname ist daher höchstens »als Chiffre für den Autor der ›Urfassung‹ und die Gesamtheit der von ihr abgeleiteten Bearbeitungen« (Kornrumpf, ›Weltchronik‹ [Anm. 8], S. 498) zu benutzen.

biblischen Bücher bestimmt.[14] Dabei markiert der Wechsel vom Alten Testament (circa zwei Drittel der Handschrift) zum Neuen (restliches Drittel) und damit vom fünften zum sechsten und letzten Weltzeitalter die größte Zäsur. Hier setzt die Chronik mit einem eigenen, zweiten Prolog (fol. 215f.) quasi neu ein. Kurz zuvor, im letzten alttestamentlichen Buch (dem 2. Makkabäerbuch), hatte Heinrich die Reihe der römischen Kaiser mit Julius Caesar[15] und Augustus[16] als den beiden ersten beginnen lassen. Ab jetzt werden alle Kaiser durchnumeriert. Das letzte Weltzeitalter bestimmen dann zunächst ganz die Geschehnisse des Neuen Testaments und legendenhafte Stoffe rund um das Leben Mariae und Christi; nur ganz am Rande spielt die römisch-heidnische Profangeschichte mit anekdotenhaften Begebenheiten um die Kaiser Tiberius, Gaius und Claudius (3–5) mit hinein.[17] Erst mit der Aussendung der Apostel in die Welt (fol. 269^{vc}) »erweitert sich die bisher auf das jüdische Volk begrenzte Heilsgeschichte zur Weltgeschichte«[18] und wird in der Folge bestimmt durch die Abfolge von Kaisern und Päpsten.[19] Dabei steht eindeutig die Kaisergeschichte

[14] Vgl. dazu Gichtel, Weltchronik (Anm. 6), S. 26.

[15] Titulus fol. 212^{vb}: *Hie hoert nu von Julius dem ersten chaiser in Rom. vnd von Pompeius. wie Julius den mit streit veber want vnd dar nach ein chaiser wart genant.*

[16] Titulus fol. 214ra: *Ditz ist nu von Augusto Julius swester sun. der waz der ander chaiser in Rom.*

[17] Der profanen Geschichte wird im übrigen neben der biblisch-christlichen ein verhältnismäßig breiter Raum zugestanden, indem die Technik der ›incidentia‹, der eingebauten nicht-biblischen Ereignisse, angewendet wird (vgl. Frank Shaw, Mittelhochdeutsche Weltchroniken – Geschichtsschreibung oder Literatur?, in: Chroniques nationales et chroniques universelles. Actes du Colloque Amiens 1988, hg. von Danielle Buschinger [GAG 508], Göppingen 1990, S. 143–153). Vorbild für diese Technik, die auch schon Rudolf von Ems für seine ›Weltchronik‹ anwendete, war die ›Historia scholastica‹. Neben der Kompilation historischer bzw. heilsgeschichtlicher Quellen wie etwa Philipps ›Marienleben‹ sind hier – meist aus historiographischen Quellen wie der ›Kaiserchronik‹ oder der ›Sächsischen Weltchronik‹ entlehnt – Inserate und Zitate aus den (pseudo)historischen Gattungen Antikenroman und Chanson de Geste charakteristisch, die auch sonst häufig Überlieferungsgemeinschaften mit Chroniken bilden. In geringerem Maße wird auch die germanisch-deutsche Heldensage anzitiert (vgl. Gisela Kornrumpf, Heldenepik und Historie im 14. Jahrhundert. Dietrich und Etzel in der Weltchronik Heinrichs von München, in: Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters. Tübinger Colloquium 1983, hg. von Christoph Gerhardt, Nigel F. Palmer und Burghart Wachinger, Tübingen 1985, S. 88–109), also »Textpassagen aus literarischen Gattungen, denen ein spezifisch geschichtlicher Wahrheitsanspruch immanent ist« (Norbert H. Ott, Kompilation und Zitat in Weltchronik und Kathedralikonographie. Zum Wahrheitsanspruch (pseudo)historischer Gattungen, ebd., S. 119–135, hier: 124). Hingegen finden sich keine Passagen aus der Gattung des höfischen Romans, wenn wir von einer Nennung König Artus' und einer Passage aus dem ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach absehen.

[18] Gichtel, Weltchronik (Anm. 6), S. 39.

[19] Unter dem sechsten Kaiser, Nero (fol. 275ra), wird der erste Papst, Petrus, hingerichtet: »hier fließt biblisch-neutestamentliche Geschichte und heidnisch-römische zwanglos ineinander. Kaiser und Päpste: ihre Geschichte ist von hier ab Plan und Ziel der Weltchronik« (Gichtel, Weltchronik [Anm. 6], S. 39).

im Vordergrund: Den Kaisern werden fast ausnahmslos eigene Kapitel eingeräumt, was nur für etwa ein Drittel der Päpste der Fall ist.[20] Als Hauptquellen fließen die ›Sächsische Weltchronik‹, die ›Kaiserchronik‹, das ›Passional‹ und Jans Enikels ›Weltchronik‹ ein. Die Kapitel sind meist kurz, ja oft sehr kurz: Auf den letzten rund dreißig Blättern der Handschrift (von insgesamt 306) werden über hundert Kaiser (mitsamt den zeitgenössischen Päpsten) abgehandelt.[21] Die Kapitel-Tituli enthalten neben Ordnungszahl und Namen eines jeden der 107 Herrscher auch das Jahr seines Regierungsantritts; der Textteil schließt zumeist nicht nur mit dem Tod des jeweiligen Monarchen, sondern auch mit der Angabe der Anzahl von Regierungsjahren.[22]

Die Runkelsteiner Kaiserreihe

Es dürfte wohl kaum Zufall gewesen sein, daß Niklaus Vintler, der herzogliche Richter und Amtmann, nicht einfach eine der im Bozner Raum zahlreich anzutreffenden schreibkundigen Personen beschäftigte, die zur Bewältigung der amtlichen und privaten Schreibarbeiten durchaus fähig gewesen wären, sondern den kalligraphisch geschulten und gebildeten, ja literarisch ambitionierten Münchner Heinz Sentlinger. Daß er auch Niklaus' Kaplan auf Runkelstein war, wie durchwegs zu lesen ist, läßt sich allerdings faktisch nicht nachweisen, ebensowenig wie die angeblich umfangreiche Bibliothek, die er für die Vintler auf-

[20] Sie werden durchwegs den Kaisern nachgeordnet, unter deren weltlicher Herrschaft sie lebten. Vgl. Gichtel, Weltchronik (Anm. 6), S. 41. Auch wird zugleich die Reihe der west- wie der oströmischen Kaiser lückenlos wiedergegeben, die Papstgeschichte hingegen nicht so sorgfältig behandelt.

[21] Die deutsche Kaiserreihe setzt mit dem 84. Kaiser, Karl dem Großen, auf fol. 299^{rc} ein, für seine 23 Nachfolger bis Friedrich II. bleiben noch sieben Blätter. Wie weit in die Gegenwart hinein Heinrich von München, der unter Ludwig dem Bayern lebte, seine Weltchronik geplant hatte, ist nicht ganz klar. Im Prolog gibt die Runkelsteiner Handschrift an, bis zum *elter chaiser Fridreich* (fol. 24^{vc}) gehen zu wollen, was wörtlich mit der Vorlage der ›Christherre-Chronik‹ übereinstimmt. Diese Angabe wurde jedoch von den einzelnen Redaktoren der ›Weltchronik‹ verschiedentlich abgeändert, je nachdem, wie weit in die Gegenwart hinein sie zu gehen beabsichtigten (Karl der Große, Ludwig der Deutsche; vgl. Gichtel, Weltchronik [Anm. 6], S. 21f.; Ott, Heinrich von München [1981] [Anm. 13], Sp. 835). Sentlingers Handschrift reicht, der Prolog-Angabe zum Trotz, bis zu Friedrich II.

[22] Hinter dem Vorhaben Heinrichs von München steht nach Norbert H. Ott »deutlich die Absicht, eine Summe allen (heils-)geschichtlichen Wissens zu schaffen, die alle bisher existierenden Universalchroniken an stoffl. Vollständigkeit, aber auch an übersichtlicher Gliederung übertreffen sollte« (Ott, Heinrich von München [1990] [Anm. 13], S. 171). Heinrich kam damit einem unbestreitbaren Interesse des spätmittelalterlichen Publikums an einer Chronistik dieser Art nach, das eine »Summe aller historischer Wahrheiten, so widersprüchlich diese auch sein mochten« (Ott, Kompilation [Anm. 17], S. 120), besitzen wollte. Im Hinblick auf die Rezeptionsweise kann Ott deswegen geradezu vom »weltchronistisch-heilsgeschichtliche[n] ›Hausbuchcharakter‹« des Werks sprechen (Ott, Heinrich von München [1981] [Anm. 13], Sp. 836).

gebaut haben soll.[23] Auch kann er nicht als eigentlicher ›Dichter‹ gelten. Trotzdem ist es naheliegend, ihn mit dem Konzept der Runkelsteiner Malereien in Verbindung zu bringen, zumindest insoweit, als sie in der zweiten Bau- und Ausstattungsphase, im Zusammenhang mit der Ausmalung des Sommerhaus-Neubaus, entstanden.[24] Diese Vermutung könnte sich dann erhärten, wenn sich eine engere Beziehung der Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift zu den Sommerhaus-Malereien, speziell zur Kaiserreihe, nachweisen ließe. Daß ein entsprechender Vergleich bislang nie versucht wurde,[25] dürfte einerseits auf das Fehlen einer Edition der Runkelsteiner Handschrift zurückzuführen sein, andererseits aber auch auf den äußerst schlechten und fragmentarischen Erhaltungszustand der Kaisermedaillons, welcher die Rekonstruktion des Programms ernstlich behindert. Die Malereien, um die es nun geht, haben bisher auf jeden Fall kaum je Beachtung gefunden.[26]

[23] Zu neueren Versuchen einer hypothetischen Rekonstruktion dieser Bibliothek vgl. etwa Haug, Bildprogramm (Anm. 3), S. 25ff.; Weck, ›Rechtssumme‹ (Anm. 9), S. 98f.; andeutungsweise auch Franz Josef Schweitzer, Tugend und Laster in illustrierten didaktischen Dichtungen des späten Mittelalters. Studien zu Hans Vintlers *Blumen der Tugend* und zu *Des Teufels Netz* (Germanistische Texte und Studien 41), Hildesheim usw. 1993, S. 86. Abgesehen von den drei Sentlinger-Handschriften scheint nichts aus der Zeit überliefert zu sein. Vielleicht befand sich die Vorlage für das ›Ambraser Heldenbuch‹ auf Runkelstein, vgl. Joachim Heinzle, Mittelhochdeutsche Dietrich-Epik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung (MTU 62), München 1978, S. 278. Insgesamt ist jedoch sicherlich Walter Haug (Bildprogramm [Anm. 3], S. 26) zuzustimmen, der von einer »Bibliothèque imaginaire« ausgeht, die mehr den literarischen Horizont der Vintler als die konkrete Ausstattung der Runkelsteiner Bibliothek widerspiegelt.

[24] Vgl. Weck, ›Rechtssumme‹ (Anm. 9), S. 97; Kornrumpf, Sentlinger (Anm. 8), Sp. 1103.

[25] Selbst Günther, Weltchronikhandschriften (Anm. 6), der die Runkelsteiner Handschrift (Nr. 30) im Zusammenhang mit den illustrierten mhd. Weltchronikhandschriften untersucht, regt nur ganz allgemein an, »zu untersuchen, wie sich die von Heinz Sentlinger aus München geschriebene Weltchronik in diese klassischen mittelhochdeutschen Illustrationszyklen [sc. ›Tristan‹, ›Garel‹ und ›Wigalois‹] einfügt und ob überhaupt eine gegenseitige Beeinflussung der Maler stattgefunden hat«. Lutterotti vermutete gar, daß »Heinz Sentlinger, der erwähnte Chronist, [...] dem Schloßherrn wie dem Maler mit einer Stammtafel der Kaiser anregend zur Seite gestanden sein« mochte (Otto Lutterotti, Schloß Runkelstein bei Bozen und seine Wandgemälde [Alte und neue Kunst in Tirol], 3., vermehrte Aufl., Innsbruck 1969, S. 24). Mein Runkelsteiner Katalogbeitrag: René Wetzel, Runkelsteiner Kaiserreihe (Burghof), in: Schloß Runkelstein (Anm. 1), S. 173–184, entstand zeitlich nach dem Freiburger Colloquium.

[26] Rasmo, Runkelstein (Anm. 1), S. 161, handelt die Kaiserbilder in zwei Sätzen ab. Im Sammelband zu den Wandmalereien des Sommerhauses von Haug u. a. (Anm. 2) sind sie kaum präsent, Haug selbst erwähnt sie in seinem dort abgedruckten Aufsatz zum Bildprogramm des Sommerhauses (Anm. 3) nur am Rand (S. 24). Paola Bassetti Carlini übergeht sie in ihrem Runkelstein-Beitrag des Bandes von Silvia Spada Pintarelli, Fresken in Südtirol, Venedig 1997, S. 162–174, gar völlig. Ausführlicher nun Wetzel, Runkelsteiner Kaiserreihe (Anm. 25), hier auch Abbildungen sämtlicher Medaillons. Bisher nicht bekannt war, daß Ignaz Seelos, der auch für die bekannten Runkelsteiner Lithographien von 1857 verantwortlich zeichnete (vgl. Ignaz Seelos und Ignaz Vinzenz

Dabei stehen sie eigentlich an prominenter und gut sichtbarer Stelle, an der gegen den Schloßhof gerichteten Arkadenwand der offenen Bogenhalle des Runkelsteiner Nordtraktes, eben des Sommerhauses (vgl. Abb. 1): Hier präsentiert sich – durch den darüber liegenden Söllervorsprung leidlich geschützt – auch dem heutigen Betrachter noch über einer roten Sockelzone (perspektivischer Quadersockel) ein regelmäßiges Muster von Vierpaßmedaillons in Terraverde-Malerei. Dabei wird jedes zweite Medaillon der obersten drei Reihen von einem Brustbild beziehungsweise einer Halb- oder Dreiviertelfigur eingenommen. In die übrigen Vierpässe sind blattgeschmückte Schilde (ebenfalls in Terraverde) über rotem Grund gemalt, jedoch nicht mit Wappenmotiven gefüllt. Hie und da sind auf den weiß gehöhten Vierpaßrahmen Schriftspuren zu erahnen, leider seltener auch zu entziffern. Die Bilder, die noch etwas besser erhalten sind, können leicht als Herrscherfiguren identifiziert werden, sie tragen alle eine goldene Krone, genauer eine Bügelkrone (die Reichskrone), meist auch Zepter und Reichsapfel. Damit sind sie tatsächlich als Kaisergestalten anzusehen. Die Arkaden boten allerdings nur Platz für insgesamt zweiunddreißig Kaiserbilder, also für nicht einmal ein Drittel des ursprünglichen Programms, welches unzweifelhaft auf der Nordwand des Westpalas seinen Anfang genommen hatte und sich über die westliche Wehrmauer erstreckte, bevor es zur Sommerhaus-Arkadenwand gelangte und mit zwei letzten Medaillons auf der Ostseite des Schloßhofes, an der Wand des Küchentraktes, endete. Diese beiden letzten Bilder sind in Umrissen noch deutlich zu erkennen, während auf der Westpalas-Nordmauer und der westlichen Wehrmauer nur noch schwache Konturen einzelner Medaillons sowie Spuren von Terraverde und der roten Sockelbemalung übrig geblieben sind.[27] Aus den wenigen noch lesbaren Über- und Unterschrif-

Zingerle, Fresken-Cyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen, Innsbuck [1857]), 1860 ebenfalls vier der auch heute noch besser erhaltenen Kaisermedaillons skizzierte, dazu drei der *artes*-Personifikationen, zwei Szenen aus der Kapelle, heute verlorene figürliche Dekorationsmalerei aus dem Sommerhaus und die maximilianische ›Margaretha Maultasch‹ der ›Badestube‹ im Westpalas (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Kapsel 629, Hz. 6029 a–n; die Kaisermedaillons hier: h–m; freundliche Mitteilung von Andrea Gottdang, München); vgl. Abb. 4–8.

[27] Vgl. Wetzel, Runkelsteiner Kaiserreihe (Anm. 25), Abb. 241; die Medaillons der Arkaden ebd., Abb. 244–247, die abschließenden Kaiserbilder Abb. 248, das Ablaufschema der Kaisermedaillons Abb. 243. Hier sieht man zudem deutlich, daß die Wehrmauer vormals mit einer auch im Westpalas anzutreffenden Dekorationsmalerei (Teppichmuster) verziert, also im Zuge des Ausbaus und der Ausstattung des Westpalas nach 1388 erstmalig bemalt worden war, dann aber nach dem Sommerhaus-Neubau, in der Zeit um die Jahrhundertwende, der Kaiserreihe weichen mußte, welche darüber gemalt wurde und zeitlich somit eindeutig der Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift nachzuordnen ist; vgl. Abbildung bei Rasmo, Runkelstein (Anm. 1), Abb. 104, S. 143. Daß sich die Kaiserreihe auch über die Westmauer erstreckte, hatte bereits E. C. Waldstein Ende des letzten Jahrhunderts bemerkt, doch scheint bereits damals nicht mehr erhalten gewesen zu sein als heute; vgl. Ernst Carl Waldstein, Nachlese zu Runkelstein, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N.F. 20 (1894), S. 1–7, hier: 3.

ten wird klar, daß alle Kaisermedaillons (1.) numeriert waren und (2.) die Namen der Kaiser sowie (3.) die Anzahl ihrer Regierungsjahre genannt wurden.[28] Auch wird aus der Zählung die Leserichtung, also der Ablauf der Reihe, deutlich.

Damit dürfte auf der ersten, westlichen Arkade das erste Kaisermedaillon die Nummer 67 getragen haben, das letzte der Ostarkade die Nummer 98. Zusammen mit den abschließenden beiden Medaillons auf der Ostwand des Hofes läßt sich somit ein ursprüngliches Gesamtprogramm von genau einhundert Kaiserdarstellungen erschließen. Um auf eine entsprechende Anzahl zu kommen, mußte die Reihe mit den römischen Kaisern begonnen haben und in der Gegenwart oder näheren Vergangenheit von Auftraggeber und Concepteur[29] enden.

Mit der umfangreichen Reihe von römischen und deutschen Kaisern, ihrer Numerierung sowie der Angabe ihrer Regierungsjahre ergeben sich genügend Berührungspunkte zwischen Runkelsteiner Kaiserreihe und Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift, um eine Beziehung zwischen dem nachweislich auf Runkelstein vorhandenen Chroniktext und den Wandbildern nahezulegen.

Kaiserreihe in Text und Bild

Es ist im Rahmen dieses Beitrages nicht möglich, den Vergleich in extenso vorzuführen, es können hier lediglich die markantesten Ergebnisse zusammengefaßt werden.[30]

Um es vorweg zu nehmen: Die Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift wurde wohl tatsächlich für die gemalte Kaiserreihe beigezogen,[31] kann aber nicht die einzige Quelle dafür dargestellt haben. Vielmehr muß dem Concepteur auch die ›Sächsische Weltchronik‹ mit einer ihrer sogenannten ›bayerischen‹

[28] Vgl. – in der Umzeichnung durch Ignaz Seelos – Abb. 6: Kaiser 79 (Nr. nicht erhalten), Konrad I.

[29] Begriff dieser Hilfskonstruktion nach Beat Brenk; vgl. ders., Der Concepteur und sein Adressat, oder: Von der Verhüllung der Botschaft, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 431–450, hier: 433.

[30] Die Details werden in der noch ungedruckten Habil.-Schrift über die Vintler und Runkelstein (s. u. Anm. 47) nachzuprüfen sein.

[31] Darauf weisen vor allem die von der Runkelsteiner Kaiserreihe (RKR) übernommenen Angaben von Regierungszeiten hin, die nur in Heinrichs ›Weltchronik‹ (HvM), nicht aber in der ›Sächsischen Weltchronik‹ (SWChr) oder der ›Kaiserchronik‹ zu finden sind: Arnulf (Arnold von Kärnten) mit 12 Jahren und fünf Monaten (HvM Kaiser 89; RKR Kaiser 77); Heinrich I. mit 17 Jahren und einem Monat (HvM Kaiser 82; RKR Kaiser 80, wobei nur noch die Anzahl der Jahre zu lesen und die folgende Monatsangabe undeutlich; die SWChr, Kaiser 80, vermeldet 18 Jahre); Heinrich II. mit 23 Jahren und 2 Monaten (HvM Kaiser 86; RKR Kaiser 84, wobei nur noch die charakteristische Monatsangabe zu lesen; die SWChr, Kaiser 84, schreibt runde 23 Jahre).

Fortsetzungen[32] zur Verfügung gestanden haben.[33] Dieser zweite Chronik-Text dürfte gar die Hauptvorlage für die Reihung der Kaisermedaillons geliefert haben, denn selbst die Numerierung stimmt über weite Strecken mit ihr überein. Für die Angabe der Regierungszeiten hingegen wurde bei Abweichungen der beiden Quellen voneinander tendenziell eher der Lesart Heinrichs von München vertraut.[34]

Losgelöst vom Kontext der gereimten Heils- und Weltgeschichte und transponiert in das gemalte späthöfische Universum Runkelsteins erhielt die gemalte Kaiserreihe zudem zwangsläufig eine neue Dimension, neue Funktionen und somit eine neue Aussagekraft für den Betrachter. Schon die Vorgaben des Concepteurs, soweit sie sich aus der Realisierung rekonstruieren lassen, weisen in diese Richtung: Genau zahlensymbolisch höchst bedeutsame einhundert Kaiser sollten es offenbar sein – gegenüber den einhundertdrei Herrschern der ›Sächsischen Weltchronik‹[35] und den einhundertsieben Kaisern der ›Weltchronik‹ Heinrichs von München.[36] Sie alle sollten auf einer Länge von über vierzig Metern und einer Fläche Platz finden, die wegen der Arkadenbögen, Balken, Mauernischen, Türen und ähnlichem äußerst schwer zu berechnen war. Es erforderte viel künstlerisches und planerisches Geschick, um damit fertig zu werden. Hinzu kommt, daß es dem Concepteur offenbar nicht gleichgültig war, wo genau einzelne der Kaiser zu stehen kamen: Herausragende Herrschergestalten wie Karl der Große, Friedrich Barbarossa oder Friedrich II. sollten, wenn immer möglich, an der Wand nicht andere Kaiser über sich haben, sondern in die

[32] Sächsische Weltchronik und Fortsetzungen der Sächsischen Weltchronik, hg. von Ludwig Weiland (Nachdruck der Ausg. Hannover 1877) (MGH Dt. Chron. 2), Dublin/Zürich 1971, S. 1–279 u. 280–384 (SWChr); vgl. Hubert Herkommer, Überlieferungsgeschichte der ›Sächsischen Weltchronik‹. Ein Beitrag zur deutschen Geschichtsschreibung des Mittelalters (MTU 38), München 1972; ders., ›Sächsische Weltchronik‹, in: ²VL 8 (1992), Sp. 473–500.

[33] Verglichen habe ich die Runkelsteiner Kaiserreihe – allerdings erfolglos – auch mit der ›Kaiserchronik‹, die wie HvM und die SWChr die Regierungsjahre der Kaiser notiert. Nicht unerwähnt bleiben soll, daß in vereinzelten Handschriften der SWChr (ursprünglich als Register gedachte) Kaiserkataloge angehängt werden, die von Aeneas oder Romulus bis Friedrich II. (Nr. 15 u. 24 bei Herkommer, Überlieferungsgeschichte [Anm. 32]) bzw. bis Karl IV. (ebd., Nr. 21 u. 22) reichen und neben den Namen auch die Regierungszeiten notieren (nicht jedoch die Numerierung); Abdruck eines solchen Kataloges SWChr, S. 273f.; vgl. Herkommer, Überlieferungsgeschichte (Anm. 32), S. 115f. mit Anm. 54; ders., ›Sächsische Weltchronik‹ (Anm. 32), Sp. 486f.

[34] Vgl. Anm. 31. Nur für Friedrich II. folgt RKR (Kaiser 93) mit ihrer Angabe von 33 Regierungsjahren einzelnen Textzeugen der SWChr (Kaiser 95), während andere Textzeugen der SWChr zwischen 32 und 37 Jahren schwanken oder eine Lücke aufweisen, vgl. SWChr, S. 241. HvM (Kaiser 107 bzw. in der Runkelsteiner Handschrift – wegen eines Irrtums, der den Schreiber bei der Nummer 90 noch einmal mit 80 einsetzen ließ – Kaiser 97) setzt – wie bei Friedrich I. – 38 Jahre an.

[35] Von Augustus bis Friedrich II. und in den ersten ›bayerischen‹ Fortsetzungen bis Ludwig dem Bayern.

[36] Von Caesar bis Friedrich II.

oberste Reihe plaziert werden. Überdies sollte Karl der Große (erste Arkade, Nr. 73) optisch mit seiner zweiten Darstellung am Sommerhaus in Verbindung gebracht werden, wo er in der Reihe der ›Neun Helden‹ als Teil der Runkelsteiner Triaden, an der Wand des gedeckten Söllers noch heute in der Dreiergruppe der drei besten Christen zwischen Artus und Gottfried von Bouillon thront:[37] Die beiden Karlsdarstellungen stehen exakt übereinander.[38] Karl der Große konnte so programmatisch die Verbindung zwischen Triaden- und Kaiserreihe herstellen. Die Konzeption mußte folglich die gesamte Sommerhaus-Außenbemalung im Zusammenhang gesehen haben, so daß wir zu Recht von einem durchdachten Programm sprechen dürfen.[39]

Insgesamt wurden die einschränkenden Bedingungen bewundernswert gut gemeistert: Folgt man der Zählung der ›Sächsischen Weltchronik‹, so setzte man an der Nordwand des Westpalas wohl mit Kaiser Augustus als dem ersten römischen Kaiser ein und gelangte in der zweiten Hälfte der ersten Arkade des Sommerhauses, in der obersten Reihe, genau unter der entsprechenden Triaden-Darstellung, mit der Nr. 73 zu Karl dem Großen.[40] Die ganze zweite Arkade (von Karl dem Dicken bis Otto II.) und der Großteil der dritten Arkade (von

[37] Vgl. Abb. 130 im Runkelsteiner Katalog (Schloß Runkelstein [Anm. 1], S. 100).

[38] Vgl. Abb. 1 (s. allerdings Anm. 40).

[39] Und nicht nur die Sommerhaus-Außenbemalung wurde im Zusammenhang gesehen: Wie Karl der Große für einen Zusammenhang von Kaiser- und Triadenreihe sorgt, so weisen bei letzterer Tristan und Isolde bei der Türe auf die ›Tristan‹-Malereien im dahinterliegenden Raum, das Paar wird sodann noch einmal im ›Garel‹-Saal, wieder direkt beim Durchgang, in den gemalten Arkaden mit Liebespaaren unter den ›Garel‹-Fresken dargestellt. Das Programm erstreckt sich somit über das ganze Sommerhaus.

[40] Nummern, Namen und Regierungszeiten sind allerdings erst ab der zweiten Arkade zu entziffern, so daß wir mit Hilfe der Kaiserreihen in den Weltchroniken von der Nummer 76 (Nummer erhalten, dargestellt zweifellos Karl der Dicke) zurückrechnen müssen: Nach der Zählung HvMs wäre Karl der Große in Medaillon 72 zu lokalisieren, die SWChr läßt Ludwig den Deutschen aus, so daß Karl in Medaillon 73 zu stehen käme. Da die Numerierung in der gesamten zweiten und dritten Arkade mit der SWChr übereinstimmt, scheint mir das auch für die vorangehenden Nummern der ersten Arkade plausibel. Dabei sei nicht verschwiegen, daß auch ein Platz in Medaillon 72, weil genau in der Mitte der ersten Arkade und dort in der obersten Reihe plaziert, durchaus sinnvoll wäre. Die dort dargestellte Kaisergestalt ist aber (im Gegensatz zu Nr. 73) bartlos – für Kaiser Karl sicher nicht typisch (vgl. nur die Triadendarstellung) –, steht im Halbprofil und animierten Dialog mit Kaiser 71, der auf seinen Reichsapfel weist. Der bärtige Kaiser 73 hingegen, nur leicht nach rechts gewendet, ist in traditioneller Maiestas-Position, also frontal-thronend und statisch-ruhend abgebildet. Seine Darstellung entspricht schon viel eher der traditionellen Karls-Ikonographie; vgl. etwa W[olfgang] Braunfels, Karl der Große, in: LCI 7 (1974), Sp. 276–282; vgl. auch: Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte, hg. von Lieselotte Saurma-Jeltsch (Schriften des Historischen Museums 19), Sigmaringen 1994, und hier besonders Norbert H. Ott, Reich und Städte. Karl der Große in deutschsprachigen Bilderhandschriften, S. 87–111 (zur Ikonographie der weltchronistischen Karls-Passagen: 102–108).

Otto III. bis Lothar III.) stimmen in der Zählung eindeutig mit der ›Sächsischen Weltchronik‹ überein; die Abfolge der Namen (nicht aber der Nummern) entspricht hier im übrigen auch derjenigen der ›Weltchronik‹ Heinrichs von München.[41] Das letzte Medaillon der dritten Arkade, die Nummer 90, in der obersten Reihe neben dem Balken, überspringt dann allerdings Konrad III., um gleich Kaiser Friedrich I. darzustellen, der sonst einen womöglich inakzeptablen Platz in der zweiten Reihe erhalten hätte. Konrad III. – von 1127 bis 1137 Gegenkönig zu Lothar III. und im Gegensatz zu diesem nie selbst Kaiser – wurde jedoch vielleicht nicht völlig übergangen: Er könnte ohne eigenes Bild und ohne Nummer, aber mit einer Überschrift über dem porträtlosen Schildmedaillon zwischen den Kaisern Lothar III. (Nr. 89) und Friedrich Barbarossa (Nr. 90) vertreten gewesen sein. Eine solche Lösung wurde auf jeden Fall in der vierten Arkade für Gegenkönig Otto IV. gewählt, dessen Namen und Regierungszeit sich über dem Schildmedaillon zwischen Philipp von Schwaben (Nr. 92) und Friedrich II. (Nr. 93) befinden. Und noch ein dritter Herrscher mußte bildlos bleiben, um gegenüber der ›Sächsischen Weltchronik‹ die Hundertzahl zu erreichen, und eleganterweise wählte man wieder zwischen einem König und einem Gegenkönig: Wilhelm von Holland (Nr. 94) wurde Konrad IV. vorgezogen.[42] Danach scheint die Reihe normal weiterzulaufen: Das letzte Medaillon der Sommerhaus-Arkadenwand stellt Albrecht I. (Nr. 98) dar, die beiden letzten Kaiser, Heinrich VII. und Ludwig der Bayer, mit welchen sowohl die Runkelsteiner Reihe als auch die ersten Fortsetzungen der ›Sächsischen Weltchronik‹ schlossen – Heinrichs ›Weltchronik‹ endete ja bereits mit Friedrich II. –, mußten isoliert und aus heutiger Sicht etwas unglücklich auf der Wand des Osttraktes, genauer gesagt des Küchentraktes, Platz finden. Andererseits wird die Reihe durch ihre Ausdehnung auf den Osttrakt prinzipiell auch offen für Erweiterungen, wie es denn überhaupt etwas wundern könnte, daß man sich mit einem Abschluß bei Ludwig dem Bayern begnügte und die Reihe nicht mit den Luxemburger Kaisern bis in die Gegenwart fortsetzte.[43]

Weitgehend frei und unabhängig von den Chronik-Texten scheint der Concepteur oder Maler mit der Ikonographie der Kaiser umgegangen zu sein, er schöpft zumindest teilweise im Fundus der traditionellen Herrscherikonographie.[44] Die einzelnen Figuren sind in Körperhaltung, Gestik und Blickrichtung

[41] Deren Datierung wurde ja nachweislich in drei Fällen gegenüber der SWChr übernommen, vgl. Anm. 31.

[42] Seine Inschrift könnte sich über dem Wappenschild-Medaillon zwischen den Nummern 93 (Friedrich II.) und 94 (Wilhelm von Holland) befunden haben.

[43] Otto Lutterotti nahm an, daß nach den römischen Kaisern auf Westpalas-Nordwand und Wehrmauer die Reihe der deutschen Kaiser direkt auf der Sommerhaus-Arkadenwand mit Karl dem Großen einsetzte und auf der Osttrakt-Hofwand »mit den zwei letzten Gestalten anscheinend [...] bis zum zeitgenössischen Kaiser Sigismund (1410–1437) fortgesetzt wurde«; Lutterotti, Schloß Runkelstein (Anm. 25), S. 21f. Bei Haug, Bildprogramm (Anm. 3), S. 24, hat sich diese irrtümliche Annahme zur Tatsache verfestigt.

[44] Vorsicht in der Beurteilung der Ikonographie und der stilistischen Einordnung ist

in der Regel gegen das jeweilige Arkadenzentrum gerichtet, stehen oft paarweise in einem Dialog zueinander. Immerhin läßt sich ganz grob eine Zweiteilung vornehmen, je nachdem, ob die Gestalten in Rüstung, also als ritterliche Kämpfer – in Aktion oder nur posierend – oder aber als thronende (bisweilen stehende) Herrscherfiguren ohne Waffen dargestellt wurden. Und vielleicht können zumindest tendenziell die Kämpferfiguren mit der Heidenmission und der Ungarn-Abwehr in Verbindung gebracht werden, die sowohl bei Heinrich von München als auch in der ›Sächsischen Weltchronik‹ eine überaus große Rolle spielen. Die erste Kämpfergestalt auf den Arkadenwänden findet sich denn auch noch nicht (soweit erkennbar) unter den römischen Kaisern, sondern erst auf der zweiten Arkade bei Arnulf von Kärnten (Nr. 77), der in Heinrichs ›Weltchronik‹ (fol. $301^{vb/c}$; 300^{ra})[45] die Friesenmissionierung anregt, die Normannen unterwirft und die einfallenden Ungarn abwehrt. Obwohl ab diesem Zeitpunkt sich die Ungarneinfälle wie ein roter Faden durch die Chronik ziehen, werden allerdings erst wieder die Medaillons 82 sowie 84 und 85 – Nr. 83 ist heute vollständig zerstört und kann nicht beurteilt werden –, d. h. Otto II. bis Konrad II., mit den Bildnissen gerüsteter Kaiser versehen: Otto II. (Nr. 82) wehrt in der Chronik die Afrikaner ab und liefert ihnen eine Seeschlacht, färbt das Meer rot von Heidenblut (fol. $302^{rb/c}$); Heinrich II. (Nr. 84) ist keusch und demütig, jedoch seinen Feinden ein Schrecken, bringt die Böhmen, Polen und Wenden zum Christentum (fol. 303^{vb}–304^{ra}); Konrad II. (Nr. 85) führt einen Heerzug gegen die Ungarn (fol. $304^{ra/b}$). Bewaffnet sind in der Folge noch die Kaiser 86 (Heinrich III.), 88 (der als *junger helt* beschriebene Heinrich V. [fol. 304^{va}]; vgl. Abb. 7) und 91 (Heinrich VI.); von den Kaisern, die nur noch in den bayerischen Fortsetzungen der ›Sächsischen Weltchronik‹, doch nicht mehr in Heinrichs Reimchronik behandelt werden, sind einzig Wilhelm von Holland (Nr. 94) als jugendlicher bartloser Krieger und Adolf von Nassau (Nr. 97) als

wegen der unter Maximilian (und noch später) erfolgten Übermalungen angebracht, mit denen im und am Sommerhaus immer zu rechnen ist. Hier soll eine Dissertation mehr Klarheit verschaffen, die derzeit von Victoria Salley (München) zu den Runkelsteiner Wandmalereien vorbereitet wird. Erste von Salley zusammen mit einer Restauratorin unternommene und noch unveröffentlichte Untersuchungen deuten allerdings tatsächlich auf eine Entstehung der Kaiserreihe noch in der Vintlerzeit hin. Spuren einer späteren Übermalung wurden nicht festgestellt. Ich danke Frau Salley für ihre wertvollen Hinweise. Von kunsthistorischer Seite her war man sich an der Freiburger Tagung allgemein über den böhmischen Einfluß bei der Ausführung der Kaiserbilder einig, konnte sich also auch von dieser Seite her die vorliegende Ausgestaltung durchaus für die Zeit um 1400 vorstellen. Mit dem Bilderschmuck der SWChr-Handschriften haben die Medaillons wohl nichts gemein. Nur die Handschriften 16, 161, 17 und 24 – allesamt aus dem 13. oder an der Wende zum 14. Jahrhundert entstanden – sind als Bilderhandschriften anzusehen (Herkommer, ›Sächsische Weltchronik‹ [Anm. 32], Sp. 473). Dem Initialenschmuck in den Handschriften der SWChr bin ich nicht nachgegangen; hier könnten theoretisch Kaiserköpfe in Medaillons aufgenommen worden sein, allerdings kaum Halb- und Dreiviertelderstellungen wie in der RKR.

[45] Dieser Aspekt ist in der SWChr (S. 155f.) viel weniger akzentuiert.

Kämpfer dargestellt. Die thronenden Herrschergestalten sind im Idealfall mit Bügelkrone, Zepter und Reichsapfel versehen, eines der beiden letzten Attribute kann auch fehlen, das Zepter seltener auch durch das Richterschwert ersetzt werden. Zu dieser Kategorie der thronenden Herrscher gehören auch die ›großen‹ Kaiser, also Karl der Große (Nr. 73), Otto I. (Nr. 81), Friedrich I. (Nr. 90), aber auch Friedrich II. (Nr. 93; vgl. Abb. 8); mit Ausnahme von Otto (in der zweiten Reihe) stehen sie alle in der obersten Reihe.

Sollte die räumliche Stellung der Kaiser an der Wand tatsächlich (zumindest tendenziell) deren Bedeutung beziehungsweise Wertschätzung widerspiegeln, so würde die Plazierung der Habsburger Kaiser Rudolf I. (Nr. 96) und Albrecht I. (Nr. 98)[46] in der untersten respektive zweituntersten Reihe nicht gerade eine Huldigung an den Habsburger Herzog Friedrich IV. dargestellt haben, der zum mutmaßlichen Zeitpunkt der Ausmalung in Tirol regierte, selbst wenn die Zwänge der historischen Abfolge andere Plätze an der Wand ohne größere Manipulationen (wie das mit den Gegenkaisern geschehen ist) nicht leicht zuließen. Das aber hätte zweifellos politisch brisant sein können. So wird es spätestens hier sinnvoll sein, den Blick auf die Auftraggeber der Wandmalereien und die historische Situation in Tirol auszuweiten und sich auch mit den übrigen Bildprogrammen auf Runkelstein zu beschäftigen.

Aufstieg und Karriere Niklaus Vintlers – Kauf und Ausstattung von Runkelstein

Die Bozner Familie der Vintler[47] war durch geschickte Ausnutzung der wechselnden Machtverhältnisse in Bozen sowie durch Rentenkäufe, Weinhandel und Kreditgeschäfte im 13. und 14. Jahrhundert schrittweise zu ansehnlichem Besitz und Geldmitteln gelangt und hatte sich unter der dortigen bürgerlich-städtischen Elite halten können, ohne dabei allerdings je besonders herauszuragen. Erst Niklaus Vintler gelang ab Ende der späten 60er Jahre des 14. Jahrhunderts der entscheidende Karrieresprung, indem er im landesfürstlichen Dienst vom Inhaber der wirtschaftlichen Schlüsselstellen in der Stadt (vor allem Kornplatz, Fronwaage und Weinplatz mit den entsprechenden Rechten) und dann Richter des Landgerichtes Gries unaufhaltsam bis zum herzoglichen Rat aufstieg – als ein solcher wird er schon Jahre vor seiner Belehnung mit Runkelstein (1385)

[46] Dieser kommt in der ersten (›bayerischen‹) Fortsetzung als *ein gepaurisch man an der persone* (SWChr, S. 331) auch nicht sonderlich gut weg (er ist überdies einäugig und bietet einen *unwirdischen anplich*; ebd.).

[47] Vgl. René Wetzel, Die Wandmalereien von Schloß Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler. Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts, Teile 1–3, ungedruckte Habil.-Schrift, Freiburg/Schweiz 1999 (Druck wird zusammen mit einem weiteren ergänzenden Teil vorbereitet); ders., *Quis dicet originis annos?* Die Runkelsteiner Vintler – Konstruktion einer adligen Identität, in: Schloß Runkelstein (Anm. 1), S. 291–310.

bezeichnet[48] – und dann gar zum obersten Amtmann Tirols (1392)[49] avancierte. 1393 erhielt er mit der Verleihung des erledigten Wappens der mit den Vintlern verschwägerten Bozner Stadtadligen von Obertor durch den Herzog die Erlaubnis, daß er und seine Familie dieses Wappen fortan *zu allen Ritterlichen Spielen Schimpff und Ernst* [...] *führen und nutzen* durften.[50] Das heißt allerdings nicht, daß er in der Folge in den Urkunden als ›Ritter‹ (*miles*) oder ›Edler‹ (*nobilis*) bezeichnet worden wäre, sondern höchstens vermehrt mit dem schwer zu fassenden Herrentitel (*dominus*) angesprochen wurde. In der ›Grauzone‹ der politisch-wirtschaftlichen Elite Bozens, wo reiche Bürger und in der Stadt ansässig gewordene kleine Adlige in Ansehen und Lebensweise kaum zu unterscheiden waren und eine Vermischung auch durch verwandtschaftliche Bande erfolgte, spielte der Adelstitel keine große Rolle. Der *dominus*- Titel war selten mehr als eine ehrende Anrede innerhalb dieser Oberschicht und konnte je nach Kontext in den Quellen einmal verwendet oder weggelassen werden.[51] Am landesfürstlichen Hof und im diplomatischen Dienst sah das wohl etwas anders aus. Niklaus Vintler führte zwar bereits als Grieser Richter das Wappen mit den beiden aufrechtstehenden silbernen Bärentatzen im roten Schild sowie ein entsprechendes Siegel, und die Familie war auch schon längere Zeit durch Konnubium mit stadtadligen Kreisen verbunden; ein Mitglied der niedersten Tiroler Adelsschicht, des Ritteradels, wurde die Familie offiziell aber erst 1393, als ihr das Obertor-Wappen (drei waagrechte schwarze Bärentatzen im goldenen Schild) zufiel. Diese über die Verleihung eines neuen Wappens erfolgte Standesbesserung (ohne explizite Nobilitierung)[52] war wohl auch durch die Ernen-

[48] So 1381, als Leopold III. gleich nach der Erwerbung Trevisos an den Hof des politischen Rivalen in diesem Gebiet, Francesco da Carrara, *alguni del so secreto conseyo* als Gesandtschaft schickte, nämlich: den Tiroler Hofmeister und Hauptmann an der Etsch Heinrich von Rottenburg, Marschall Ulrich von Liechtenstein, Niklaus Vintler sowie einen gewissen Pandolfo; vgl. Anonymus, La Guerra da Trivixo (1383), hg. von Roberto Cessi, in: Gesta Magnifica domus Carrariensis a cura di Roberto Cessi (Rerum italicarum scriptores, nuova ed., 17. 1. 3), Bologna 1965, S. 110–266, hier: 233f.

[49] 1392 Dezember 24, Wien (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Vintler-Archiv, Meraner Linie, Urk. 5).

[50] 1393 Januar 5, Wien (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Urk. II/7245).

[51] Vgl. Klaus Brandstätter, Die bürgerliche Oberschicht in Bozen, in: Bozen. Von den Grafen von Tirol bis zu den Habsburgern. Beiträge der Intern. Studientagung Bozen 1996, hg. vom Stadtarchiv Bozen (Forschungen z. Bozner Stadtgesch. 1), Bozen 1999, S. 127–172.

[52] Möglicherweise stellte bereits das alte Wappen lediglich eine (vielleicht inoffizielle) Variante desjenigen der mit den Vintlern verwandten Bozner Stadtadligen-Familie Obertor dar, das Niklaus Vintler aus praktischen Gründen – er benötigte als Grieser Richter ein Siegel – zu führen begonnen hatte. Vintler, der 1376 noch ein hausmärkenartiges Siegel (Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Urk. II, 1091) verwendet, setzt auf jeden Fall ab 1377 das Vintlerwappen mit den beiden Bärentatzen als richterliches Siegel ein. Auch nach der Verleihung des Obertor-Wappens führt Vintler in erster Linie sein altes Wappen weiter, und dies durchwegs auch zur Besiegelung. Die Vermutung liegt deshalb nahe, in der Verleihung von 1393 eine Art von Besserung, ja von

nung Niklaus Vintlers zum obersten Amtmann an der Etsch und im Inntal und damit zum höchsten Verwaltungsbeamten Herzog Albrechts III. nur zwei Wochen zuvor, am Heiligabend 1392, unumgänglich geworden.[53]

Niklaus Vintler hatte die halbverfallene, aber beeindruckende Schloßanlage am Eingang des Sarntals 1385 wohl bereits im Hinblick auf eine bevorstehende oder zumindest erhoffte Standesbesserung gekauft.[54] 1388 konnte er beginnen, Runkelstein zu renovieren und auszubauen; und bis zur Mitte der 90er Jahre des 14. Jahrhunderts wurde wohl auch die Ausstattung des Westpalas mit Wandbildern vorangetrieben und abgeschlossen: Auf drei Stockwerken, womöglich nach dem Ständeprinzip sich von unten nach oben steigernd aufgebaut,[55] finden wir Symbole und Versatzstücke der adlig-höfischen Kultur auf engstem Raum kompiliert, wie sie auch in anderen Burgen und Schlössern Tirols (und nicht nur Tirols) in dieser Zeit zum gängigen Ausstattungsrepertoire gehörten,[56] allerdings nirgends in dieser Konzentration heute noch überliefert sind: Turniere, höfische Spiele, Tanz, Musik, Jagd- und Fischereiszenen in allen Variationen, aufs modischste gekleidete Höflinge und Paare im galanten Dialog sowie die allgegenwärtigen Wappen. Die Motive erinnern zwar an die längst vergangene Blütezeit der höfischen Kultur, ihre Darstellungsweise wirkt jedoch höchst modern, orientiert sich an böhmischen Vorbildern des ›schönen Stils‹ genauso wie am neuen Realismus der Naturszenerien in der oberitalienischen

nachträglicher Legitimation des eigenen Wappens zu sehen, für welches kein alter Wappenbrief überliefert ist oder in der Familientradition erwähnt würde, und das in der Verleihung auch mit keinem Wort Erwähnung findet. Am neuen Wappen interessierte in erster Linie die damit verbundene Standesbesserung. Zur Vermutung, der Landesfürst hätte durch diesen Schachzug seinen Amtmann ständisch gebessert, ohne durch eine eigentliche Nobilitierung den alten Tiroler Adel zu brüskieren, vgl. Wetzel, Die Wandmalereien (Anm. 47), S. 298–301; ders. *Quis dicet* (Anm. 47), S. 302.

[53] Zur Frage der ständischen Einordnung der Vintler vgl. auch Max Siller, Die Standesqualität der Vintler von Bozen zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Prolegomena zu einer Interpretation von Hans Vintlers ›Blumen der Tugend‹ (1411), in: *Durch aubenteuer muess man wagen vil.* Festschrift Anton Schwob, hg. von Wernfried Hofmeister u. Bernd Steinbauer, Innsbruck 1997, S. 447–462.

[54] Der Kauf erfolgte zwar durch Niklaus und seinen Bruder Franz Vintler, die Inschrift von 1388 an der Hofwand des Kapellenvorbaus (vgl. Rasmo, Runkelstein [Anm. 1], S. 115) zeigt, daß Ausbau und Ausstattung von Niklaus allein betrieben wurden, während sich Franz Vintler zu Beginn der 90er Jahre in dem benachbarten Schlößchen Rendelstein niederließ.

[55] Darauf weisen etwa schon die gemalten Wappen hin: Phantasiewappen im ersten Stockwerk (erst 1996 aufgedeckt, vgl. Erika Winkler, Aufdeckungen profaner »Liebeserklärungen«, in: ARX 19 [1997], S. 27ff.), Wappen des regionalen Kleinadels im zweiten (Rasmo, Runkelstein [Anm. 1], S. 152) sowie Wappen des europäischen Hochadels im dritten Obergeschoß (ebd., S. 160).

[56] Vgl. etwa Helmut Stampfer, Adelige Wohnkultur des Spätmittelalters in Südtirol, in: Adelige Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongreß, Krems an der Donau 1980 (Österr. Akad. d. Wiss., SB d. philos.-hist. Kl. 400), Wien 1982, S. 365–376; vgl. auch den Beitrag von Cord Meckseper in diesem Band.

Buch- und Wandmalerei[57] oder an trompe-l'œil-Ausstattungsprogrammen toskanischer Stadtpalazzi.[58] Die Vintler, deren Wappen verschiedentlich zu sehen sind und die sich selbst als Turnierteilnehmer neben dem österreichischen Herzog und bedeutenden Tiroler Adligen malen ließen, geben hier den Eindruck, völlig in der Tiroler Adelsgesellschaft aufzugehen und sich in die höfisch-ritterlichen Kultur zu integrieren.

Der Westpalas diente höchstwahrscheinlich einzig oder fast ausschließlich repräsentativen Zwecken, ein Wohngebäude war er nicht,[59] dazu fehlten zum Beispiel auch Kamine zum Heizen. Ob hingegen der ebenfalls stark ausgebaute, heute in dieser Form jedoch weitgehend zerstörte Ostpalas zu Wohnzwecken ausgestattet wurde, wissen wir nicht mit Sicherheit, es ist jedoch anzunehmen.[60] Nur einzelne Namen für Räume, die uns aus Inventaren des 15. Jahrhunderts (1465 und 1493) überliefert sind, sowie Augenzeugenberichte aus dem letzten Jahrhundert belegen, daß auch dieses Gebäude vollständig ausgemalt gewesen sein muß[61] und daß es hier literarische Themen wie etwa der Neidhartsche Veilchenschwank oder ein ›Herzog Wilhelm‹-Stoff waren, die mit Vorliebe verarbeitet wurden.[62] Auch der Saal direkt über der Kapelle scheint mit literari-

[57] Böhmische und italienische, aber auch französische Einflüsse vereinigen sich etwa im nahen Trient, wo um 1400 unter dem aus einer adligen mährischen Familie stammenden vormaligen Propst des Wiener Stephansdomes Bischof Georg von Liechtenstein und seinem böhmischen Kreis die sogenannten Monatsfresken im Adlerturm der bischöflichen Residenz Buonconsiglio entstanden; vgl. z. B. Enrico Castelnuovo, Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento, Trento 1987.

[58] Ich denke etwa an den Palazzo Davanzati-Davizzi in Florenz mit – unter anderem – einem literarischen Zyklus zur ›Châtelaine de Vergi‹; vgl. etwa Luciano Berti, Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze, Milano 1976, und Michael Curschmann in diesem Band; weitere Beispiele bei Leonardo Ginor Lisci, I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, vol. 1–2, Firenze 1985.

[59] Anderer Meinung ist Cord Meckseper in diesem Band.

[60] So etwa auch Rasmo, Runkelstein (Anm. 1), S. 141. Der Ostpalas wurde durch verschiedene Katastrophen im Laufe der Zeit so stark in Mitleidenschaft gezogen, daß ihn Kaiser Franz-Joseph 1884–1888 durch seinen Wiener Dombaumeister Friedrich Schmidt im neugotischen Stil und unter Mißachtung der ursprünglichen Gegebenheiten größtenteils neu errichten ließ.

[61] Vgl. besonders Adolf Becker, Schloß Runkelstein und seine Wandgemälde, in: Mitth. d. k. k. Central-Commission z. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N.F. 4 (1878), S. XXIII–XXIX u. Corrigenda S. LXXX, hier: XXIV.

[62] Belegt sind eine *Niettartskammer* (1465) bzw. *harnasch kamer gnant Neythart* (1493) mit dem Neidhartschen Veilchen-Schwank (zur Lokalisierung vgl. – beruhend auf Oswald Zingerle in der Beilage der Augsburger ›Allgemeinen Zeitung‹ vom 26. Juli 1885 – Ernst Carl Graf Waldstein, Nachlese aus Runkelstein, in: Mitth. d. k. k. Central-Commission z. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, N.F. 20 [1894], S. 1–7, hier: 5; vgl. auch Erhard Jöst, Zur Neithart-Ikonographie: Die ›harnasch kamer‹ auf Runkelstein, in: Jb. d. Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 3 [1984/85], S. 233–239; mittlerweile wurde im Historischen Museum Wien unter den Restaurierungsskizzen Friedrich Schmidts eine Abzeichnung gefunden, vgl. André Bechtold, Nachlese aus Runkelstein, in: Schloß Runkelstein [Anm. 1], S. 795–797 u.

schen Malereien ausgestattet gewesen zu sein; die im 19. Jahrhundert noch sichtbaren Reste zeigten in einer Auszugsszene einen Ritter mit Löwe im Schild, ferner eine Reitergestalt bei einem mit Echsen oder Salamandern belebten Berghang und mit überlaufender Schrift, von welcher Waldstein nur Weniges (»– *inde rex* –«) lesen konnte.[63]

Damit sind wir auch bei Programmen angelangt, wie sie im sogenannten Sommerhaus[64] im Vordergrund stehen, welches an Stelle der nördlichen Ringmauer unter Niklaus Vintler zeitlich nach dem Bau und der Ausstattung des Westpalas[65] im späten 14. oder frühen 15. Jahrhundert errichtet und wahrscheinlich in der ersten Dekade des 15. Jahrhunderts, ziemlich sicher jedoch vor dem Tod Niklaus Vintlers im Jahr 1414,[66] ausgemalt wurde. Es handelt sich um ein zweigeschossiges Gebäude, das im Erdgeschoß offen, als zweiteilige Bogenhalle konzipiert war, über welcher sich ein gedeckter Söller loggia-artig erhebt. Dahinter verbergen sich nur gerade zwei respektive ursprünglich drei[67] kleinere Säle, einer davon ist mit einem beeindruckenden italienischen Kamin der Zeit ausgestattet. Es handelt sich also um ein Wohngebäude, wohl nach italienischem Vorbild modern und bequem angelegt und eingerichtet, vielleicht zur Beherbergung von Gästen gedacht, wenn es der Schloßherr – als kühle Sommerresidenz und wintertauglicher Sitz neben der Bozner Stadtwohnung – nicht selbst für Wohnzwecke nutzte.[68]

Abb. 734), eine *hertzog Wilhalm chamer* (1493; ›Wilhelm von Österreich‹? ›Wilhelm von Orlens‹? ›Willehalm‹?) sowie das bislang unerklärt gebliebene *gemach genant das Swietal* und der genauso rätselhafte *Parentzis sal* (beides 1493). Abdruck des Inventars von 1465 in: Mittelalterliche Inventare aus Tirol und Vorarlberg, hg. von Oswald Zingerle, Innsbruck 1909, Nr. XL, S. 88–90; das Inventar von 1493 abgedruckt als Anhang bei David Schönherr, Das Schloß Runkelstein bei Bozen. Mit einem Inventar des Schlosses von 1493, Innsbruck 1874, S. 47–56.

[63] Waldstein, Nachlese (Anm. 62).

[64] Der Begriff (*sumerhaws*) stammt aus dem Inventar von 1493, vgl. Schönherr, Runkelstein (Anm. 62), S. 52.

[65] Vgl. das quartierte Wappen über den Triaden im Sommerhaus mit dem alten Vintlerwappen und dem neuen, erst 1393 verliehenen Obertorwappen. Im Westpalas steht letzteres noch für sich allein und als solches neben dem alten Vintlerwappen. Vgl. auch die alte Bemalung der westlichen Wehrmauer, die der RKR weichen mußte (s. oben, Anm. 27).

[66] Die bisherige Datierung, die von einem *terminus ante quem* von 1407 ausging, weil es unvorstellbar schien, daß die Ausstattung noch nach dem Konflikt der Vintler mit Friedrich IV. erfolgen konnte, ist so nicht stichhaltig. Niklaus Vintler bleibt bis zu seinem Tod auf Runkelstein und ist auch noch weiter politisch und diplomatisch für den Herzog tätig, sein Neffe Hans Vintler folgt Niklaus 1414 als Amtmann an der Etsch nach.

[67] An den ›Tristan‹-Saal schloß sich vor dem Mauerabsturz von 1868 im Osten ein weiterer (kleinerer) Raum an, dessen Reste heute mit dem ›Tristan‹-Saal vereinigt sind.

[68] Das Sommerhaus war mit dem im Osten angrenzenden Küchentrakt und der Kapelle und damit auch mit dem Ostpalas direkt verbunden.

Mit dem Wechsel der Funktion – vom quasi öffentlichen oder für eine gewisse Öffentlichkeit bestimmten Repräsentationsbau (Westpalas) zum privaten Wohn-/Gastgebäude oder zur Residenz (Sommerhaus und wahrscheinlich Ostpalas) – wechseln wie bereits angedeutet interessanterweise auch die Bildthemen der Innenausstattungen: es sind solche der höfischen Literatur, im Sommerhaus konkret die Zyklen um die höfischen Helden Tristan, Garel und Wigalois. Sie sind Romanen entnommen, die zu dieser Zeit schon gegen 200 Jahre alt waren, sich jedoch noch immer größerer Beliebtheit erfreuten.[69]

Eine vermittelnde Stellung zwischen den verschiedenen Ausstattungsprogrammen der Runkelsteiner Innenräume könnten nun geradezu programmatisch die auf den Schloßhof nach außen gerichteten Bilder des Sommerhauses sein, die in drei Bildkomplexe gegliedert werden können: In den Laibungen der beiden westlichen Arkadenbogen erscheinen die Personifikationen der *septem artes* zusammen mit der Philosophia in Grünmalerei,[70] für die beiden östlichen Laibungen wären Tugend-Personifikationen zu erwarten, erhalten ist allerdings nichts.[71] Auf dieser Grundlage stehen (im wörtlichen wie im übertragenen Sinn) als zweiter Komplex die Kaiser der Arkadenwand, als exponiertester Teil der Kaiserreihe. Auf dem gedeckten Söller oberhalb der Arkaden schließlich leuchten dem Betrachter im Kontrast zu den eintönigen Terraverde-Malereien farbig

---

[69] Doch nicht nur die Bildthemen sind archaisch, auch deren Behandlung wirkt (im Gegensatz zu den Westpalas-Malereien) so, auch wenn wir wegen der weitgehenden Übermalung der Zyklen zu Beginn des 16. Jahrhunderts unter Kaiser Maximilian I. in der Beurteilung höchst vorsichtig sein müssen.

[70] Die Personifikationen der *septem artes* folgen ikonographisch recht getreu italienischen Beispielen der Zeit, die in der Nachfolge der angehängten Miniaturen in den Handschriften des Huldigungsgedichtes Convenevoles da Prato auf Robert von Anjou (3 Handschriften, 1334–1343) entstanden waren; vgl. Jutta Tezmen-Siegel, Die Darstellungen der septem artes liberales in der Bildenden Kunst als Rezeption der Lehrplangeschichte (tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte 14), München 1985, S. 234f. (Runkelstein) u. S. 184–188 (Convenevole-Handschriften). Einzig die Ersetzung der Laute durch eine Harfe bei der Musica, das Weglassen der begleitenden Repräsentanten und die Ergänzung der Philosophie als Mutter der Künste – bereits in der älteren italienischen Tradition häufig (vgl. ebd., S. 178ff.) und auch so nicht unüblich – weichen vom Grundprogramm ab. Bei Convenevole und auch sonst häufig werden die Künste (begleitet von ihren *inventores/auctores*) mit den Tugenden (begleitet von den Lastern) kombiniert. Der (allerdings jüngere) ›Libro di Giusto‹ (um 1450/60) im Römer Gabinetto Nazionale delle Stampe kombiniert die Tugend- und *septem artes*-Personifikationen mit einer Reihe von *uomini famosi* (in erster Linie Herrschergestalten aus Bibel, Antike und Völkerwanderungszeit) auf den Verso-Seiten, verfährt also auch hier vergleichbar mit Runkelstein und seinen Triaden (freundlicher Hinweis von Michael Stolz, Bern; vgl. auch Tezmen, artes liberales, S. 191). Das 14. und 15. Jahrhundert bilden die eigentliche Blütezeit der *septem artes*-Darstellungen in Italien, gleichermaßen beliebt in Wandmalerei, Bildhauerei und Handschriftenillustration.

[71] Für Waldstein, Nachlese (Anm. 62), S. 1, hatte es jedoch »den Anschein, als ob sich an den Flächen der weiteren zwei Bogenwölbungen [...] noch Reste von anderen derartigen Malereien befänden«.

und überlebensgroß die ›Neun Helden‹ in ihrer einzigartigen Erweiterung zu insgesamt siebenundzwanzig Figuren entgegen.[72]

Höhepunkt und Karriereknick – Das Programm der Sommerhaus-Außenwandbemalung

Das Sommerhaus wurde auf dem Höhepunkt von Niklaus Vintlers Karriere in Angriff genommen, vielleicht jedoch unter anderen Vorzeichen vollendet. Es ist möglich, daß Vintler seine Stellung in der Tiroler Gesellschaft und insbesondere seine Integration in den Tiroler Adel sowie seine Akzeptanz durch diesen überschätzt hatte. Er hatte von der exzessiven Verpfändungspolitik der österreichischen Herzöge profitiert und sich als Gläubiger unentbehrlich gemacht. Gleichzeitig sah sich die Stellung des Tiroler Adels in dieser Zeit enorm gestärkt. Mit Herzog Friedrich IV., der sich ab 1403 als der neue starke Mann in Tirol neben Leopold IV. etablierte und 1406 dann alleine die Herrschaft übernahm, wehte allerdings ein anderer Wind über das Land. Der neue Landesherr war in Tirol präsent und willens, mit dem erstarkten und machthungrigen Adelsklüngel aufzuräumen sowie Regierung und Verwaltung zu straffen und zu zentralisieren. Der Tiroler Adel fürchtete um seine Autonomie, Niklaus Vintler um seine Pfandschaften und Einkünfte. Er engagierte sich 1406 zusammen mit seinen Brüdern und Neffen im Tiroler Ständebund, den Friedrichs Hauptmann an der Etsch, Heinrich von Rottenburg, wohl bewußt gegen den Landesherrn ins Leben gerufen hatte.[73] 1407 weigerte sich Niklaus gar, Friedrich im selben Umfang zu dienen wie zuvor dessen Brüdern und wurde von allen seinen Ämtern enthoben. Wenn er sich Sukkurs vom alten Tiroler Adel erhofft hatte, dem er sich in Selbstüberschätzung zugehörig oder zumindest ebenbürtig fühlte, so irrte er sich: Er geriet 1408 im Verlauf der Auseinandersetzung zwischen dem selbstherrlichen Adelsführer Heinrich von Rottenburg und dem Landesfürsten Friedrich IV. zwischen die Räder und konnte von Glück reden, daß ihm 1409 noch seine Eigengüter verblieben. Trotzdem wurde Niklaus begrenzt wieder im landesfürstlichen Dienst eingesetzt und starb 1414 auf Runkelstein.

Unter diesem Gesichtspunkt wird es vielleicht verständlicher, warum an so exponierter Lage im Schloßhof mit der Kaiserreihe die kaiserliche Zentralmacht

[72] Viktor Malfér, Die Triaden auf Schloß Runkelstein. Ihre Gestalten in Geschichte und Sage, Bozen [1967]; Horst Schröder, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 1971; Joachim Heinzle, Die Triaden auf Runkelstein und die mittelhochdeutsche Heldendichtung, in: Haug u. a., Runkelstein (Anm. 2), S. 63–93.

[73] Vgl. Lukas Madersbacher, Die Opposition des Tiroler Adels gegen Herzog Friedrich von Österreich, Diplomarbeit (masch.), Innsbruck 1989; Karin Kranich-Hofbauer, Der Starkenbergische Rotulus. Handschrift – Edition – Interpretation (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 51), Innsbruck 1994, hier vor allem S. 57–77.

gegenüber der Landesherrschaft so stark betont wird und die Habsburger eine eher zweitrangige Position einnehmen. Durch das Beispiel Oswalds von Wolkenstein sind uns die Strategien bestens vertraut, mit welchen in solchen Zeiten in Adelskreisen versucht wurde, die königliche beziehungsweise kaiserliche Zentralgewalt gegenüber der Landesherrschaft auszuspielen.[74]

Das ist möglicherweise der historisch-politische Kontext, in welchen sich die Runkelsteiner Kaiserreihe einschreibt. Doch darf er weder überbewertet noch gar verabsolutiert werden. Dadurch, daß die Reihe bereits mit Ludwig dem Bayer abbricht, historisch also zu einer Zeit, in welcher Niklaus Vintler vielleicht noch nicht einmal geboren war, wird sie ein Stück weit auch aus der politischen Tagesaktualität hinausgehoben und mehr in ihrer historischen und ideellen Bedeutung gesehen. Die abgerundete, vollendete Hundertzahl der Reihe weist wohl in dieselbe Richtung.

Die Kombination mit den Allegorien der Laibungen und mit den Triaden des Söllers erinnert zudem an Beispiele wie das des ›Schönen Brunnens‹ von Nürnberg, einer Arbeit Heinrich Parlers vom Ende des 14. Jahrhunderts (1383/96), wo die Künste und die Philosophie zusammen mit den vier Evangelisten und den vier Kirchenvätern auf dem Brunnenrand sitzen und im gotischen Stufenaufbau durch die Vollplastiken der Neun Helden, der sieben Kurfürsten und der acht Propheten komplettiert werden.[75] Auf der Sommerhaus-Wand in Runkelstein sind es nicht die Kurfürsten, sondern die Kaiser selbst, die auf der Grundlage von Weisheit, Wissen und ethisch-moralischen Werten stehen. Die klassischen drei Dreiergruppen der ›Neuf preux‹ werden zu insgesamt neun Triaden mit historischen, pseudohistorischen und rein literarisch-fiktiven Gestalten erweitert.

Diese in der Geschichte einzigartige Erweiterung des ›Neun Helden‹-Programms in den Runkelsteiner Triaden wurde schon oft beschrieben,[76] selten jedoch gedeutet. Meist begnügte man sich mit der Feststellung, daß die neuen Triaden aus dem Bereich der ›heimischen Sage‹ und höfischen Epik stammten, Kontroversen wurden höchstens bezüglich der Identifikation ein-

[74] Vgl. etwa Anton Schwob, Landherr und Landesherr im spätmittelalterlichen Tirol. Oswalds von Wolkenstein Ständepolitik, in: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977, hg. von Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller (GAG 206), Göppingen 1978, S. 3–38.

[75] Tezmen-Siegel, artes liberales (Anm. 70), S. 230f. Die Personifikationen werden häufig auch kombiniert mit den acht Weisen, den Kirchenvätern, mit *uomini famosi* (s. o., Anm. 70), den Personifikationen der *artes mechanicae*, mit den Monatsarbeiten, Tierkreiszeichen usw. (ebd., S. 170–217); vgl. auch den Beitrag von Jolanda Obrist in diesem Band. Die Kombination von *artes* und Fürsten hat ja bekanntlich auch im literarischen Herrscherpreis und in der Fürstenspiegelliteratur geradezu topischen Charakter.

[76] Vgl. Anm. 72. Zusätzlich jetzt auch Kristina Domanski und Margit Krenn, Die profanen Wandmalereien im Sommerhaus, in: Schloß Runkelstein (Anm. 1), S. 99–154, hier: 99–109.

zelner Gestalten innerhalb der Recken-, Riesen-, Riesinnen- und Zwergengruppen geführt.[77] Nur Walter Haug hat sich eingehender mit dem Programm auseinandergesetzt und in ihm den Schlüssel zum Programm der Sommerhaus-Malereien und des Vintlerschen Literaturkonzeptes gesucht.[78] Ich selbst habe an anderer Stelle[79] vorgeschlagen, die Triaden symmetrisch, von links nach rechts und von rechts nach links auf das Zentrum der höfischen Liebespaare hin zu lesen, im Sinne einer zweifachen Kulturgeschichte des Adels, der sich aus kriegerisch-rohen Ursprüngen schrittweise, bis hin zur raffinierten höfischen Kultur verfeinert. Schon der klassische Neun Helden-Kanon kennt den Entwicklungsgedanken, der – entsprechend dem dreistufigen, heilsgeschichtlich ausgerichteten Geschichtsmodell – von den heidnischen und jüdischen Herrscher-Krieger-Gestalten zum *miles christianus* der christlichen Ritter führt; die Artusritter der vierten Triade stellen eine weitere Steigerung in Richtung höfischer Idealität dar, die im Runkelsteiner Programm ihren Höhe- und Endpunkt bei den völlig unbewaffneten höfischen Liebespaaren findet. Wenn wir uns den Paaren von der entgegengesetzten Richtung nähern, werden die Kultursprünge noch deutlicher: Den zeitgenössischen Vorstellungen der Vorzeitenkunde und Herogonie folgend, am schönsten allerdings erst in der Prosa-Vorrede des Straßburger Heldenbuchs von ca. 1480[80] zusammengefaßt, werden Protagonisten einer adligen Kultur- und Zivilisationsgeschichte vorgeführt. Die Zwerge,[81] von Gott zur Kultivierung der Erde und Hebung der verborgenen Schätze, aber auch zur Begründung der Künste und der politischen Ordnung geschaffen, wer-

[77] Vgl. zusammenfassend Heinzle, Triaden (Anm. 72).

[78] Haug, Bildprogramm (Anm. 3), S. 24–36. Auch er konstatiert die ausschließlich literarische Erweiterung des Neun Helden-Programms, verwirft jedoch den verlockenden Gedanken, die Gruppen der Tafelrunder, der Liebespaare, der Recken, Riesen, Riesenweiber und Zwerge der Heldensagen könnten die drei Gattungen Artusroman, Liebesroman und Heldenepik repräsentieren (S. 33). Er sieht in ihnen eher den Aspekt einer Verkörperung der höchsten Möglichkeit eines jeden Typs: der ritterlichen Idealität, der höfischen Liebe, der Kühnheit, der wilden Kraft und Ungebärdigkeit usw. (S. 34f.) und fragt sich, ob vielleicht die in der Innenausstattung realisierte »Romantriade« (S. 35) nicht auch unter diesem Aspekt gesehen werden müßte. Daß diese Interpretation bei den Triaden der stärksten Riesen, schrecklichsten Riesenweiber und besten Zwerge nicht sauber aufgeht, hat Haug selbst bemerkt (S. 34).

[79] René Wetzel, L'image du monde dans un monde d'images. Les fresques littéraires et courtoises de Castelroncolo dans leur contexte socioculturel et historique (Haute Adige, XIV-XV[e] siècles), in: L'histoire dans la littérature. Etudes réunies et présentées par Laurent Adert et Eric Eigenmann (Recherches et Rencontres 15), Genève 2000, S. 139–150, hier: 146–149.

[80] Straßburg, Seminarbibliothek, 1870 verbrannt. Erster Druck Straßburg, um 1484, Johann Prüß. Danach abgedruckt: Das deutsche Heldenbuch. Nach dem mutmaßlich ältesten Drucke neu hg. von Adelbert von Keller (Nachdruck der Ausg. Stuttgart 1867) (BLVS 87), Hildesheim 1966.

[81] In der Triaden-Reihe ganz rechts, über dem Eingang zum Küchentrakt dargestellt.

den zu Beginn von den Riesen[82] als den eigentlichen Adelsprototypen beschützt. Nach ihrer Erhebung gegen die Zwerge müssen die Riesen dann von den ersten wirklichen Adligen, den Helden,[83] bekämpft werden. Auch hier steht die kriegerische Funktion im Vordergrund, die erst durch die höfisch ritterlichen Modelle und noch deutlicher durch das höfische Adelspaar abgelöst wird, das auch hier wieder am Schluß der Modellreihe steht.[84]

Der Adel ist in der Triadenreihe primär als Träger einer spezifischen Kultur zu sehen, mit welcher sich auch die neuadligen Vintler identifizieren konnten, weil in dieser Art von ›Adelsgenealogie‹ die Legitimierung durch das Blut eine nur marginale Rolle spielt gegenüber den ideellen Werten. Heilsgeschichte, Geschichte und historisch gedeutete bzw. zur Geschichte gewordene Literatur liefern dazu die exemplarischen Verhaltensmuster und Gestalten.[85] Die Neun Helden-Erweiterung erweist sich damit als im Kern mehr historisch denn literarisch. Hier, in der Triaden-Reihe der vorbildlichen Gestalten der den ganzen Adel vereinenden Kultur, steht nun auch Wilhelm von Österreich, ein Vorfahre des österreichischen Landesherrn, auf der selben Stufe wie Kaiser Karl der Große und der *miles christianus* Gottfried von Bouillon. Und hier integrieren sich auch die Vintler selbst, deren Wappen zusammen mit flankierendem Tiroler Adler und österreichischem Bindenschild über dem Eingang zum ›Tristan‹-Saal eine Art Triade für sich bilden. Sie alle aber stehen an der Sommerhaus-Wand auf der Grundlage der in den Laibungen verkörperten höfisch-christlichen Werte und einer durch die Kaisermedaillons repräsentierten, letztlich von Gott legitimierten weltlichen Zentralmacht, welche die politische Rechtsordnung garantieren und anarchische Zustände, wie sie in Tirol drohten bzw. bereits herrschten, verhindern sollte.

Überall auf Runkelstein wird diese idealisierte höfische Adelskultur als die gemeinsame Basis einer politischen und gesellschaftlichen Elite beschworen. In einer Zeit, in der diese höfische Welt nur noch Schein war, wird sie auf Runkelstein noch einmal rekonstruiert und damit gegenwärtig, real. Die Bilder, aber auch die Chroniktexte, repräsentieren in ihrem Summencharakter auf der einen Seite gewiß aktuelles ›Weltwissen‹,[86] konservieren, tradieren und aktualisieren

[82] Auf Runkelstein schließen sich drei Riesinnen und drei Riesen links an die Zwergen-Triade an.

[83] Vgl. die Runkelsteiner Helden-Triade zwischen den Riesen (rechts) und den höfischen Paaren (links).

[84] Ich werde im Rahmen meiner Habil.-Schrift eingehend auf die Triaden zu sprechen kommen, denn auch ich sehe in ihnen einen Schlüssel zum Runkelsteiner Gesamtprogramm. Hier sollte nur angedeutet werden, in welche Richtung meine Überlegungen führen.

[85] Vgl. dazu František Graus, Funktionen der spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung, in: Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter, hg. von Hans Patze (Vorträge und Forschungen 31), Sigmaringen 1987, S. 11–55, hier: 19–22.

[86] Es sei in diesem Zusammenhang an allegorische Sammelhandschriften erinnert, die in

andererseits aber auch das kulturelle Gedächtnis einer Schicht, zu welcher die Vintler Anschluß finden wollten. Auf der Sommerhaus-Außenwand findet diese Verankerung in Vergangenheit, Tradition und Kultur ihren prägnantesten Ausdruck, und es ist bestimmt kein Zufall, wenn sich diese Einstimmung auf die Bilderwelten, welche den Besucher in den Innenräumen erwarten, gleich nach dem Betreten des Schloßhofes bietet, vergleichbar in der Funktion dem bildgeschmückten Portal mittelalterlicher Kirchen. Durch die Kaiserreihe, die ihn von beiden Seiten umfängt, wird er wie von selbst auf Arkaden- und Söllerwand des Sommerhauses hingeführt, wo ihn in Form exemplarischer Gestalten eine Summa adelig-höfischer Traditionen, Werte und Bildungsinhalte in den Bann zieht und vom entsprechenden Anspruch und dem geistigen Horizont des Schloßherrn kündet.

der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wohl in größerer Zahl kursierten (vgl. etwa Rom, Codex Casanatensis 1404; London, Wellcome Library, MS. 49; Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection, MS. 4), die auf engstem Raum und in enger Verbindung von Text und Bild und vielfach in schematischer Form eine Enzyklopädie des zeitgenössischen Wissens und in allegorischer Form heilsgeschichtliche Orientierung bieten; vgl. Eckart Conrad Lutz, Spiritualis fornicatio. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein ›Ring‹ (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 32), Sigmaringen 1990, S. 384–396. Ähnliches ist z. B. auch für die bebilderten Handschriften von Thomasins ›Welschem Gast‹ zu sagen, wie erst kürzlich Michael Stolz an deren *artes*-Zyklen belegt hat, wobei er die Memorialfunktion der Bilder auch im Sinne der rhetorischen *memoria* als konkrete Merkbilder versteht, die bei der Vermittlung der im Text schriftlich niedergelegten Inhalte eine Rolle spielen; vgl. Michael Stolz, Text und Bild im Widerspruch? Der Artes-Zyklus in Thomasins ›Welschem Gast‹ als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur, in: Wolfram-Studien 15 (1998), S. 344–372. Eine vergleichbare Funktion könnten die Gewährsleute des Alten und Neuen Testamentes erfüllt haben, die in der Runkelsteiner HvM-Hs. in einem rautenförmigen Netz beziehungsweise einem Gebäude (!) schematisch geordnet visualisiert sind (s. oben, S. 407f. u. Abb. 2–3).

Abb. 1: *Kaiserarkaden und Triaden.* Runkelstein, Burghof mit Sommerhaus. Foto: René Wetzel.

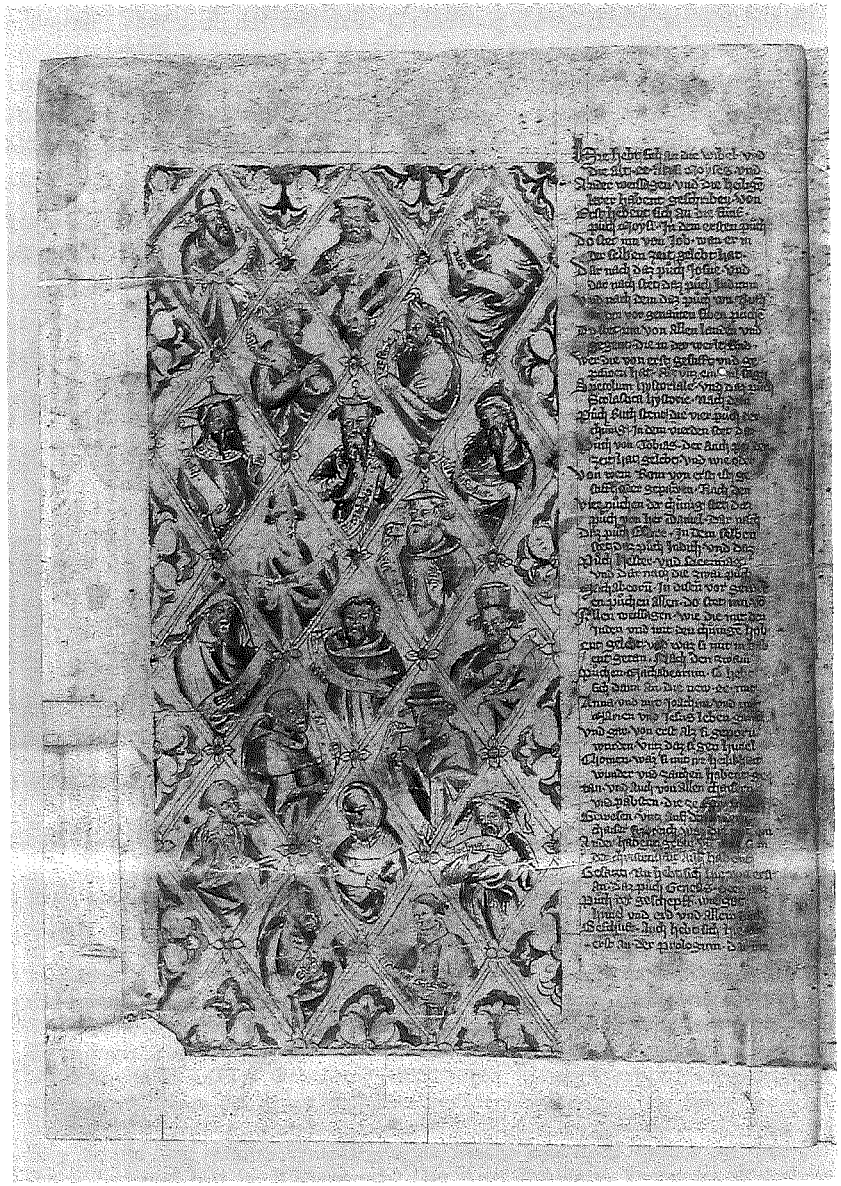


Abb. 2: *Die Gewährsleute des Alten Testamentes.* Heinrich von München, ›Weltchronik‹. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7330, fol. 1^{v} (Foto).

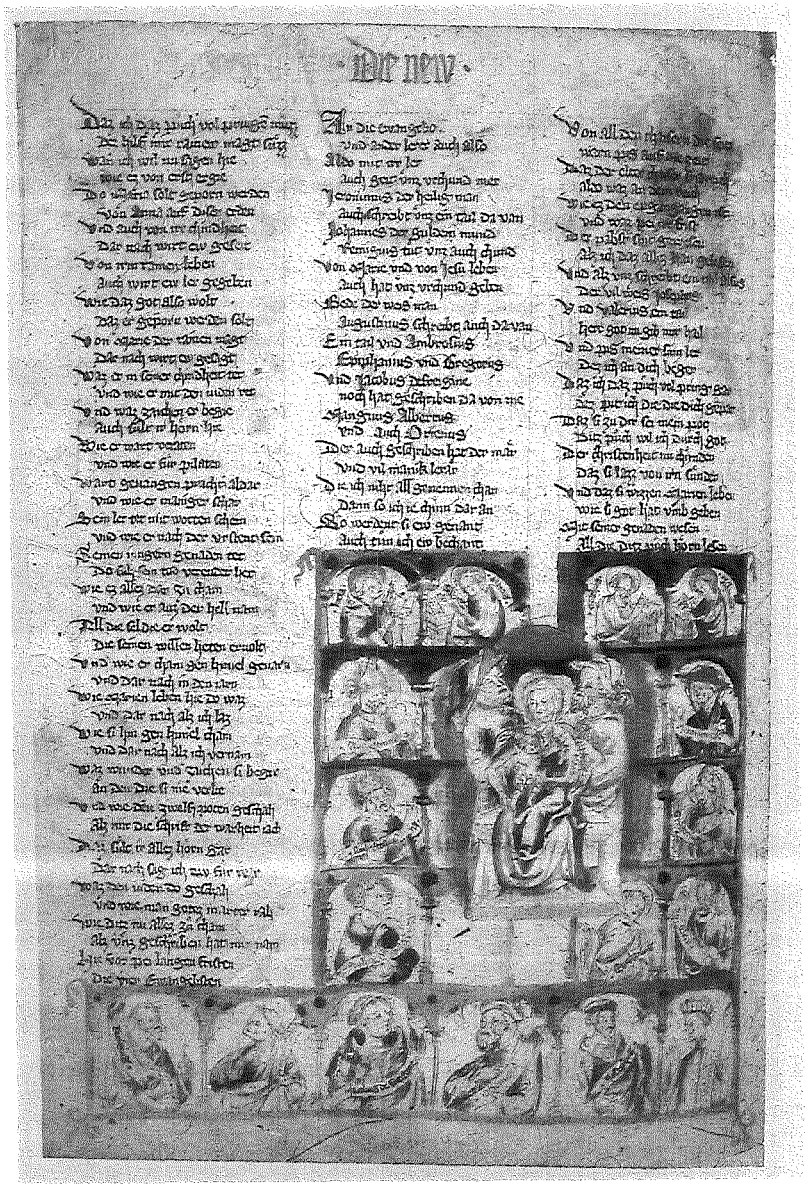


Abb. 3: *Die Gewährsleute des Neuen Testamentes.* Heinrich von München, ›Weltchronik‹. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7330, fol. 215^{v} (Foto).

Abb. 4–6: *Nr. 68, Kaiser Theodosius (?)[Hz 6029 i]; Nr. 74, Kaiser Ludwig der Fromme (?) [Hz 6029 l]; Nr. 79, Kaiser Konrad I. [Hz 6029 h].* Ignaz Seelos, Skizzen von drei Kaisern der Runkelsteiner Kaiserreihe. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Kapsel 629, Hz 6029 h, i und l (Fotos).

Abb. 7 und 8: *Nr. 88, Kaiser Heinrich V. [Hz 6029 k]; Nr. 93, Kaiser Friedrich II. [Hz 6029 m].* Ignaz Seelos, Skizzen von zwei Kaisern der Runkelsteiner Kaiserreihe. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Kapsel 629, Hz 6029 k und m (Fotos).

Andrea Gottdang (München)

›Tristan‹ im Sommerhaus der Burg Runkelstein

Der Zyklus, die Texte und der Betrachter

Die Kunstgeschichte hat dem ›Tristan‹-Zyklus im Runkelsteiner Sommerhaus, wie überhaupt dem gesamten Ausstattungsprogramm der Burg, bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dieser Mangel an Interesse ist um so erstaunlicher, als die Malereien nicht nur ein in ihrer Art einzigartiges Dokument der profanen Wandmalerei der Zeit um 1400 sind, sondern darüber hinaus eine Vielzahl von Fragestellungen aufwerfen. Hauptsächlich der stilgeschichtliche Ansatz wurde von Lutterotti, Rasmo und anderen in verschiedenen Beiträgen mehrfach erprobt,[1] führte beim ›Tristan‹-Zyklus aber nicht allzuweit. Schon im 16. Jahrhundert waren die Wandgemälde des Sommerhauses im Auftrag Maximilians I. ›erneuert‹ worden.[2] Im 19. Jahrhundert avancierte ›Tristan‹ zum erklärten Liebling der in Scharen zur Burg strömenden Touristen, doch die Favoritenrolle schützte ihn keineswegs vor erheblichen Veränderungen. 1843 wurden die Liebesszenen »mit Theaterdecorations-Figuren überschmiert [...] und nur rechtzeitiges Dazwischenkommen rettete die übrigen, die mit einer Aufhöhung durch weiße Linien davon kammen [sic!]«.[3] 1868 gingen einige Minneszenen beim Absturz der Außenwand des Sommerhauses verloren, aber damit endet die Leidensgeschichte des ›Tristan‹ auf Runkelstein noch immer nicht. 1876 wurden die übriggebliebenen Szenen »von einem Anstreicher unverantwortlich schlecht übermalt«.[4] Die stilgeschichtliche Einordnung des ›Tristan‹ ist daher nahezu unmöglich; die Quellen des 19. Jahrhunderts wecken in der Tat den Verdacht, daß heute kaum noch ein originaler, mittelalterlicher Pinselstrich im ganzen Zyklus zu finden sein wird. Obwohl der ›Tristan‹-Zyklus nach Auswahl,

---

[1] Siehe u. a. Otto R. von Lutterotti, Schloß Runkelstein bei Bozen und seine Wandgemälde, Innsbruck 1943. Stellvertretend für Rasmos zahlreiche Beiträge sei verwiesen auf Nicolò Rasmo, Castelroncolo, Bozen 1975 und ders., Runkelstein, in: Tiroler Burgenbuch, Bd. 5: Sarntal, hg. von Oswald Trapp, Bozen 1981, S. 109–176.

[2] Über Maximilians Interesse an der Wandmalerei informiert ausführlich Larry Silver, »Die guten alten istory«: Emperor Maximilian I, ›Teuerdank‹, and the ›Heldenbuch‹ Tradition, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 2 (1986), S. 71–106.

[3] Aloys Messner, Alte Kunstdenkmale in Botzen und seiner Umgebung, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Denkmalpflege 2 (1857), S. 120–123, hier: 121. Daß die Übermalung 1843 erfolgte, läßt sich aus einer Notiz von Ludwig Steub, Drei Sommer in Tirol, München 1846, S. 383, ermitteln.

[4] [Enrico Nordio], Schloss Runkelstein und seine Wandgemälde, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Denkmalpflege 4 (1878), S. XXIII–XXIX, hier: XXVII.

Anlage und Komposition der Szenen nach wie vor dem Originalzustand entsprechen dürfte, war die Einstufung der Runkelsteiner Wandmalereien als »künstlerisch unbedeutend«[5] Kunsthistorikern nicht gerade ein Anreiz, sich intensiver mit ihnen auseinanderzusetzen. Vertreter anderer Disziplinen zeigen hingegen weniger Berührungsängste. Mit Norbert H. Ott[6] hat sich ein in der mittelalterlichen Literatur und Kunstgeschichte gleichermaßen bewanderter Betrachter des Runkelsteiner ›Tristan‹ angenommen. Seine Studien führen vor, daß auch ein Zyklus, dessen Qualität nicht ganz auf der Höhe der Zeit ist, ein wichtiges Studienobjekt sein kann, das zum Beispiel auf die ja auch in der Kunstgeschichte diskutierte Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text Auskunft geben kann.

Es mag erstaunen, daß dieser Ansatz nun nochmals beim Runkelsteiner ›Tristan‹ aufgegriffen wird, dessen Texttreue gegenüber Gottfried von Straßburg immer wieder hervorgehoben, zuletzt aber doch etwas in Frage gestellt wurde. Jede Einschätzung muß jedoch neu überdacht werden, wenn die ikonographischen Interpretationen von Einzelszenen korrigiert beziehungsweise präzisiert werden müssen,[7] was mir der Fall zu sein scheint. Die Perspektive, die dabei eingenommen werden soll, ist folgende: Nicht der philologisch interpretierte Text ist mit Blick auf die Bilder zu lesen. Statt dessen sind die Bilder mit Blick auf den Text zu betrachten, der nicht in erster Linie als Literaturdenkmal, sondern als einziger Zugang zum Inhalt der Bilder herangezogen wird. In einem weiteren Schritt ist dann zu überlegen, ob aus den Ergebnissen der Betrachtung heraus Rückschlüsse über den möglichen Umgang mittelalterlicher Betrachter mit diesem Zyklus gezogen werden können.

Der Besucher gelangt vom Söller aus in den ›Tristan‹-Saal im Obergeschoß des Sommerhauses. Entsprechend der üblichen Leserichtung verläuft der Zyklus von links nach rechts; er beginnt an der Eingangswand links. Hier fängt der Runkelsteiner Künstler die Aufmerksamkeit des Betrachters mit der Darstellung eines Kampfes ein, der allerdings schon kurz vor der Entscheidung steht (Abb. 2). Morolt, dessen Zinsforderungen an Tristans Onkel, König Marke von

[5] Rasmo, Castelroncolo (Anm. 1), S. 39: »la completa ridipintura al tempo di Massimiliano [...] e i danni sofferti nell'ultimo secolo li rendono [...] dal punto di vista artistico, insignificanti.«

[6] Norbert H. Ott, Geglückte Minne-Aventiure. Zur Szenenauswahl literarischer Bildzeugnisse im Mittelalter. Die Beispiele des Rodenecker ›Iwein‹, des Runkelsteiner ›Tristan‹, des Braunschweiger ›Gawan‹- und des Frankfurter ›Wilhelm-von-Orlens‹-Teppichs, in: JOWG 2 (1982/83), S. 1–20, und ders., ›Tristan‹ auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme? in: Walter Haug (u. a.), Runkelstein. Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 194–239. Abdruck der Umzeichnungen von Ignaz Seelos ebd., S. 240–247.

[7] Die neue Deutung wurde bereits einmal mit anderer Schwerpunktsetzung vorgeschlagen: Andrea Gottdang, Der Tristan-Zyklus auf Runkelstein. Illustration, Interpretation oder Fassung?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58 (1998), S. 103–121.

Cornwall, den Zweikampf ausgelöst haben, ist bereits bezwungen und wird gleich den tödlichen Streich von Tristan empfangen.[8] Die insgesamt etwas instabile Figurenanordnung mit der stürzenden Gestalt Morolts, deren Schräglage von den sich anschließenden Felsformationen wiederaufgenommen wird, lenkt den Blick weiter zur folgenden Schiffsszene (Abb. 2). Tristan, der sich im vorangegangenen Kampf eine schwere Verletzung zugezogen hat, sei in See gestochen, um bei Morolts Schwester, der Königin Isolde von Irland, Heilung zu finden – so die bisherige Interpretation. Die ikonographisch fast identische folgende Szene (Abb. 3) stelle hingegen die zweite Irlandfahrt Tristans zum Zweck der Brautwerbung dar. Doch schon die enge ikonographische Verwandtschaft der beiden Szenen sollte stutzig machen. Der Künstler hätte sicher die erste Irlandfahrt um so deutlicher von der zweiten unterschieden, wenn sie in unmittelbarer Folge dargestellt werden sollten. Auf eine gewisse Tradition hätte er dabei zurückgreifen können, wird Tristan doch bei seiner ersten Irlandfahrt, wie bei Gottfried nachzulesen ist (7359ff.), eine Harfe mitgegeben; in einigen Bildzeugnissen, wie den Fliesen von Chertsey Abbey[9] und der Münchner ›Tristan‹-Handschrift,[10] ist sie groß und deutlich dargestellt. Tristan gelangt beim ersten Mal als Spielmann verkleidet an den irischen Hof, nicht als Ritter. Ferner gibt es bestimmte Erzählschemata, Sequenzen, auf deren Einhaltung mittelalterliche Leser und Betrachter sich verlassen konnten. Abfahrt, Ankunft am Ziel, Abenteuer in der Fremde und Rückfahrt bilden eine solche Sequenz.[11] Auch wenn nicht immer Abfahrt und Ankunft bildlich dargestellt werden, wird unbedingt mindestens ein Abenteuer erzählt, das dem Helden in der Ferne begegnet, wie auch jeder Ortswechsel ins Bild gebracht wird.

Ein scheinbar nebensächliches Detail bringt uns auf die Spur. Ein Jüngling, der in der ersten Schiffsszene im Bug sitzt, hält einen Becher in der Hand. Es muß eine Episode der zweiten Irlandfahrt sein, die ›anzitiert‹ wird. Als Land in Sicht kommt, läßt Tristan sich einen wertvollen Becher bringen, um den Marschall zu bestechen, der mit seiner schwer bewaffneten Mannschaft jedesmal zum Hafen eilt, wenn ein fremdes Schiff anlegt. Da der Mord an Morolt noch nicht aufgeklärt ist, werden alle Fremden als potentielle Mörder beargwöhnt. Die eigentliche Ankunft wird im zweiten Schiffsbild dargestellt: Ein junger Mann im Bug des Schiffes weist nach rechts; das Ziel der Fahrt ist erreicht.

[8] Gottfried von Straßburg, Tristan und Isold, hg. von Friedrich Ranke, 15. Aufl., Dublin/Zürich 1978, 7081–85. Alle im Text folgenden Versangaben beziehen sich auf Gottfrieds ›Tristan‹.

[9] Abb. bei Roger Sherman Loomis and Laura Hibbard Loomis, Arthurian Legends in Medieval Art, New York 1938, Abb. 30.

[10] Abb. in: Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim, Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Bd. 1–2, hg. von Paul Gichtel, Stuttgart 1979, fol. 46v.

[11] Siehe u. a. Wolfgang Kemp, Memoria. Bilderzählung und der mittelalterliche esprit de système, in: Memoria. Vergessen und Erinnern, hg. von Anselm von Haverkamp und Renate Lachmann (Poetik und Hermeneutik 15), München 1993, S. 263–282, hier: 268.

Entsprechend fehlt auch das Männlein, mit dem der Mastkorb in der vorangegangenen Szene noch besetzt war, denn in Hafennähe muß der Ausguck nicht mehr besetzt sein. Die Stadt, die sich über einem Steilhang erhebt, unterscheidet sich zwar von derjenigen in der ersten Schiffsszene, dieses Detail ist aber kein Argument dafür, daß wirklich zwei verschiedene Städte gemeint sein müssen und daß folglich doch beide Irlandfahrten mit ihren unterschiedlichen Ankunftshäfen dargestellt sind. Die Einheit des Ortes durch identische Stadtansichten, Innenraumdarstellungen oder ähnliches zu wahren und kenntlich zu machen, war um 1400 für Künstler noch nicht zur Selbstverständlichkeit geworden. So weichen beispielsweise auch die Darstellungen der Burg Merkanie, die in der 3. und 4. Szene des ›Garel‹-Zyklus zu sehen ist, voneinander ab.[12]

In den beiden Schiffsszenen setzt sich der Runkelsteiner Künstler erstmals über die von Gottfried vorgegebene Chronologie hinweg oder präziser: Er organisiert den Stoff anders. Gottfried läßt Tristan erst den Hafen erreichen, bevor das Bestechungsgeschenk (8757–60) herbeigeschafft wird. Merkwürdiger als die Umstellung ist allerdings, daß man sich auf Runkelstein nicht nur mit der Becherübergabe begnügte, die alle relevanten Informationen enthält. Über die Gründe der Doppelung wird noch nachzudenken sein, zumal der Runkelsteiner Künstler sonst eine größere Ökonomie an den Tag legt als Miniaturmaler und Teppichwirker beziehungsweise deren Berater. So wird der Kampf mit dem Drachen, der sich gewöhnlich in mehreren Szenen abspielt,[13] nur im entscheidenden Moment eingefangen (Abb. 4). Der Drache, der das Land verwüstet, umschlingt Tristan zwar noch, ist aber bereits besiegt. Tristan, der als Drachentöter Anspruch auf die Hand der Prinzessin Isolde erheben kann, trennt dem Ungeheuer die Zunge heraus. Weiter rechts sprengen unterdessen einige Reiter fort, unter denen möglicherweise der betrügerische Truchseß zu suchen ist, der sich als Drachentöter aufspielen wird. Wieder wird Gottfrieds Erzählfolge (8943–9065) umgekehrt. In seinem ›Tristan‹ begegnen dem Leser zuerst die Reiter. Aus ihrer

[12] Vgl. Abb. III, S. 147 und Abb. IV, S. 149 bei Haug (u. a.), Runkelstein (Anm. 6). Der Runkelsteiner Künstler verzichtete gleichfalls darauf, die Barone, die Tristan in der ersten Schiffsszene umstehen, in der zweiten genauso zu wiederholen. Möglicherweise wollte er etwas mehr Abwechslung in die sehr ähnlichen Darstellungen bringen. Daß der Becher eine Vorausdeutung auf den Minnetrank ist (vgl. Michael Curschmann, Vom Wandel im bildlichen Umgang mit literarischen Gegenständen. Rodenegg, Wildenstein und das Flaarsche Haus in Stein am Rhein [Wolfgang Stammler Gastprofessur. Vorträge 6], Freiburg/Schweiz 1997, S. 32), scheint wenig wahrscheinlich. Denkbar wäre eine derartige Antizipation, wenn sie inhaltlich motiviert wäre, wenn also z. B. der Becher, in dem Königin Isolde der Brangäne den Minnetrank übergibt, aus Tristans Besitz stammen würde. Da dies nicht der Fall ist, wäre die ›Vorausdeutung‹ allein auf der Motiv-Ebene angesiedelt, was eher ungewöhnlich wäre. Ein Motiv, das inhaltlich nicht unmittelbar in der Szene relevant ist, in der es zu sehen ist, fügt sich nicht in die Erzählstrategie des Zyklus, der gerade im Detail sehr ökonomisch angelegt ist.

[13] So beim ältesten Wienhausener Teppich; Abb. 76 bei Loomis and Loomis, Legends (Anm. 9).

Flucht schließt Tristan, daß das Untier in der Nähe sein muß und spürt es auf. Hätte der Runkelsteiner Künstler jedoch in strenger Anlehnung an Gottfried erst die Reiter dargestellt, wäre für den Betrachter nicht ersichtlich, daß sie sich auf der Flucht befinden. Es würde sich ihm im Gegenteil der Eindruck aufdrängen, die Reiter würden zum Schauplatz des Drachenkampfes stürmen.

In der folgenden Szene kümmern sich vier Personen um den erschöpft zusammengebrochenen Tristan (Abb. 5). Neben Tristan ist nur Isolde durch einen Namenstitulus hervorgehoben. Die Frau ihr gegenüber, die gerade die Drachenzunge aus Tristans Gewand zieht, dürfte ihre Mutter, die Königin Isolde, sein. Die Begleitpersonen sind als Brangäne und der Knappe Paranis zu identifizieren, womit das Figurenpersonal, das auch Gottfried (9399–9435) in diesem Handlungsabschnitt versammelt, vertreten ist.

Doch schon die folgende Simultandarstellung (Abb. 6) ist wieder, und diesmal weiter als bisher, von Gottfrieds Fassung entfernt. Isolde schwingt das Schwert gegen Tristan, der mit bittend erhobenen Händen wehrlos in einem Badezuber sitzt. Der Grund für Isoldes Mordlust liegt in der Entdeckung, die sie weiter hinten im Bild macht. Geht man davon aus, daß der Blick des Betrachters in der Regel zunächst auf die Hauptgruppe fällt, der dann die Nebenszenen zugeordnet werden, könnte man von einer Art ›simultaner Rückblende‹ sprechen. Bei der eingehenden Prüfung des Schwertes, das sie aus der Scheide an der Wand gezogen hat, entgeht Isolde nicht die Scharte, die vom Kampf gegen Morolt stammt und Tristan als den Mörder ihres Onkels entlarvt. Es ist Brangäne, die Isolde auf Runkelstein in den Arm greift, um den sofortigen Vergeltungsschlag zu verhindern. Gottfried (10196–200) hingegen läßt die Königin Isolde in dieser Situation tatkräftig eingreifen. Brangäne tritt lediglich hinzu, um den Versöhnungswunsch der Königin zu unterstützen. Rücksichtnahme auf medieninterne Gesetzmäßigkeiten, wie bildimmanente Logik, kann in diesem Fall kaum der Grund für den doch erheblichen Runkelsteiner Eingriff in die Figurenkonstellation gewesen sein. Da die eigentliche Retterin Tristans, die Königin, in der vorangegangenen Szene bereits als Figur eingeführt worden ist, wird die Absicht, das Figurenpersonal überschaubar zu halten, kaum eine Rolle gespielt haben. Im ›Tristan‹ des Eilhart von Oberg ist nachzulesen, daß Brangäne, und nicht die Königin, Isolde zu Besonnenheit mahnt.[14] In der Eilhartschen Fassung hat Isolde allerdings überhaupt nicht die Absicht, selbst Rache an Tristan zu nehmen, sie kündigt lediglich an, ihrem Vater die Überführung Tristans als Mörder mitzuteilen. Eine vollständige Klärung für die Runkelsteiner Variante leistet also auch der Verweis auf Eilhart nicht. Der Runkelsteiner Künstler setzt gewissermaßen eine Mischform in Szene – kann ein Maler in einem einzigen Bild zwei Texten gleichzeitig treu sein?

[14] Eilhart von Oberg, Tristan und Isolde, Mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch, hg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993, 199off.

Diese Frage drängt sich gleich noch einmal in der folgenden Minnetrank-Episode auf (Abb. 7). Im Balkon über dem Badehaus haben sich die Königin Isolde und ihr Mann eingefunden, um dem Schiff nachzusehen, das die junge Isolde nach Cornwall bringt. Zusammen mit Tristan im Heck des Schiffes stehend, nimmt sie als erste der beiden versehentlich einen Schluck von dem Minnetrank, den ihre Mutter Brangäne eigentlich für Isolde und Marke mitgegeben hatte. Weiter rechts im Schiff wirft Brangäne, die in ein Gespräch mit einem älteren Mann verwickelt ist, den Becher über Bord oder schüttet den Rest des Tranks aus. Wäre der Runkelsteiner Künstler Gottfried (11686–95) gefolgt, hätte er Brangäne bei der Vernichtung des restlichen Trankes allein darstellen müssen. Erst gegen Ende der Fahrt, als sie von dem verzweifelten Minnepaar gebeten wird, die Hochzeitsnacht mit Marke zu verbringen, gesteht sie ihre Schuld am Zustandekommen der Minneehe. Den Hinweis auf den Eilhartschen ›Tristan‹ lieferte wiederum Michael Curschmann, der auch erstmals in Brangänes Gesprächspartner Kurnewal erkannte.[15] Die beiden Diener beratschlagen, was gegen den unerklärlichen gesundheitlichen Verfall ihrer Herrschaft zu unternehmen sei. Brangänes Verdacht, daß das Siechtum der beiden auf die Einnahme des Liebestranks zurückzuführen sein könnte, bestätigt sich, als sie den Becher, der den Trank enthielt, geleert vorfindet. Zurückgekehrt zu Kurnewal schlägt sie vor, dem Paar die Minneehe zu ermöglichen. Allerdings sieht Eilharts Brangäne keine Veranlassung, den ohnehin leeren Becher über Bord zu werfen. Der Runkelsteiner Künstler scheint also wieder beide Texte, Gottfrieds und Eilharts, zu verquicken.

Rechts von Brangäne und Kurnewal stoßen bereits einige Männer in Fanfaren, um die Ankunft in Cornwall anzukündigen. Für die bildliche Schilderung des Treffens von Marke und Isolde wurde kein festes ikonographisches Schema ausgebildet. Die Begegnung zu Pferd (Palermo) ist ebenso möglich wie die Darstellung eines Festmahls, bei dem Ringe ausgetauscht werden (Wienhausen III).[16] Auf Runkelstein nähert sich Isolde in Begleitung Tristans von links (Abb. 8). Es bleibt unklar, ob sie mit beiden Händen Markes Hand empfängt oder die seines Gefolgsmannes.[17] Dieser zweite Herrscher, der links neben Marke steht, hält ein Schwert so vor sich hoch, wie man es von Rolands-Darstellungen oder aus dem Sachsenspiegel kennt. Von Gottfried (12544–75) erfahren wir, daß Isolde vor der Brautnacht Rechte über Cornwall und England erhält und die Huldigung der Landbarone entgegennimmt. Es ist jedoch nicht einwandfrei zu klären, ob wirklich dieser Vorgang im Bild gemeint ist. Möglicherweise sollte auch nur der rechtliche Aspekt der Eheschließung betont werden, zu der rechts des Portals einige Spielleute aufspielen. Der Blick des Betrachters wird über die geschlossene Figurengruppe zur nächsten Szene geleitet (Abb. 9), zu der sich einer der Spielleute interessiert umdreht. Die Komposition gibt uns keine Veranlassung, den Ausgangspunkt der Simultandarstellung an anderer Stelle zu suchen als bei den beiden Frauen unten links im Bild. Hier – und nicht, wie allgemein angenommen, oben links – nimmt das Attentat auf Brangäne (12700–948) seinen Anfang. Aus Angst, Brangäne könne den König über den Ehebruch informieren, will Isolde ihre Dienerin von zwei Knechten ermorden lassen, die sie bei der Kräutersuche begleiten sollen. Der Runkelsteiner Künstler beginnt mit dem Abschied Brangänes von Isolde. In der Mitte des Bildes zeigt er, wie ein kleiner Trupp einen Hügel hinaufsteigt – hier bestätigt sich nochmals unsere Leserichtung. Würde der Verrat an Brangäne oben links beginnen, um dann mit den Figuren in der Bildmitte fortgesetzt zu werden, müßte die Gruppe bergab wandern. Das ist jedoch nicht der Fall.

Nachdem die unschuldige Brangäne das Mitleid der Knechte erregt hat, wird sie von ihnen im Wald zurückgelassen. Sie sitzt rechts im Bild, während die Knechte, die als Beweis für die Ausführung des Auftrages die Zunge der Brangäne abliefern sollten, Isolde mit einer Hundezunge täuschen. Die Ausführlichkeit, mit der diese Episode geschildert wird, läßt, wie schon die Badszene, auf ein ungewöhnlich starkes Interesse an der Figur der Brangäne schließen, die auch in den folgenden Szenen eine bedeutendere Rolle spielt als in anderen ›Tristan‹-Zyklen.

In der verlorenen ersten Minneschwank-Episode, die nur aus Nachzeichnungen bekannt ist (Abb. 10), schirmt Brangäne mit einem Schachbrett Tristan und Isolde vom Licht der Kerze ab. Das im Bett liegende Minnepaar wird von Tristans Freund Marjodo belauscht (13584–13601). Gekränkt, weil Tristan ihn nicht in sein geheimes Liebesleben eingeweiht hat, wird er seine Beobachtung dem König mitteilen und das Intrigenspiel auslösen.

Auf seine Initiative beginnt auch der Zwerg *Melot petit von Aquitan* Tristan und Isolde zu bespitzeln. Brangäne ersinnt zwar eine List, die den Liebenden heimliche Treffen ermöglicht, doch kommt Melot ihnen auf die Schliche und bestellt Marke zum Baumgarten, wo das Minnepaar überführt werden soll (14628–14715). In der ebenfalls verlorenen Runkelsteiner Baumgartenszene (Abb. 10) hocken die Lauscher in der Baumkrone. Der Schatten, den sie im Licht des Mondes werfen, warnt Tristan jedoch. Isolde nähert sich in Begleitung Brangänes von links, ist aber durch die Landschaftsformation von Tristan getrennt. So wird dem Betrachter verdeutlicht, daß die Liebenden diesmal einen gebührenden Abstand zueinander halten, um dem Hinterhalt zu entgehen.

[15] Curschmann, Wandel (Anm. 12), S. 32 f.; Eilhart, Tristan, 2735ff.

[16] Loomis and Loomis, Legends (Anm. 9), Abb. 107 und 79.

[17] Im heutigen Zustand ist es eindeutig eine rechte Hand, die Isolde gereicht wird. Allerdings wird die Armlinie nicht bis zur Schulter Markes fortgesetzt. In der entsprechenden Nachzeichnung von Seelos scheint es eher der Schwertträger zu sein, der Isolde die Hand reicht, ebenso in einer Adaption der Szene durch Edmund Wörndle für eine geplante Ausmalung von Schloß Tirol. Abb. bei Helmut Stampfer, »... sondern allenfalls zu einer würdigen Vollendung der Renovierung des Stammschlosses von Tirol beitragen könnten«. Edmund von Wörndles Entwürfe für die Ausmalung des Südpalas von Schloß Tirol, in: Monumental. Festschrift für Michael Petzet, hg. von Susanne Böning-Weis (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 100), München 1998, S. 773–782. Zur Unsicherheit der Deutung s. Gottdang, Tristan-Zyklus (Anm. 7), S. 109.

Doch schon die nächste List Melots führt zum Ziel. Der Boden des Gemachs, in dem die folgende Szene sich abspielt (Abb. 11), ist mit Mehl bestreut zu denken. Um ihn nicht zu betreten, setzt der zur Ader gelassene Tristan gerade zum Weitsprung in Isoldes Bett an. Wie zuvor die Landschaft wird hier die Architektur genutzt, um die Trennung zwischen den Liebenden zu veranschaulichen: Eine Säule teilt die Bildfläche in einen Bereich, in dem Isolde im Bett liegt, und einen anderen, in dem Tristan steht, dessen Wunde beim Sprung aufbrechen wird. Das blutbefleckte Laken in Isoldes Bett beweist den Ehebruch. Unterdessen gehen Melot und Marke in die Kirche, um dem allein zurückbleibenden Paar überhaupt erst Gelegenheit zu geben, in die Falle zu laufen. Da Bettsprung und Kirchgang wohl gleichzeitig stattfinden, scheint es auf den ersten Blick kaum erwähnenswert, daß die Erzählfolge auf Runkelstein gegenüber Gottfried umgekehrt wird, der erst vom Kirchgang berichtet (15141–53), bevor er den nun erst möglichen Bettsprung Tristans schildert (15174–204). Die Umstellung bewirkt eine eindeutige Abgrenzung der Szenen. Die mit der Auffindung Tristans beginnende regelmäßige Aufeinanderfolge von Szenen im Freien und solchen, die sich in Gebäuden abspielen, wird dadurch durchgehalten. Außerdem werden auf diese Weise die Minneschwankepisoden mit den Protagonisten Tristan und Isolde in unmittelbarer Folge erzählt, während der Gang in die Kirche die Instanz einführt, die über das Schicksal Isoldes entscheidet.

In der Schlußsequenz ist noch einmal ein Schiff zu sehen, das Isolde gerade über eine Laufplanke verläßt (Abb. 12). Tristan, der als Pilger verkleidet zum Hafen des Gerichtsorts geeilt ist, ist ihr entgegengegangen, um sie von Bord zu tragen. Da sie ihm einflüstert, sich mit ihr fallen zu lassen, kann sie später wahrheitsgemäß schwören, nur der König und der Pilger hätten an ihrer Seite gelegen. Einen Arm hat Tristan bereits um ihre Taille gelegt. Isolde ihrerseits stützt sich mit einer Hand auf seine Schulter. Diese Geste wird von Brangäne wieder aufgenommen, die unmittelbar hinter ihrer Herrin von Bord geht. Durch die Figurenkonstellation und die aktive Rolle der Brangäne, ihr ›Handanlegen‹, wird der Eindruck erweckt, als verliefe diese Finte auf Runkelstein unter der Regie der listenreichen Vertrauten Isoldes, die Gottfried in diesem Handlungsabschnitt (15560–606) nicht einmal erwähnt.

Der Runkelsteiner ›Tristan‹-Zyklus endet mit dem Gottesurteil, dem die angeklagte Königin sich unterwirft. Sie greift nach dem glühenden Eisen, das der Bischof mit einer Zange hält. Nur die Krone weist sie noch als Königin aus, denn sie unterzieht sich der Feuerprobe barfuß und in kurzem Gewand. Dies ist allerdings kein Beleg für die Nähe zu Gottfrieds Text (15656–63). Der bescheidene Aufzug der Delinquentin entspricht in Text und Bild gleichermaßen mittelalterlichem Kirchenrecht.[18]

[18] Vgl. Adalbert Erler, Gottesurteil, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte 1 (1971), Sp. 1770.

Daß der Zyklus durch heute verlorene Szenen nach dem Gottesurteil eine Fortsetzung hatte, ist nicht anzunehmen. Ignaz Seelos hätte diese mit Sicherheit bei der Publikation des Zyklus nicht außer acht gelassen. Allerdings gab es in der Fensterleibung weitere Wandmalereien, die dem Absturz der Außenwand zum Opfer fielen. Es haben sich hierzu Nachzeichnungen von Seelos erhalten, die hier erstmals publiziert werden (Abb. 1).[19] Die Malereien präsentieren sich, selbst in Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts, als Werk des 16. Jahrhunderts[20] und werden vermutlich unter Maximilian angefertigt worden sein. Da Maximilian die *gute alte istory* erhalten wollte, darf wohl davon ausgegangen werden, daß mit diesem Wandschmuck keine Szenen aus dem Leben Tristans und Isoldes übermalt wurden.

Wie ist nun nach der erneuten Besichtigung das Verhältnis des Runkelsteiner ›Tristan‹ zu Gottfrieds Fassung zu bewerten? Bislang wurde die Texttreue zum Teil so hoch eingeschätzt, daß sogar Spekulationen über verlorene Handschriften-Illustrationen als mögliche Vorlage angestellt werden konnten. Da ein gültiger Maßstab bislang nicht erstellt wurde, ist die Einstufung der Textnähe nach wie vor meist vom ›subjektiven Treueempfinden‹ des jeweiligen Betrachters abhängig. Hierbei scheint die Beurteilung der Umsetzung der Gesamtstruktur des Epos in einen Zyklus weniger Probleme zu bereiten als die Entscheidung darüber, ob die einzelnen Stationen des Zyklus jeweils ›wörtliche‹ Übersetzungen bieten. Die »gewissenhafte Lektüre« mit »archivalischem Interesse«[21] ist im Prinzip am stichhaltigsten zu belegen, wenn möglichst viele, am besten auch noch ungewöhnliche Details, die im Text erwähnt, aber selten dargestellt werden, im Bild wiederzufinden sind. Im Runkelsteiner ›Tristan‹ scheint nur die Belauschung durch Marjodo diesen Anforderungen zu entsprechen. Ganz ›textnah‹ schützt Brangäne das Minnepaar mit einem Schachbrett vor dem Kerzenlicht. Als Beleg für die Texttreue des gesamten Zyklus kommt diesem Einzelfall keine Beweiskraft zu. Ihm stehen allein zwei weitere Bildbeispiele gegenüber, deren Abweichung von Gottfrieds ›Tristan‹ nicht den Zugeständnissen zuzuschreiben sind, die bei der Übersetzung in das andere Medium nötig werden: Brangäne begleitet ihre Herrin auf dem Weg zum Gottesurteil und Brangäne wehrt Isoldes Angriff auf Tristan ab. Für die letztgenannte Szene kann ebenso wie für die Minnetrank- und die Baumgartenepisode mit gleichem Recht sowohl auf Eilhart als auch auf Gottfried verwiesen werden. Aus dieser ›Unentschiedenheit‹ ist der Schluß zu ziehen, daß keine der schriftlich fixierten Fas-

[19] Zu dem Konvolut unveröffentlichter Zeichnungen von Seelos gehören außerdem unter anderem Nachzeichnungen einiger Kaiserbildnisse und drei der Freien Künste der Außenwand des Sommerhauses. Sie werden aufbewahrt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Kapsel 629, Hz. 6029a–n). Vgl. den Beitrag von René Wetzel in diesem Band, S. 432f. mit Abb. 4–8.

[20] Besonders deutlich wird dies beim Vergleich des Drachens in Abb. 1 mit demjenigen aus dem ›Tristan‹-Zyklus.

[21] Ott, ›Tristan‹ (Anm. 6), S. 235.

sungen wirklich verbindlich gewesen ist und daß Handschriftenillustrationen, die immer einen bestimmten Text illustrieren, keine geeigneten Vorlagen gewesen sein können. Die übrigen Szenen, wie Morolt- und Drachenkampf, Tristan im Bad oder Gottesurteil, folgen zum Teil bestimmten Bildtypen und enthalten zu wenig Details, als daß zu entscheiden wäre, ob der Künstler beziehungsweise sein Berater vor der Ausführung noch einmal die entsprechenden Verse im Werk Gottfrieds konsultiert hat.

Als Illustration bestimmter Textstellen Gottfrieds können die einzelnen Runkelsteiner ›Tristan‹-Szenen nur gelten, wenn man unter dem allerdings sehr diffus verwendeten Begriff ›Illustration‹ ganz allgemein eine Darstellung versteht, die ein Thema der Literatur zum Vorwurf hat oder aber einen mitgelieferten Text so begleitet, daß sie nur im Zusammenspiel mit ihm ihren Zweck erfüllt.[22] Eine solche den jeweiligen Versen treu nacharbeitende Absicht verfolgen die Runkelsteiner Bilder, einzeln betrachtet, nicht. Wie aber präsentieren sie sich im Zusammenhang? Kann mit der spezifischen Auswahl der Szenen nicht doch das Epos in seinem Gesamtverlauf illustriert werden, auch wenn in den einzelnen Szenen Abweichungen vom Text zu registrieren sind? Anders als Teppiche und Miniaturen, die oft bestimmte Episoden, wie Drachenkampf, Begegnung im Baumgarten oder Bettsprung in einer Sequenz von bis zu sechs Einzelbildern ausführen, greift der Runkelsteiner Zyklus konzentriert die Höhepunkte der Handlung zur Darstellung heraus. Der Grund hierfür ist nicht ein gegenüber den Miniaturen verändertes Textverständnis, sondern die Ökonomie, die das Medium Wandmalerei erfordert. Jede Einfügung oder Ausblendung weiterer Szenen hätte eine grundlegende Änderung des Maßstabes zur Folge, was zwangsläufig beachtliche Konsequenzen für die Gesamtwirkung der Dekoration und damit des ganzen Raumes hätte. Leichter als die Verkleinerung des Figurenmaßstabes fiel offenbar der Verzicht auf eine dichte Bebilderung. Um so sorgfältiger muß die Auswahl der Szenen bedacht sein. Mit der Darstellung des Holmgangs mit Morolt wurde für den Runkelsteiner Zyklus ein Auftakt gewählt, mit dem ein neuer Abschnitt in Tristans Leben eingeleitet wird. Kenntnisse über sein Vorleben sind zum Verständnis nur begrenzt nötig. Dennoch sollte nicht übersehen werden, daß über 7000 Verse Gottfrieds übersprungen werden. Über Tristans Jugend erfährt der Betrachter auf Runkelstein nichts. Ebensowenig werden die an das Gottesurteil sich anschließenden Verse Gottfrieds und die Fortsetzung, die sein ›Tristan‹ erfahren hat, geschildert.[23] Ähnlich verkürzt wird der Stoff auch in anderen Zyklen dargeboten,[24] bildet dabei je-

[22] Vgl. hierzu Gottdang, Tristan-Zyklus (Anm. 7), S. 113.

[23] Die meisten Handschriften überlieferten Gottfrieds ›Tristan‹ mit der Fortsetzung. Das Minnepaar, besonders Tristan, führt nach dem Gottesurteil noch ein so ereignisreiches Leben bis zu seinem tragischen Ende, daß die bildliche Darstellung wiederum mehrere Szenen erfordert hätte. Ihre Realisierung wäre nur mit einer Änderung des Maßstabs zu bewerkstelligen gewesen.

[24] Weder der ›Willehalm-von-Orlens‹-Teppich des Frankfurter Museums für Kunsthandwerk noch der ›Iwein-Zyklus‹ auf Rodenegg folgen ihrer ›Vorlage‹ bis zum letzten Vers. Vgl. Ott, Minne-Aventiure (Anm. 6), S. 17; vgl. auch den Beitrag von Norbert H. Ott in diesem Band. Zum ›Iwein-Zyklus‹ zuletzt: Curschmann, Wandel (Anm. 12), S. 12–19.

doch immer eine geschlossene Geschichte in Bildern. Innerhalb dieser ohnehin schon verkürzten Erzählung werden nochmals ›Einsparungen‹ vorgenommen. Der unbefangene Betrachter kann auf Runkelstein miterleben, wie Tristan nach dem Sieg über Morolt nach Irland fährt, wo er einen Drachen erlegt, verletzt aufgefunden und des Mordes an Morolt überführt wird. Die für die Struktur des Gottfriedschen Epos so wichtige erste Irlandfahrt findet auf Runkelstein nicht statt. Vergleichsbeispiele sucht man keinesfalls vergeblich, denn diese Verquickung von Morolt-Kampf und Brautwerbungsfahrt wurde auch auf dem um 1390 entstandenen Teppich Wienhausen III im Kloster Wienhausen über Celle vorgenommen.[25] Die Verurteilung der Künstler und ›Programmautoren‹ wegen mangelnden Textverständnisses und verantwortungslosen Umgangs mit dem Literaturdenkmal ist nicht gerechtfertigt, zumal Skrupel vor Eingriffen in die überlieferten literarischen Werke ohnehin neueren Datums sind und von einer Verbindlichkeit des Textes ausgehen, die dieser im Mittelalter nicht beanspruchen konnte. Im Grunde wird im Runkelsteiner ›Tristan‹ ein Verfahren praktiziert, das zum alltäglichen Geschäft der Jongleure gehörte. Die vollständige Lesung eines epischen Werkes dürfte ein eher seltenes Vergnügen gewesen sein.[26] Der Vortrag einer kürzenden Bearbeitung des umfangreichen Stoffes wird dagegen auf Festen oder in Mußestunden häufiger zu Gehör gebracht worden sein. In diesem Zusammenhang sei nur kurz auf die Erzählung des Ritters in Geoffrey Chaucers ›Canterbury Tales‹ hingewiesen, der mehrfach betont, daß er die Geschichte, mit der er die Reisegesellschaft unterhalten will, aus Zeitgründen nicht vollständig wiedergeben kann.[27] Dies ist der Hintergrund, vor dem der Runkelsteiner ›Tristan‹-Zyklus betrachtet werden sollte. Er

[25] Zu den insgesamt drei Wienhausener Teppichen vgl. Doris Fouquet, Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Der älteste Tristanteppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters (Philologische Studien und Quellen 62), Berlin 1971, S. 34.

[26] Die vollständige Lesung eines Epos würde, je nach Anzahl der Verse, acht bis zehn Stunden gedauert haben und auf mehrere ›Sitzungen‹ verteilt worden sein. Vgl. Hansjürgen Linke, Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue. Untersuchungen zur Formkritik, Werkstruktur und Vortragsgliederung, München 1968, S. 152–164, hier: 157f.; Arthur Witte, Hartmann von Aue und Kristian von Troyes, in: PBB 53 (1929), S. 65–192, bes. 89, sowie Frances H. Titchener, The Romances of Chrétien de Troyes, in: The Romanic Review 16 (1925), S. 165–173, hier: 167. Auf die Nähe der Begriffe *gedicht* und *gemeld* sowie *schrifft* und *bild* sei hier nur am Rande verwiesen. Zum Aspekt der »Schrift-Bild-Textur« vgl. Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, bes. S. 302–320.

[27] Geoffrey Chaucer, Die Canterbury Tales, übertragen und hg. von Martin Lehnert, München 1985, S. 52.

illustriert nicht begleitend den Text, sondern er erzählt den Stoff in einer eigenen Bearbeitung und liefert damit eine selbständige Fassung. Dieser Fassung liegen Strukturprinzipien zugrunde, die nicht mit der Struktur des Gottfriedschen Textes zu verwechseln sind.

Zunächst wurden offenbar die räumlichen Vorgaben genutzt. Der Zyklus wurde nicht einfach umlaufend gemalt, sondern in der Szenenauswahl so gestaltet, daß jede Wand eine Erzählsequenz trägt. Auf der Eingangswand ist der zu Abenteuern aufgelegte Tristan zu sehen (Abb. 2–4). Die Westwand ist der Entwicklung der Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde gewidmet (Abb. 5–7). An der Nordwand boten sich dem Betrachter Einblicke in das Leben am Hof von König Marke. Hier waren Intrigen und Minnelisten zu sehen (Abb. 8–11, linke Hälfte).[28] Die heute ebenfalls an der Nordwand angebrachten restlichen Szenen (Abb. 11, rechte Hälfte, und Abb. 12) schmückten ursprünglich die Ostwand, die in den 1880er Jahren abgebrochen wurde.[29] Der Kirchgang von Melot und Marke, von dem Gottfried vor dem Bettsprung erzählt, gehört im Prinzip in den Kontext der Minnelisten. Die Umstellung der Szenen bewirkt, daß an der Ostwand gleich als Auftakt die Kirche in den Blickpunkt gerät, wodurch auch hier die Szenen auf einen gemeinsamen thematischen Nenner gebracht werden können, denn die letzte Szene zeigt das Gottesurteil. Die Ankunft Isoldes am Gerichtsort wird also von der Kirche und ihren Vertretern gerahmt.

Innerhalb dieser Gliederung ist allerdings noch ein weiteres Strukturprinzip auszumachen. Wie schon Norbert H. Ott beobachtet hat,[30] zeigt die Bilderfolge zunächst den kämpferischen, dann den listigen Tristan. Die Zweiteilung läßt sich nicht nur am Wechsel des Kostüms ablesen – nur in den ersten vier Szenen trägt Tristan eine Rüstung. Auch im Aufbau ist die Szenenfolge, die dem Ritter Tristan gewidmet ist, vom restlichen Zyklus abgesetzt. Es wird mit dem Prinzip der Spiegelung gearbeitet, das auch eine Erklärung für die seltsame, unökonomische Doppelung der Schiffsszene bereithält. Dem ersten Kampf und der ersten Episode an Bord (Abb. 2 und 3) korrespondieren spiegelbildlich die zweite Schiffsdarstellung und ein zweiter Kampf (Abb. 4 und 5). Das strukturelle Gerüst ändert sich mit der Wandlung Tristans zum Minnehelden. In Entsprechung zum antithetischen Aufbau wechseln nun konsequent Szenen, die sich in der Landschaft abspielen, mit solchen, die in Gebäuden angesiedelt sind: Der Rettung Tristans durch Isolde im Anschluß an den Drachenkampf folgt die Bedrohung Tristans durch Isolde (Abb. 6 und 7). Die Stiftung der Minneehe zwischen Tristan und Isolde wird kontrastiert mit der Eheschließung von Marke und Isolde, die als Rechtsakt dargestellt wird (Abb. 8 und 9). Der Verschwiegenheit und Treue der Brangäne, der Vertrauten Isoldes, wird die Indiskretion Marjodos, des Freundes Tristans, gegenübergestellt (Abb. 10 und 11). Das Austricksen Melots und Markes durch Tristan und Isolde im Baumgarten hat sein Pendant in der Überlistung des Minnepaares durch seine Gegenspieler (Abb. 11 und 12), bevor sich dann die Schlußszene anschließt. Wolfgang Kemp hat dieses Erzählen in Doppelungen beziehungsweise Oppositionen bereits eingehend in seinen Studien zu mittelalterlichen Glasfenstern untersucht und den Zusammenhang mit den Memorierungsstrategien oraler Erzähler herausgearbeitet.[31] Die leicht durchschaubare Ordnung, zum Beispiel durch die analoge Anordnung der Argumente, ist hierbei ein wichtiger Faktor, der nicht nur dem ›Concepteur‹ beim Zusammenstellen der Szenen, sondern auch dem Betrachter beim Entwickeln der Geschichte anhand der Bilder half.

Der mittelalterliche Betrachter ist in Studien zum Text-Bild-Verhältnis noch immer eine weitgehend vernachlässigte, weil unbekannte Größe. Der Text wird zum Bild und das Bild scheint nur wieder auf den Text zurückzuverweisen. Was aber ist mit dem Betrachter? Braucht er den Text? Vor dem Runkelsteiner ›Tristan‹ würde er wohl bald kapitulieren, wenn er mit einer Gottfriedschen ›Tristan‹-Handschrift bewaffnet zur Betrachtung schreiten würde. Unsere Informationen über mittelalterliche Bildrezeptionen sind spärlich, weisen aber in eine bestimmte Richtung.

Im Prosa-Lanzelot ist zum Beispiel an drei Stellen nachzulesen, wie Wandmalereien dem mit dem Stoff nicht vertrauten Betrachter mündlich erläutert werden. So erklärt Morgane die Bilder, mit denen Lanzelot sein Gefängnis ausgemalt hat, zunächst einer Dienerin.[32] Später entwickelt sie Lanzelots Lebenslauf, übrigens auch eine Kurzfassung wählend, anhand der Bilder vor König Artus.[33] Lanzelot selbst versteht eine Wandmalerei im Stefansmünster zu Camelot nur, ja, nimmt sie überhaupt erst wahr, weil ein Eremit ihn vorbereitet hat.[34] Historische Quellen, die von Hans Belting ausgewertet worden sind,[35] belegen, daß die mündliche Ausdeutung von Wandgemälden tatsächlich üblich gewesen ist. Die Bildbetrachtung führt zum gleichen Ergebnis, denn es gibt Hinweise darauf, daß bei der Konzeption des Runkelsteiner ›Tristan‹ mit dem erzählenden Betrachter gerechnet wurde, der mit Rückblenden und Exkursen arbeitet. Wer zum Beispiel den Morolt-Kampf betrachtet, wird wissen wollen, warum eigentlich gekämpft wird. Noch größer ist der Anteil des Erzählers,

[28] Wenn bei der Ankunft Isoldes am Hof Markes in den Fenstern wirklich auf den Austausch der Bräute in der Hochzeitsnacht angespielt wird, beginnen die Ränke gleich im ersten Bild der Nordwand. Vgl. Gottdang, Tristan-Zyklus (Anm. 7), S. 120.

[29] Rasmo, Runkelstein (Anm. 1), S. 146 und 170.

[30] Ott, ›Tristan‹ (Anm. 6), S. 201.

[31] Wolfgang Kemp, Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987, S. 46ff.

[32] Lancelot, nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. germ. 147 hg. von Reinhold Kluge, Bd. 1–3 (DTM 42, 47, 63), Berlin 1948–74, Bd. 3, S. 477.

[33] Ebd., S. 468.

[34] Ebd., Bd. 2, S. 600f.

[35] Hans Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. von Hans Belting und Dieter Blume, München 1989, S. 23–64.

wenn er sich der nächsten Szene zuwendet. Die Darstellung der Becherübergabe liefert ihm das Stichwort zu einem Exkurs über die Vorsichtsmaßnahmen, die in Irland gegen Neuankömmlinge getroffen worden sind. Darüber hinaus werden mit Nebenszenen Optionen angeboten, die angenommen, aber auch übergangen werden können. Die vor dem Drachen fliehenden Reiter können zum Beispiel eine mehr oder minder lange Einblendung der Truchseßepisode motivieren, die nicht im Bild dargestellt ist.[36] Jedes einzelne Bild des Zyklus beansprucht dabei für sich nur so viel Aufmerksamkeit und Zeit wie nötig, um die jeweilige Handlung darzulegen. Auf ausschmückende Details, die den Betrachter zum längeren Verweilen vor dem Einzelbild einladen, wird konsequent verzichtet.[37] Statt dessen wird, unterstützt durch die Einbindung des Geschehens in eine durchgehende Landschaft, ein flüssiges Weitererzählen nahegelegt. Die einzelnen Szenenbilder stehen also ganz im Dienst ihrer Funktion, die Erzählung anzuregen und in gewisser Weise zu lenken. Sie formieren sich zu einer selbständigen Fassung des ›Tristan‹-Stoffes im Medium der Wandmalerei; zu einer gemalten Fassung, die etliche mündliche Auslegungen erfahren haben dürfte. Denn der Betrachter braucht nicht den Text. Aber die Bilder brauchen den mit dem Stoff vertrauten Betrachter, der seine Fähigkeiten als Jongleur unter Beweis stellen kann.

[36] Allerdings darf nicht davon ausgegangen werden, daß der Zyklus immer Anlaß zu fortlaufenden Nacherzählungen des Stoffes gab. Denkbar ist auch die Erläuterung der einzelnen ›Bildstationen‹, die nur die Erinnerung des Betrachters an die jeweilige Episode weckt, ohne wirklich in eine Erzählung eingebunden zu sein.

[37] Zum Vergleich sei an die Monatsdarstellungen im Adlerturm in Trient erinnert, die um 1407 entstanden sind. Die Tätigkeiten der Bauern und die Vergnügungen des Adels sind hier zwar auch in eine durchgehende Landschaft eingebunden, die einzelnen Monate werden aber mit einer großen Detailfreude geschildert. Vgl. Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 1–2, München 1996–1997, Bd. 1 (Anfänge und Entfaltung: 1400–1470), S. 28–41 mit Abb. und Literaturhinweisen.

Fresken-Ornamentik an einer Fensterbrüstung des „Tristan u. Isolde-Saales" zu Runkelstein.

Abb. 1: *Fresken-Ornamentik an einer Fensterleibung des ›Tristan und Isolde Saales‹ zu Runkelstein.* Ignaz Seelos, ca. 1856/57. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Kapsel 629, Hz 6029 f (Foto).

Abb. 2: *Tristan tötet Morolt, Irlandfahrt mit Becherübergabe.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59926.

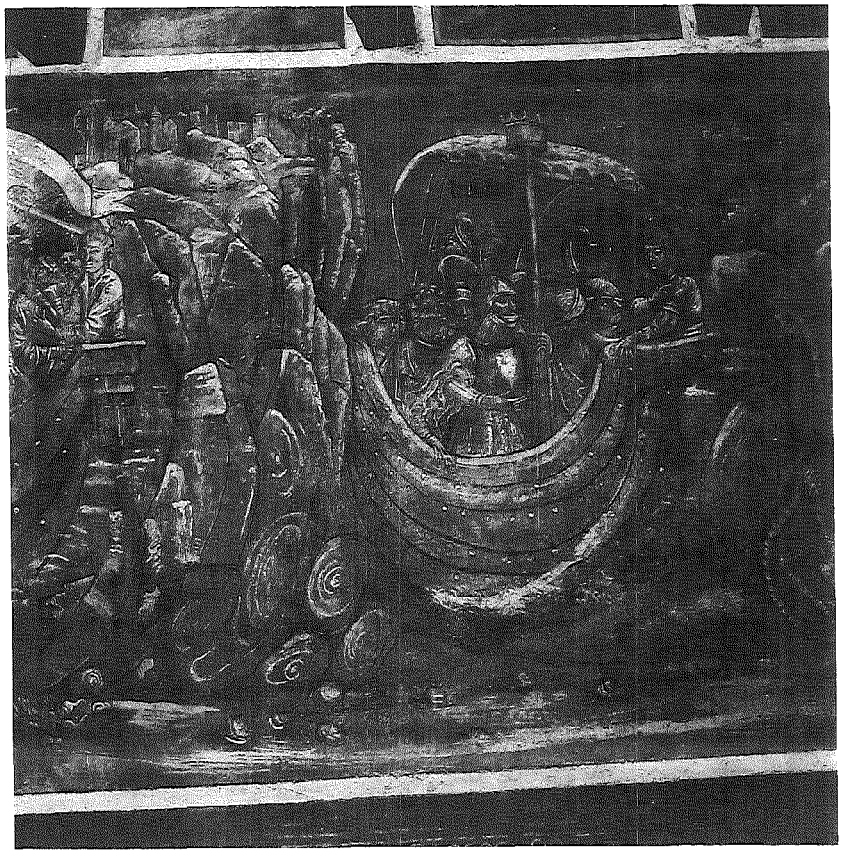


Abb. 3: *Die Ankunft in Irland.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59927.

Abb. 4: *Tristan tötet den Drachen.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59928.

Abb. 5: *Die Auffindung Tristans.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59919.

Abb. 6: *Isolde bedroht Tristan im Bad.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59920.

Abb. 7: *Der Minnetrank auf der Überfahrt nach Cornwall.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59921.

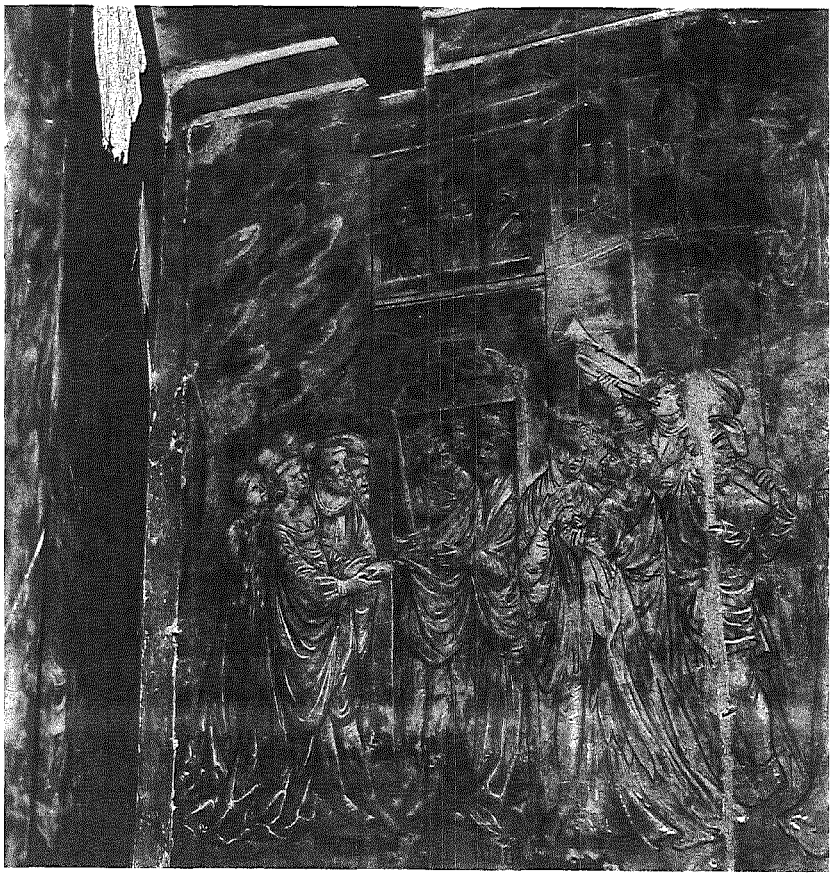


Abb. 8: *Marke empfängt Isolde.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59922.

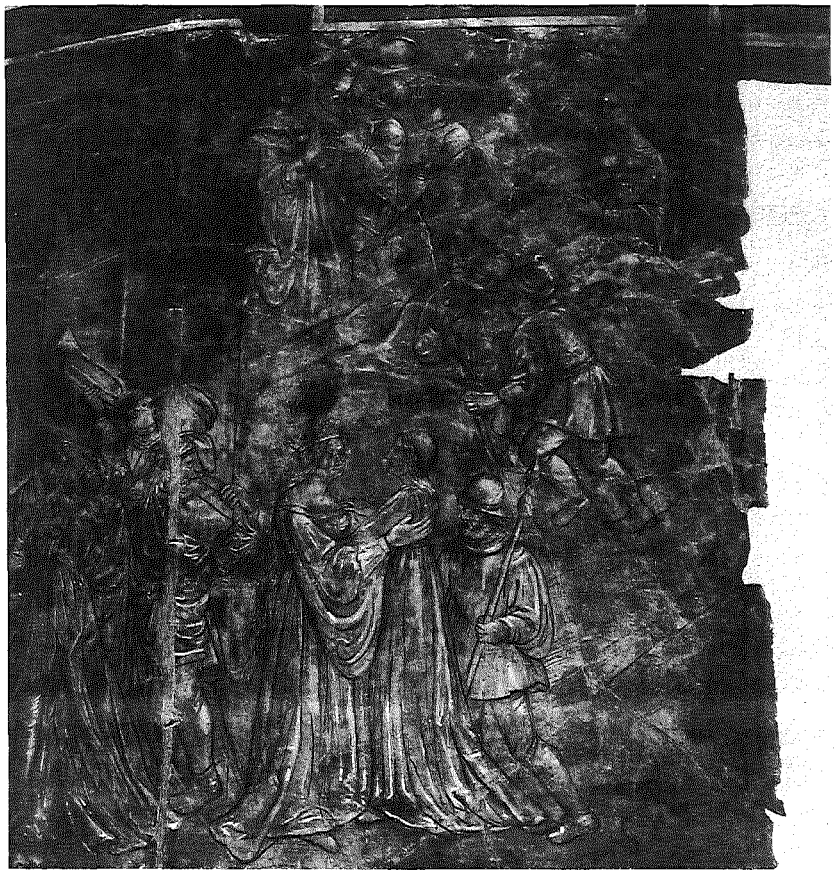


Abb. 9: *Der Mordanschlag auf Brangäne.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59929.

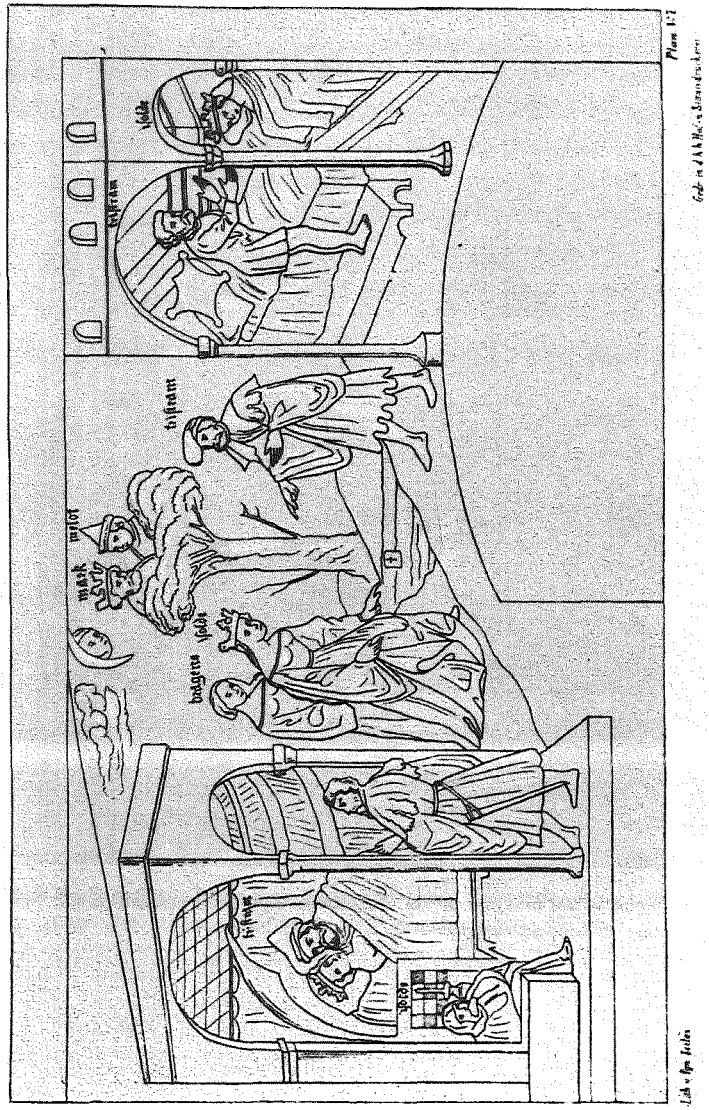


Abb. 10: *Marjodo belauscht Tristan und Isolde; Das Treffen im Baumgarten; Tristans Bettsprung.* Ignaz Seelos, Lithographie, 1856/57. Ignaz Seelos und Ignaz Zingerle, Der Fresken-Cyclus des Schlosses Runkelstein bei Bozen, Innsbruck 1875. Foto: Bayerische Staatsbibliothek München.

Abb. 11: *Tristans Bettsprung, Melot und Marke auf dem Kirchgang.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59924.

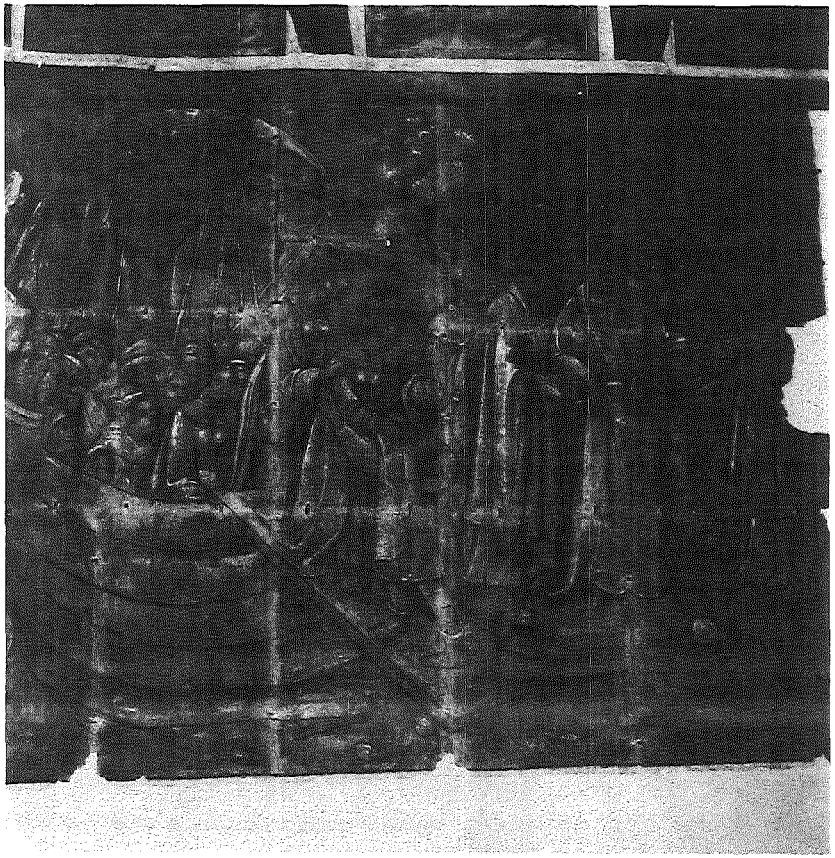


Abb. 12: *Tristan hilft Isolde von Bord; Das Gottesurteil.* Bozen, Burg Runkelstein, Terraverde, um 1410. Foto: Archiv des Landesdenkmalamtes der Autonomen Provinz Bozen, Neg. Nr. 59925.

Jolanda Obrist (Freiburg)

Die Neun guten Helden von Misery – ein Bekenntnis zum Reich und zur Eidgenossenschaft

Die außergewöhnlich weite Verbreitung des Motivs der Neun guten Helden in spätmittelalterlichen Text- und besonders Bildzeugnissen vor allem des mittel- und westeuropäischen Raumes ist bekannt. Gewiß lassen Ursprung und Rezeption des Motivs in der volkssprachigen Literatur[1] seine Bindung an die Sphäre der höfischen Kultur erkennen, und die »Darstellungsorte« der Bildzeugnisse (und vor allem der deutschen) legen die Auffassung der Helden als »Rechtsgaranten« nahe.[2] Die konkreten Umstände der Rezeption und die sie bestimmenden Interessen kennen wir jedoch nur selten. Im hier behandelten Fall des Landhauses Misery im Kanton Freiburg ist das anders (Abb. 1). Hier erhält das Motiv vor dem Hintergrund der politischen Umwälzungen, die den Beitritt der savoyischen Land- und dann Reichsstadt (1478) zur Eidgenossenschaft (1481) begleiten, eine neue präzise Funktion:[3] Das Neun Helden-Thema wird offenbar als politisches Bekenntnis zum Reich eingesetzt – erst ein reichsunmittelbares Freiburg konnte im Alten Bund Aufnahme finden, dessen Mitglieder ja bis 1648 zu den Reichsständen gehörten.

Der spätgotische Neun Helden-Zyklus von Misery befindet sich im ersten Stock des Herrenhauses,[4] an der Ostwand eines quadratischen Raumes von 4,8

[1] Dabei ist es gleich, ob man den Ursprung wie bisher (mit Horst Schroeder und Norbert Ott) in Jacques de Longuyons Alexanderromanze ›Les Vœux du Paon‹ sieht, oder wie jetzt Wim van Anrooij auf Jakob van Maerlants Dichtung ›Van neghen den besten‹ zurückführt. Horst Schroeder, Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 1971, und ders., The Nine Worthies. A Supplement; in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 218 (1981), S. 330–340; Norbert H. Ott, Neun Helden, in: LexMa 6 (1993), Sp. 1104ff.; Wim van Anrooij, Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300–1700), Amsterdam 1997.

[2] Ott, Neun Helden (Anm. 1), Sp. 1106; Bildzeugnisse auch bei Robert L. Wyss, Neun Helden, in: LCI 2 (1974), Sp. 235f.

[3] Dieser Beitrag ist Teil meines Dissertationsvorhabens zu den Funktionen des Neun Helden-Motivs in exemplarischen Text- und Bildzusammenhängen.

[4] Das Herrenhaus Misery wurde erstmals von Hermann Schöpfer historisch, kunsthistorisch und bauarchäologisch aufgearbeitet: Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg 4 (Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse 81), Bern 1989, S. 242–249. Aufgrund dieser Untersuchungen wurde die Fragestellung der vorliegenden Arbeit erst möglich. Herr Dr. Schöpfer (Kulturgüterdienst Freiburg) hat mir darüber hinaus seine gesamte Dokumentation einschließlich der hier wiedergegebenen Fotografien zur Verfügung gestellt. Dafür und besonders für seine weiterführenden Hinweise im Gespräch sei ihm auch hier sehr herzlich gedankt.

Metern Seitenlänge und 2,8 Metern Höhe (Abb. 2). Die Wandmalerei besteht aus einer Bild- und einer Textzone. Beide sind voneinander durch einen ungefähr 25 Zentimeter breiten Streifen mit Namensinschriften getrennt.[5] Zehn Rundbögen strukturieren die Bildzone gleichmäßig, so daß jeder der Neun Helden unter einer Arkade steht. Die 75 bis 80 Zentimeter hohen Figuren sind auf einen feinkörnigen Kalkmörtel aufgetragen, durch schwarze Umrißlinien konturiert und in roter, gelber und grüner Farbe (Tempera?) ausgemalt. Unter der zehnten, breiteren Arkade spielt ein Musikant einem höfisch gekleideten Paar zum Tanz auf. Diese Figuren sind zur gleichen Zeit wie die Neun Helden entstanden, aber mit circa 40 Zentimetern Höhe viel kleiner als jene. Ihre Schraffur verrät eine andere, geübtere Hand.[6]

Geharnischt, mit Schwertern, Bannern und teilweise mit Wappenschilden ausgestattet, treten die Helden als Feldherren in Erscheinung. Teils frontal, teils im Halbprofil dargestellt, stehen sie vor einem hügeligen Hintergrund und blikken in den Raum, in dem sich der Betrachter befindet. Die beiden äußeren Helden hingegen wenden sich ihren Nachbarn zu und betonen so die Geschlossenheit der Gesamtkomposition.

Die drei noch überlieferten Unterschriften zu den Bildern (*kung david / ein iud, josue ein iud, Judas m*[..]*a/b*[..]*s*) sind zugleich Überschriften zu den Inschriften, die ungefähr 60 bis 70 Zentimeter lange gemalte ›Pergamentrollen‹ füllten. Es sind Selbstaussagen der Helden in deutscher Sprache, in denen sie ihre Taten anführen und ihr Todesjahr nennen. Von diesen Inschriften sind nur noch zwei Fragmente sichtbar (Abb. 3).[7]

Der Neun Helden-Zyklus ist schlecht erhalten. Beim Einbau einer Tür (17. Jh.) wurde ein Stück aus dem Mittelteil des Zyklus herausgebrochen, die Sockelzone ist weitgehend zerstört. Daß sich die Ausmalung des Raumes ursprünglich auf anderen Wänden fortsetzte, ist wahrscheinlich.[8] Der Zustand der Wandmalerei, vor der ›Restaurierung‹[9] durch den Kunstmaler Raymond Meu-

[5] Auffällig sind in diesem Streifen die illusionistisch gemalten, perspektivisch wiedergegebenen Einrollungen von Papierrändern. Daß der Maler eine gestalterische Anspielung auf die moderne Druckgraphik beabsichtigte, in der das Neun-Helden-Thema weit verbreitet ist, ist durchaus denkbar. Ähnliche, an den Schmalseiten gerollte Bänder mit Inschriften, jedoch erst aus dem 16. Jahrhundert, finden sich in einer Wappenmalerei im Haus Neumarkt 5 in Zürich. Vgl. Dölf Wild und Jürg Hanser, Das herrschaftliche »Haus uff dem Bach« am Zürcher Neumarkt 5, in: Zürcher Denkmalpflege, Stadt Zürich, Bericht 1997/98, Zürich 1999, S. 67–77, hier: 73. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Roland Böhmer.

[6] Zur Beschreibung Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 248. – Im Gespräch äußerte Hermann Schöpfer die Vermutung, daß das Paar auf ein den Meistern des Hausbuches nahestehendes Musterbuch zurückgehen dürfte. Vgl. Daniel Hess, Meister des »mittelalterlichen Hausbuches«. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994, hier Abb. S. 25.

[7] Transkription bei Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 248.

[8] Die gleichzeitige einfache Bemalung der Decke ist erhalten. Vgl. Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 247.

[9] Meuwly kaufte das Haus 1957 und übermalte den Bilderzyklus sehr freizügig. Eine Entrestaurierung wäre dringend zu wünschen.

wly Ende der 1950er Jahre, ist fotografisch dokumentiert. Aufgrund stilistischer Merkmale datiert sie Schöpfer in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts.[10]

Auf diesen Aufnahmen ist die Anordnung der Neun Helden klar erkennbar (Abb. 3). Insbesondere fällt ihre untypische Reihung auf. Anstelle der üblichen Triadenfolge der Heiden Hector (1), Alexander (2) und Cäsar (3), der Juden Josua (4), David (5), Judas Makkabäus (6) und der Christen Artus (7), Karl der Große (8) und Gottfried von Bouillon (9) stehen in Misery die Juden vor den Heiden, außerdem sind Josua und David sowie Artus und Karl innerhalb der Triaden umgestellt, und bei der Heidentriade sind sogar alle drei Positionen geändert. Dies ergibt die Folge: David, Josua, Judas, Alexander, Cäsar, Hector, Karl, Artus und Gottfried (5/4/6/2/3/1/8/7/9). Die fotografischen Aufnahmen lassen aber auch erkennen, daß Cäsar, der heute in einem Phantasiekostüm erscheint, vor der Übermalung einen Schild mit einem Doppeladler trug, daß also ursprünglich der ›Gründer‹ des Reiches und erste Kaiser mit dem Reichswappen im Zentrum des Zyklus stand (Abb. 7). Es wird zu zeigen sein, daß diese Neuakzentuierung des traditionellen Themas als Ergebnis einer spezifischen Interessenkonstellation zu verstehen ist, als deren wichtigster Exponent der Auftraggeber des Zyklus gelten kann.

Petermann von Faucigny und das Reich

Der Doppeladler wird als offizielles Zeichen für das Heilige Römische Reich gerade in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und auch innerhalb der Eidgenossenschaft wichtig. Hier fungiert er als »staatsrechtliches Symbol«,[11] das alle Mitglieder der Konföderation »unter dem Zeichen geistiger Zugehörigkeit zum Reich« verbindet.[12] An diesem Punkt werden die Interessen, die zur Ausmalung in Misery geführt haben, greifbar. Die Wandmalerei entsteht in einer für Freiburg entscheidenden Phase des Übergangs. Die Stadt wird, nach den in den Burgunderkriegen an der Seite der Eidgenossen siegreich geführten Schlachten, im Jahre 1477 aus savoyischer Herrschaft entlassen und erlangt den Status einer Reichsstadt. Dadurch wird die Voraussetzung für den Beitritt zum eidgenössischen Bündnis erfüllt. Im Jahre 1481 wird Freiburg als zehntes Mitglied in die Eidgenossenschaft aufgenommen. Diese Loslösung aus der savoyischen Herrschaft zeichnet sich zwar schon seit den Sechzigerjahren des 15. Jahrhunderts

[10] Vgl. Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 248f.

[11] Franz-Heinz Hye, Die Schweiz und Österreich – und die Stellung des Doppeladlers in der Geschichte beider Staaten, in: Mittelalter. Zeitschrift des Schweizerischen Burgenvereins H. 1/3 (1996), S. 41–49, hier: 42. Vgl. ders., Der Doppeladler als Symbol für Kaiser und Reich, in: Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung 81, Wien 1973, S. 63–100, zur Eidgenossenschaft bes. S. 94–97. Vgl. auch Günter Mattern, Der Doppeladler als staatsrechtliches Symbol in der Schweizer Geschichte, in: Staaten – Wappen – Dynastien (Veröffentlichungen des Innsbrucker Stadtarchivs NF 18), Innsbruck 1988, S. 399–416.

[12] Sigmund Widmer, Illustrierte Geschichte der Schweiz, Zürich 1965, S. 171.

ab. Sie kommt aber erst unter Petermann von Faucigny zum Abschluß, dem Anführer der Freiburger Truppen in den Burgunderkriegen, während seines ersten Amtsjahres als Schultheiß 1478/79.[13]

Gerade dieser hochrangige Politiker und Heerführer ist als Besitzer von Misery in dem Zeitraum belegt, in dem die Wandmalerei entstanden sein muß. Im Jahre 1460 erwarb er die *domus murata cum stanno, viridario et orto* in Misery; er hinterließ dieses Steinhaus mit Teich, Park und Garten noch ein halbes Jahrhundert später seinem Neffen Glando von Faucigny.[14] Folglich besaß Petermann diesen Landsitz bis zu seinem Tod im Jahre 1513. Da die Ausmalung aufgrund stilistischer Merkmale in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts fällt, kommt daher nur er als Auftraggeber der Wandmalerei in Frage.[15]

Petermann von Faucigny,[16] Sohn von Peter von Faucigny und Isabelle von Praroman, dürfte zwischen 1439 und 1441 zur Welt gekommen sein. Er verbrachte seine Kindheit im Hause des Großvaters mütterlicherseits, Jakob von Praroman.[17] Die Praroman[18] gehörten ihrer Herkunft nach nicht dem Adel an,

[13] STAF (= Staatsarchiv Freiburg/Schweiz), Besatzungsbücher 1448–1797, Ämterlisten in Rg 1 und 2. Petermann von Faucigny ist nur in wenigen, übergreifenden Arbeiten untersucht worden. Eine historisch-biographische Aufarbeitung seiner Person bleibt ein Desiderat und dürfte mangels Quellen schwierig zu leisten sein. Vgl. J(eanne) N(iquille), Faucigny, in: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz 3 (1926), S. 120f. Pierre de Zurich, Catalogue des Avoyers, Bourgmaîtres, Bannerets, Trésoriers et Chanceliers de Fribourg au XV^{ème} siècle, in: Annales Fribourgeoises 6 (1918), S. 97–107. Zu den historischen Umwälzungen jener Jahre und den damals führenden Personen in Freiburg vgl. die synoptischen Tafeln im Anhang bei Pierre de Castella, Les Fribourgeois qui ont fait de leur ville le 10ème canton suisse, 1157–1502, Fribourg 1996, Anhang 7, S. 207. Petermanns von Faucigny Rolle wird trotz fast achtzehnjähriger Amtsführung nicht beleuchtet. Die Angaben zu den führenden Personen sind lückenhaft. Ebenso summarisch: Pierre de Castella, Le XV^{ème} siècle fribourgeois au travers des avoyers Jaquet Lombard, Jean Gambach et Petermann de Faucigny, in: Annales fribourgeoises 60 (1992/93), S. 95–112.

[14] STAF, Notariatsregister 53, 3. Mai 1460. Vgl. das Testament Petermanns von Faucigny, letzter Eintrag 24.12.1513; STAF, Jost Zimmermann, Minutes Notariales 118, fol. 68^{v}.

[15] Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 248.

[16] Jean Gremaud und Joseph Schneuwly, Les Faucigny de Fribourg, in: Archives héraldiques suisses 18 (1904), S. 8–14, mit einer genealogischen Tafel.

[17] Im Bürgerbuch von 1448 sind die im Hause Praroman lebenden Personen verzeichnet: *Monsieur lancian advoye Jacob de Praroman, Willermo Davrie* [Sohn aus Isabelles von Praroman erster Ehe mit Jean d'Affry], *Peterman de Foucignie, ses dues serour, Andres Jota, Anthonius Barbarata, Frantz vaulet, dues donczales.* Abgedruckt in: Ferdinand Buomberger, Bevölkerungs- und Vermögensstatistik in der Stadt und Landschaft Freiburg (im Üchtland) um die Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Freiburger Geschichtsblätter 6/7 (1900), S. 1–258, hier: 205. Zu Jakob von Praroman vgl. Pierre de Zurich, Généalogie de la famille de Praroman, in: Annales fribourgeoises 45 (1962), S. 23–94; und Katrin Utz-Tremp, Waldenser, Wiedergänger, Hexen und Rebellen. Biographien zu den Waldenserprozessen von Freiburg im Üchtland (1399 und 1430), Freiburg/Schweiz 1999, S. 15 und insbes. S. 332f. Ich bedanke mich recht herzlich bei Frau Utz-Tremp für ihre hilfreichen Ratschläge zum Umgang mit Freiburger Archivalien.

[18] Alexandre Daguet, Instructions données par Noble Petermann de Praroman, chevalier et Avoyer de Fribourg, à son fils Guillaume et Lettre de Glaréan à Guillaume de Praroman, in: Indicateur d'histoire suisse 1 (1878), S. 22–26.

sondern waren durch Handel reich geworden. Erst Jakob wurde 1436 von Kaiser Sigmund nobilitiert, war von 1439 bis 1442 Schultheiß und zählte zu den vermögendsten Bürgern der Stadt.

Petermann, aus altem Adel, gehörte also der städtischen Führungselite an. Er wurde Notar wie sein Vater, Junker Peter von Faucigny, nahm im Jahre 1464 Einsitz im Rat der Sechzig, saß 1469 im Kleinen Rat (24 Mitglieder) und wurde seit 1469 in den Ratsmanualen als *chevalier* bezeichnet. Als *magister civium* und Vorsitzender des Rates, hatte er von 1471 bis 1474 auch richterliche Funktionen inne. Im Jahre 1478 wurde Petermann ins Schultheißenamt[19] gewählt. Nach dem erfolgreichen Bellenzerzug 1479, in dem er tausend Mann geführt hatte, fiel ihm das Amt noch sechs weitere Male zu.[20] Unter seinen Zeitgenossen war er der einzige Schultheiß, der so häufig wiedergewählt wurde: Trotz spärlicher Quellen zu seiner Person sind daraus Rückschlüsse auf seine hohen Qualitäten in städtischen, politischen und juristischen Geschäften zulässig. Es liegt nahe anzunehmen, daß für den Notar, Schultheißen und Armeeführer Faucigny, der die probernisch-eidgenössisch orientierte Politik der Stadt mitgetragen und umgesetzt hat, das Neun Helden-Motiv eine spezifische Bedeutung hatte: Hermann Schöpfer hat bereits aufgrund der deutschen Begleittexte in Misery auf die »geistige Öffnung des Schultheißen Faucigny gegenüber den Eidgenossen« geschlossen – zum Zeitpunkt des Eintritts Freiburgs in die Eidgenossenschaft.[21] Deutlicher noch weist die Veränderung des Bildprogramms in diese Richtung.

Das Thema der Neun Helden – am Hof und in der Stadt

Hinlänglich bekannt ist, daß das Neun Helden-Motiv auf dem mittelalterlichen Dreiphasengeschichtsmodell basiert und insofern eine konzise Formulierung der heilsgeschichtlich geprägten Geschichtsvorstellung darstellt, daß es aber auch als Paradigma für adlig-ritterliche Lebensführung gelten kann.[22] Zum einen verweisen »die *tres trini fidei meliores* auf den Translations- und Kontinuitätsgedanken, der das heidnische und jüdische Zeitalter als Vorläufer und die alten Heroen als Präfigurationen auffaßt, die man ohne weiteres mit den christlichen verbinden kann.«[23] Andererseits bietet die Abfolge der Helden von Hek-

[19] Vgl. A(dalbert) Erler und M(anfred) Neidert, Schultheiße, Schulze, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte 4 (1990), Sp. 1519ff.

[20] Vgl. STAF, Besatzungsbücher, Faucigny 1480–1483, 1486–89, 1492–95, 1498–1501, 1504–1507, 1510–11. Vgl. Niquille, Faucigny (Anm. 13), S. 120; wieder abgedruckt bei Castella, Les Fribourgeois (Anm. 13), S. 207. Die Amtszeit des Schultheißen war auf drei Jahre beschränkt. Ein Ratsmitglied war folglich – wie Faucigny – höchstens alle sechs Jahre als Schultheiß wählbar.

[21] Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 249.

[22] Vgl. Ott, Neun Helden (Anm. 1), Sp. 1104.

[23] Karl Joseph Höltgen, Die Nine Worthies, in: Anglia 77 (1959), S. 279–309, hier: 280.

tor bis Gottfried von Bouillon aber »eine auf Namen reduzierte Universalgeschichte und entspricht dem personalen Charakter mittelalterlicher Historiographie, Geschichte nicht als objektiven Geschehnisverlauf, sondern als Taten und Schicksale hervorragender Persönlichkeiten darzustellen.«[24]

Gerade dieses Bedeutungsspektrum des Motivs macht die Neun Helden zu Trägern übergeordneter Sinngehalte. Deshalb können sie formelhaft eingesetzt und je anderen Bedürfnissen, sowohl in höfischer als auch in städtischer Umgebung, angepaßt werden.

a. Die Neun Helden in der höfischen Literatur

Noch im 15. Jahrhundert steht das Bild des *miles christianus* für das Streben des Adels nach Identifizierung mit einem christlichen Lebensethos.[25] Am burgundischen Hof wird die religiöse Bedeutung des Rittergedankens generell neu belebt; und insbesondere das Neun Helden-Motiv mit den ihm inhärenten programmatischen Aspekten wird im Zusammenhang mit der Eroberungspolitik der Herzöge Philipp des Guten und Karl des Kühnen identitätsstiftend eingesetzt.[26]

Ein anschauliches Beispiel dafür findet sich im ›Trosne d'honneur‹ des Jean Molinet,[27] einem wohl im Auftrag Karls des Kühnen[28] vermutlich im Jahr 1467

[24] Ebd., S. 280. Fragen der Ethik werden in der Literatur der Zeit nicht begrifflich abgehandelt, sondern anschaulich an Norm und Maß setzenden Gestalten der Vergangenheit demonstriert. Siehe Hubert Herkommer, Heilsgeschichtliches Programm und Tugendlehre. Ein Beitrag zur Literatur- und Geistesgeschichte der Stadt Nürnberg am Beispiel des Schönen Brunnens und des Tugendbrunnens, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 63 (1976), S. 188–211, hier: 207, Anm. 58.

[25] Vgl. Andreas Wang, Der *miles christianus* im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition, Bern/Frankfurt a. M. 1975, S. 227. Ausführlich zu Ritter und Rittertum unter sozialhistorischer Perspektive vgl. Maurice Keen, Das Rittertum, aus dem Engl. übertr. von Harald Ehrhardt, Zürich 1987.

[26] Vgl. Georges Doutrepont, La littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne (Bibliothèque du XV^eme^ siècle 8), Paris 1909. Philippe der Gute besaß drei Kopien von Jacques de Longuyons ›Les Vœux du Paon‹, ebd., S. 134, Anm. 1. Zu der politischen Funktion der burgundischen Hofliteratur vgl. Michael Zingel, Frankreich, das Reich und Burgund im Urteil der burgundischen Historiographie des 15. Jahrhunderts, Sigmaringen 1995, S. 29–33, ferner: Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques, hg. von Danielle Régnier-Bohler, Paris 1995; Heribert Müller, Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 51), Göttingen 1993.

[27] Jean Molinet, ›Le trosne d'honneur‹, in: Les Faictz et Dictz, publiés par Noël Dupire, Bd. 1–3 (Société des anciens textes français 81), Paris 1936–1939, Bd. 1, S. 36–58. Vgl. Doutrepont, La littérature française (Anm. 26), S. 387f.; Zingel, Frankreich, das Reich und Burgund (Anm. 26), S. 169, 172; Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 71f.; Anrooij, Helden van weleer (Anm. 1), S. 13ff.

[28] Doutrepont vermutet, Molinet habe erst unter Herzog Karl dem Kühnen für die herzogliche Familie gedichtet. Doutrepont, La littérature française (Anm. 26), S. 497.

entstandenen Gedicht, einer ›Ehrenrede‹ auf Philipp den Guten in allegorischem Rahmen. *Dame Noblesse* beklagt den Tod Philipps, ihre Mutter, *Dame Vertu*, steigt vom Himmel herab und tröstet sie mit der Inszenierung einer Apotheose, die dem Verstorbenen zuteil wird. Die beiden allegorischen Frauengestalten führen Herzog Philipp zum Ehrenthron, den er aber erst besteigen kann, nachdem er neun verschiedene Himmel durchschritten hat. In jedem Himmel wird er von einer Dame, einer personifizierten ritterlichen Tugend, und von einem der Neun Helden feierlich empfangen. Er schreitet an allen vorbei, setzt sich auf die rechte Seite der *Dame Honneur* und wird schließlich in Anwesenheit *de tous les bien heurez du celestial ampire* mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Die Apotheose endet mit einer Ehrenrede der *Dame Honneur* auf die glorreiche Regentschaft Philippes. Die Ehre gilt ebenfalls dem Sohn Karl (›honneur au fils‹), der von *Dame Honneur* aufgefordert wird, dem Vater nachzufolgen und nach dem ›Paradies der Ehre‹ zu streben.[29]

Daß die Neun Helden mit ihren heraldischen Zeichen und Rüstungen in Wappenbücher aufgenommen werden, ist nicht erstaunlich.[30] Das Wappenwesen ist ja seinem Ursprung nach mit Geschlechterstolz und Wertschätzung kriegerischer Taten verbunden.[31] Auch im Wappenbuch des burgundischen Ordens vom Goldenen Vlies (vor 1467)[32] fehlen die Neun Helden nicht. Auf die Rei-

[29] *Honneur au pere: Regne en triumphe et prospere / vis en glorieuse spere / et impere / Philippe regne et joÿs / Notre beau fils, notre frere / Des neuf preux per et confrere / Perle clere / Dont les cieux sont resjoÿs / Ton esperis n'est peris / Mais avec haulx esperis / Sans perilz / Regne en triumphe et prospere / Tu es en mon paradis. / Entre les preux et hardis. / Ou tondis / vis en en glorieuse spere. Honneur au fils: Vis en glorieuse spere / regne en triumphe et prospere / Gloire appere / En tes fais, Charles, son filz / Quiers les cieux après ton pere / Qui siet a ma main dextere / Par mystere* [...] Molinet, ›Le trosne‹ (Anm. 27), S. 56f. Zu Molinets Leben und seinen historiographischen und politischen Dichtungen vgl. Zingel, Frankreich, das Reich und Burgund (Anm. 26), S. 164–194; zum politischen Denken, den ethischen und politischen Idealen des Dichters und Historiographen vgl. Jean Devaux, Jean Molinet. Indiciaire bourguignon, Paris 1996.

[30] Ein besonders anschauliches Beispiel bildet das Wappenbuch der Herren von Eptingen (15. Jahrhundert), das den Standesanspruch der Familie sichern soll; es beginnt mit den Wappen der Neun Helden (fol. 27^r^), an die sich weitere Ternionen und Quaternionen anschließen. Vgl. Dorothea A. Christ, Das Familienbuch der Herren von Eptingen. Kommentar und Transkription, Liestal 1992, S. 164f. Für diesen Hinweis sei Dr. Michael Bärmann herzlich gedankt. Weitere Wappenbücher mit Quaternionen stellt Ernst Schubert zusammen, Die Quaternionen. Entstehung, Sinngehalt und Folgen einer spätmittelalterlichen Deutung der Reichsverfassung, in: Zeitschrift für historische Forschung 20 (1993), S. 1–63, hier: 10, Anm. 38. Die Reichsverfassung findet in der Zusammenstellung der Quaternionen – in Vierergruppen nach zehn Ständen hierarchisierte Gliederung des Reiches – eine konkretisierte Darstellung als nicht mehr auf feudaler Gewalt fußende Ordnung.

[31] Vgl. Keen, Rittertum (Anm. 25), S. 201.

[32] Wappenbuch vom Goldenen Vlies aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fonds clairambault 1312, fol. 241^r^–248^v^. Abb. in: Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures, Paris 1938, S. 46;

terbildnisse von vier geistlichen Würdenträgern folgten ursprünglich die Neun Helden in ihren Kampfrüstungen (wegen Blattverlusts nur noch Judas, Artus, Karl der Große und Gottfried) und neun Heldinnen in burgundischer Hoftracht. Daran schließen sich Bilder von dreiunddreißig Ordensrittern zu Pferd an, gefolgt von zweiundzwanzig Wappen derjenigen Mitglieder, die unter Philipp dem Guten in den Orden aufgenommen wurden, am Schluß sind die Herzöge Philipp und Karl von Burgund abgebildet. Damit sind alle Ritter des Ordens, unter denen die vornehmsten Fürsten- und Grafengeschlechter Frankreichs und Flanderns vertreten waren, auf das programmatische Vorbild der Neun Helden verpflichtet.[33]

In der umfangreichen französischen Prosaerzählung ›L'Histoire des neuf preux et neuf preues‹,[34] die der Kaplan Sébastien Mamerot aus Soissons 1460–68 im Auftrag seines Herrn, Herzog Louis de Laval, geschrieben hat, wird im Prolog die Zusammenstellung der Helden mit ihrem ehrenvollen Verhalten und ihren ritterlichen Heldentaten begründet. Aber der Auftraggeber will in der Erzählung hauptsächlich Bertrand du Guesclin zum *dixième-preux* erhoben sehen.

Prologue ou livre des Neuf Preux et de Bertrand du Ghesclin composé par moy, Sebastien Mamerot, prestre de Soissons, du commandement et vouloir de mon tres redoubté seigneur monseigneur Loys de Laval, seigneur de Chastillon en Vendelois et de Gael, et gouverneur du Dauphiné et de la cité et seigneurie de Jennes.
Plusieurs orateurs dignes de memoire ont de tres grant ancienneté traveillé en faire livres et traictés moult auctorizés, commandant a leur pouoir en perpetuel memoire les noms et fais de pluseurs empereurs, roys, princes, chevaliers, docteurs et aultres gens de divers estatz, tellement que les sages de nostre temps, veans et considerans leurs escriptures et vrays rapportz, ont sur tous aultres vaillantz chevaliers eslevez en honneur et renommee de prouesse Hector, fils du roy Priam de Troye, Alexandre, Grec, roy de tout le monde, Julles Cesar, premier empereur Romain, payen, Josué, ducteur et juge de peupple d'Israel, Judas Machabeus, evesque et duc de Jherusalem, Juifz, Artus, roy de la grande Bretaigne, Charles le Grant, roy de France et empereur des Romains, et Godefroy, duc de Lorraine et de Buillon et aussi roy de Jherusalem, et par escridt et paintures authentiques nommez les Neuf Preux. [...][35]

Robert L. Wyss, Die Neun Helden. Eine ikonographische Studie, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 17 (1957), S. 73–106, Artus und Deiphile, Taf. 22, 1 u. 2; zum Orden vom Goldenen Vlies als Symbol der burgundischen Einheit vgl. Jean Devaux, Jean Molinet (Anm. 29), S. 74–78; zu der Entstehung und den Statuten Michael Baelde, L'Ordre de la Toison d'Or au XV^ème siècle, in: Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'Or au XV^ème siècle. Notice bio-bibliographiques, hg. von Raphaël de Smedt, Frankfurt a. M. usw. 1994, S. 1–16.

[33] Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 81f.

[34] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2577/8. Zur Beschreibung der Pergamenthandschrift vgl. Otto Pächt und Dagmar Thoss, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Französische Schule, Bd. 1–2, Wien 1974, Bd. 1 (Textband), S. 68–79, Bd. 2 (Bildband), Abb. 123–140.

[35] Prolog abgedruckt bei Marcel Lecourt, Notice sur ›L'Histoire des neuf preux et des neuf preues‹, in: Romania 37 (1908), S. 529–537, hier: 531; wieder abgedruckt bei Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 221. Schroeder weist darauf hin, daß David möglicherweise wegen der Nachlässigkeit des Kopisten fehlt, denn die ›L'histoire des neuf preux et neuf preues‹ ist nur noch in einer Abschrift aus dem Jahr 1472 erhalten. Ebd., S. 223. Anm. 193.

Besonders betont wird im Prolog das Interesse an Bertrand du Guesclin, den Mamerot als Befreier Frankreichs zu den neun klassischen Helden hinzufügt.

Et a ceste occasion, mon tres redoubté monseigneur Loys de Laval [...] *ordonnant que je meisse en la fin de leurs fais ceulx aussi du tres vaillant chevalier Bertrand du Ghesclin, Breton, jadis connestable de France, par le moyen duquel furent, soubz le roy Charles le Quint, dechacez les Anglois et Navarrois de la plus grant partie du royaume de France* [...].[36]

Der berühmte *connétable* war Louis' de Laval Stiefgroßvater.[37] Die Aufnahme der Familie Laval in die Reihe patriotischer Kämpfer stellt Mamerot auch über die zehnte Heldin, Jeanne d'Arc, her: Lavals Großmutter, die Witwe Guesclins, hatte einst von der Jungfrau als Zeichen von deren Verehrung für den bretonischen Heerführer einen Ring empfangen, und Louis' Brüder hatten 1429 an der Seite der Jungfrau gekämpft.[38] Die Neun Helden und Neun Heldinnen dienen also als symbolische Ahnenreihen, in denen der zehnte Held und die zehnte Heldin die unmittelbare Verbindung des Geschlechts zum Auftraggeber der Dichtung herstellen.

b. Neun Helden in städtischem Kontext

Wird in der burgundisch-französischen Hofdichtung insbesondere das religiös-ethisch überhöhte Ritterideal der Tapferkeit und Treue gefeiert, so verliert diese höfisch-adlige Ausrichtung im städtischen Umfeld an Prägnanz. Vor der Neun Helden-Skulptur (Mitte 14. Jh.) im ›Langen Saal‹ des Kölner Rathauses (seit dem 18. Jh. als ›Hansasaal‹ bezeichnet) tagte das städtische Gericht; dadurch werden die Neun Helden zu Assistenzfiguren bei der Rechtsprechung.[39] Der aus der höfischen Dichtung abgeleitete Vorbildcharakter der Helden erweitert sich um die Tugend der Gerechtigkeit, mit der die städtischen Magistraten ihre Amtsgeschäfte ausüben sollen.

In der Vorstellungswelt spätmittelalterlicher deutscher Städte sind die Neun Helden immer wieder in ein Gesamtprogramm der Heilsgeschichte und Tugendlehre integriert. Hubert Herkommer hat das am Fall des Skulpturenpro-

[36] Lecourt, L'Histoire (Anm. 35), S. 531f.

[37] Ebd., S. 534.

[38] Ebd., S. 536.

[39] Vgl. Ulrike Surmann, Vom städtischen Umgang mit Bildern. Die Bildprogramme des Kölner Rathauses, in: Köln, der Ratsturm – seine Geschichte und sein Figurenprogramm, hg. von Hiltrud Kier, Bernd Ernsting und Ulrich Krings, Köln 1996, S. 166–201, hier: 169. Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 114; Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 86.

gramms am Schönen Brunnen (1361/62) in Nürnberg gezeigt.[40] Der Brunnen besteht aus einem oktogonalen Brunnenbecken, an dessen acht Seitenwänden sich auf kleinen Pfeilern die vier Evangelisten, die vier lateinischen Kirchenväter, Aristoteles als Personifikation der Philosophie und die Sieben freien Künste gruppieren. Aus dem Becken erhebt sich eine zweigeschossige Turmpyramide. Auf dem unteren Geschoß stehen Standbilder der sieben Kurfürsten sowie der Neun guten Helden, das obere schmücken acht kleine Propheten- und Patriarchenfiguren mit Spruchbändern. Aufschlußreich für die Interpretation des Programms ist das Proömium der Goldenen Bulle, des ›Reichsgrundgesetzes‹ aus dem Jahre 1356.[41] Kaiser Karl IV. ruft darin die Kurfürsten zur Einheit auf und warnt vor Uneinigkeit und Zwietracht. Die Vorrede nennt abschreckende Beispiele, während der Schöne Brunnen Exempla vorbildlichen Herrschertums zeigt. Aber der Brunnen, dessen oktogonales Bauprinzip das Paradies versinnbildlicht, bringt dieselbe heilsgeschichtlich-politische Hoffnung zum Ausdruck, die im Proömium der Goldenen Bulle anklingt: »Die heiligen Lehren der Offenbarung und der Kirche, dargestellt in den Figuren der Propheten, Evangelisten und Kirchenväter, ergänzt durch die Weisheit spendende Philosophie und ihre Künste, sowie die Nachahmung der Imagines der Neun guten Helden und ihrer Gerechtigkeitsliebe sollen die Gewähr für die Wiederkehr des Paradieses bieten.«[42] Die Neun Helden und die Sieben Kurfürsten erfüllen »im Bildprogramm des Brunnens keine andere Funktion als die der *ecclesiarum reges* und *seculares principes*: [als] Träger der *honestas* und der *probitas* sind sie die exemplarischen Repräsentanten der *Practica*«.[43] Neben den gegenwärtig handelnden Kurfürsten stehen die idealtypischen Gestalten der Vergangenheit, die Neun Helden, die das vorbildliche Herrschertum verkörpern und zu deren Nachfolge die Kurfürsten aufgefordert werden.[44] In der dem Kaiser eng verbundenen Reichsstadt ist der Schöne Brunnen ein »bedeutender staatssymbolischer Ausdruck einer Identifikation der Stadt mit Kaiser und Reich.«[45]

Ebenfalls einem auf das Reich ausgerichteten Programm verpflichtet ist die Integration der Neun Helden in eine Folge von insgesamt 27 Figuren in der Amtsstube des Weberhauses in der Reichsstadt Augsburg. Die gewölbte Holzdecke und die über Ost- und Westwand laufende Holzvertäfelung wurden 1457 von Peter Kaltenofen bemalt.[46] Sie zeigt auf der Westwand die drei geistlichen

[40] Herkommer, Heilsgeschichtliches Programm (Anm. 24), S. 206f.
[41] Ebd., S. 206.
[42] Ebd., S. 208.
[43] Ebd., S. 204f. »Mit den Neun Helden bezieht der Schöne Brunnen die Universalhistorie mit ein in sein Programm, das, ausgehend von den Gestalten der Offenbarung, auf das Paradies des neuen Lebens hinweist. Heilsgeschichte und Weltgeschichte treten in einen unlösbaren Zusammenhang, dem in der Verbindung der Neun guten Helden mit den Sieben Kurfürsten auch die Geschichte der eigenen Zeit eingeordnet ist.« Ebd., S. 203f.
[44] Ebd., S. 207, Anm. 58.
[45] Ebd., S. 209.
[46] Heute im Bayerischen Nationalmuseum in München. Vgl. Jörg Rogge, Die Bilderzyklen in der Amtsstube des Weberzunfthauses in Augsburg von 1456/7, in: Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, hg. von Andrea Löther u. a., München 1996, S. 318–342; Abbildungen bei Monika Meine-Schawe, Die Augsburger Weberstube im Bayerischen Nationalmuseum, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 46 (1995), S. 25–80.

Kurfürsten und Kaiser Friedrich III., dann folgen die vier weltlichen Kurfürsten und die Neun Helden.[47] Auf der Ostwand stehen ihnen insgesamt zehn antike Philosophen und Propheten gegenüber. Der Fries oberhalb der Kurfürsten und Helden gibt Szenen aus der Schöpfungsgeschichte wieder, von der Erschaffung der Welt bis zur Vertreibung aus dem Paradies. Auf dem gegenüberliegenden Fries oberhalb der Philosophen und Propheten sind Szenen aus dem Leben Jesu (von der Versuchung Christi bis zur Auferstehung, gerahmt von der Verkündigung) gemalt. Über die schmalen parallellaufenden Streifen der gewölbten Holzdecke erstreckt sich eine Bilderfolge, die mit Bibelszenen aus dem Alten Testament beginnt und mit der Geschichte Alexanders des Großen endet.[48]

In dieser Zusammenstellung liest sich das Programm wie eine Gesamtschau der Menschheitsgeschichte:[49] Es beginnt bei der Schöpfung und erstreckt sich über die Vertreter der Weisheit (Philosophen) und der göttlichen Führung (Propheten) bis hin zu den zeitgenössischen Regenten, dem Kaiser und den Kurfürsten. In diesem ›historiographisch‹ angelegten Zyklus repräsentiert Daniel als Träger der Vier-Weltreiche-Vision die Vorstellung vom vierten Weltreich, das unter den Römern entstand und unter deutscher Führung fortbesteht.[50]

Wyss hatte das Programm hauptsächlich auf »den Zweck des Raumes als Amtsgemach der Zunft« zurückgeführt und sah in ihm »einen Ausdruck für die Teilhabe der selbstbewussten Handwerkerzunft am Stadtregiment«.[51] Rogge

[47] Der Figurenbestand ist getreu erhalten, während die separaten Tafeln offensichtlich bei der Anbringung im Museum durcheinander gerieten. Ursprünglich befanden sich der Kaiser, die Kurfürsten und alle Neun Helden auf der Westwand der Zunftstube. Vgl. Meine-Schawe, Weberstube (Anm. 46), S. 33 und S. 43, Anm. 59. Die ursprüngliche Reihenfolge ist zwar nicht mehr erschließbar, aber jede Triade ist eindeutig auf eine frontal gesetzte Figur (Karl, Cäsar, David) ausgerichtet.
[48] Eine Darstellung von Aristoteles und Phyllis, die stilistisch ins 15. Jahrhundert weist und nur durch ein Aquarell des 19. Jahrhunderts überliefert ist, befand sich vermutlich auf der Nordwand. Die Fresken der Stirnwände mit dem Gleichnis vom armen Lazarus und dem reichen Prasser (Nordwand) und der Enthauptung Johannes des Täufers (Südwand) wurden erst im Jahre 1538 von Jörg Breu gemalt. Auf den Fensterpfeilern der Südwand befanden sich Grotesken, in den Fensterlaibungen die Bildnisse von habsburgischen Kaisern und Königen, die um 1600 gemalt wurden. Meine-Schawe, Weberstube (Anm. 46), S. 28f.
[49] Der Themenkatalog entspricht demjenigen von Weltchronikkompilationen. Vgl. dazu Meine-Schawe, Weberstube (Anm. 46), S. 33f.
[50] In der Wölbung des mittleren Fensters auf der Südwand war ein Reichsadler mit einem Text zu sehen, der auf die vier Weltreiche Bezug nahm, aber vermutlich erst im Jahre 1601 von Johann Herzog hinzugefügt wurde. Diese Erweiterung zeigt, inwieweit der politische Aspekt an Bedeutung gewinnt. Vgl. die Deutung bei Meine-Schawe, Weberstube (Anm. 46), S. 31.
[51] Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 89.

geht weiter und sieht im Programm eine Tugendallegorie, die über die Stadt hinausreicht: Nur ein gerechtes, tugendhaftes städtisches Regiment (unter führender Beteiligung der einflußreichen Weberzunft) kann den gemeinsamen Nutzen aller verteidigen, innerhalb der Zunft, der Stadt und auch des Reiches. Die Neun Helden sind vorbildhafte Kämpfer für das Vaterland und erinnern die Weber an ihre Pflicht, Stadt und Reich zu verteidigen. Zudem werden sie mit Gerechtigkeitsvorstellungen in Verbindung gebracht, die nun eine vom ritterlich-höfischen Tugendkanon abgehobene, ständeübergreifende Geltung beanspruchen.[52] Diese Deutungen der Neun Helden gehen wohl noch zu wenig weit, denn die Helden werden nicht mehr als Kämpfer und Ritter stilisiert, sondern als Regenten, als Kaiser und Könige.[53] Sie schließen sich an den zeitgenössischen Kaiser Friedrich III. und die Kurfürsten an. Auf der gegenüberliegenden Wand verweisen die zehn Philosophen und Propheten mit Spruchbändern auf Recht, Gerechtigkeit, Weisheit und Glauben hin: Im Sinne der im Bildprogramm der Deckenbemalung vorherrschenden Belehrung durch gute und schlechte Exempla werden auch den Herrscherfiguren permanent moralische Werte vor Augen geführt. Das religiöse, politische und moralische Bildprogramm spiegelt das ›herrschaftliche‹ Selbstverständnis der Zunft. Augsburg ist eine freie Reichsstadt mit zünftischer Verfassung, die in der Mitte der 15. Jahrhunderts politisch durch die wirtschaftlich bedeutendste Zunft der Weber dominiert wird.[54] In diesem Programm sollten die Neun Helden nicht allein als Träger der gerechten Herrschaft an sich, sondern insbesondere auch – formelhaft – als Repräsentanten der heilsgeschichtlich verankerten Reichsidee aufgefaßt werden.

Motivgeschichtlich gesehen ließen sich also seit Anfang des 14. Jahrhunderts zwei zeitlich parallel laufende Auffassungen der Neun Helden freilegen: In höfischer, französisch-burgundischer Umgebung wird in ihnen das Idealbild des Ritters glorifiziert, während sie in deutschen Städten sowohl als Rechtsgaranten auftreten, als auch – und dies ist bei unserer Fragestellung besonders hervorzuheben – als Repräsentanten des Reiches, die in leitbildhafter Funktion an der Seite des Kaisers und der Kurfürsten die staatliche Ordnung historisch legitimieren. Dies wirft nun die Frage auf, ob das Neun Helden-Motiv *per se* als Träger des Reichsgedankens dienen kann: Da in Misery keine vollständige Ausstattung des Raumes rekonstruiert werden kann (und die höfische Tanzszene unter der zehnten Arkade eher gegen ein geschlossenes Ausmalungsprogramm spricht), konzentrieren sich die folgenden Überlegungen auf die politische Aus-

[52] Siehe Rogge, Weberzunfthaus (Anm. 46), S. 325ff.

[53] Einzig Josua und Judas Makkabäus sind nicht bekrönt, aber als ›Führer‹ mit einem nach unten gerichteten Schwert ausgestattet. Artus wird mit der Inschrift ›König von Arines‹, Gottfried als ›König von Brabant‹, Alexander und David werden schlicht als ›König‹ bezeichnet. Hector trägt eine Krone. Den Kaisertitel führen Karl der Große und Cäsar, beide tragen die Bügelkrone.

[54] Vgl. Meine-Schawe, Weberstube (Anm. 46), S. 34f.

sagekraft der Neun Helden-Darstellung; sie setzen zunächst eine genaue Analyse des Text- und Bildbestandes voraus.

Die Neun Helden in Misery: Text- und Bildtraditionen

Das Dorf Misery liegt auf französischsprachigem Gebiet,[55] aber nahe an der deutsch-französischen Sprachgrenze und damit im Einflußbereich verschiedener Kulturen. Daraus ergeben sich auch für die Untersuchung des Neun Helden-Zyklus besondere Voraussetzungen. Hermann Schöpfer konstatiert einen stilistischen Bruch innerhalb der Wandmalerei: Die Vorlage des Helden-Zyklus scheint süddeutsch, während einige Köpfe burgundischen Einfluß verraten.[56] Diese Brechung findet sich aber auch innerhalb der Texte: Die Inschriften sind zwar deutsch, die Texte aber gehen auf französische Quellen zurück (Abb. 4).

Die beiden erhaltenen Textfragmente zu Judas und Alexander stimmen, wie Schöpfer festgestellt hat, wörtlich mit den entsprechenden Lobgedichten in den sogenannten Berner Einblattholzschnitten oberdeutscher Provenienz (1460/80) überein.[57] Diese Texte scheinen zwei ursprünglich eigenständige Textfolgen zu kombinieren. Einerseits entsprechen die Todesjahre weitgehend den Lebensabrissen, die in einem in Rouen (1453/61) gefertigten Wappenbuch eingetragen waren.[58] Andererseits folgt der Berner Text in der Aufzählung der Taten den

[55] Vgl. Karte der Herrschaft Freiburg in der Mitte des 15. Jahrhunderts von Ferdinand Buomberger, abgedruckt in: ASHF 12 (1918), im Anhang. Misery gehört zum Spitalbanner der Stadt Freiburg und liegt in der Alten Landschaft, westlich der Sprachgrenze, die durch die Saane gegeben ist. Vgl. Albert Büchi, Die historische Sprachengrenze im Kanton Freiburg, in: Freiburger Geschichtsblätter 3 (1896), S. 33–53, hier: 35.

[56] Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 248f.

[57] Bern, Burgerbibliothek, cod. A 45; Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 248f. Vgl. C[arl] Benziger, Holzschnitte des 15. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Bern. Mit zehn handkolorierten Tafeln in Hochätzung, Straßburg 1911, S. 9f. Diese Holzschnitte waren als Anhang in eine Chronik aus Königsfelden eingeklebt. Vgl. Erich Kleinschmidt, Königsfeldener Chronik, in: ²VL 5 (1985), Sp. 106f. W[ilhelm] L[udwig] Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts, Bd. 1–11, 3. Aufl. (Nachdr. der Ausgabe von 1927), Stuttgart 1969, Nr. 1947, Bd. 4, S. 97–99, ohne Abb. Die Neun Helden waren auf drei Holztafeldrucke verteilt, die sicher nicht als Einzelblätter verbreitet wurden. Vgl. Hansjürgen Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung, Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert (MTU 74), München 1984, S. 253f.

[58] Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 5930, fol. 25r–25v (Texte), abgedruckt bei Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 124f; eigentümlicherweise finden sich die Wappen erst auf fol. 56v–57r. Die Sterbedaten innerhalb der Gruppen wurden zugunsten einer chronologisch stimmigen Anordnung der Helden arrangiert: Hector 1170 v. Chr., Alexander 310 v. Chr. (Berner Holzschnitt 300), Julius Cäsar 42 v. Chr., Josue 1429 v. Chr., David 1000 v. Chr., Judas 142 v. Chr. (Berner Holzschnitt – wohl verschrieben – 1042 v. Chr.), Artus 542 n. Chr., Karl der Große 816 n. Chr. (Berner Holzschnitt 842 n. Chr.), Gottfried von Bouillon 1100 n. Chr. Trotz dieser drei geringfügigen Abweichungen scheint mir die Abhängigkeit plausibel.

Lebensabrissen in drei Einblattholzschnitten, die Gilles le Bouviers Wappenbuch ›Armorial de France, Angleterre, Ecosse, Allemagne et Italie‹ (1450/70)[59] beigegeben sind. Dieses Wappenbuch beinhaltet neben ganzseitigen Herzogsdarstellungen zahllose Wappenreihen, an die sich am Schluß des Buches die Holzschnitte mit jeweils drei berittenen Helden anschließen; diese kommen also nicht als bildliche Vorlage für die stehenden Helden in Misery in Frage.[60]

Obwohl die Textfragmente in Misery mit den Lobgedichten der Berner Einblattholzschnitte wörtlich übereinstimmen, können auch diese Holzschnitte nicht als bildliche Vorlage für Misery gedient haben. Denn dort gehört das Wappen des Judas mit zwei Raben in die französische Wappentradition,[61] während in Misery das Wappen aus der deutschen Tradition gesetzt wurde. (Davon wird weiter unten noch die Rede sein.)

Ikonographische Parallelen zu den Berner Neun Helden-Darstellungen lassen sich im burgundisch-französischen Kreis am ehesten in den Holzschnitten nachweisen, die im ersten gedruckten Buch mit einer Neun Helden-Erzählung jeweils vor die Geschichte jedes Helden gesetzt wurden, dem anonymen, König Karl VIII. gewidmeten ›Le Triumphe des Neuf Preux, ouquel sont contenus tous les fais et prouesse qu'ilz ont achevez durant leurs vies avec l'hystoire de Bertran de Guesclin‹ (Abb. 5).[62] Dieses Werk ist 1487 bei Pierre Gérard in

[59] Der Judas-Text der Berner Holzschnittfolge lautet: *Ich besass iherusalem vnd die ee moysi / Die was gantz beschwechet mit abgötten / Die zerstört ich vnd brächt wider den iüdschen glöben / Vnd erschlůg antiochus mit allem sinem herre / Öch appollo dar nach nam min leben sicher war / Ein ende E got geborn ward. M.xlij jår.* In Bouviers Wappenbuch wird Judas ganz entsprechend beschrieben: *Judas machabeus: Je tins jherusalem & le loy de moise / Qui estoit quand je vins a perdicion mise / les ydoles ostai si mis la loy juise / Antiocus tuay dont se gent fu occise / & apolonion puis moru quand gy vise / .c. ans auant que dieus ot char haine prise.* Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 4985, hg. von Vallet de Viriville, Paris 1866, abgedruckt bei Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 148f. Vgl. Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 82. Das Wappenbuch wurde von Gilles le Bouvier, dit Berry, dem ersten Wappenherold Karls VII., angefertigt. Ob Gilles selbst oder ein ihm nachfolgender Herold die Holzschnitte eingeklebt hat, ist nicht sicher. Vgl. Roger S. Loomis, Arthurian Legends in Medieval Art, Part II in coll. with L[aura] H. Loomis, London 1938, S. 140.

[60] Die Holzschnitte sind auf fol. 198v–199r (Heiden), 200v–201r (Juden), 202v–203r (Christen) eingeklebt. Jeweils drei Ritter sind durch Arkaden getrennt. Sie reiten auf kleinen Pferden in repräsentativer Rüstung, mit reicher Kopfbedeckung und gezücktem Schwert. Schriftbänder zur Rechten auf der Höhe des Kopfes bezeichnen die Helden. Acht von ihnen tragen Wappenschilde, nur Cäsar ist mit einem heraldisch verzierten Umhang dargestellt. Siehe Wyss, Neun Helden (Anm. 32), Taf. 26 (drei Juden) und Schreiber, Handbuch (Anm. 57, Tafelband 11), Nr. 1945, Abb. 81 (drei Heiden); und Nr. 1945, Bd. 4, S. 94ff.

[61] Siehe Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 234f. und Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 97–103.

[62] Paris, Bibliothèque nationale, y² Réserve 83. Zwei Helden sind abgebildet in: Origines de l'imprimerie en France (Jean du Pré de Paris, Pierre Gérard – ›Le Roman des Neuf Preux‹), hg. von Arthur Christian, Paris 1900, S. 87; Taf. 36: David, Taf. 37: Charlemaigne. Vgl. Louis Fernand Flutre, Li Fait des Romains dans les littératures française et italienne du XIII[ème] au XVI[ème] siècles, Paris 1932, zum ›Triumphe des Neuf Preux‹, S. 178–183, ferner Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 76 und Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 72ff.

Abbeville erschienen. Seine Holzschnitte sind stilistisch der Neun Helden-Wandmalerei im Domkapitelsaal auf der Kirchenburg Valeria in Sitten/Wallis vergleichbar (Abb. 6). Dort scheint neben der repräsentativen Bekleidung der Helden und ihren dekorativen Verteidigungswaffen auch die Schraffurtechnik auf französische Holzschnitte zurückzugehen.[63] Für die Wandmalerei in Misery hingegen ist eine eindeutige stilistische Zuordnung zur burgundischen oder französischen Darstellungsweise schwieriger. Weiterhelfen kann hier der Vergleich der Wappengestaltung, die sich in deutschen und burgundischen bzw. französischen Heldenreihen klar unterscheidet.[64] Einziger Anhaltspunkt für den Wappenvergleich ist der Schild des Judas: Er zeigt in Misery einen Löwen mit Menschenkopf und Hut. Dieses Wappenbild ist nur im deutschsprachigen Raum nachweisbar,[65] in der französischen Tradition führt Judas wie erwähnt zwei Raben im Wappen. Hinzu kommt ein weiteres Moment: Die Judasfigur in Misery (Abb. 8) stimmt ganz offenkundig und bis ins Detail mit einem Holzschnitt aus Anton Sorgs Augsburger Offizin überein, mit dem Titelblatt der ›Reise des englischen Ritters Mondeville ins Heilige Land‹ (1481).[66] Diese ›Summe‹ von Reiseerzählungen eines gelehrten Enzyklopädisten[67] ist mit insgesamt 116 Holzschnitten (75 x 80 mm) bebildert; die Ausgabe wurde bereits ein Jahr nach dem ersten Erscheinen neu aufgelegt. Das Titelbild (190 x 115 mm) zeigt einen modisch gekleideten Mann in Dreiviertelprofil unter einem Baldachin

[63] Eine Schwarzweißfotografie zeigt die vollständige Reihe im Domkapitelsaal mit den Neun Helden und einer Bittstellerin unter der zehnten Arkade. Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege Bern, Sammlung Zinggeler 6263. Abbildungen s. auch Wyss, Neun Helden (Anm. 32), Taf. 23, und Umzeichnungen bei Albert Naef, La camera domini, Genf 1908, Abb. S. 46f. Ich bedanke mich beim Bauhistoriker Patrick Elsig, Sitten, für Hinweise zu Literatur und Bildmaterial.

[64] Vgl. die Übersichtstafeln bei Wyss, Neun Helden (Anm. 32), S. 98–102 und Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), S. 261–299.

[65] Es wird auch noch im 16. Jahrhundert beibehalten. Vgl. dazu: Die Wappenbücher Herzog Albrechts VI. von Österreich. Ingeram-Codex der ehem. Bibliothek Cotta, hg. von Charlotte Becher und Ortwin Gamber, Wien 1986, Taf. 55, S. 135.

[66] Richard Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460–1530), München/Leipzig 1884, Taf. 67. Zusammenstellung des Sorgschen Verlagsprogramms in Kap. V: Augsburg nach 1480, S. 29ff.; Abb. auch bei Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg, Bd. 4, Leipzig 1921, Taf. 89, Nr. 579. Vgl. Joachim Knape, Augsburger Prosaroman-Drucke des 15. Jahrhunderts, in: Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts, hg. von Johannes Janota und Werner Williams-Krapp (Studia Augustana 7), Tübingen 1995, S. 330–357, hier: 333. Zu Anton Sorg vgl. Hans-Jörg Künast, Dokumentation. Augsburger Buchdrucker und Verleger, in: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. von Helmut Gier und Johannes Janota, Wiesbaden 1997, Anhang, S. 1205–1340, hier: 1208.

[67] Ernst Bremer, Jean de Mandeville, in: ²VL 5 (1985), Sp. 1201–1214, hier: 1212.

(Abb. 9). Ein Schriftband bezeichnet ihn als Johannes de Montevilla. Der Sorgsche Druck zeigt ihn ohne Wappen, während der mit ihm übereinstimmende Judas in Misery, wie bei den Neun Helden üblich, ein Wappen mit sich führt, das aber unbeholfen, wie nachträglich auf Brusthöhe angesetzt ist. Trotz dieser geringfügigen Unterschiede ist die Verwandtschaft des Judas von Misery mit dem Augsburger Holzschnitt evident. Folglich wird man wohl in Misery nicht eine burgundische oder französische Vorlage annehmen dürfen, sondern, im Sinne von Schöpfers Vermutung, einen süddeutschen, vielleicht Augsburger Druck.

Ob die Neun Helden-Wandmalerei in Misery eindeutig einer französischen oder deutschen Tradition zugeordnet werden kann, spielt hinsichtlich der hier interessierenden Frage nach der Funktion allerdings keine wesentliche Rolle. Besondere Aufmerksamkeit verlangt hingegen das gleichgewichtige Verhältnis zwischen Bild- und Textzone, das die deutsche Sprache der Texte unübersehbar zur Geltung bringt. Darin kann man wohl in der Tat nur ein Zeugnis sehen für »l'ouverture d'esprit du magistrat de Faucigny envers les Confédérés au moment où Fribourg adhérait à la Confédération suisse«.[68]

Reichszugehörigkeit, Eidgenossenschaft und deutsche Sprache

Bern erklärt Herzog Sigismund von Österreich am 13. Oktober 1460 den Krieg und will an der Eroberung des Thurgaus teilnehmen.[69] Gestützt auf das Städtebündnis von 1403 drängt es Freiburg zur Aushebung einer Truppe. Freiburg schickt 200 Mann; auch Petermann von Faucigny beteiligt sich, und sein Onkel, Johann von Praroman, nimmt als Kriegsberater teil. Damit tritt der außenpolitische Wandel in der Bündnispolitik des savoyischen Freiburg offen zu Tage. Freiburger Truppen kämpfen zum ersten Mal auf eidgenössischer Seite gegen Österreich und legen damit den Grundstein für ihre Annäherung an die Eidgenossenschaft: Der Thurgauerzug im Jahre 1460 ist die erste Etappe, der Sundgauerzug (1467) die zweite und die Teilnahme am Burgunderkrieg (1476/77) die dritte. Im Jahre 1478 erlangt die Stadt Freiburg die Reichsstandschaft, die schließlich den Weg zum Konföderationsbeitritt im Jahre 1481 ebnet.

Nach den Burgunderkriegen löste sich Freiburg politisch und wirtschaftlich nicht nur von Savoyen, sondern auch vom Welschland ab. So ist seit den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts auch eine Tendenzwende zu Gunsten der deutschen Sprache festzustellen. 1461 treten Freiburger und Berner Delegierte zu einer Unterredung über schulische Fragen zusammen, an der auch einige Räte der Stadt teilnehmen.[70] Beschlüsse dieses Treffens sind nicht überliefert, jedoch

[68] Schöpfer, Misery (Anm. 4), S. 249.

[69] Albert Büchi, La participation de Fribourg à la conquête de Thurgovie (1460), in: Annales fribourgeoises 18 (1930), S. 19–34, hier: 25.

[70] Franz Heinemann, Geschichte des Schul- und Bildungslebens im alten Freiburg bis zum 17. Jahrhundert, in: Freiburger Geschichtsblätter 2 (1895), S. 1–146, hier: 44.

dürften die Freiburger um die Verbesserung ihres Deutschunterrichts bemüht gewesen sein, denn nach dieser Zusammenkunft werden deutsche Schulleiter eingestellt.[71] Anlaß für diese Entwicklung war die Vorbereitung des Beitritts zur Eidgenossenschaft – im Bund galt innen- und außenpolitisch die deutsche Sprache als einigende Staatssprache.[72]

Dementsprechend führte Freiburg nach seinem Beitritt zum eidgenössischen Bündnis (1481), Deutsch als erste Verwaltungssprache ein;[73] es wurde im Jahr 1483 offizielle Kanzleisprache, Französisch wurde als zweite Amtssprache beibehalten.[74] Diese von der Obrigkeit beschlossene Sprachänderung vermochte sich jedoch nicht überall zu etablieren. Die städtische Aristokratie und Bürgerschaft dürfte sich den eidgenössischen Forderungen mühelos angepaßt haben. Hingegen war es schwieriger, das Deutsche als Gerichtssprache in den welschen Teilen der Landschaft durchzusetzen.[75]

In dieser Übergangssituation war die Wahl des deutschen Textes für die Neun Helden-Darstellung also auch eine politische Entscheidung. Deutlicher noch als die Sprache markiert aber das Reichswappen die Hinwendung zur Eidgenossenschaft.

Nach der Niederlage der Burgunder wollten die Berner einer neuen Allianz mit Savoyen nur unter der Bedingung zustimmen, daß Savoyen auf die Lehensrechte in Freiburg verzichtete. Die Herzogin Yolande beugte sich dem Druck und gab Freiburg am 10. September 1477 frei.[76] Wenige Monate später, am

[71] Ebd., S. 45.

[72] Walter Haas, Sprachgeschichtliche Grundlagen, in: Die viersprachige Schweiz, hg. von Robert Schläpfer u. a., Zürich/Köln 1982, S. 21–70, hier: 67.

[73] Grundlegend Büchi, Sprachengrenze (Anm. 55), S. 42. Gegen die Auffassung eines aufgezwungenen Sprachenwechsels: Alexandre Daguet, Histoire de la ville et seigneurie de Fribourg, in: ASHF 5 (1893), S. 180. Ebenso führt Peter Boschung die Bevorzugung und Förderung der deutschen Sprache auf einen freien Entscheid der damaligen Freiburger Regierung zurück. Peter Boschung, Freiburg, der erste zweisprachige Kanton, in: Freiburger Geschichtsblätter 64 (1985/86), S. 107–146, hier: 138f. Eine Verfügung in der ersten Gesetzessammlung, datiert auf den 11. Juni 1409, spiegelt die Bemühung des Gesetzgebers, sprachbedingte Parteiungen und Konflikte zu unterbinden. Darin wird festgesetzt, daß die Eltern der Kinder, die sich an kriegsähnlichen Auseinandersetzungen zwischen Deutsch- und Französischsprachigen beteiligen, mit Geldbußen bestraft werden. Recueil diplomatique, Bd. 6, Freiburg 1860, Nr. 404, S. 135: »Contre le simulacre de guerre que faisaient annuellement les enfants allemands et romands.« Für Hinweise zur historischen Sprachensituation in Freiburg bedanke ich mich bei Dr. Norbert Furrer, Syens.

[74] Patrick Schnetzer, Das Eindringen des Deutschen in die Stadtkanzlei Freiburg 1470–1500, in: Freiburger Geschichtsblätter 62 (1979/80), S. 85–135. Vgl. Peter Boschung, Zweisprachiger Kanton (Anm. 73), S. 134.

[75] Vgl. Heinemann, Bildungswesen (Anm. 70), S. 52, Anm. 5. Sollten im Raum mit den Neun Helden Akte der niederen Gerichtsbarkeit stattgefunden haben, hätten die Texte in deutscher Sprache die Verbindlichkeit des Deutschen als Gerichtssprache unterstreichen können.

[76] Vgl. Albert Büchi, Freiburgs Bruch mit Österreich, sein Übergang zu Savoyen und

31. Januar 1478, wurde die Stadt reichsunmittelbar und erfüllte damit die Voraussetzung für den Beitritt zur Eidgenossenschaft. Den neuen Rechtsstatus bezeugen aber gerade zahlreiche Darstellungen des Doppeladlers, die umgehend in Freiburg angebracht worden sind.

Gleich im Jahr 1478 bestellte der Rat[77] bei dem Berner Maler Heinrich Bichler zwei mit den *enseignies de lempreur* bemalte Holztafeln, die für den nördlichen und den südlichen Zugang zur Stadt, das Berntor und das Jacquemarttor, bestimmt waren. Die Bezahlung des Malers und des Berner Fuhrmanns, der die Tafeln anlieferte, sind in den Seckelmeisterrechnungen bezeugt:

> *Item a Thoman Studer charrocton de Berne por la veteri de ammenier les 2 trables deis enseignies de lempereur, lesquelles lon a mises lune a Jaquemar, et laultre en lapourte de Berne 40 s. Item a meister Heinrich le pointre de Berne por peinteir lesdites dues trables, per compte fet avec luy 36 lb.*[78]

Ebenfalls 1478 ließ der Freiburger Rat beim Berner Glasmaler und Ratsmitglied Urs Werder gleich neun Reichswappenscheiben herstellen.[79] Von ihnen ist eine

Anschluß an die Eidgenossenschaft, Freiburg 1897. Vgl. Geschichte des Kantons Freiburg, Bd. 1–2, hg. von Roland Ruffieux u. a., Freiburg/Schweiz 1981, Bd. 1, bes. S. 168–226.

[77] Zur historischen Bedeutung des Wappenwechsels und zum hohen Symbolgehalt s. Ernst Tremp, Freiburg um 1480 – eine Zeitenwende, in: Freiburger Geschichtsblätter 76 (1999), S. 123–143, hier: 131f. Vgl. auch Claudius Sieber-Lehmann, Spätmittelalterlicher Nationalismus. Die Burgunderkriege am Oberrhein und in der Eidgenossenschaft, Göttingen 1995, S. 237, 380.

[78] STAF, Seckelmeisterrechnungen Nr. 151, abgedruckt bei Albert Büchi, Freiburger Akten zur Geschichte der Burgunderkriege (1474–1481), Freiburg/Schweiz (o. J.), S. 84. Daß die illustrierte ›Große Burgunderchronik‹ des Diebold Schilling von Bern in einer Darstellung der Stadt Freiburg das am Berntor befestigte von Weiß und Schwarz geteilte, mit der Reichskrone gekrönte Freiburger Standeswappen zeigt, das von zwei aufsteigenden Löwen gehalten wird, spricht nicht dagegen, daß mit der Bezeichnung *enseignies de lempreur* das kaiserliche Doppeladlerwappen gemeint ist: Angesichts der stark stilisierten Städtedarstellungen in der Chronik muß diese später und aus Distanz geschaffene Wappengestaltung nicht mit dem tatsächlich angebrachten Wappen übereinstimmen. Die bewußte Demonstration der neu erworbenen Reichsunmittelbarkeit und die augenfällige Zurschaustellung des Reichswappens läßt den Doppeladler erwarten. Anlaß für dieses Bild war der Bericht über die neuerworbene Reichsunmittelbarkeit der Stadt Freiburg. Vgl. Die große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern, Faksimile-Ausgabe der Hs. Ms. A 5 der Zentralbibliothek Zürich, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1985–86, Abb. 86, S. 885, und Textband, S. 88.

[79] STAF, Seckelmeisterrechnungen Nr. 39, Nr. 45. Werder stammte ursprünglich aus Solothurn. Seit 1466 gehörte er in Bern dem Großen Rat, 1479–1490 und 1498–1499 auch dem Kleinen Rat an. 1490–1496 war er in Aigle Gubernator. Die Wahl fiel wohl nicht zufällig auf Werder. Sein künstlerischer Ruf stand außer Zweifel, und wegen seiner politischen Tätigkeit kam er weit in der Eidgenossenschaft herum. Offensichtlich wollte der Freiburger Rat die traditionellen Freundschaftsbande mit der Schwesterstadt Bern fester knüpfen und mit ihr, seinem besten Anwalt bei den Alten Orten, die Aufnahme in den Bund der Eidgenossen erwirken. So Bernhard Anderes, Die spätgotische Glasmalerei in Freiburg. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen

erhalten, von Werder signiert und datiert.[80] In dieser Scheibe steht der Doppeladlerschild im Zentrum, der Schild ist mit der Kaiserkrone bekrönt, darunter sind, wie bei den Wappen anderer Reichsstädte, zwei Freiburger Standesschilde angebracht.[81] In Zusammenhang mit der weit verbreiteten Sitte der Fenster- oder Wappenvergabungen dürfte der Rat die anderen acht Scheiben Werders verschenkt haben. Vergabungen dieser Art erfüllten, indem sie die neue politische Unabhängigkeit zur Schau stellten, das Repräsentationsbedürfnis des jungen Staates. Aber auch in Privathäusern wurde das neue Wappen angebracht. Dies bezeugt etwa eine Reichswappenscheibe, die Hans Müller, ebenfalls im Jahr 1478, für das Haus von Jacques Metzen malte.[82] Es liegt daher besonders nahe anzunehmen, daß auch Petermann von Faucigny als Schultheiß und Besitzer von Misery in diesem Zusammenhang das Reichswappen mit dem Doppeladler ins Zentrum des Neun Helden-Zyklus setzen ließ.

Der Doppeladler in Misery – ein Bekenntnis zum Reich

Statt der üblichen Folge von Heiden, Juden und Christen, die auf der theologisch-heilsgeschichtlichen Auffassung der drei Weltalter fußt,[83] finden wir in Misery die Judentriade vor der Heidentriade, die Christentriade behält ihren Platz. Zwar ist in dieser Abfolge der heilsbezogene Dreischritt gestört, doch handelt es sich um eine sinnstiftende Variation. Daß David an den Anfang der Reihe gesetzt wird, läßt sich möglicherweise mit seiner Rolle als idealer Herrscher[84] erklären. Die Idealisierung des christlichen Kaisers als *novus David* läßt sich in der Literatur vom 4. Jahrhundert bis ins späte Mittelalter belegen; sie gilt

Glasmalerei mit 129 Abbildungen und einer Farbtafel, in: Freiburger Geschichtsblätter 51 (1962/63), S. 1–240, hier: 95.

[80] Vgl. Louis Mühlemann, Armoiries et drapeaux de la Suisse. Recueil officiel des armoiries et drapeaux pour les 700 ans de la Confédération, Lengnau 1991, S. 76–80. Anderes, Glasmalerei (Anm. 79), Abb. 57, S. 96.

[81] Auf Fernsicht berechnet, dürfte die Scheibe (96 x 60 cm) wohl für die Kathedrale bestimmt gewesen sein; so Anderes, Glasmalerei (Anm. 79), S. 97.

[82] Ebd., S. 102. Vgl. STAF, S.R. 37. – Heute noch erhalten ist eine Wandmalerei im Haus auf der Oberen Matte Nr. 16 in Freiburg. Neben einer Gruppe von Schweizer Söldnern, die die Heiligen drei Könige zur Krippe begleiten, ›bewacht‹ ein Hellebardier die Schildpyramide, die aus zwei Freiburger Standesschilden besteht, die ein Doppeladlerwappen stützen. Diese Schildpyramide ist erst um 1510–20 gemalt worden, sie scheint aber immer noch ein beliebtes Motiv der politischen Selbständigkeit Freiburgs zu sein. Vgl. Hermann Schöpfer, Die Malereifunde in einem Bürgerhaus in der Unterstadt Freiburgs, in: Freiburger Nachrichten Nr. 186, 13. August 1970, S. 3.

[83] Vgl. Roderich Schmidt, Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 67/68 (1955/56), S. 288–317, bes. S. 299f.

[84] Hugo Steger, David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellugen des achten bis zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1961, S. 127ff.

gerade für Karl den Großen, der die dritte Triade anführt.[85] In Misery folgt ihm Artus, der offenbar nicht als der historische Heerführer, sondern als der ideale König der Artusliteratur aufgefaßt wird.[86] Innerhalb der Heidentriade (Alexander, Cäsar, Hector) sind schließlich alle drei Positionen geändert, so daß Cäsar mit dem Doppeladler als der Repräsentant des Reiches ins Zentrum rückt.[87]

[85] Zu Karl dem Großen als Stifter und Garanten des Rechts vgl. Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte, hg. von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Sigmaringen 1994. Vgl. auch Margrit Weder, Das Nachleben Karls des Großen im Wallis, in: Blätter aus der Walliser Geschichte 16 (1976/77), S. 301–476, hier: 450f. Weder sieht allerdings in der Darstellung der Neun Helden keine Verbindung mit der Karlsverehrung; die Neun Helden-Wandmalerei »zeugt vom allgemeinen politischen und kulturellen Interesse der aristokratischen Domherren und belegt ihr höfisches Kunstverständnis und Mäzenatentum«.

[86] Zu Artus unter den Neun Helden vgl. Muriel Whitaker, The legends of King Arthur in art, Cambridge 1990, S. 139f.

[87] Auf Runkelstein ist die typische Reihenfolge der Neun Helden durch Beischriften gesichert. Siehe Joachim Heinzle, Die Triaden auf Runkelstein und die mittelhochdeutsche Heldendichtung, in: Walter Haug u. a., Runkelstein, die Wandmalereien des Sommerhauses, Wiesbaden 1982, S. 63–99, hier: 64. Vgl. auch René Wetzel in diesem Band. – In der Chronistik gilt Cäsar als herausragende historische Gestalt, als Kaiser, guter Herrscher und erfolgreicher Armeeführer. In der Dichtung wird der historische Cäsar der zeitgenössischen Wirklichkeit angepaßt, er ist ein vollkommener Ritter mit ethischen Qualitäten, der schließlich, am Ende des 15. Jahrhunderts, zur Verkörperung des Helden schlechthin aufsteigt. Auf ihn lassen sich folglich Ideale beziehen, die sowohl mit dem höfischen Individuum wie auch mit dem Staatsmann assoziiert werden. Vgl. F(ranz) Brunhölzl und U(rsula) Schulze, Cäsar im Mittelalter, in: LexMa 2 (1983), Sp. 1352–1359. In der deutschen Literatur wird seit ›Annolied‹ und ›Kaiserchronik‹ hauptsächlich Cäsars Rolle als Gründer des (jetzt deutschen) römischen Kaiserreiches betont. Für die Romania ist Cäsar der herausragendste Vertreter der römischen Geschichte, vor allem in Frankreich und Italien, weniger für Spanien. Vgl. Joachim Leeker, Die Darstellung Cäsars in den romanischen Literaturen (Analecta Romanica 50), Frankfurt a. M. 1986. – Cäsar war auch die bevorzugte Idealgestalt Karls des Kühnen. Seine Vorliebe für die ›Faits des Romains‹ zeigt sich in einem Umzug in Brügge anläßlich des ersten Ordenskapitels des Ordens vom Goldenen Vlies unter seiner Führung (1468), bei dem auf Wagen Tafeln mit Darstellungen zu Leben und Taten des Römischen Kaisers gezeigt wurden; für sein zweites Ordenskapitel in Valenciennes 1473 bestellte er in Tournai Teppiche mit der Geschichte Cäsars nach den ›Faits‹, dies nachdem er sich von Kaiser Friedrich III. den Titel »Roi des Romains« versprechen ließ. So André de Mandach, Fidélité ou trahison? Guillaume de La Baume, ses »Tapisseries de César« et l'Ordre de la Toison d'or, in: Publication du Centre Européen d'Etudes bourguignonnes (XIV^{ème}–XV^{ème} s.) 34 (1994), S. 167–174, hier: 168, vgl. Robert L. Wyss, Die Cäsarteppiche und ihr ikonographisches Verhältnis zur Illustration der ›Faits des Romains‹ im 14. und 15. Jahrhundert, Bern 1957; auch in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern 35/36 (1955/56), S. 103–232; vgl. auch Smedt, Chevaliers de la Toison d'or (Anm. 32), Guillaume de La Baume, seigneur d'Irlain (Illens), S. 177–179. Doutrepont, Littérature française (Anm. 26), S. 185. Zeitgenössischen Aussagen Jean Molinets zufolge (vor 1477) erscheint das Reich »weder als eine übernationale universale Macht noch als eine territorial und national beschränkte Herrschaft mit einem bloßen Ehrenvorrang vor den Königreichen, sondern

Umstellungen analoger Art sind etwa am Beispiel des Lüneburger Rathauses nachweisbar; dort steht in den Glasfenstern der Gerichtslaube Karl der Große mit seinem Richtschwert im Zentrum; durch die ideale Verkörperung des Rechts in Karl wird die Brücke zu Rat und Gericht(ssaal) geschlagen.

Nur eine Umstellung, durch die nun Cäsar ins Zentrum rückt, finden wir im Sankt Galler Wappenbuch des Abtes Ulrich Rösch, dem sogenannten Codex Haggenberg (1466–70).[88] Darin sind über 1600 Wappen von Kaisern, Königen und Fürsten des Römischen Reiches deutscher Nation, die Wappen der Neun Helden, von Ternionen und Quaternionen, geistliche Wappen vor allem des hohen und niederen Adels von Süddeutschland und Österreich sowie west- und mitteldeutscher Geschlechter und über hundert Schweizer Wappen abgebildet.[89] Innerhalb der Heidentriade ist Cäsar mit dem Doppeladlerwappen – als Urheber des Reiches – in die Mitte gesetzt. Im feudal-hierarchischen, das Reich abbildenden Kontext des Wappenbuches überrascht die Zentralsetzung freilich nicht. Dieser Befund zeigt jedoch, welche Rolle Cäsar als Träger des Reichswappens zukommen kann.

Ebenso scheinen in Misery die Helden im Hinblick auf die Inszenierung des Reichswappens umgestellt worden zu sein. Berücksichtigt man die politischen Umwälzungen in Freiburg, die führende Rolle des Schultheißen[90] und die offizielle, den neuen Stand bezeichnende Anbringung des Doppeladlers in Freiburg ab 1478, so wird plausibel, daß Petermann von Faucigny für die Neun Helden-Darstellung nicht nur die deutsche Sprache bewußt wählte, sondern das ganze Programm neu arrangierte, um Cäsar mit dem Reichsadler als dessen Sinnmitte herauszuheben. Der Doppeladler als Rechtssymbol betont die Integration Freiburgs in die reichsrechtliche Verfassungsstruktur,[91] seine Betonung

er betont den Weltherrschaftsanspruch des Kaisers und verbindet ihn zugleich mit der Auffassung, daß die Deutschen als Nachfolger der Römer Inhaber des Imperiums seien – allerdings untaugliche Inhaber«. Zingel, Frankreich, das Reich und Burgund (Anm. 26), S. 176–181, hier: 179.

[88] Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Pap.-Cod. 1084, Neun Helden S. 17 und 18. Vgl. Schroeder, Topos der Nine Worthies (Anm. 1), Nr. 72, S. 285. Egon Freiherr von Berchem, D[onald] L[indsay] Galbreath und Otto Hupp, Die Wappenbücher des deutschen Mittelalters (Beiträge zur Geschichte der Heraldik), Berlin 1939. Walther P. Liesching, ›Onzälig vil schilt des adels‹. Das Wappenbuch von Abt Ulrich Rösch in der Stiftsbibliothek St. Gallen, in: Ulrich Rösch St. Galler Fürstabt und Landesherr. Beiträge zu seinem Wirken und seiner Zeit, hg. von Werner Vogler, St. Gallen 1987, S. 253–270.

[89] Wie bei anderen Wappenbüchern aus der Ingeram-Werkstatt ist auch im Sankt Galler Wappenbuch jeweils derselbe Kaiser aufgeführt: Friedrich III. Liesching, Wappenbuch (Anm. 88), S. 260.

[90] Petermann von Faucigny soll persönlich am Hof Kaiser Friedrichs III. in Graz die Erlaubnis erbeten haben, daß Freiburg das Reichswappen als Zeichen der Reichsfreiheit führen dürfe. Die historischen Quellen sind heute leider nicht mehr greifbar. Vgl. Tremp, Freiburg um 1480 (Anm. 77), S. 133, Anm. 24.

[91] Hye, Die Schweiz und Österreich (Anm. 11), S. 41.

in Misery ist ein persönliches Bekenntnis zum Reich als Voraussetzung für den Beitritt zur *confoederatio*.

Die Untersuchung der Neun Helden-Wandmalerei hat für die Rezeption des Motivs die politischen Interessen des Besitzers und Auftraggebers, Petermann von Faucigny, des Promotors der eidgenössisch orientierten Politik Freiburgs, herausgearbeitet. Der reichspolitische Aspekt, unter dem die Neun Helden in vielen reichsstädtischen Programmen (beispielsweise in Nürnberg, Köln, Lüneburg, Augsburg) neben den Kurfürsten und Kaiser erscheinen, hat die Frage aufgeworfen, ob die Neun Helden, auch losgelöst von einem Gesamtprogramm, das Reich vertreten können. Diese Vermutung hat sich anhand der Wandmalerei von Misery bestätigen lassen, und zwar sowohl anhand der Umordnung der Helden als auch anhand der Wahl der deutschen Sprache. Der Heldenzyklus erfährt durch die bewußte Zentralsetzung Cäsars mit dem Doppeladlerwappen eine politisch relevante Akzentuierung.

Abb. 1: *Misery, Herrenhaus. Ansicht von Südwesten, Aufnahme 1960.* Foto: Kulturgüterdienst Freiburg i. Üe.

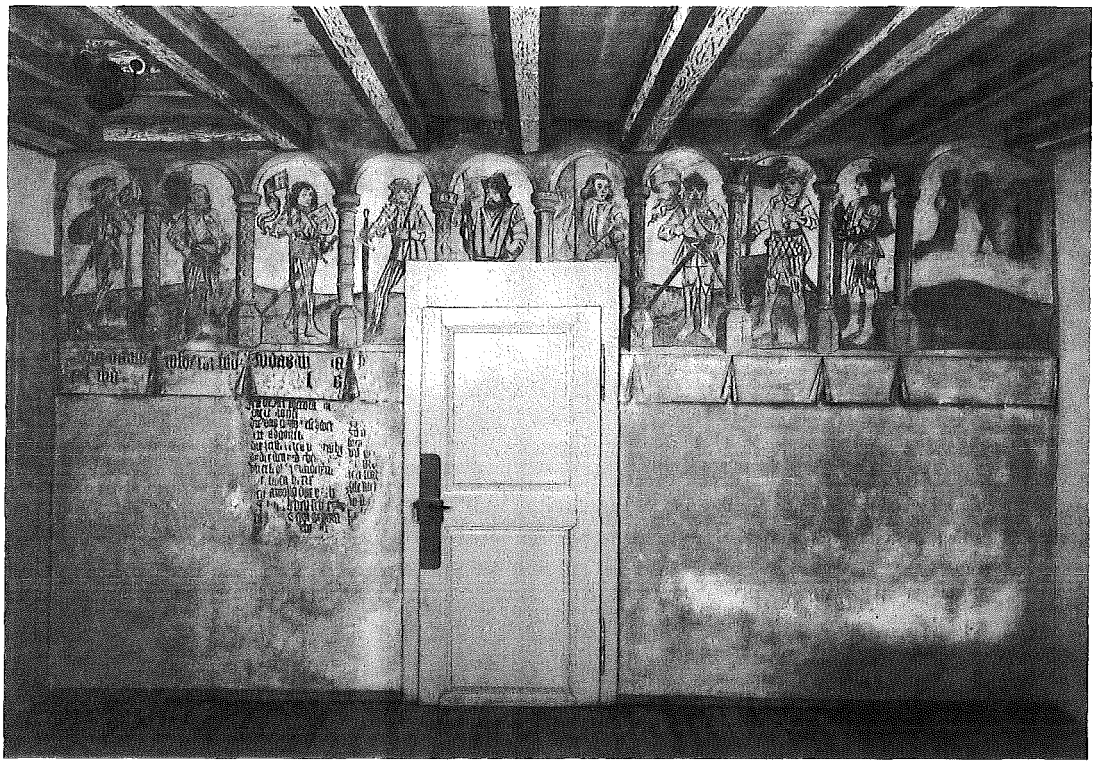


Abb. 2: *Neun Helden-Zyklus nach der Restaurierung.* Misery, Herrenhaus, erstes Obergeschoß, Ostwand. Foto: Kulturgüterdienst Freiburg i. Üe.

Abb. 3: *Neun Helden-Zyklus vor der Restaurierung.* Misery, Herrenhaus, erstes Obergeschoß, Ostwand. Foto: Kulturgüterdienst Freiburg i. Üe.

Abb. 4: *David, Judas, Karl der Große.* Sog. Berner Holzschnitte der Neun Helden, Königsfeldener Chronik, um 1460/80. Bern, Burgerbibliothek, cod. A 45, Anhang. Nach C[arl] Benziger, Holzschnitte des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1911.

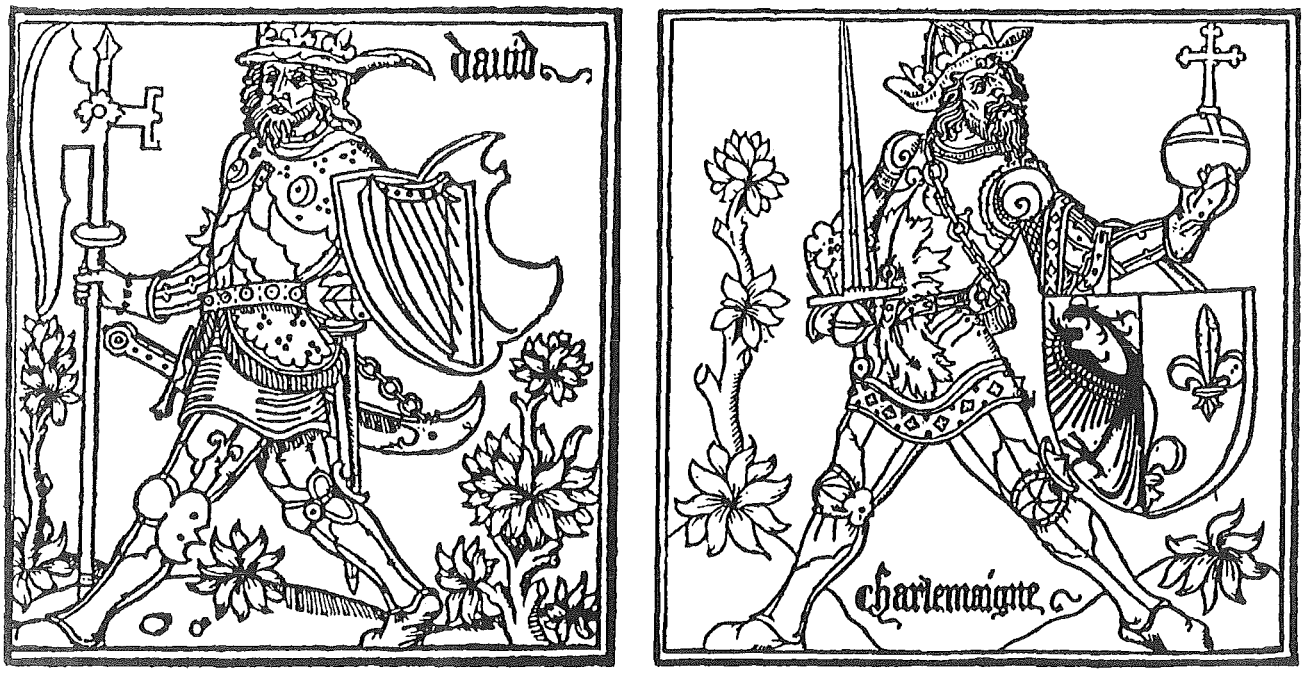


Abb. 5: *David, Charlemaigne.* Holzschnitte, ›Le Triumphe des Neuf Preux‹, Abbeville: Pierre Gérard 1487. Nach A(rthur) Christian, Origines de l'imprimerie en France, Paris 1900.

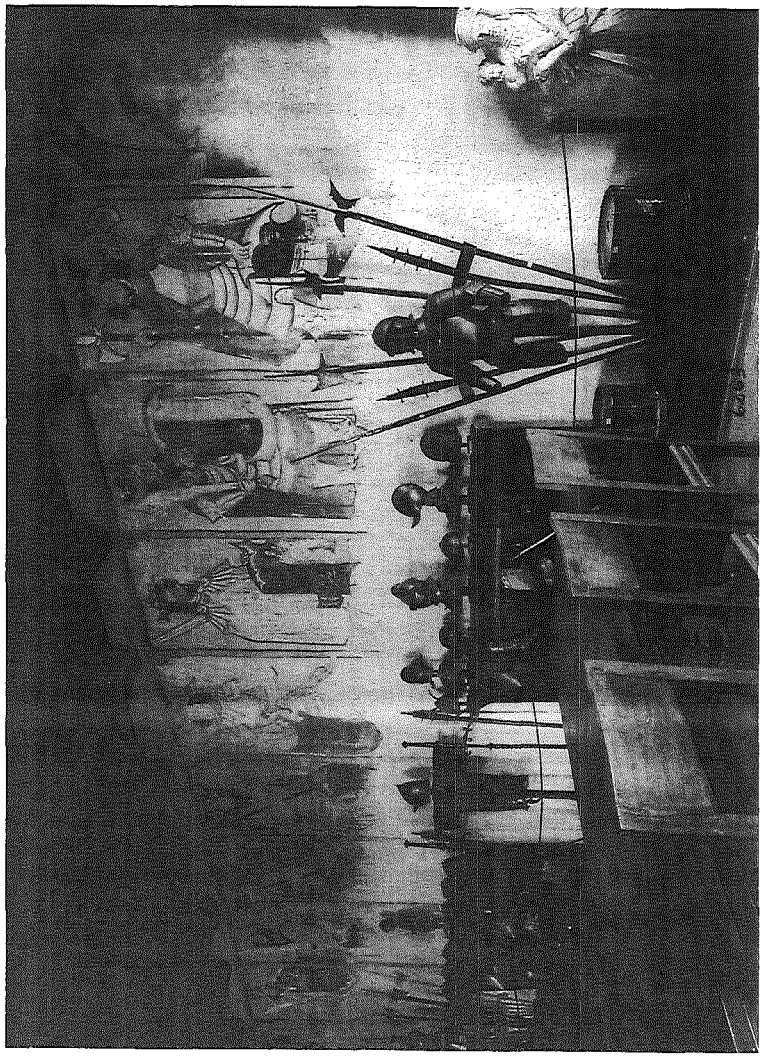


Abb. 6: *Neun Helden-Zyklus.* Sitten, Schloß Valeria, Ostwand des Domkapitelsaals. Foto: Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege Bern, Sammlung Zinggeler 6263.

Abb. 7: *Cäsar, Zustand vor der Restaurierung.* Misery, Herrenhaus, erstes Obergeschoß, Ostwand. Foto: Kulturgüterdienst Freiburg i. Üe.

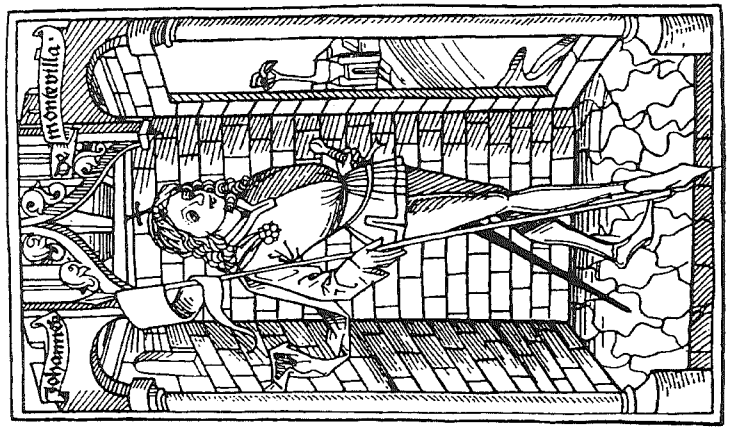


Abb. 9: *Johannes de Montevilla.* Titelblatt der Ausgabe Augsburg: Anton Sorg 1481. Nach Richard Muther, Die deutsche Bücherillustration, München/Leipzig 1884.

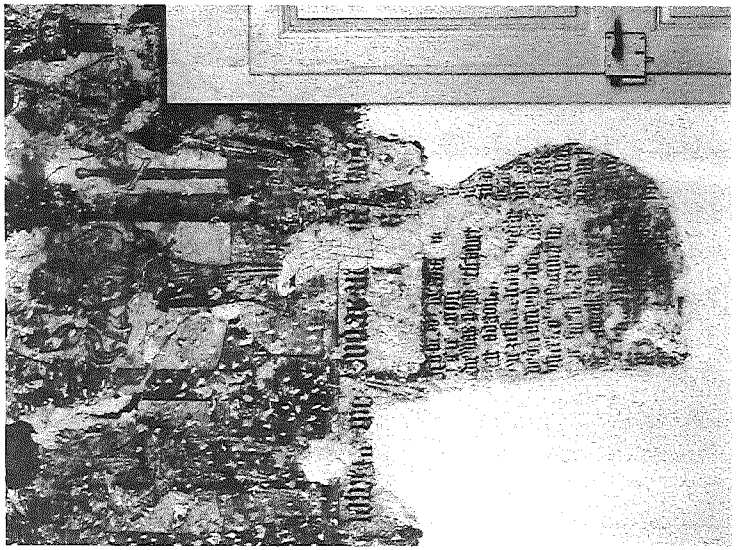


Abb. 8: *Judas, Zustand vor der Restaurierung.* Misery, Herrenhaus, erstes Obergeschoß, Ostwand. Foto: Kulturgüterdienst Freiburg i. Üe.

Anna Rapp Buri (Basel)

Die Geschichte des Grafen von Savoyen auf einem Basler Wirkteppich um 1475/80

Tapisserien mit figürlichen Szenen waren an allen Fürstenhöfen des 15. Jahrhunderts wichtige Repräsentationsstücke. Mit Hilfe dieses mobilen Wanddekors konnte in kurzer Zeit beinahe jeder Raum eines Schlosses, eines Klosters oder einer Kirche in einen Audienz- oder einen Festsaal umgewandelt werden. Die bewußt gewählten Bildthemen dieser Behänge sollten bei besonderen Anlässen die kulturellen oder politischen Anliegen ihrer Besitzer sichtbar machen. So empfing beispielsweise Jean Duc de Berry die Gäste am Neujahrsfest in einem Saal, an dessen Wänden Tapisserien mit Szenen aus dem Trojanischen Krieg hingen und stellte damit seine Vorliebe für die Antike zur Schau. Dies geht aus dem Januarbild der ›Très riches heures du Duc de Berry‹ hervor, das diesen Festtag zum Thema hat. Die große Miniatur zeigt den herzoglichen Festraum mit Tapisserien ausgestattet, deren *tituli* am oberen Teppichrand lesbar notiert sind, so daß die dargestellten Kriegsszenen mit Sicherheit identifiziert werden können.[1] Als weiteres Beispiel sei Amadeus VIII. von Savoyen erwähnt, der zu seiner Papstkrönung im Juli 1440 den gesamten Tapisseriebesitz des savoyischen Herzogtums mit sich nach Basel führte. Darunter befanden sich nicht nur Behänge mit religiösen Themen, sondern vielmehr solche mit profanen Darstellungen wie der des Lebens des ersten französischen Königs Clovis, der Geschichte Karls des Großen oder der Taten des Theseus.[2] Entsprechend dem damals geltenden Hof- und Kirchenzeremoniell ließ der neugewählte Papst Felix V. wohl einzelne dieser Wanddekorationen während der verschiedenen Festakte aufhängen, um damit dem anwesenden Klerus seinen adligen Stand, seine Bildung und Belesenheit vor Augen zu führen.

---

[1] Les très riches heures de Jean de Berry, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 1v; Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries, Bd. 1–2, New York 1974, Bd. 1, S. 62–65 und Bd. 2, Taf. 539. Vgl. dazu Lieselotte Saurma-Jeltsch in diesem Band.

[2] Turin, Archivio di Stato, Gioie e mobili, Mazzo I° n 2° (30. Juli 1440): *Primo magnum tapissium artilicie* [sic, wohl für *alte licie*, haute lisse] *Chlodovis Francie. Secundo magnum tapissium Caroli Magni. Tercio magnum tapissium tocius ystorie Theseij*; Vincent Promis, Inventaire fait au quinzième siècle des meubles, ornements religieux, vaiselle, tapisseries etc. empruntés par le pape Felix V à l'hôtel de la Maison de Savoie, in: Mémoires et documents publiés par la Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie 15 (1876), S. 299–323, hier: 311.

Ungeachtet dieses päpstlichen Reichtums schmückte sich die Konzilsstadt am Rhein mit eigenen, in Basel produzierten Tapisserien, was die ausländischen Gäste mit Staunen registrierten. So notierten Aeneas Silvio Piccolomini, der künftige Papst Pius II., und der venezianische Gesandte Andrea Gattaro voller Bewunderung, daß die Einwohner Basels ihre Wohnräume und Festsäle mit farbenprächtigen Bildteppichen ausgekleidet hätten.[3] Und Andrea Gattaro hielt zudem in seinem Konzilstagebuch fest, daß anläßlich besonderer Prozessionen Tapisserien über die Fensterbrüstungen der Häuser gehängt worden seien.[4] Aus archivalischen Quellen geht hervor, daß der Basler Rat die Bürger 1440 angehalten hatte, die Straßen zum feierlichen Einzug des designierten Papstes mit Gras zu belegen, sie mit Bäumchen zu zieren und die Fassaden der Häuser mit Tapisserien zu behängen.[5]

Die Basler Bildteppiche des 15. Jahrhunderts

Die während des 15. Jahrhunderts in Basel blühende Tapisserieproduktion wird nicht nur durch die erwähnten Augenzeugen des Konzils belegt, sondern vor allem durch eine erstaunlich große Anzahl erhaltener Bildteppiche dieser Epoche und ein vielschichtiges Quellenmaterial.[6] Das in der Reichsstadt zu ansehnlichem Reichtum gelangte Bürgertum wollte – möglicherweise beeindruckt von der Schönheit und Aussagekraft der monumentalen, in den burgundischen Niederlanden hergestellten Tapisserien dieser Zeit – seine eigenen Häuser und Kirchen ebenfalls mit inhaltsreichen gewirkten Wandtapeten ausstatten. Den niederen Stuben der spätgotischen Bürgerhäuser entsprechend wurden in Basel schmale, höchstens 125 cm hohe Bildstreifen hergestellt, in denen die handelnden Figuren auf einer einheitlichen Standfläche aneinandergereiht sind. Sie weisen einen deutlich erkennbaren Stil und technische Finessen auf, die in den Basler Werkstätten entwickelt worden sind und sich nur an Beispielen dieser Produktion nachweisen lassen.[7]

[3] Concilium Basiliense. Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel, Bd. 1–8, Basel 1896–1936, Bd. 5: Tagebücher und Acten, S. 370, Z. 14: *tapetis praeterea multis utunter ornamentisque pannorum* [Aeneas Silvio Piccolomini] und S. 412, Z. 26f.: *et li venne molte zentil donne et comenzarono a danzare in una salla piena di magnifice razi* [Andrea Gattaro].

[4] Ebd., S. 402, Z. 2–4: *erano le strade tute coperte de herba fresca et ale finestre era aparechiade cortine de razi.*

[5] Basler Chroniken, hg. von der Historischen Gesellschaft in Basel durch Wilhelm Vischer und Alfred Stern, Bd. 1–7, Leipzig 1872–1915, Bd. 5, S. 495f.: *Es sol ouch menglich vor siner thur und vor sinem huse die gassen sufer machen, grasz zetten und die strassen zieren, mit bomen bestecken und mit tuchern behencken und in ander wise, uf daz aller hubschest so daz sin mag.*

[6] Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990; Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, Basler Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, in: Unsere Kunstdenkmäler 41 (1990), S. 153–161.

[7] Rapp/Stucky, zahm (Anm. 6), S. 26.

Außer diesen technischen Merkmalen weisen die Basler Wirkteppiche auch eine eigene Bilderwelt auf. Da zwei Drittel des erhaltenen Bestandes profane Themen darstellen, läßt sich ein breiter Fächer an weltlichen Motiven fassen, die sich je nach Funktion, Bestimmungsort und Vorliebe des Auftraggebers unterscheiden. Viele Behänge zeigen phantastische, große Mischwesen, die besonders bedrohlich erscheinen.[8] Solche wilden Wesen werden in wenigen Fällen von tugendsamen Menschen gezähmt.[9] Auf anderen Teppichen halten sich Liebespaare oder höfische Gesellschaften in der freien Natur auf oder unterhalten sich bei Tanz, Spiel und Musik in einem schönen Garten.[10]

Am häufigsten sind die Darstellungen von wilden Leuten. Sie erfahren auf den in Basel produzierten Tapisserien eine besondere Charakterisierung.[11] Nie werden sie – wie beispielsweise im Alexanderroman – als dämonische Wesen geschildert, die als Bedrohung für die zivilisierten Menschen den äußersten Rand der Welt bewohnen. Es sind weder die frechen Kobolde, die ihren oft derben Unfug auf den Randspalten illuminierter Handschriften treiben, noch die wilden Riesen, die mit Keulen oder entwurzelten Bäumen bewehrt im späten Mittelalter als Wappenhalter beliebt waren. Die Szenen mit Wildleuten sind auch nicht als Darstellungen von Maskeraden zu deuten, obwohl dies immer wieder in Erwägung gezogen wurde.[12] Ein solches Verkleidungsspiel ist 1435 in Basel am Tag der Heiligen Drei Könige den Konzilsbesuchern vorgeführt worden. Andrea Gattaro hielt dazu in seinem Tagebuch fest, es seien vierundzwanzig als Wildmänner verkleidete Tänzer aufgetreten mit halb roten, halb grünen bis zum Boden reichenden Haaren. Diese hätten sich nach dem Tanz mit Leinenkeulen, die mit Werg gefüllt waren, gegenseitig verprügelt.[13]

Im Gegensatz zu all diesen ruppigen Wesen sind die Wildleute auf den Basler Tapisserien immer als friedfertige Gestalten erfaßt, die im Einklang mit der Pflanzen- und Tierwelt stehen und gleichzeitig nach den Tugendregeln der Adligen und Bürger handeln. Die verschiedenen Darstellungen reflektieren alle das gleiche Bild dieser wilden Waldmenschen. Ihr Körper ist mit Ausnahme von Gesicht, Hals, Händen und Füßen vollständig mit farbigem Fell bewachsen, dessen Zotteln sich in regelmäßigen Locken einrollen. An die wilde Herkunft

[8] Ebd., Nr. 1–4, 7, 10, 15, 18, 24, 26, 50 und 75.

[9] Ebd., Nr. 1, 2 und 50.

[10] Ebd., Nr. 5, 27, 34–39, 53, 55 und 72.

[11] Ebd., Nr. 3, 4, 15, 16, 19–25, 31, 40–42, 48, 49, 51, 65, 66, 68 und 75.

[12] Zuletzt von Hans Lanz, Die alten Bildteppiche im Historischen Museum Basel, Basel 1985, S. 38 und 44, sowie in der Diskussion nach dem dem vorliegenden Text zugrunde liegenden Referat vom 4. September 1998 in Freiburg.

[13] Concilium Basiliense (Anm. 3), Bd. 5, S. 413, Z. 2–8: *Diedro a loro venia vintiquatro vestiti a modo d'omini salvatichi con i capilli longi in fina in terra mezi rossi et mezi verde, con scudi in brazo et maze di tella piene di stopa, et li fano fare uno gran largo et comenzarono una bataglia tra loro dandosse de quelle maze super la testa et super le spale, dove puo furono spartiti et ferono una danza; conpita quella comenzarono un altro arsalto et tal pareva che chadesse morto, puo andono da le donne a tuor licentia.*

der aufrecht gehenden Naturwesen erinnert einzig die Tatsache, daß sie barfuß gehen, der eine oder andere Wildmann manchmal eine Keule mit sich führt oder daß sie sich mit Blattgebinden gürten (Abb. 1). Wie Höflinge tragen die wilden Jünglinge und Mädchen ihr Haar aber nach dem Schönheitsideal der Zeit frisiert und schmücken sich zum Zeichen ihrer Jugend und Verliebtheit mit Blütenkränzen; verheiratete Frauen dagegen bedecken ihr aufgestecktes Haar mit einem weißen Leinenschleier. Während die jungen Wildmänner glattrasiert sind, tragen die alten struppige Bärte. Wie Aristokraten messen sie sich im Turnier, erjagen mit edlen Jagdhunden Hirsche und Wasservögel, hantieren vorbildlich mit Saufedern, Hifthörnern und Jagdbestecken und beherrschen die Falkenzucht. Gleichzeitig sind ihnen auch die Tätigkeiten und Pflichten der Bauern bekannt. Sie bestellen das Feld zur rechten Zeit und benutzen die Werkzeuge der Bauern mit größter Fertigkeit. Daneben kennen sie auch die Enttäuschungen der Menschen und trauern wie diese über Liebes- und Treueverlust. Ist ihnen dies widerfahren, dann ziehen sie sich in die Natur zurück, um inmitten von Tieren und Pflanzen ein ungestörtes Leben zu führen.

Die erstaunlich große Zahl der erhaltenen Wildleuteteppiche und das einheitliche Erscheinungsbild der Figuren, an dem in der Basler Produktion während des ganzen 15. Jahrhunderts festgehalten worden ist, sind Beweis genug dafür, daß die einzelnen Szenen und Bilder nicht als Maskeraden oder Verkleidungsspiele zu deuten sind. Die Naturwesen agieren vielmehr immer als vorbildliche Gestalten und leben dem Betrachter höfisch korrektes Verhalten vor. Ihre Handlungen stehen je nach szenischem Zusammenhang als Metapher für die Zufriedenheit und das Glück der Menschen oder auch für deren Trauer und Resignation.[14]

Ein bedeutendes Charakteristikum der Basler Wirkteppiche sind die Spruchbänder mit den direkten Reden der Figuren. Im Gegensatz zu den *tituli* der gleichzeitigen burgundischen Tapisserien verlaufen diese Bänder nie dem oberen Teppichrand entlang. Sie sind vielmehr in die Bildkomposition eingebunden, indem sie die sprechende Person umspielen und umrahmen. Dadurch erhalten die Szenen eine dramaturgische Gestaltung, die in der gleichzeitigen Malerei nur selten anzutreffen ist. Die Texte sind immer als reimende Verspaare verfaßt, die sich oft auf die Rede und Gegenrede der im Gespräch stehenden Paare verteilen. Meist freuen diese sich über das Aufkeimen einer neue Liebe und hoffen auf deren Bestand. Oft werden aber auch Klagen laut über Liebesverlust, Untreue und Unredlichkeit. Die Dialoge entsprechen in der Regel klaren Tugendvorstellungen, die – hergeleitet vom höfischen Minneideal des Mittelalters – zu bürgerlichen Moralbegriffen umgedeutet worden sind. Damit wachsen die textilen Bilder über das vermeintlich Genrehafte hinaus und lassen eine eigens für diese Tapisserien entwickelte Ikonographie von Tugend, Liebe und Treue erfassen.

[14] Rapp/Stucky, zahm (Anm. 6), S. 52ff.

Soweit die ehemaligen Besitzer der Wirkereien bekannt sind, handelt es sich um Adlige und wohlhabende Bürger, die als Ratsherren, Bürgermeister oder Kämmerer des Bischofs die Geschicke von Basel wesentlich mitbestimmt haben. Dank der andauernden Nachfrage aus den Reihen der finanzstarken Bürger blieb die Basler Wirkproduktion während des 15. Jahrhunderts stabil und qualitätvoll, so daß verschiedentlich auch auswärtige Auftraggeber hier Tapisserien bestellten. Dieser Sachverhalt läßt sich anhand von Behängen belegen, die durch ihren unverkennbaren Stil nach Basel lokalisiert werden müssen, deren Wappen aber eindeutig Besitzer aus Bern, Luzern, Schaffhausen oder Konstanz verraten. So sind heute allein vier Beispiele bekannt, die in der Rheinstadt für Berner Auftraggeber ausgeführt worden sind.[15] Darunter befindet sich ein Behang mit Szenen aus der im späten 15. Jahrhundert populären Erzählung vom Grafen von Savoyen (Abb. 2).[16] Der Berner Schultheiß Petermann von Wabern ließ diese Wirkerei als Auftraggeber mit seinem eigenen Wappen und demjenigen seiner Frau Kunigunde von Spiegelberg zeichnen. Typisch für das zwischen 1475 und 1480 in Basel produzierte textile Kunstwerk ist die Tatsache, daß alle Figuren als wilde Leute dargestellt sind.

Das Erzähllied vom Grafen von Savoyen

Das im Stil des Meistersangs in Regenbogens langem Ton gedichtete Erzähllied vom Grafen von Savoyen liegt in drei Handschriften des 15. Jahrhunderts und acht Drucken aus der Zeit zwischen 1495 und 1580 vor.[17]

Die Dichtung, die möglicherweise noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, ist in fünfzehn Strophen mit Stollen, Gegenstollen und Abgesang gegliedert. Von der um 1425 zu datierenden ältesten Überlieferung in einer Meisterliederhandschrift in München (Schanze Nr. 1)[18] besteht leider kein Abdruck. Die zweite Handschrift in der Stadtbibliothek Dessau gibt das Erzähllied in ostmitteldeutscher Sprache wieder und das dritte, ebenfalls in München aufbewahrte Manuskript ist um 1500 in Tirol entstanden.[19] 1961 edierte Johannes Erben elf Strophen der Dessauer Handschrift und stellte sie den entsprechenden Passagen aus dem 1499 in Erfurt bei Hans Sporer gedruckten Erzähllied gegenüber (Schanze Nr. 6).[20] Den vollständigen Text nach dem ältesten, 1495 bei Georg

[15] Ebd., Nr. 8, 9, 17, 23.
[16] Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. D. 909.1.2; 121 x 285 cm; Rapp/Stucky, zahm (Anm. 6), Nr. 23, S. 170–173.
[17] Frieder Schanze, Der Graf von Savoyen, in: ²VL 3 (1981), Sp. 217–21.
[18] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 351, fol. 251ʳ–255.
[19] Dessau, Stadtbibliothek, cod. Georg. 25. 8°, fol. 46ᵛ–54ʳ (Schanze Nr. 2) und München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5198, fol. 151ᵛ–156ʳ (Schanze Nr. 3).
[20] Ostmitteldeutsche Chrestomathie. Proben der frühen Schreib- und Druckersprache des mitteldeutschen Ostens, hg. von Johannes Erben (Dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin. Veröffentl. d. Inst. f. dt. Sprache u. Lit. 24), Berlin 1961, S. 74–91. Es fehlen die Strophen 4, 5, 7 und 8.

Reyser in Würzburg edierten Druck (Schanze Nr. 4) legte Johann Joachim Eschenburg bereits 1783 in der Leipziger Zeitschrift ›Deutsches Museum‹ vor. Diese Fassung ist danach mehrfach ediert worden und ist heute am leichtesten zugänglich in Lessings sämtlichen Schriften von 1902.[21]

Die drei vorhandenen Ausgaben (Schanze Nr. 2, 4 und 6) und der Druck bei Hans Zainer in Ulm von 1506, von dem in der Universitätsbibliothek Basel ein Exemplar vorliegt (Schanze Nr. 7),[22] entsprechen sich inhaltlich Zeile um Zeile. Bestimmte Zeitangaben (»8 Jahre«), die Größe einer Menschengruppe (»vier Kaufleute«) oder die Höhe einer Geldsumme (»600 Kronen«) stimmen in allen vier Fassungen überein. Vorhandene Divergenzen in Rechtschreibung und Wortwahl sind auf die Niederschrift in verschiedenen Sprachregionen zurückzuführen. So heißt die Stadt Genua in der dritten Strophe: *Genauwe* (Schanze Nr. 2), *Jenan* (Nr. 4), *Gena* (Nr. 6), *Yenan* (Nr. 7). Ein Handelsschiff wird in der sechsten Strophe folgendermaßen genannt: *schiff* (Schanze Nr. 6 und 7), *kyl* (Nr. 2), *kock* (Nr. 4). In der zwölften Strophe segelt die Mannschaft nach Frankreich, oder präziser zur Stadt Sabegott: *keyn Franck rych* (Schanze Nr. 2), *Sabegot* (Nr. 4), *Sabaot* (Nr. 6), *Sabagott* (Nr. 7). In derselben Strophe bezahlt der König von Frankreich mit: *rotem golde* (Schanze Nr. 2), *arabischem gold* (Nr. 4), *bestem golt* (Nr. 6 und 7).

Die großen Übereinstimmungen der vier überprüfbaren Fassungen, die aus dem späten 15. Jahrhundert bis 1506 datieren, machen deutlich, daß der Text in dieser Zeit nach einem einheitlichen Vorbild überliefert worden ist. Daher darf angenommen werden, daß dem Auftraggeber und dem Entwerfer des Basler Bildteppichs um 1475 das Lied vom Grafen von Savoyen in der Formulierung der späteren Fassungen bekannt war.

Zum besseren Verständnis der Szenenfolge sei der Inhalt der Geschichte zusammengefaßt. Sie handelt vom Grafen von Savoyen, der glücklich mit der Schwester des französischen Königs verheiratet ist und in seinem Hochmut behauptet, allen Menschen überlegen zu sein (Str. 1). Darüber erzürnt Gott derart, daß er das Paar vor die Alternative stellt, zehn Jahre lang voneinander getrennt im Elend zu verbringen oder der ewigen Verdammnis anheimzufallen. Sie wählen die erste Variante und sogleich zerstören fremde Könige ihr Land (Str. 2). Das Paar flieht unglücklich und mittellos nach Genua, in der Absicht, von dort aus über das Meer zu fahren (Str. 3). Nun zeigt die Gräfin ihrem Gatten zwei kostbare Edelsteine, die sie heimlich mitgenommen hatte, und in einer Dose bei sich trägt (Str. 4). Da diese in Form einer Maus gestaltet ist, wird

[21] Zu den Ausgaben nach 1783 bis 1922 s. Schanze Nr. 4; Gotthold Ephraim Lessing, Sämtliche Schriften, Bd. 1–23, hg. von Karl Lachmann, 3. Aufl. von Franz Muncker, Stuttgart 1886–1924, Bd. 16, S. 333–344.

[22] Basel, Universitätsbibliothek, Wack. 400,2. Im 12 x 9 cm großen Sammelbändchen aus der Bibliothek des Basler Germanisten Wilhelm Wackernagel ist das Erzähllied als zweites, elfseitiges Werk eingebunden. Es trägt den Titel: *von dem grafen von Saffoy / in des Regenbogen langen don* und ist mit zwei Holzschnitten illustriert.

sie von einem Adler geraubt. Vergeblich verfolgt der Graf den Raubvogel (Str. 5). Nun suchen sie ihre Rettung auf einem Handelsschiff. Doch die Kaufleute trachten danach, den Grafen zu töten, um der schönen Frau habhaft zu werden (Str. 6). In ihrer Not schlägt die Gräfin ihrem Gatten vor, er möge sie für 600 Kronen an die begehrlichen Kaufleute verkaufen und sich damit retten (Str. 7). Der Graf willigt in höchster Verzweiflung in diesen Vorschlag ein. Sie zerschneidet einen Ring und gibt ihm die Hälfte als Treuepfand (Str. 8). Nun kommt es zum geplanten Handel. Die Kaufleute werfen den Grafen aber dennoch über Bord, so daß er auch sein Geld verliert (Str. 9). Er kann sich retten und findet nach acht Jahren bei einem Fürsten in der Lombardei Zuflucht (Str. 9). Unterdessen beschließt der Älteste unter den Kaufleuten auf dem Schiff, die Gräfin dem König von Frankreich, der nach einer Gemahlin Ausschau hielt, anzubieten (Str. 11). Der französische König freut sich über dieses Angebot und empfängt die Frau in Samt und Seide. Als er die schöne Unbekannte aber zur Frau begehrt, entzieht sie sich ihm und bittet um eine Bedenkfrist (Str. 12). Bald darauf wird in Paris ein Turnier veranstaltet, zu dem der Graf von Savoyen zusammen mit seinem langobardischen Fürsten erscheint (Str. 13). Dieser leiht dem Grafen für den Wettkampf Pferd, Schild, Helm, Harnisch und Speer. Im Turnier besiegt der Savoyer alle Gegner. Die Gräfin umarmt und küßt den Sieger, ihren vermißten Gatten (Str. 14). Danach gibt sie sich dem König von Frankreich als dessen leibliche Schwester zu erkennen, und dieser schenkt dem Paar großzügig die verlorenen Besitztümer zurück (Str. 15).

Beschreibung des Bildteppichs

Der 285 cm lange und 121 cm breite Behang erzählt in Leserichtung von rechts nach links die vier letzten Strophen des Erzähllliedes (Abb. 2). Lange Spruchbänder entrollen sich faltenreich und verbinden die verschiedenen Szenen. Sie setzen jeweils auf Gesichtshöhe oder bei den agierenden Händen der Figuren an, so daß sie einer Sprechblase im modernen Comic gleich der redenden Figur zugeordnet werden können.

Am rechten Teppichrand kommt das Handelsschiff in Frankreich an. Unter den drei wilden Kaufleuten erkennt man die Gräfin an ihrem Leinenschleier über dem aufgesteckten Blondhaar und an ihren nackten Brüsten im blauen Fellkleid. Das aufgeblähte Segel trägt das Vollwappen der Berner Herren von Wabern: In Rot zwei schräg gekreuzte goldene Stäbe bewinkelt von vier goldenen, sechszackigen Sternen und überhöht vom sechszackigen Stern als Helmzier. Ein junger Herold mit roten Fellzotteln, einem Heroldsstab in der Hand und dem französischen Schild mit drei goldenen Lilien in blauem Feld an der linken Schulter empfängt die Fremdlinge mit den Worten: *kauf her, wisse mich. / zu eine frouwe mineclich.* Darauf antwortet der durch seinen langen Bart als ältester Kaufmann gekennzeichnete Anführer: *ein schönes wip mit volle begir / d[a]z ich dir sag die zög ich dir.*

In der links anschließenden zweiten Szene führt der an seiner Aufmachung mit Schild und Stab erkennbare Herold die junge Frau zum französischen Herrscher und teilt diesem mit: *Ei[n] jor hat sy gelopt küscheit. / künig. d[a]z sy dir fürwar geseit.* Die Gräfin verneigt sich demütig, hält liebevoll die rechte Hand des Königs und unterstreicht ihr Gelöbnis: *bi üch schlaffen nit sol sin. / gewere[nt] mich e d[e]r bet min.* Der Regent gewährt ihr den Wunsch mit den Worten: *sit ir sin hant begert. / so söllent ir des sin gewert.*

Das anschließende Turnier wird von zwei geharnischten Rittern ausgetragen. Derjenige rechts mit dem Wappen der von Wabern stellt sich unter den Schutz Gottes: *ach got durch din gutte / mich in dinem schirm behutte.* Zielsicher rammt er dem Gegner seine Stoßwaffe in den Helm, so daß dieser rücklings vom Pferd fallen wird und bereits seine unausweichliche Niederlage eingesteht: *ich sprich by mine[m] lebe[n]. / ma[n] söl dem d[e]r prisz un[d] er geben.* Sein Schild zeigt das sprechende Wappen des Solothurner Geschlechts von Spiegelberg: In Gold über rotem Sechsberg ein runder, blau gefaßter Spiegel.

In der folgenden Szene schließt sich das wiedervereinte Paar glücklich in die Arme. An die Zeit in der Fremde erinnert noch der helle Bart des Grafen, der Gott für die Erlösung dankt: *o got durch dine[en] dot / du hest uns erloset vor grose not*, und die Gräfin stimmt ihm bei: *got sy gelobt der stunden. / d[a]z ich hab min gemahel widerfunde[n].* Jetzt verspricht der König den beiden, ihnen Land und Leute zurückzugeben: *sit ir beide sint by leben, / so will ich uch lant un[d] lüt wider geben.*[23]

Die Szenenfolge spielt sich vor einem dunkelgrünen Fond ab, in den hellgrüne Zweige mit gefiederten Blättern und einzelne kleine Blüten gestreut sind. Helle Bänder mit einer unaufgelösten Devise mit den Buchstaben *WRVM* halten die Zweige paarweise zusammen.

Der Umstand, daß der Behang das Ende der Geschichte zeigt, läßt vermuten, daß der Anfang auf einem oder vielleicht zwei weiteren Teppichen dargestellt war. Diese gleichwertigen Bildstreifen hätten einen einheitlichen Saalschmuck ergeben. Die ungewohnte Leserichtung von rechts nach links ist wohl auf die Architektur eines heute nicht mehr festzumachenden Festsaales zurückzuführen, der gegenläufig zum Uhrzeigersinn abgeschritten werden mußte.

Der Vergleich zwischen der Erzählweise des Behangs und derjenigen der literarischen Vorlage zeigt, daß die Szenenfolge der Tapisserie dem Verlauf des Liedes recht genau entspricht. In den Bildern lassen sich aber auch Erfindungen des Entwerfers festmachen. Die Figur des französischen Herolds beispielsweise, der im Bild eine Vermittlerrolle spielt, kommt in der Dichtung gar nicht vor. In der ersten Szene verhandelt er mit den Kaufleuten, die ihre Preisforderungen offensichtlich an den Fingern abzählen. Im Lied dagegen empfängt der König die junge Frau allein und billigt in einem kurzen intimen Gespräch ihren Wunsch nach einer Zeit der Enthaltsamkeit:

[23] In Rapp/Stucky, zahm (Anm. 6), S. 172, ist der Text dieses Spruchbandes falsch transkribiert. Die richtige Lesung verdanke ich Herrn Prof. René Wetzel, Genf.

Sy sprach jr wert mir geben frist
Ein tag ein wochen ein monet und ein jor
Der kunig sprach fraw das sol sein
Von euch mag ich mich nicht scheiden zwar.[24]

Im Bildteppich spielt sich diese Szene vor dem Thron des Königs ab und erhält damit öffentlichen Charakter: Es ist der Herold, der das Keuschheitsgelöbnis der Schönen seinem Herrn kundtut. Die Gräfin verneigt sich demütig, berührt die Hand des Königs und bekennt: *bi üch schlafen nit sol sin.* Als Zeuge vernimmt der Herold das Versprechen des thronenden Herrschers, den Willen der Frau zu respektieren. Der Betrachter kennt die höfische Tugendregel, die den König zwingt, sich an seine Versprechen zu halten.

Während die Dichtung die Vorbereitungen zum Turnier und die Rüstung des Grafen ausführlich beschreibt, den Kampf selbst aber kaum erwähnt, gilt in der textilen Bildfolge nur dieser als darstellungswürdiges, wichtiges Ereignis. Denn nur in einem den Kämpfern adliger Herkunft vorbehaltenen Zweikampf kann der Graf seine Kraft und Tugend unter Beweis stellen. Auch der Besiegte anerkennt die Überlegenheit des unbekannten Gegners und fordert noch im Sturz Preis und Ehre für den starken Ritter.

Auch die letzte Szene des Behanges deckt sich nicht mit der dichterischen Vorlage. Dort wird berichtet, wie sich die Gräfin bei der Siegerehrung ihrem Gatten und dem König zu erkennen gibt:

Sy sprang auf und kust in an sein rotem mund
So musz es got gelobet sein
Das ich euch lieber herr allhye gefunden han
Das ersach der kunig so gut
Er sprach, zart frawe wye sol ich das verstan.[25]

Nun muß dem erstaunten König das Schicksal des Paares erklärt werden, und er vernimmt, daß die von ihm verehrte Frau seine leibliche Schwester sei. Im Bildteppich dagegen findet die Verwandtschaft der Gräfin zum König keine Erwähnung. Die Spruchbänder betonen vor allem die Gottesfurcht des Ehepaares, seine Dankbarkeit und Freude über die Wiedervereinigung. Der König entscheidet mit dem Szepter in der Hand, dem Paar das verlorene Gut zurückzuerstatten.

Aus dem Vergleich des Erzähllieds mit seiner Verbildlichung geht hervor, wie verschieden die beiden Medien die Geschichte auslegen. Bereits die für die Bildfolge nötige Auswahl weniger Episoden aus dem Erzählfluß setzt eine Deutung der Geschichte durch den Entwerfer voraus. Diese wird durch die direkte Rede der Figuren in den bewegten Spruchbändern unterstrichen. Die Dialoge sind erwiesenermaßen keine Zitate aus der Dichtung; sie sind eigens für die Wirkerei als reimende Verspaare verfaßt worden. Wenn in der Dichtung die Anmut der

[24] Lessing, Schriften (Anm. 21), S. 342, Z. 31–34.
[25] Ebd., S. 344, Z. 8–12.

Gräfin mehrfach besungen wird, so unterstreichen im Bild die schlanke Taille, das blonde Haar und die hellen, kleinen Brüste im dichten Fell ihre Schönheit. Wohl nicht zufällig sind ihre Pelzzotteln zum Zeichen der Gattentreue blau gefärbt. Diese liebliche Frau entspricht dem höfischen Frauenideal, das der Herold mit *frouwe mineclich* bezeichnet. Die Kaufleute dagegen sprechen eine vulgäre Sprache und verhehlen ihre unlauteren Absichten nicht, wenn sie die Gräfin als *schönes wip mit volle begir* anpreisen.

Als einzigartige Interpretation dieser Basler Wirkerei ist die Tatsache zu bewerten, daß sämtliche Figuren als wilde Leute dargestellt sind. Sie verbildlichen die seelische Einsamkeit der lange Zeit getrennt voneinander lebenden Gatten. Wie Wildleute sich in der Abgeschiedenheit den Gesetzen der Natur unterwerfen und dadurch ein friedliches Leben fristen, so bewähren sich Graf und Gräfin in der Fremde und befolgen die Gebote Gottes. Dank Standhaftigkeit und Treue bestehen sie die harte Prüfung und können sich zum Schluß glücklich wiederfinden.

Der Auftraggeber Petermann von Wabern

Durch die ins Bild eingefügten Wappen ist Petermann von Wabern als Auftraggeber der Tapisserie faßbar. Das aus dem Gerberhandwerk aufgestiegene Geschlecht nannte sich nach seinem Herkunftsort. Das Handwerkszeichen der Familie, zwei gekreuzte Gerbermesser, war zum Zeichen der durch Heirat und Handel erreichten Nobilitierung von Petermanns Vater in ein Andreaskreuz umgeändert worden.[26] Petermann von Wabern heiratete 1467 Kunigunde von Spiegelberg aus Solothurn, die einzige Tochter des reichen Lehensmanns des Basler Bischofs, Hermann von Spiegelberg. Im November 1474 befehligte Petermann das Berner Heer in den Waffengängen gegen die Burgunder, in denen es gelang, der feindlichen Übermacht bei Héricourt eine erste Niederlage zu bereiten. Diebold Schilling erwähnt den bedeutenden Heerführer, Staatsmann und Diplomaten mehrmals in seiner Berner Chronik. Zweimal ist er darin hoch zu Roß und an seinem Schild erkennbar dargestellt: Zum ersten als Hauptmann, wie er am 14. Oktober 1475 mit den Berner Truppen bei der turmbewehrten Stadt Murten ankommt und diese zur widerstandslosen Aufgabe zwingt (Abb. 3); und in ähnlicher Weise im Zug der Berner nach Yverdon im Januar 1476 (Abb. 4).[27] In Anerkennung seiner militärischen Verdienste wurde Petermann nach der Schlacht bei Grandson am 2. März 1476 durch Hermann von Eptingen zum Ritter geschlagen.

[26] François de Capitani, Adel, Bürger und Zünfte im Bern des 15. Jahrhunderts, Bern 1982, S. 44f.

[27] Bern, Burgerbibliothek, Mss. hist. helv. I 3, S. 490 und 593; für die entsprechenden Texte vgl. Die Berner Chronik des Diebold Schilling 1468–1484, Bd. 1–2, hg. von Gustav Tobler, Bern 1897–1901, Bd. 1, S. 290 und 348f.

Zweimal stand Petermann der Stadt Bern als Schultheiß vor, 1471/72 und in der politisch bewegten Zeit der Burgunderkämpfe 1476/77. Dazu berichtet Diebold Schilling, Petermann habe den Rat in Bern noch am 18. Juni präsidiert, um in der Stadt alle nötigen Vorkehrungen zu treffen, und sei tags darauf zum bernischen Heer bei Murten gestoßen, wo am 22. Juni das für die Eidgenossen siegreiche Gefecht stattfinden sollte.

Petermann von Wabern war für seine Vaterstadt und die Sache der Eidgenossen nicht nur bei Karl dem Kühnen, sondern mehrmals auch am französischen Hof und bei der Herzogin von Savoyen in diplomatischer Mission tätig. Nach den Burgunderkriegen setzte er sich für die Friedensverhandlungen mit dem französischen König und mit Kaiser Maximilian ein. Kinderlos starb er 1491 als letztes Glied seines Geschlechts.

Zeit seines Lebens hatte Petermann von Wabern die Möglichkeit, französische und burgundische Tapisserien zu bewundern, und als Diplomat war ihm der Repräsentationsgehalt und die Bedeutung dieser kostbaren Behänge vertraut. So erfüllte es ihn bestimmt mit Stolz, als nach der Schlacht bei Grandson den Bernern der große Verdürenbehang mit dem Wappen Philipps des Guten zufiel. Da seine eigene Tapisserie aufgrund von Stil und Technik genau in die Zeit der Burgunderkriege zu datieren ist, lassen sich folgende Überlegungen anstellen:

Der Behang mit der Geschichte des Grafen von Savoyen unterscheidet sich durch die eigenständige Gestaltung des Hintergrundes vom großen Komplex der Basler Tapisserien. Dort heben sich die Figuren in der Regel von einer Stofftapete ab oder von Blatt- und Blütenranken, die aus dem Erdreich aufwachsen. Mit dem für die Basler Produktion unüblichen Hintergrundmotiv der abgeschnittenen, hellen Zweige vor dem dunklen Fond wollte Petermann von Wabern möglicherweise an burgundische Verdüren erinnern. Sicher war es die Wappen- und Devisenfreudigkeit der Burgunder, die ihn dazu inspirierte, sein eigenes Emblem übergroß darzustellen und seine Buchstabendevise in die weißen Bänder zu setzen, welche die großen Zweige des Hintergrundes zusammenhalten.

Dank seiner Beziehungen wäre es Petermann leicht möglich gewesen, die Behänge in einem Tapisseriezentrum der burgundischen Niederlande zu bestellen. Doch wandte er sich an ein Wirkatelier in Basel, der Stadt, die sich als Verbündete der Eidgenossen in den Burgunderkriegen hervorgetan hatte. Dort konnte er für die Szenenauswahl und Darstellungsweise präzise Forderungen stellen. Er entschied sich für einen Wildleuteteppich und ließ sein eigenes Wappen übergroß im geblähten Segel und die jedem Betrachter bekannten französischen Lilien im Heroldsschild anbringen. Auch schien es ihm zu gefallen, den König von Frankreich zweimal als gerechten und gütigen Herrscher zu präsentieren und den Grafen von Savoyen als tugendhaften Helden zu feiern, kannte er doch beide Höfe durch seine diplomatischen Dienste. Außerdem verwundert es nicht, daß Petermann seinen Schild dem siegreichen Ritter im Turnier lieh

und der unterliegende Kämpfer ausgerechnet das Wappen der von Spiegelberg im Schilde führte. Denn damals lebte er mit seiner Gattin Kunigunde von Spiegelberg in Unfrieden, so daß sie sich von ihm trennte und in ihre Heimat nach Solothurn zurückkehrte.

Zusammenfassend steht fest, daß Petermann von Wabern nach seiner Erhebung in den Ritterstand im März 1476 mit den in Basel bestellten Tapisserien seine neue Zugehörigkeit zum Adel in repräsentativer Form zum Ausdruck bringen wollte. Er griff dazu auf die Erzählung des Grafen von Savoyen zurück, die damals als vorbildhaftes Beispiel für die Bewährung in der Fremde und in Zeiten des Unglücks bekannt war. Einem Fürsten gleich führte er nun eine Buchstabendevise, die den Hintergrund der Szenenfolge beherrscht und er lieh sein eigenes Wappen und dasjenige seiner Frau den handelnden Figuren. Dadurch erinnert die Verbildlichung des literarischen Stoffes an Petermanns eigene glücklose Ehe. Sie bestätigt aber gleichzeitig die weltliche und religiöse Ordnung seiner Zeit: Auf Erden garantiert der König für die Gerechtigkeit unter den Menschen und Gott bestraft übermäßigen Hochmut, belohnt aber den festen Glauben und die Treue. In dieser Ordnung haben auch die wilden Leute ihren Platz. Sie agieren als vorbildliche Gestalten und leben dem Betrachter höfisch korrektes Verhalten vor.

Abb. 1: *Wilde Leute auf der Hirschjagd.* Basel, um 1468. Basel, Historisches Museum, Inv. 1981.88. Foto: Maurice Babey.

Abb. 2: *Der Graf von Savoyen.* Basel, um 1474/80.

Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. D. 909.1.2. Foto: Lauros-Giraudon, Paris.

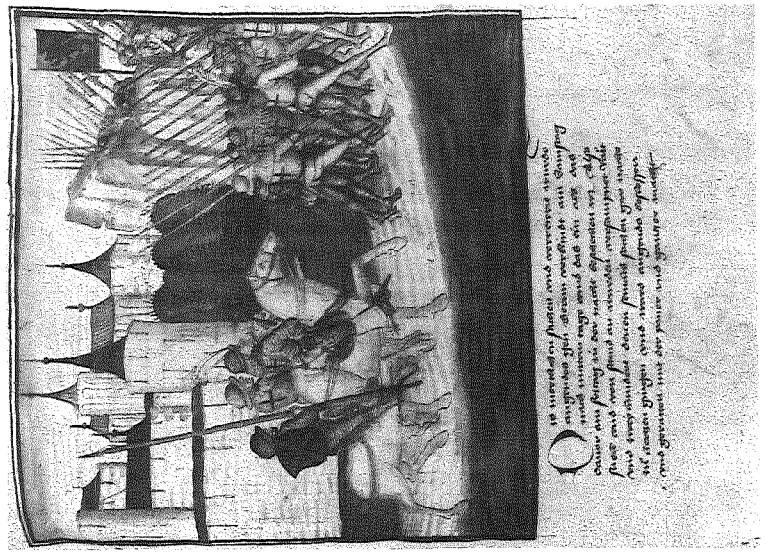


Abb. 4: *Diebold Schilling*. Berner Chronik 1468–1484. Bern, Burgerbibliothek, Ms. hist. helv. I, 3, S. 593 (Foto).

Abb. 5: *Diebold Schilling*. Berner Chronik 1468–1484. Bern, Burgerbibliothek, Ms. hist. helv. I, 3, S. 490 (Foto).

Monica Stucky-Schürer (Basel)

Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald

Zwei Exempla für die Rechtsprechung

Der Sammlungsbestand an Wirkteppichen, den das Bernische Historische Museum beherbergt, wurde allzulange undifferenziert als Teil der Burgunderbeute bezeichnet. Denn obwohl diese Tapisserien in der einheitlichen Kunstlandschaft im Einflußgebiet des Burgunderhofes entstanden und deshalb mit Fug und Recht als burgundisch zu bezeichnen sind, muß nach ihrem einstigen Bestimmungsort und ihrem späteren Schicksal unterschieden werden: Nach der Niederlage, welche die Eidgenossen Karl dem Kühnen 1476 bei Grandson zugefügt hatten, wurde dem Herzog auf dem Schlachtfeld außer kleineren Wappenteppichen die große Verdüre mit dem burgundischen Vollwappen seines Vaters abgenommen. Der anderen heute in der Bundesstadt aufbewahrten Tapisserien hingegen haben sich die Berner nach der Eroberung der Waadt und der zwangsweisen Einführung der Reformation bemächtigt, als sie den gesamten Domschatz 1537 von Lausanne nach Bern überführen ließen. Zu diesem Komplex zählen: der Behang mit der Anbetung der Könige, den Bischof Georges de Saluces bei seiner Einsetzung ins Bischofsamt für den Chor der Kathedrale in Auftrag gegeben hatte; die Tapisserie mit der Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald, den der gleiche Bischof für den Ort der bischöflichen Rechtsprechung gestiftet hatte sowie die vierteilige Serie der Caesar-Teppiche mit den Wappen des Guillaume de La Baume, eines hohen Beamten und Vertrauten Karls des Kühnen, die wahrscheinlich 1476 in die Lausanner Kathedrale gelangt und dort bis 1537 verblieben waren.[1]

Die Tapisserie mit der Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald erweist sich innerhalb des in der vorliegenden Publikation untersuchten Spannungsfelds zwischen Text und Bildlichkeit als besonders fruchtbar. Durch die Erschließung der bisher fast unbekannten Vita des klerikalen Bestellers lassen sich die Motivation zum Auftrag und der eindeutige Bestimmungsort erhellen. Unsere Untersuchungen haben gezeigt, daß diese Tapisserie nicht als mobiler Träger höfischer Kultur konzipiert worden ist, wie dies für Tapisserien mit zu großer Ausschließlichkeit von der Fachwelt angenommen wird.[2] Ihre Funktion entspricht hier einmal derjenigen der Wandmalerei *in situ*.

[1] Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien, München 2001, S. 11–155; dies., Burgundische Tapisserien im Historischen Museum Bern, München 2001.

[2] Birgit Franke, Tapisserie – »portable grandeur« und Medium der Erzählkunst, in: Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, hg. von Birgit Franke und

Bildbeschreibung

Die ungewohnte und seltene Ikonographie der Tapisserie verlangt nach einer kurzen Bildbeschreibung (Abb. 1). Für das allgemeine Verständnis ist vorauszuschicken, daß – obwohl die chronologische Abfolge eine kontinuierliche Leserichtung von links nach rechts nahelegt – zwei verschiedene Themen der Gerechtigkeit erstmals zusammengefügt worden sind: Einerseits die Legende, die sich um den römischen Kaiser Trajan gerankt hat, andererseits die Geschichte des mittelalterlichen Fürsten Herkinbald. Beide treffen nicht direkt aufeinander, sondern sie flankieren – einmal als eine sich im Freien abspielende Handlung, das andere Mal als dramatisches Geschehen in einem wiederholt gezeigten Schlafgemach – eine Mittelszene, die auch inhaltlich im Zentrum steht: Papst Gregor in der Basilika von St. Peter in Rom.

Der exemplarische Richtspruch Trajans wurde seit dem späten 7. Jahrhundert nur im Zusammenhang mit Papst Gregor dem Großen und dessen Leben und Wirken referiert. Schon der um 670 verstorbene Kirchenlehrer Johannes Damascenus erzählte, wie Gregor eines Tages bei seinem Gang über das Forum Traiani in Rom sich der guten Tat Trajans erinnert und innige, tränenreiche Bittgebete um die Erlösung der Seele des heidnischen Kaisers an Gott gerichtet habe. »Deine Gebete sind erhört worden, und ich verzeihe Trajan. Du aber hüte dich, künftig je wieder für einen Ungläubigen zu beten!« Dies soll ihm Gottes Stimme geantwortet haben.[3] In allen Texten wird erst nach dieser gleichsam postumen Christianisierung Trajans durch die Tränentaufe Gregors die erinnerungswürdige Tat des römischen Kaisers im Detail geschildert.

Auf der Tapisserie reitet Trajan links in goldener Rüstung und mit perlenbesetzter Bügelkrone an der Spitze seines Heeres in den Krieg gegen die Daker und wird von einer Witwe in einfachem Tuchkleid und weißer Haube aufgehalten (Abb. 2). Flehend umfaßt sie den Fuß des Herrschers, um ihn trotz seines Aufbruchs zur Verurteilung des Mörders ihres Sohnes zu bewegen. Nach anfänglichem Zögern – Trajan wollte ihr erst nach seiner Rückkehr volle Genugtuung widerfahren lassen – ist der Kaiser in der folgenden Szene doch vom Pferd gestiegen, um dem barhäuptigen Scharfrichter in knapp sitzendem hellem Wams den Befehl zu erteilen, den Schuldigen zu köpfen (Abb. 3). Dieser kniet mit verbundenen Augen neben seinem Henker, während sein Helm und Harnischkragen wie stellvertretend für das bald vom Rumpf getrennte Haupt im Boden liegen.

Barbara Welzel, Berlin 1997, S. 121–139; Birgit Franke, Ritter und Heroen der »burgundischen Antike«. Franko-flämische Tapisserie des 15. Jahrhunderts, in: Städel Jahrbuch NF 16 (1997), S. 113–146.

[3] Joannes Damascenus, Oratio de his qui in fide dormierunt, in: PG 97, Sp. 247–278, hier: 263: *Preces tuas exaudivi, ac Trajano ignosco. Tu vero posthac cave ne preces mihi pro impiis offeras.*

Am unteren Teppichrand entrollt sich ein langer Pergamentstreifen mit regelmäßigen, auf acht Zeilen gesetzten Minuskeln. Die Inschrift wird unten von einer langgezogenen roten Drachenfigur begleitet. Ein wie dieser aus dem Repertoire von Buchmalerei-Drôlerien stammender grauer Panther scheint aus dem Schriftstück entwichen und tummelt sich links im Gras.

Anschließend wird dem Betrachter Einblick in einen Kastenraum gewährt, der mit bunt bemalten Wänden und Gewölben, perlenbesetzten Spitzbogen, farbigen Glasfenstern und dem Altar mit dem Standbild des Apostels die St. Petersbasilika in Rom darstellt (Abb. 4). Hier findet auch das sogenannte Zungenwunder statt. Papst Gregor hatte die am Fuße der Trajanssäule beigesetzte *urna aurea* ausgraben und öffnen lassen; dabei zerfielen die Gebeine zu Staub – mit Ausnahme der Zunge, die sich als Zeichen des gerechten Rechtsspruches lebensfrisch und durchblutet erhalten hatte (Abb. 5). Im Kapellenraum, der an die Tränentaufe anschließt, bestaunen Papst, Kardinäle und andere Kleriker und Höflinge die Zunge im exhumierten Schädel Trajans, der auf einer goldenen Platte von einem alten knieenden Mann präsentiert wird. Am Boden steht die kostbare goldene Graburne in Form einer antiken einhenkligen, silbertauschierten Kanne. Am unteren Teppichrand entrollt sich ein zweites Schriftstück, das nicht ganz die Breite des Kastenraumes einnimmt.

Der dritte Teppichabschnitt zeigt die beiden Herkinbaldszenen (Abb. 4). Daß der wahre Gerechtigkeitssinn stärker als alle sakrosankten Familienbande sein soll, unterstreicht das Gleichnis vom alten Grafen, der seinen einzigen Erben tötet, weil dieser eine Jungfrau vergewaltigt hat. Da der Graf in seiner Sterbestunde seinen Sühnemord nicht als Sünde beichtet, verweigert ihm der Bischof die Eucharistie. Gott aber belohnt die gerechte Tat durch ein Wunder: Die Hostie erscheint im Mund des Sterbenden, obgleich der Bischof mit verschlossener Pyxis den Raum verlassen will.

Ort der Handlung ist zweimal das Schlafgemach des gerechten Noblen. Die beiden Kastenräume sind identisch wiedergegeben mit Fliesenboden, Holzschemel, Bett mit Damastausstattung, Betthimmel mit farbigem Fransensaum, Vorhangbeutel und ovalem Madonnenbild. Die Innenräume schließen nahtlos an die Architektur der Gregorszene in Rom an und übernehmen deren Struktur, Pfeiler- und Dachgestaltung, obwohl sich das Geschehen in großem zeitlichen und räumlichen Abstand abwickelt.

In der ersten Szene richtet sich der kranke Herkinbald von seinem Lager auf, packt seinen Neffen mit der Linken am Haarschopf und durchschneidet ihm mit dem Messer in der Rechten die Kehle (Abb. 6). Totenblaß und mit schmerzverzerrtem Gesicht setzt sich der Jüngling zur Wehr, reißt mit der Linken am Arm des Oheims, krallt verzweifelt die Rechte in den vom Kopf gefallenen *chaperon* und stolpert im Todeskampf mit seinen langen Holzpantinen über die gezaddelte Sendelbinde. Der Seneschall wohnt händeringend der grausamen Szene bei.

Im anschließenden Bild liegt Herkinbald mit zum Gebet geschlossenen Händen auf dem Sterbebett und zeigt die weiße Hostie zwischen den Zähnen auf seiner Zunge. Der Bischof hält zur Bestätigung des Wunders die leere Pyxis geöffnet.

Die erste Herkinbaldszene ist so schmal, daß sich das zugehörige Pergament schon unter dem vorausgehenden Gregorbild ausbreitet. Das letzte Pergament, in welchem sich die Minuskeln noch dichter drängen, nimmt genau die Breite der zweiten Herkinbaldszene ein.

Die Brüsseler Ratshausbilder und ihre Rezeption

Hinsichtlich der Ikonographie des Berner Trajan- und Herkinbaldbehangs machte der belgische Historiker Alexandre Pinchart 1864 eine für die Erforschung der frühniederländischen Malerei spektakuläre Entdeckung.[4]

Nachdem der aus Tournai gebürtige Rogier van der Weyden 1435/36 zum Stadtmaler von Brüssel berufen worden war, beauftragte ihn der Magistrat dieser Stadt, für den Gerichtssaal im Rathaus neue Gerechtigkeitsbilder zu malen.

Während Jahrhunderten war der öffentliche Ort der Rechtsprechung weit über den nordalpinen Raum hinaus fast ausschließlich mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes ausgestattet worden. Kein Bild außer jenem des obersten Weltenrichters konnte die irdischen Richter besser daran mahnen, daß ein würdiges Urteil nur im Angesicht des Allmächtigen zu fällen und zu verantworten sei. Der Brüsseler Magistrat beabsichtigte offensichtlich, außer dem vorhandenen, traditionellen Weltgericht nun neu ein dem Humanismus verpflichtetes Gerechtigkeitsbild zu schaffen. Im dafür ausgearbeiteten Bildprogramm sollte sich die exemplarisch gute Rechtsprechung des römischen Kaisers Trajan mit der gerechten Tat des mittelalterlichen Grafen Herkinbald die Waage halten. Trajans Urteil, Gregors Gebet, Herkinbalds Sühnemord und die Sakramentsszene waren auf vier gleich großen Tafeln dargestellt und – auf vier getrennten Holzpaneelen – von je einem ausführlichen, in goldenen Buchstaben geschriebenen Textblock in lateinischer Sprache begleitet, so daß ein gleichwertiges Nebeneinander von Wort und Bild entstand.

Als das Rathaus 1695 anläßlich der Beschießung durch die Franzosen ausbrannte, wurden auch die berühmten Gemälde Rogier van der Weydens ein Opfer der Flammen. Glücklicherweise haben sich aber zahlreiche Beschreibungen von Künstlern, Gelehrten und Reisenden erhalten, die eine exakte Vorstellung der Ikonographie und des Wortlauts der Legenden vermitteln.

Es würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, hier auf die einzelnen Zeitzeugen zwischen 1440 und 1680 einzugehen, zu denen unter anderen Nicolaus Cusanus,[5] Albrecht Dürer,[6] Giorgio Vasari[7] und Joachim von Sandrart[8] gehören. In diesem Kontext interessiert nur die wortgetreue Abschrift der lateinischen Schrifttafeln durch Juan Cristóbal Calvete de Estrella.[9] Als Begleiter und Hofchronist des spanischen Königs Philipp II. bestaunte Don Calvete 1549 anläßlich eines Besuches in Brüssel das zum offiziellen Empfang mit prächtigen Wandteppichen und farbigen Tüchern behängte Rathaus und die zwölf Brunnen mit dem klarsten Wasser der Stadt. Den Rogierschen Tafeln zollte er höchstes Lob und kopierte sämtliche Texte zum Exempel derer, »welche von Amtes wegen die Rechtsprechung ausüben«, wie er eingangs selber betont.[10] Ihre Überprüfung in der gedruckten Antwerpener Edition des spanischen Reiseberichtes von 1552 zeigt, daß die Textversion bei Calvete de Estrella mit jener des Berner Teppichs identisch ist. Deshalb steht eindeutig fest, daß die vier Pergamentbänder am unteren Rand der Berner Tapisserie den Wortlaut der vier verlorenen Brüsseler Rathausbilder genau wiederholen.

[4] Alexandre Pinchart, Roger van der Weyden et les tapisseries de Berne, in: Bulletin de l'Académie royale de Belgique 17 (1864), S. 4–26.

Die literarische Überlieferung der Trajan- und Gregorlegende

Eine der ältesten Gregorviten wurde um 713 im angelsächsischen Kloster Whitby niedergeschrieben. Der Text hat sich in einer einzigen Kopie aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek St. Gallen erhalten und berichtet unter anderen auch die Trajan-Episode.[11] Diese ist in der Form eines Dialoges zwischen dem römischen Kaiser und der Witwe geschildert, was ihr unmittelbare Überzeugungskraft verleiht und ihr als charakteristisches Merkmal in der literarischen Überlieferung während des ganzen Mittelalters erhalten bleiben sollte.

Einen starken Anteil an der Tradierung der Trajan- und Gregorlegende hatten später offensichtlich die literarischen Gattungen der Fürstenspiegel und der Chroniken. 1183 verfaßte Gottfried von Viterbo für seinen Zögling, den künftigen Stauferkaiser Heinrich VI., als Lehrbuch sein ›Speculum regum‹ und etwa

[5] Nicolaus Cusanus, De visione Dei sive de icona liber, Paris 1514, fol. 99r.

[6] Albrecht Dürer, Schriftlicher Nachlaß, hg. von Hans Rupprich, Bd. 1–3, Berlin 1956–69, Bd. 1, S. 155.

[7] Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Bd. 1–9, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–85, Bd. 7, S. 580.

[8] Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, Nachdruck mit einer Einleitung von Christian Klemm, Bd. 1–3, Nördlingen 1994–95, Bd. 1, S. 217.

[9] Juan Cristóbal Calvete de Estrella, El felícisimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe, Antwerpen: Nucio 1552. Text hg. von La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Bd. 1–2, Madrid 1930, Bd. 1, S. 252–261.

[10] Calvete de Estrella, El felicisimo viaje (Anm. 9), fol. 91v: *para exemplo delos q tienen cargo y administracio de Iusticia.*

[11] St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 567; The Earliest Life of Gregory the Great, by an anonymous monk of Whitby, text, transl. and notes by Bertram Colgrave, Cambridge 1968, S. 126–129.

zwei Jahre danach sein ›Pantheon‹, wobei er beide Male die Trajan- und Gregorgeschichte als Beispiel zitierte.[12] Auch der Zisterziensermönch Helinand de Froidemont hat in seinem um 1200 für den französischen König Philippe Auguste II. geschriebenen Fürstenspiegel ›De bono regimine principis‹ die Trajan- und Gregorlegende erzählt. Diese Passage ist heute zwar verloren, doch zwischen 1240 und 1250 berief sich Vincent de Beauvais auf eben diese Helinandus-Stelle, als er die Trajanlegende aufrollte.[13]

Caesarius von Heisterbach als Begründer der Herkinbaldlegende

Im Vergleich zu der bereits in der Spätantike einsetzenden und bis ins Mittelalter weitverzweigten literarischen Filiation der Trajan- und Gregorlegende verläuft die Überlieferung der Herkinbaldlegende sehr viel einfacher. Ihr Ursprung ist linear auf Caesarius von Heisterbach zurückzuführen.[14] Der Zisterzienser und Novizenmeister von Kloster Heisterbach verfaßte um 1222 zur geistlichen Unterrichtung seiner Schüler eine Anekdotensammlung. Als Exemplum zum Altarsakrament führt er besagtes Hostienwunder an und benennt den bis anhin anonym auftretenden Grafen erstmals mit Herkinbald von Burban. Um den Wahrheitsgehalt der Geschichte zu unterstreichen, erinnert Caesarius daran, daß das Wunder im Generalkapitel der Zisterzienser von 1221 besprochen worden sei. Einigen Äbten sei persönlich zu Ohren gekommen, wie der betroffene Bischof, aufgewühlt durch das wunderbare Geschehen, überall davon berichtet habe. Es ist deshalb zu vermuten, daß sich die zuerst nur mündlich tradierte Legende im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts gefestigt hatte, um seither als Exemplum für das Altarsakrament und die Gerechtigkeit weite schriftliche Verbreitung zu finden. Wie der Trajan- und Gregorlegende ist auch der Herkinbaldanekdote ein charakteristischer Erzählstil mit direkter Rede und Gegenrede eigen, der sich bis ins 15. Jahrhundert unverändert gehalten hat.

Mit dem Ziel, die Rechtsprechung vor Gott und den Menschen verantworten zu können, wählte der Magistrat von Brüssel für das Bildprogramm der Rogierschen Gemälde zwei bekannte Exempla aus der abendländischen Literatur.[15]

[12] Gotifredus Viterbiensis, Opera, hg. von Georg Waitz, in: MGH SS 22, S. 1–338, hier 74f.

[13] Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale, Straßburg: Mentelin 1473; Exemplare vorhanden in Basel, Universitätsbibliothek, Inc. 81–83a und Inc. 84–87, lib. 11(10) cap. 46; lib. 11(10) cap. 68; lib. 23(22) cap. 22.

[14] Caesarius von Heisterbach, Illustrium miraculorum et historiarum, Köln 1599. Exemplar aus der Bibliothek Faesch in Basel, Universitätsbibliothek, Aleph E XI 33. Unter dem Titel ›Dialogus miraculorum‹ hg. von J[oseph] Strange, Bd. 1–2, Köln usw. 1851, S. 193.

[15] Zur Spezialliteratur in der Exempel-Forschung vgl. Claude Bremond, Jacques Le Goff und Jean-Claude Schmitt, L'Exemplum, Turnhout 1982; Peter von Moos, Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die *historiae* im ›Policraticus‹ Johanns von Salisbury, Hildesheim 1988.

Wie die Untersuchung der literarischen Quellen gezeigt hat, fanden sich die Exempla nicht nur in religiösen Schriften, sondern auch in profanen Texten.

Die Frage nach dem Autor der Bildlegenden

Für die Brüsseler Rathausbilder mußten die Sichtung der literarischen Vorlagen und die Neuformulierung der Texte in einem einheitlichen Sprachstil mit Sicherheit einem erfahrenen Mann übertragen werden. Für diese Annahme fehlen zwar die Quellen, doch ist ein gesonderter Textauftrag in Analogie zu späteren großen Gemäldebestellungen vorauszusetzen. Aus einem Beleg in der Rechnungskammer der Stadt Lille von 1465 geht etwa hervor, daß der als Historiograph am burgundischen Herzogshof bekannte Georges Chastellain mit dem sprachlichen und inhaltlichen Verfassen von *tituli* für Gemälde betraut worden war.[16] Als Dieric Bouts zwischen 1473 und 1475 Gerechtigkeitsbilder im neuen Rathaus zu Löwen schuf, oblag dem Theologen Jan van Haeght die Konzeption des Bildprogramms, das er aus alten Quellen zusammentrug. Außerdem wissen wir, daß der Rhetoriker Hendrik de Muyser im selben Zusammenhang für das Abfassen von 22 Bildlegenden in Versen entlöhnt wurde.[17]

Im Umkreis der Gelehrtenwelt Brabants finden wir den zwischen 1400 und 1442 tätigen Arnoldus von Rotterdam, mit Beinamen von Geilhoven. Nach seinen Philosophie- und Theologiestudien in Bologna, Padua und Wien verbrachte Geilhoven sein Leben als Lehrer im Augustiner-Chorherrenstift von Groenendael bei Brüssel. Die einzige, später in Buchform erschienene Publikation aus seiner Feder ist das Werk ›Gnotosolitos sive speculum conscientiae‹.[18] In seiner Widmung nennt er Walter van Bulct, Wilhelm van Druempt und Johannes Daniels, die damals als Sekretär, Schreiber und Kanzlist der obersten Behörde Brüssels angehörten. Anna Maria Cetto hat in verdienstvoller Weise erstmals auf Arnold von Geilhoven als möglichen Autor der Bildtexte zu den Brüsseler Rathausgemälden hingewiesen.[19] Ihre Textkritik konnte von uns anhand der in der Handschriftenabteilung der Basler Universitätsbibliothek verwahrten Ausgabe von ›Gnotosolitos‹ überprüft und erweitert werden.[20] Die Autopsie dieser unpaginierten, 472 Blatt starken, gedruckten und in der Literatur unbekannten Edition hat ergeben, daß Geilhoven bei der Besprechung der

[16] Lorne Cambell, The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century, in: Burlington Magazine 118 (1976), S. 188–198, hier: 194.

[17] Hans Belting und Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 219.

[18] Arnoldus de Hollandia (de Rotterdam, de Geilhoven), Gnotosolitos sive speculum conscientiae, Brüssel 1476. Exemplar vorhanden in Basel, Universitätsbibliothek, Aleph H I 18.

[19] Anna Maria Cetto, Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich, in: Jb. des Bernischen Historischen Museums Bern 43/44 (1963/64), Bern 1966, S. 9–230, hier: 20–22 u. 200.

[20] Exemplar aus dem Besitz des Johannes von Stein im Kartäuserkloster Basel, Basel, Universitätsbibliothek, Aleph H I 18.

zwei Jahre danach sein ›Pantheon‹, wobei er beide Male die Trajan- und Gregorgeschichte als Beispiel zitierte.[12] Auch der Zisterziensermönch Helinand de Froidemont hat in seinem um 1200 für den französischen König Philippe Auguste II. geschriebenen Fürstenspiegel ›De bono regimine principis‹ die Trajan- und Gregorlegende erzählt. Diese Passage ist heute zwar verloren, doch zwischen 1240 und 1250 berief sich Vincent de Beauvais auf eben diese Helinandus-Stelle, als er die Trajanlegende aufrollte.[13]

Caesarius von Heisterbach als Begründer der Herkinbaldlegende

Im Vergleich zu der bereits in der Spätantike einsetzenden und bis ins Mittelalter weitverzweigten literarischen Filiation der Trajan- und Gregorlegende verläuft die Überlieferung der Herkinbaldlegende sehr viel einfacher. Ihr Ursprung ist linear auf Caesarius von Heisterbach zurückzuführen.[14] Der Zisterzienser und Novizenmeister von Kloster Heisterbach verfaßte um 1222 zur geistlichen Unterrichtung seiner Schüler eine Anekdotensammlung. Als Exemplum zum Altarsakrament führt er besagtes Hostienwunder an und benennt den bis anhin anonym auftretenden Grafen erstmals mit Herkinbald von Burban. Um den Wahrheitsgehalt der Geschichte zu unterstreichen, erinnert Caesarius daran, daß das Wunder im Generalkapitel der Zisterzienser von 1221 besprochen worden sei. Einigen Äbten sei persönlich zu Ohren gekommen, wie der betroffene Bischof, aufgewühlt durch das wunderbare Geschehen, überall davon berichtet habe. Es ist deshalb zu vermuten, daß sich die zuerst nur mündlich tradierte Legende im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts gefestigt hatte, um seither als Exemplum für das Altarsakrament und die Gerechtigkeit weite schriftliche Verbreitung zu finden. Wie der Trajan- und Gregorlegende ist auch der Herkinbaldanekdote ein charakteristischer Erzählstil mit direkter Rede und Gegenrede eigen, der sich bis ins 15. Jahrhundert unverändert gehalten hat.

Mit dem Ziel, die Rechtsprechung vor Gott und den Menschen verantworten zu können, wählte der Magistrat von Brüssel für das Bildprogramm der Rogierschen Gemälde zwei bekannte Exempla aus der abendländischen Literatur.[15]

[12] Gotifredus Viterbiensis, Opera, hg. von Georg Waitz, in: MGH SS 22, S. 1–338, hier 74f.

[13] Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale, Straßburg: Mentelin 1473; Exemplare vorhanden in Basel, Universitätsbibliothek, Inc. 81–83a und Inc. 84–87, lib. 11(10) cap. 46; lib. 11(10) cap. 68; lib. 23(22) cap. 22.

[14] Caesarius von Heisterbach, Illustrium miraculorum et historiarum, Köln 1599. Exemplar aus der Bibliothek Faesch in Basel, Universitätsbibliothek, Aleph E XI 33. Unter dem Titel ›Dialogus miraculorum‹ hg. von J[oseph] Strange, Bd. 1–2, Köln usw. 1851, S. 193.

[15] Zur Spezialliteratur in der Exempel-Forschung vgl. Claude Bremond, Jacques Le Goff und Jean-Claude Schmitt, L'Exemplum, Turnhout 1982; Peter von Moos, Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die *historiae* im ›Policraticus‹ Johanns von Salisbury, Hildesheim 1988.

Wie die Untersuchung der literarischen Quellen gezeigt hat, fanden sich die Exempla nicht nur in religiösen Schriften, sondern auch in profanen Texten.

Die Frage nach dem Autor der Bildlegenden

Für die Brüsseler Rathausbilder mußten die Sichtung der literarischen Vorlagen und die Neuformulierung der Texte in einem einheitlichen Sprachstil mit Sicherheit einem erfahrenen Mann übertragen werden. Für diese Annahme fehlen zwar die Quellen, doch ist ein gesonderter Textauftrag in Analogie zu späteren großen Gemäldebestellungen vorauszusetzen. Aus einem Beleg in der Rechnungskammer der Stadt Lille von 1465 geht etwa hervor, daß der als Historiograph am burgundischen Herzogshof bekannte Georges Chastellain mit dem sprachlichen und inhaltlichen Verfassen von *tituli* für Gemälde betraut worden war.[16] Als Dieric Bouts zwischen 1473 und 1475 Gerechtigkeitsbilder im neuen Rathaus zu Löwen schuf, oblag dem Theologen Jan van Haeght die Konzeption des Bildprogramms, das er aus alten Quellen zusammentrug. Außerdem wissen wir, daß der Rhetoriker Hendrik de Muyser im selben Zusammenhang für das Abfassen von 22 Bildlegenden in Versen entlöhnt wurde.[17]

Im Umkreis der Gelehrtenwelt Brabants finden wir den zwischen 1400 und 1442 tätigen Arnoldus von Rotterdam, mit Beinamen von Geilhoven. Nach seinen Philosophie- und Theologiestudien in Bologna, Padua und Wien verbrachte Geilhoven sein Leben als Lehrer im Augustiner-Chorherrenstift von Groenendael bei Brüssel. Die einzige, später in Buchform erschienene Publikation aus seiner Feder ist das Werk ›Gnotosolitos sive speculum conscientiae‹.[18] In seiner Widmung nennt er Walter van Bulct, Wilhelm van Druempt und Johannes Daniels, die damals als Sekretär, Schreiber und Kanzlist der obersten Behörde Brüssels angehörten. Anna Maria Cetto hat in verdienstvoller Weise erstmals auf Arnold von Geilhoven als möglichen Autor der Bildtexte zu den Brüsseler Rathausgemälden hingewiesen.[19] Ihre Textkritik konnte von uns anhand der in der Handschriftenabteilung der Basler Universitätsbibliothek verwahrten Ausgabe von ›Gnotosolitos‹ überprüft und erweitert werden.[20] Die Autopsie dieser unpaginierten, 472 Blatt starken, gedruckten und in der Literatur unbekannten Edition hat ergeben, daß Geilhoven bei der Besprechung der

[16] Lorne Cambell, The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century, in: Burlington Magazine 118 (1976), S. 188–198, hier: 194.

[17] Hans Belting und Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 219.

[18] Arnoldus de Hollandia (de Rotterdam, de Geilhoven), Gnotosolitos sive speculum conscientiae, Brüssel 1476. Exemplar vorhanden in Basel, Universitätsbibliothek, Aleph H I 18.

[19] Anna Maria Cetto, Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich, in: Jb. des Bernischen Historischen Museums Bern 43/44 (1963/64), Bern 1966, S. 9–230, hier: 20–22 u. 200.

[20] Exemplar aus dem Besitz des Johannes von Stein im Kartäuserkloster Basel, Basel, Universitätsbibliothek, Aleph H I 18.

Kardinaltugenden auch die Herkinbaldlegende als gutes Exemplum für die Rechtsprechung aufnimmt.[21] Zwar nennt er den gerechten Noblen nicht mit Namen, doch übernimmt er den bis zu seiner Zeit tradierten Erzählstil und gibt als literarische Quelle Caesarius von Heisterbach an.

Die Trajangeschichte findet sich bei Geilhoven als Exemplum für das erhörte Gebet einer frommen Witwe; sie sollte den Herrschern als Fallbeispiel dienen, wenn sie über Witwen zu richten hatten oder das armen und rechtlosen Menschen zugefügte Leid rächen mußten. Als seinen Gewährsmann bezeichnet Geilhoven den Mönch und Historiographen Helinandus.

Der Textvergleich mit der Version im Brüsseler Rathaus zeigt deutlich, daß keine direkte Übernahme aus ›Gnotosolitos‹ von Arnold von Geilhoven stattgefunden hat. Die Bildunterschriften der Tapisserie (Abdruck des lateinischen Wortlautes mit Übersetzung im Anhang) sind im Verhältnis zu den Exempla Geilhovens viel wortreicher. Während der gelehrte Kleriker seinen Exempla vorausschickt, in welcher präzisen Situation sie den Richtern als Vorbild dienen könnten, und sich zweimal auf eine historische Autorität beruft, fehlen solche Quellenangaben in den Brüsseler Bildlegenden. Bei diesen wesentlichen Abweichungen fällt es schwer, Arnoldus von Geilhoven als einzigen in Frage kommenden Autor bestimmen zu wollen. Wichtiger ist die Tatsache, daß zum Zeitpunkt des Brüsseler Auftrages in der Rechtsprechung auf die beiden Exempla rekurriert wurde, als ob es sich um verankerte Gesetze handelte.

Formal läßt sich in bezug auf das Verhältnis von Wort und Bild festhalten, daß in keiner anderen Tapisserie des 15. Jahrhunderts den Bildlegenden so viel Gewicht beigemessen worden ist wie im Trajan- und Herkinbaldbehang. Fast 50 cm hohe Pergamentstreifen entrollen sich am unteren Rand und dienen den Darstellungen als Basis. Dem Betrachter wird der Wille des Auftraggebers vor Augen geführt, die ausführlichen Texte als konkrete Schriftdokumente in Erscheinung treten zu lassen und diese wörtlichen Zitate als eigentliche Abschriften der vier Schrifttafeln im Brüsseler Rathaus zu charakterisieren. Den Wahrheitsgehalt der Legenden unterstützen die genauen Angaben historischer Fakten wie die des dakischen Feldzuges, der Krankheit und des Todes Trajans im Orient, der Überführung seiner Gebeine und deren ruhmvoller Beisetzung in Rom. Außerdem werden bekannte Orte und berühmte Monumente genannt wie das Trajansforum mit der 140 Fuß hohen Säule, die *urna aurea* und die St. Peters-Basilika. Präzise Zeitangaben wie »450 Jahre nach dem Tode Trajans« und – bei Herkinbald – »einige Stunden später« oder »am fünften Tage danach« versetzen die Geschichte nicht nur in die authentische Epoche, sondern mehr noch, sie lassen das Geschehen auf den Tag und die Stunde genau datieren; der zeitliche Ablauf der Handlung wird gleichsam nachprüfbar gemacht. In allen vier Erzählteilen kommen die Hauptpersonen in direkter Rede und Gegenrede zu Wort. Aus moderner Sicht könnte man sich sogar zur pointierten Feststellung

[21] Siehe Anhang, S. 522f.

hinreißen lassen, daß mit dieser lebendigen Art der Berichterstattung an das Protokoll einer Gerichtsverhandlung erinnert wird, in der Angeklagte, Kläger und Zeugen aussagen.

Dieses Bemühen, die verschiedenen historischen Epochen zu unterscheiden, findet im Bild keinen Niederschlag, denn die Figuren folgen alle der burgundischen Hofmode, ob sich die Szenen in römischer, frühchristlicher oder mittelalterlicher Zeit abspielen.

Nach einer langen einleitenden Beschreibung gipfelt jede der vier Textlegenden in einer knappen Schilderung der dramatischen Handlung. So enthält beispielsweise der letzte Satz des dritten Pergamentes sämtliche Elemente, die für das Bild ausschlaggebend sind: »Herkinbald packte den Haarschopf des Verwandten, bog dessen Kopf zurück, stieß mit der Rechten sein Messer tief in dessen Kehle, um ihn aus Gerechtigkeitssinn zu töten.« Auch die Bilder des Eucharistie- und des Zungenwunders stützen sich auf die letzten Worte ihrer Legenden.

Anders hingegen verhalten sich Wort und Bild in den beiden Trajanszenen zueinander. Während sich die Begegnung zwischen Trajan und der Witwe eng an den zugehörigen Text anlehnt, ja sogar das Motiv aufnimmt, wie die Witwe unterwürfig den Fuß des Herrschers umfaßt, findet das zweite Bild keine Entsprechung im Text. Wenn der Betrachter des Teppichs zusammen mit Trajan und Angehörigen des Schuldigen Zeuge der Hinrichtung durch den Scharfrichter wird, berichtet das erste Pergament statt dessen, daß Trajan nach ruhmvollen Siegen in Persien und schwerer Darmkrankheit verstorben, seine sterbliche Hülle nach Rom überführt und auf dem Forum unter einer 140 Fuß hohen Säule in einer goldenen Urne beigesetzt worden sei. Auf alle diese Angaben aus der Antike verzichtend, wird im Bild der Tapisserie die Vorstellung Trajans als gerechter Richter verstärkt, indem er dem Vollzug der Todesstrafe persönlich beiwohnt.

Der Lausanner Bischof Georges de Saluces und sein Tapisserieauftrag

Der Auftraggeber der Berner Tapisserie, Bischof Georges de Saluces, wurde bereits erwähnt. Diese Zuweisung war einerseits möglich, weil am oberen Teppichrand fünf textile Wappenschilde mit seinem Emblem aufgenäht sind – in Silber ein blaues Schildhaupt – und andererseits, weil das älteste Lausanner Domschatzinventar aus dem Jahre 1536 den Trajanbehang erwähnt: *Item la grande tapissirie de troyant aient les armes de Saluce.*[22]

Kurz nach seiner Bischofswahl, das heißt im Jahrzehnt zwischen 1440 und 1450, hat Georges de Saluces den Trajan- und Herkinbaldbehang wahrscheinlich in Tournai anfertigen lassen. Zusammen mit der Bischofswürde erhielt er

[22] E[rneste] Chavannes, Le trésor de l'église cathédrale de Lausanne, Lausanne 1873, S. 55.

am 1. April 1440 den Titel eines Comte de Vaud. Dies bedeutet, daß Georges de Saluces auch weltlicher Herrscher über sein Gebiet war, in dem er neben den Regalien, dem Markt- und Münzrecht sowie der Polizeigewalt über Straßen- und Wasserwege auch die gesamte Gerichtsbarkeit besaß. Für die Ausübung dieser weltlichen Regierungspflichten wollte sich der Lausanner Bischof offenbar an beispielhaften Vorbildern orientieren. Die Brüsseler Rathausgemälde des Rogier van der Weyden waren als moderne Bildschöpfung so sehr im Bewußtsein der Zeitgenossen, daß auch Georges de Saluces im fernen Lausanne von diesen Kenntnis haben mußte.

Hier stellt sich nun die Frage, in welchem Raum der Lausanner Diözese die Tapisserie mit den monumentalen Ausmaßen von 4,61 x 10,53 m ihren Platz gefunden hat. Anna Maria Cetto glaubte, den Sitz der bischöflichen Gerichtsbarkeit in der *aula magna* von Schloß Ouchy, südlich von Lausanne, am Genfer See gefunden zu haben.[23] Diese Hypothese, die nach Cetto nie mehr hinterfragt und als unwidersprochene Tatsache übernommen worden ist, kann im Folgenden widerlegt werden.

Zahlreiche unpublizierte Quellen in den Lausanner Archiven verdeutlichen, daß Georges de Saluces das Kapitel immer in die bischöfliche Rechtsprechung mit einbezogen hat. Diese übertrug er dem Kapitel offiziell, als er 1453 für eine lange Zeit an die Kurie nach Rom übersiedelte.[24] Der Gerichtssaal mußte sich demnach in der Nähe von Kapitelsaal und Kathedrale befunden haben. Die archäologischen Ausgrabungen der 60er und frühen 70er Jahre haben ergeben, daß sich die wichtigsten Räume des Kapitels, Bibliothek und Kapitelsaal, an den Kreuzgang der Kathedrale anschlossen, und daß Reste einer Treppe auf weitere Räume im ersten Stock schließen lassen.[25] Diesen baulichen Zustand belegt eine Ansicht von Johann Ludwig Aberli (1723–1786).[26] Marcel Grandjean konnte aufgrund von Quellenstudien in diesem Obergeschoß die sogenannte *carentena*, eine 1426 eingerichtete Bibliothek sowie ein zusätzliches Archiv lokalisieren, wo die Notariatsakten aufbewahrt worden sind.[27] Daraus geht hervor, daß den

[23] Cetto, Teppich (Anm. 19), S. 36 und Anm. 59a. Sie beruft sich auf einen Hexenprozeß von 1461 (dem Todesjahr von Georges de Saluces), der in Ouchy durchgeführt wurde. Da sich in den zwei in der Oberstadt gelegenen bischöflichen Palästen, dem Vieil évêché und dem Château de Saint-Maire keine Räume nachweisen ließen, in denen die große Tapisserie Platz gefunden hätte, fand sie in den hypothetischen Ausmaßen der *aula magna* von etwa 10,50 x 13,50 m eine klare Bestätigung der Annahme, daß der Bischof in Schloß Ouchy am See Gericht gehalten habe.

[24] Lausanne, Archives cantonales de Vaud, C IV 544, 17. Mai 1453.

[25] Philippe Jaton und Werner Stöckli, Les fouilles archéologiques au nord de la cathédrale, in: La Cathédrale de Lausanne (Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3), Bern 1975, S. 31–44.

[26] Lausanne, Musée historique, Ancien Evêché; Marcel Grandjean, Notes documentaires sur l'ancien cloître de la cathédrale de Lausanne, in: Marcel Grandjean, Werner Stöckli, Pierre Margot et Claude Jaccottet, Le cloître de la Cathédrale Notre-Dame de Lausanne (Cahiers d'Archéologie romande 4), Lausanne 1975, S. 11–22, hier: 13, Fig. 1.

[27] Grandjean, Notes (Anm. 26), S. 19, Anm. 71; Marcel Grandjean, La »carentena« du Chapître de Notre-Dame de Lausanne dans le cloître de la cathédrale, in: Revue historique vaudoise 77 (1969) S. 7–13.

Kanonikern hier wichtige Räume zur Versammlung und zum Aktenstudium zur Verfügung standen. Nachdem der Leiter der Ausgrabungen Werner Stöckli nach den baulichen Befunden über dem kreuzgewölbten Kapitelsaal im Untergeschoß einen flachgedeckten Raum mit den Ausmaßen von ca. 11 x 8 m im Obergeschoß rekonstruiert hat, dürfen wir zuversichtlich annehmen, daß dies der Tagungsort des bischöflichen Gerichtes war, für den der Trajanteppich konzipiert worden ist.[28]

Die Fürbitte Papst Gregors in der Bildmitte, die zwischen zwei Todesurteilen erscheint, sollte die richtenden Kleriker daran erinnern, daß weltliche Gerechtigkeit immer den Beistand Gottes benötigt.

Während im Brüsseler Rathaus die vier gleich großen Tafeln Trajan, Gregor und zweimal Herkinbald gewidmet waren, nehmen die einzelnen Bilder auf dem Teppich unterschiedlich breite Zonen ein. Der Gregorszene in der Mitte wird das ihr zustehende Viertel eingeräumt, das Trajangeschehen links weitet sich fast bis zur ersten Teppichhälfte aus, und rechts sind die beiden Herkinbald-Bilder auf die Breite eines Teppichviertels reduziert. Diesen ungleichen Bildgrößen entsprechend dehnt sich das Pergament in der Trajanszene aus und sind die Herkinbaldinschriften in den kurzen Schriftbändern dicht zusammengedrängt.

Mit der kompositionellen Anordnung von Bildern und Schriftträgern läßt sich unseres Erachtens der individuelle Auftrag des Georges de Saluces fassen. Die Übernahme der Brüsseler Rathaustexte im vollständigen Wortlaut war ihm ein großes Anliegen, die Gewichtung der einzelnen Bildszenen wollte er aber seinen persönlichen Vorstellungen und Vorlieben angepaßt wissen. Als ehemaliger Vertrauter, Kämmerer und Gesandter von fünf Päpsten – Eugen IV., Felix V., Nikolaus V., Callixtus III. und Pius II. – ließ Georges de Saluces die Figur des betenden Kirchenvaters Gregors des Großen in die absolute Teppichmitte setzen, so daß der Kopf des Papstes den Kreuzungspunkt der beiden Kompositionsdiagonalen betont. Offenbar war ihm das Exemplum des gerechten Grafen Herkinbald weniger wichtig als dem Rat in Brüssel, der dem nordischen Fürsten je zwei Bild- und Spruchtafeln zuteilte. Die Maßreduktion der beiden Herkinbald-Bilder erlaubte dem humanistisch gebildeten Lausanner Bischof eine ausführlichere Schilderung des antiken Tugendbeispiels Trajans.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß die Funktion des nach 1440 entstandenen komplexen Wandteppichs die gleiche ist wie diejenige einer Wandmalerei *in situ*, indem außer dem Besteller und dessen Motivation zum

[28] Im Mai 1999 empfing uns Dr. Werner Stöckli (Moudon) in der Lausanner Kathedrale. Für das gemeinsame Plan- und Aktenstudium und seine für unsere Forschungen speziell durchgeführten bauhistorischen Abklärungen sei ihm an dieser Stelle herzlich gedankt.

Auftrag, auch der Ort des ursprünglichen Gebrauchs eruiert und dokumentiert werden können.

Das Brüsseler Rathausgemälde Rogiers zählt zu den großen Verlusten der abendländischen Kunstgeschichte. Dennoch sollte der Berner Trajan- und Herkinbaldbehang nicht nur als bescheidener Abglanz des einst hochberühmten Werkes bewertet werden, wie es der Lesart in der Forschung bis heute entsprochen hat. Es handelt sich weniger um eine Replik mit sklavischen Anleihen aus der stets höher bewerteten Gattung der Malerei als vielmehr um ein selbständiges Kunstwerk mit seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten.

Anhang

Die Inschriften der Berner Tapisserie

1. Pergamentrolle

Quodam tempore Trayanus Romanorum imperator, ritu paganus, sed alias iusticie cultor precipuus, ad bellum cum magno exercitu festinans equum ascendisset: Quedam vidua pede ipsius apprehenso illum flebiliter interpellavit, ut eam de quodam qui innocentem eius filium occiderat, vindicare dignaretur: Cui imperator mansueto vultu respondens ait: Reversus de bello satisfaciam tibi: Quid inquit illa si non redieris: Cui Trayanus: Faciet tunc ille qui post me regnaturus est: At illa: Quid hoc tibi proderit, tu michi iusticie debitor es, nec te liberabit iusticia aliena, fac tu pro te quod tibi prosit: Melius enim est tibi, ut tu iusticie mercedem accipias, quam illam transmittas ad alterum: Huius itaque tantus est tocius orbis monarcha pietate commotus, mox ab equo descendens, exercitum detinuit, donec causa debite, at pleniter examinata condigna satisfatione esset viduam consolatus: Quo facto, Trayanus ad bellum profiscitur, et post ingentem victorie gloriam a Perside rediens, pro fluxu ventris extinctus est: Cuius ossa Romam delata, in foro sub columpna centum quadraginta pedum, in urna aurea, magnifico cultu sepulta leguntur.

Als einst der römische Kaiser Trajan, seiner Religion nach Heide, aber ein trefflicher Pfleger der Gerechtigkeit, eben zu Pferde gestiegen war, um eilends mit einem großen Heere in den Krieg zu ziehen, umfaßte eine Witwe seinen Fuß und flehte ihn unter Tränen an, er möchte sie doch an demjenigen rächen, der ihren unschuldigen Sohn getötet hatte. Der Kaiser erwiderte mit sanfter Miene: »Wenn ich aus dem Krieg zurückgekehrt bin, werde ich dir Genugtuung verschaffen.« »Wie aber«, entgegnete jene, »wenn du nicht zurückkommst?« »Dann«, sprach Trajan, »wird der es tun, der nach mir regieren wird.« Darauf jene: »Was aber wird dir das nützen? Du bist mir Gerechtigkeit schuldig, und davon befreit dich nicht der Urteilsspruch eines anderen. Tue für dich, was dir nützlich ist. Denn es ist besser für dich, du empfängst den Lohn der Gerechtigkeit, als daß du ihn einem anderen überläßt.« Von soviel Pietät gegenüber einem Monarchen berührt (durch solche Gesinnung zutiefst gerührt), stieg nun der Beherrscher des ganzen Erdkreises alsbald vom Pferd und hielt sein Heer so lange an, bis er die Sache angemessen, aber doch vollständig untersucht und die Witwe mit einer gebührenden Genugtuung getröstet hatte. Darauf zog Trajan in den Krieg. Nach dem ruhmvollen Sieg wurde er auf dem Rückweg aus Persien durch die Ruhr dahingerafft. Seine Gebeine wurden nach Rom überführt und, wie man liest, auf dem Forum unter einer 140 Fuß hohen Säule in einer goldenen Urne mit großem Gepränge beigesetzt.[29]

2. Pergamentrolle

Post mortem Trayani lapsis annis plusquam quadringentis quinquaginta, sanctus papa Gregorius primus cathedram beati Petri digne conscendit: Qui dum quadam vice in urbe Roma forum Trayani et secus eius columpnam pertransiens, ac prefiguratum atque cetera iusticie illius studia memoratus, quod illa coram Deo sub oblivione transissent, ingemuit, statimque ad basilicam sancti Petri mestus pergens, ante altare in conspectu Dei prostratus, errorem tam iusti iudicis tamque mansueti imperatoris deflevit: Et si verbo non auderet, corde tamen sic Deum suppliciter orans: Trayani parce errori, clemens misericors domine, quoniam iudicium et iusticiam fecit in omni tempore: Qui prout oriens simul et occidens attestatur, tandem hoc divinitus responsum accepit: Flentis tui peticionem complevi: Trayano licet pagano peperci cui veniam do: Sed tu diligenter cave, ne pro quocumque dampnato deinceps orare presumas. Et cum beatus papa Gregorius rem tam difficelem a Deo suis precibus impetrare meruisset, corpus Trayani iam versum in pulverem reverenter detegens, linguam eius quasi hominis vivi integram adinvenit: Quod propter iusticiam quam lingua sua persolvit pie creditur contigisse.

Mehr als 450 Jahre nach dem Tode Trajans bestieg der heilige Papst Gregor würdevoll den Stuhl des hl. Petrus. Als er nun einst, das Forum des Trajan überschreitend, an dessen Säule vorüberging, erinnerte er sich des hier dargestellten Werkes der Gerechtigkeit Trajans wie noch weiterer und seufzte darob, daß diese vor Gott der Vergessenheit anheimgefallen wären. Sogleich ging er traurig zur Basilika des hl. Petrus, um sich im Angesicht Gottes vor dem Altare niederzuwerfen und den Irrtum (Irrglauben) dieses so gerechten Richters und milden Kaisers zu beweinen. Und wenn er es auch nicht mit Worten wagte, so betete er doch demütig mit dem Herzen: »Vergib, o gnädiger und barmherziger Herr, den Irrtum Trajans, weil er allzeit Recht und Gerechtigkeit geübt hat.«

[29] Der deutsche Text folgt der Übersetzung von Jacob Stammler, Die Burgunder-Tapeten im historischen Museum zu Bern, Bern 1889, S. 45ff., sowie jener von Anna Maria Cetto 1966 (Anm. 19). Von uns wurde nur eine geringfügige Anpassung an den heutigen Sprachstil vorgenommen.

Hierauf erhielt er – was sowohl das Morgenland wie das Abendland bezeugt – endlich durch göttliche Eingebung folgende Antwort: »Ich habe deine tränenreiche Bitte erhört. Dem Heiden Trajan sei Vergebung vergönnt, ich schenke ihm Gnade. Du aber hüte dich wohl, dir jemals wieder herauszunehmen, für irgendeinen Verdammten zu beten.« Und nachdem der heilige Papst Gregor dank seiner Gebete von Gott gewürdigt worden war, etwas so Schweres zu erlangen, deckte er voller Ehrfurcht den schon zu Staub zerfallenen Leib Trajans auf und fand dessen Zunge unversehrt gleich der eines Lebendigen. Nach frommem Glauben geschah dies wegen der Gerechtigkeit, der er mit seiner Zunge zum Siege verholfen hatte.

3. Pergamentrolle

Herkinbaldus vir magnificus prepotens et illustris, in iudicio personas non acceptans, causam pauperis ut potentis, agniti tanquam ignoti, semper equa lance iudicavit: Hic dum graviter infirmus lecto decumberet, in proxima camera tumultum rigidum, clamoresque femineos exaudivit: Cui quidnam esset sciscitanti, ab omnibus celata est veritas: Sed tandem quidam ex pueris, ut veritatem panderet, sub oculorum evulsione commonitus pavens asseruit, respondendo: Domine filius sororis vestre, quem omnes post vos primum timent colunt et venerantur, puellam oppressit, et hec fuit causa clamoris: Quo audito, et re plene cognita, senior suum nepotem carissimum suspendi mandavit: Quod senescallus cui id iussum fuerat, se facturum similans, egressus iuveni nunciavit, ammonens eum, ut ad tempus lateret: Post horas autem aliquot, senescallus ad infirmum rediens, se implesse quod iusserat mentitus est: Quinto vero die iuvenis estimans avunculum de culpa immemorem, aperto hostio camere introspexit, quem ut infirmus vidit, blandis verbis advocans, ad lectum reclinare permisit: Herkinbaldus itaque capillorum arrepta cesarie, sui consanguinei caput, leva, manu retorquens, et dextera cultellum gutturi eius valde infigens, zelo iusticie occidit eundem.

Herkinbald, ein hochherziger, mächtiger und erlauchter Herr, urteilte bei Gericht, ohne Ansehen der Person, über die Sache des Armen und des Reichen, des Bekannten wie des Unbekannten, immer mit gleichem Maße. Als er einst schwer krank zu Bette lag, hörte er in der anstoßenden Kammer starken Lärm und Weibergeschrei. Als er fragte, was das wäre, wurde ihm von allen die Wahrheit verheimlicht. Endlich gestand ihm zitternd einer der Edelknaben, dem er mit Ausstechen der Augen gedroht hatte, wenn er die Wahrheit nicht kundtäte: »Herr, der Sohn Eurer Schwester, den alle nach Euch am meisten fürchten und verehren, hat einem Mädchen Gewalt angetan, das war die Ursache des Geschreis.« Als der Greis dies vernommen und die Sache genau untersucht hatte, befahl er, seinen vielgeliebten Neffen zu hängen. Der Seneschall tat nur, als ob er diesen Befehl ausführte, ging aber hinaus und mahnte den Jüngling, sich eine

Zeitlang verborgen zu halten. Einige Stunden später kam der Seneschall zu dem Kranken zurück und log, er hätte den Befehl ausgeführt. Am fünften Tag danach meinte der Jüngling, der Oheim dächte nicht mehr an seine Schuld, und schaute durch die offene Türe ins Zimmer. Sobald ihn der Kranke erblickte, rief er ihn mit freundlichen Worten herbei und erlaubte ihm, sich an das Bett anzulehnen. Rasch packte Herkinbald den Haarschopf seines Blutsverwandten und bog nun so mit der Linken dessen Kopf zurück, stieß ihm mit der Rechten ein Messer tief in die Kehle und tötete ihn aus Eifer für die Gerechtigkeit.

4. Pergamentrolle

Sane dum morbum Herkinbaldus letiferum esse persensit: vocatur episcopus cui postquam cum sacramentis advenisset: Infirmus cum lacrimis multis, et magna cordis contricione omnia peccata sua nude confessus est, tacita dumtaxat morte quam paucis ante diebus suo cognato inferebat: Super quo episcopus eum redarguens dixit: Quare celas homicidium quo nepotem de manu tua peremptum vita carere fecisti: Ad quod infirmus respondens ait: Neque ego hoc peccatum esse iudicio neque id michi a Deo remitti deposco: Cui episcopus: confitere crimen et Deus miserebitur tui: Alioquin ab edulio corporis XPI te convenit abstinere: At ille vir nobilis dixit: Attestor Deum quod nepotem michi carissimum non livor non odium sed iusticie zelus traxit ad mortem, et si ob id viaticum michi negaveris spero saltem spiritualiter communicari: Quo audito et languente sacramentaliter non refecto episcopus recedebat. Cui mox revocato dixit infirmus: Si in capella sit sacramentum corporis XPI perquire, et dum aperta pixide eucharistia non appareret, subiunxit egrotus: Ecce quem michi abnuens tecum portasti, non se michi denegavit. Et illico apertis dentibus hostia inore illius palam omnibus demonstratur: Quod ut vidit episcpus magnificans Deum tantum miraculum quod divina dispensacione ob meritum iustificie factum non ambigitur, ad aures XPIfidelium pervigili cura deduxit.

Als Herkinbald aber fühlte, daß seine Krankheit zum Tode führen würde, wurde der Bischof gerufen. Nachdem dieser mit den Sakramenten angekommen war, bekannte ihm der Kranke unter vielen Tränen und mit großer Zerknirschung des Herzens all seine Sünden, verschwieg jedoch die einige Tage zuvor vollzogene Tötung seines Verwandten. Deshalb bezichtigte ihn der Bischof der Lüge und sprach: »Warum verschweigst du den Mord, durch den du eigenhändig deinen Neffen des Lebens beraubt hast?« Darauf erwiderte der Kranke: »Weder halte ich dies für Sünde, noch verlange ich, daß es mir von Gott vergeben werde.« Der Bischof entgegnete: »Bekenne das Verbrechen, und Gott wird sich deiner erbarmen. Sonst mußt du dich der Speise des Leibes Christi enthalten.« Der Edelmann aber sprach: »Ich rufe Gott zum Zeugen an, daß weder Neid noch Haß, sondern der Eifer für die Gerechtigkeit meinen geliebten Neffen dem Tode überantwortet hat, und falls du mir deshalb die letzte Weg-

zehrung verweigerst, so hoffe ich wenigstens geistig zu kommunizieren.« Nachdem der Bischof dies vernommen hatte und der Sieche nicht durch das Sakrament gestärkt worden war, entfernte er sich. Der Kranke ließ ihn aber unverzüglich zurückrufen und sagte, er möge nachsehen, ob das Sakrament des Leibes Christi noch immer in dem Gefäße sei. Als sich die Eucharistie nicht in der geöffneten Pyxis vorfand, fügte er bei: »Siehe, der, den du mir versagtest und hinwegtrugst, hat sich mir nicht verweigert.« Zugleich wurde allen die Hostie in seinem Munde zwischen den geöffneten Zähnen gezeigt. Als der Bischof dies sah, pries er Gott und brachte das große Wunder, das unzweifelhaft durch göttliche Fügung ob der Tugend der Gerechtigkeit bewirkt worden war, mit nicht nachlassendem Eifer den Christgläubigen zu Gehör.

Arnoldus von Geilhoven, Gnotosolitos sive speculum conscientiae, Brüssel 1476, pars I, lib. XVI, cap. II

Exemplum quoniam principes debent iudicate viduas et vindicate personarum pauperum iniurias. Refert helinandus monachus historiographus in gestis romanorum quod cum traianus imperator equum ascendisset ad bellum profecturus, vidua quaedam apprehenso pede illius miserabiliter lugens iusticiam sibi fieri petijt de hijs qui filium eius bonum et inocentem occiderant dicens: Tu inquit auguste imperas et ego tam atrocem iniuriam pacior. Cui inquit imperator. Ego tibi satisfaciam cum rediero. Cui ait illa. Quid si non redieris. Successor meus, inquit tibi atisfaciet. Et illa quid tibit prodest si alius bene fecerit. tu mihi debitor es secundum merita recepturus. Et fraus est utique reddere nolle quod debetur. Successor tuus iniuriam pacientibus pro se tenebitur, non te liberabit iusticia aliena. Item bene agitur cum tuo successore si se liberaverit. Hijs verbis motus imperator de equo descendens causam personaliter et praesencialiter examinans viduam consolatus est con digna satisfactione. unde et in foro statua traiana fuit posita. repraesentans quomodo in expedicionem positus viduam liberavit. Et in senatu clamatum est. non alter felicior augusto nec melior traiano.

Arnoldus von Geilhoven, Gnotosolitos sive speculum conscientiae, Brüssel 1476, pars I, lib. I, cap. IV

Exemplum cuius bonum est facere iusticiam. Refert cesarius di. ix. c.; 8. miles quidam tantus erat amator iusticie in terra sua quam ipse regebat ut nullam in indiciis respiciet personam. Cui eum iaceret infirmus denr est. cuius filius sororis suae vellus opprimere quandam virginem. ipse enim clamorem oppressionis audierat et precepit secuentibus c(?) suspenderent eum. servi autem simulanter hoc facere. dixerunt se fecisse illud Juvenis autem post dies aliquos estimans avunculum esse placatum. Venit visitare eum. quem et acunculus apprehenso cultello in gutte eglius infirmit et occidit et servivit super omnes Invalescente ergo infirmitate vocavit episcopum ut daret sibi corpus domini. Qui affectens illud et

audiens confessionem eius quaesivit quaem homicidium cognati non confiteretur. Qui respondit se nunc cuius inde penitere. Et dixit episcopus cuius nisi peniteret non daretur ei corpus domini ei recessit et fecit eum miles revocari dicens episcopo. Videte si habetis in pixide corpus domini. quod fecisset episcpus et nihil reperisset in pixide. ait miles Ecce quem michi negostis ipsem se michi non negavit. Apparuit quae hostia in ore suo. Et illud miraculum fuit ubicumque divulgatum.

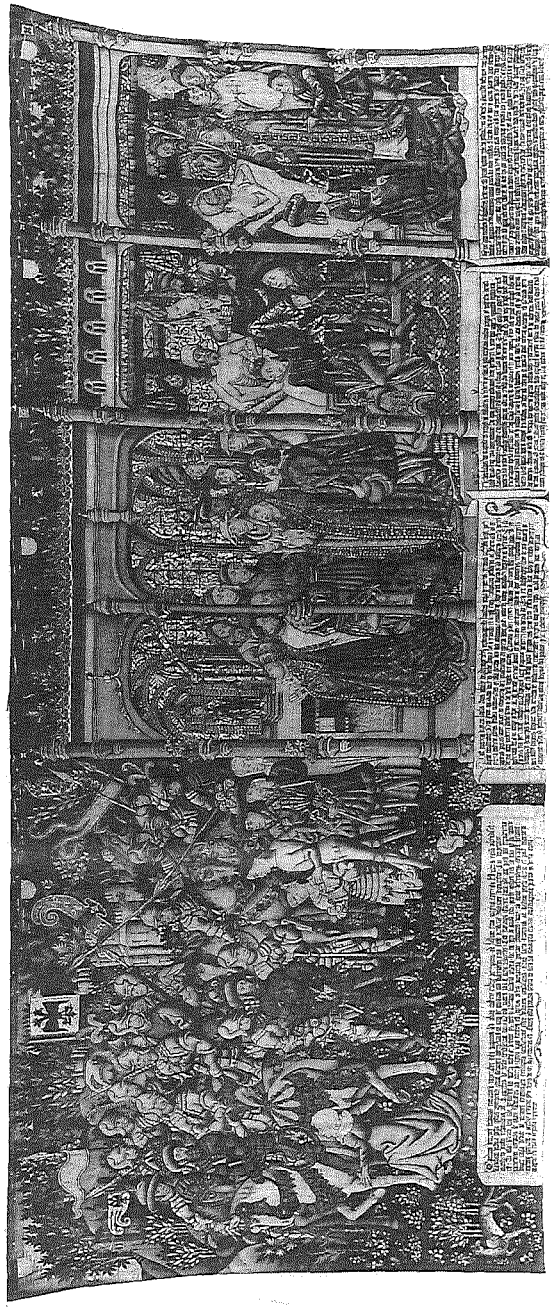


Abb. 1: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald.* Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 2–5. Foto: Stefan Rebsamen.

Abb. 2: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Ausschnitt: Kaiser Trajan erhört die Witwe.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

Abb. 3: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Ausschnitt: Scharfrichter.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

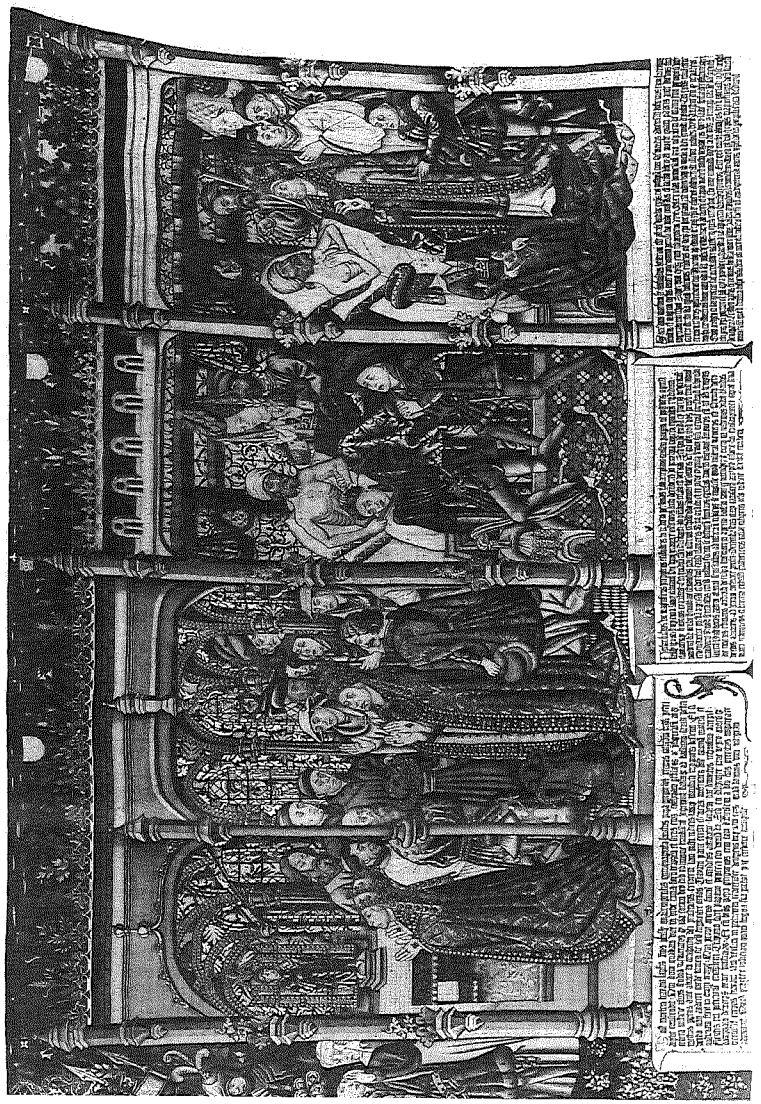


Abb. 4: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Rechter Teil des Behangs.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

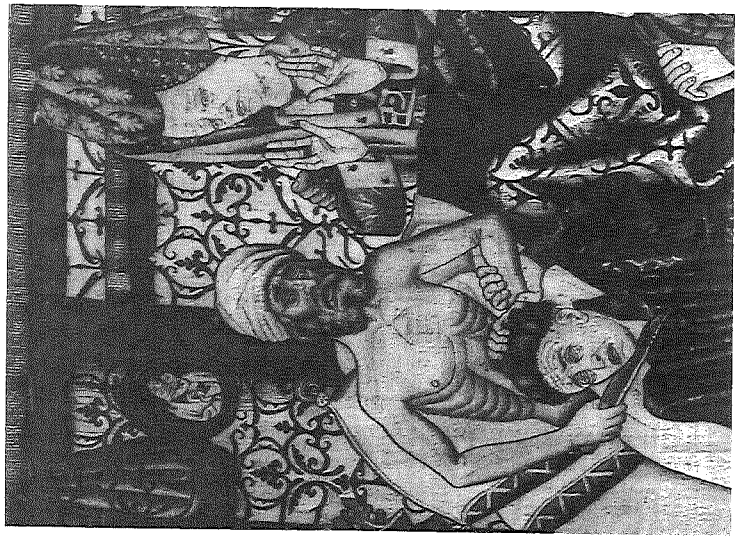


Abb. 6: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Ausschnitt: Herkinbald durchschneidet seinem Neffen die Kehle.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

Abb. 5: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Ausschnitt: Der exhumierte Schädel Trajans wird Papst Gregor präsentiert.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

Regula Schmid (Zürich)

Geschichte im Bild – Geschichte im Text

Bedeutungen und Funktionen des Freundschaftsbildes Uri – Luzern und seiner Kopien (ca. 1450 bis 1570)

Der Kontext, in dem ein Bild steht, und die Texte, die zu einem Bild gehören, bestimmen die Bedeutungen und Funktionen dieses Bildes mit.[1] Wird diese grundlegende Vorstellung in die Praxis der wissenschaftlichen Untersuchung von Bildern umgesetzt, wird das zu berücksichtigende Material in der Regel aufgrund vorab bestimmter Kriterien ausgewählt. Je nach Schwerpunkt geht die Arbeit von übereinstimmenden Bildinhalten oder etwa von Ähnlichkeiten des Anbringungsorts oder anderer sich auf den Kontext beziehender Kriterien aus. Diese bewährte heuristische Vorgehensweise stößt an ihre Grenzen, wenn nach den Funktionen von ausgewählten Objekten, Bildern und Texten für die sie gebrauchenden Gesellschaftsgruppen gefragt wird und insbesondere, wenn die Bedeutungen von Objekten, Bildern und Texten miteinander verglichen werden sollen. Es wird dann notwendig, zunächst das Gewicht der verschiedenen Parameter, welche die Bedeutung des Untersuchungsgegenstands mitdefinieren, bestimmen zu können. Es interessiert, welchen Anteil Bild und Text, der Ort der bildlichen und textlichen Formulierung, die soziale Stellung der handelnden und interpretierenden Personen und der Zeitpunkt ihres Handelns an der Bedeutung und Funktion eines Gegenstandes haben und wie diese den Kontext bildenden Parameter zusammenhängen. Diese Frage soll hier an einem Beispiel angegangen werden, bei dem es die Überlieferungslage erlaubt, die Rezeption oder – um die Bedeutung des sozialen Handelns zu betonen – den Gebrauch eines Bildes über einen längeren Zeitraum hinweg und unter Berücksichtigung verschiedener Personen und sich ändernder Personengruppen zu untersuchen.

Im folgenden steht eine Wappentafel im Vordergrund, die um 1450, nach dem Alten Zürichkrieg, in der Luzerner Peterskapelle angebracht wurde. Die Tafel zeigt die mit einer Kette verbundenen Wappen der beiden eidgenössischen Stände Luzern und Uri. Sie wird in der einschlägigen Literatur als ›Arbedo-Denkmal‹ bezeichnet, da sie an die Schlacht von Arbedo im Jahr 1422 erinnern soll.

[1] Für ihre Kommentare und Anregungen bei der Abfassung dieses Texts danke ich herzlich Prof. Eckart Conrad Lutz, Prof. Roger Sablonier, Dr. des. Barbara Schmid, Dr. des. Johanna Thali, Dr. Matthias Weishaupt und Prof. René Wetzel. Allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des 3e Cycle Romand und des Freiburger Colloquiums ›Bild – Text‹ in Freiburg sei für ihre Denkanstöße und den Mitarbeitern der Staatsarchive Basel-Stadt, Luzern und Uri und der Zentralbibliothek Luzern für ihre Unterstützung gedankt.

Abb. 6: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Ausschnitt: Herkinbald durchschneidet seinem Neffen die Kehle.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

Abb. 5: *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Ausschnitt: Der exhumierte Schädel Trajans wird Papst Gregor präsentiert.* Bernisches Historisches Museum. Foto: Stefan Rebsamen.

Regula Schmid (Zürich)

Geschichte im Bild – Geschichte im Text

Bedeutungen und Funktionen des Freundschaftsbildes Uri – Luzern und seiner Kopien (ca. 1450 bis 1570)

Der Kontext, in dem ein Bild steht, und die Texte, die zu einem Bild gehören, bestimmen die Bedeutungen und Funktionen dieses Bildes mit.[1] Wird diese grundlegende Vorstellung in die Praxis der wissenschaftlichen Untersuchung von Bildern umgesetzt, wird das zu berücksichtigende Material in der Regel aufgrund vorab bestimmter Kriterien ausgewählt. Je nach Schwerpunkt geht die Arbeit von übereinstimmenden Bildinhalten oder etwa von Ähnlichkeiten des Anbringungsorts oder anderer sich auf den Kontext beziehender Kriterien aus. Diese bewährte heuristische Vorgehensweise stößt an ihre Grenzen, wenn nach den Funktionen von ausgewählten Objekten, Bildern und Texten für die sie gebrauchenden Gesellschaftsgruppen gefragt wird und insbesondere, wenn die Bedeutungen von Objekten, Bildern und Texten miteinander verglichen werden sollen. Es wird dann notwendig, zunächst das Gewicht der verschiedenen Parameter, welche die Bedeutung des Untersuchungsgegenstands mitdefinieren, bestimmen zu können. Es interessiert, welchen Anteil Bild und Text, der Ort der bildlichen und textlichen Formulierung, die soziale Stellung der handelnden und interpretierenden Personen und der Zeitpunkt ihres Handelns an der Bedeutung und Funktion eines Gegenstandes haben und wie diese den Kontext bildenden Parameter zusammenhängen. Diese Frage soll hier an einem Beispiel angegangen werden, bei dem es die Überlieferungslage erlaubt, die Rezeption oder – um die Bedeutung des sozialen Handelns zu betonen – den Gebrauch eines Bildes über einen längeren Zeitraum hinweg und unter Berücksichtigung verschiedener Personen und sich ändernder Personengruppen zu untersuchen.

Im folgenden steht eine Wappentafel im Vordergrund, die um 1450, nach dem Alten Zürichkrieg, in der Luzerner Peterskapelle angebracht wurde. Die Tafel zeigt die mit einer Kette verbundenen Wappen der beiden eidgenössischen Stände Luzern und Uri. Sie wird in der einschlägigen Literatur als ›Arbedo-Denkmal‹ bezeichnet, da sie an die Schlacht von Arbedo im Jahr 1422 erinnern soll.

[1] Für ihre Kommentare und Anregungen bei der Abfassung dieses Texts danke ich herzlich Prof. Eckart Conrad Lutz, Prof. Roger Sablonier, Dr. des. Barbara Schmid, Dr. des. Johanna Thali, Dr. Matthias Weishaupt und Prof. René Wetzel. Allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des 3e Cycle Romand und des Freiburger Colloquiums ›Bild – Text‹ in Freiburg sei für ihre Denkanstöße und den Mitarbeitern der Staatsarchive Basel-Stadt, Luzern und Uri und der Zentralbibliothek Luzern für ihre Unterstützung gedankt.

1511 wurde dieses Bild restauriert oder durch ein neues ersetzt. Im gleichen Jahr bildete Diebold Schilling diese neue Tafel in seiner Chronik ab und beschrieb die Gründe für die Entstehung der ursprünglichen Tafel und des Chronikbildes. Kurz vor 1570 kopierte der Luzerner Stadtschreiber Zacharias Bletz den Chronikeintrag Diebold Schillings. Zur gleichen Zeit wurde nach dem Vorbild des Luzerner Bildes ein zweites hergestellt, das in die Kapelle St. Jakob am Riedweg in Altdorf kam. Dies wiederum kommentierte ein weiterer Benutzer der Schilling-Chronik, der Luzerner Politiker, Geschichtsschreiber und Universalgelehrte Renward Cysat. Die Jakobskapelle brannte 1799 nieder, und mit ihr verbrannte wohl das Bild. Verschwunden ist auch die Tafel in der Luzerner Peterskapelle, wo heute ein Holzrelief hängt, das möglicherweise erst im 19. Jahrhundert in dieser Form entstanden ist.

Um am Beispiel dieses Wappenbildes den Anteil der einzelnen, den Kontext bildenden Parameter an den sich verändernden Bedeutungen zu bestimmen, wird zunächst auf die Inhalte eingegangen, die das Bild allein für die Zeitgenossen haben konnte. Dafür werden die Bildelemente der Malerei in Diebold Schillings Chronik mit zeitlich möglichst naheliegenden bildlichen Darstellungen verglichen. Danach tritt das jeweilige Umfeld des Wappenbildes in den Mittelpunkt der Betrachtung. Zunächst wird die Peterskapelle als Ort sozialer, politischer und kultischer Handlungen bestimmt und Schillings Begründung für die Entstehung der ersten Wappentafel um 1450 analysiert, anschließend stehen die Bilderchronik Diebold Schillings selbst und dessen schriftliche Erläuterungen zu den Bildern in Kapelle und Chronik im Vordergrund. Abschließend interessiert die rund sechzig Jahre nach der neuen Wappentafel und der Schilling-Chronik faßbare Tradition, die sowohl die Tafel in der Kapelle, wie auch die Chronik und die den schöpferischen Tätigkeiten ursprünglich zugrundeliegenden Ereignisse umfaßt.

Das Bild

In seiner 1513 fertiggestellten illustrierten Chronik beschrieb der Luzerner Diebold Schilling auf fol. 60^{v} und 61^{r} eine *figur*, welche die unteren zwei Drittel von fol. 61^{r} füllt (Abb. 1).[2] Sie sei in der Luzerner Peterskapelle gerade *by dissen zitten* [...], *alß diß bůch gemacht*, erneuert worden. Der Chronist inserierte in diesem Fall nicht eine Urkunde in seinen Text, sondern ein öffentlich sichtbares Bild, das eine außergewöhnliche heraldische Darstellung enthielt.[3]

[2] Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513. Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faksimile der Handschrift S. 23 fol. in der Zentralbibliothek Luzern, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1981 [zitiert: Bilderchronik], S. 98f. und farbige Wiedergabe des Bildes im unpaginierten Bildteil. Dieser Abschnitt ist im Anhang abgedruckt. Siehe unten S. 557f.

[3] Zu Schilling als Maler vgl. Alfred A. Schmid, Die Illustrationen. Stil und Meisterfrage, in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 679–707.

Das von Schilling übernommene Bild zeigt die aufgerichteten und leicht gegeneinander geneigten Wappenschilde von Luzern (heraldisch rechts) und Uri (heraldisch links) in der Form zweier abgeflachter ›Tartschen‹, die von einer silbernen Kette zusammengehalten werden.[4] Über dem Schildpaar ist ein kleinerer, beidseitig eingeschnittener, bekrönter Schild mit dem doppelköpfigen Reichsadler angebracht. Zwei am ganzen Körper mit Ausnahme der Hände, Füße und Ellbogen behaarte Wilde Männer halten mit der einen Hand den Reichsschild, in der anderen, dem Betrachter zugewandten Hand je eine auf dem Boden abgestützte Keule. Haarkleid, Bart und Haupthaar des Schildhalters auf der Seite des Urner Schildes sind in den Luzerner Standesfarben blau und weiß eingefärbt, Fell und Haar des rechten Schildhalters sind *mi-parti* in den Urner Farben schwarz und gold. Beide Wilden Männer tragen grüne Kränze mit roten Blumen. Eine mehrstengelige Blume mit roten Blüten, eine Nelke, wächst in der Mitte zwischen den beiden Schilden aus dem grün begrasten Boden und berührt den Reichsschild. Der Bildhintergrund ist weiß und hellblau gehalten. Auf der als Rahmen gemalten roten Umrandung erscheint die Jahreszahl 1511.

Auf einem anderen Bild der Schilling-Chronik, das auf ein Ereignis im Jahr 1508 Bezug nimmt, ist die Wappentafel in der Peterskapelle neben dem Hauptaltar hängend zu erkennen (fol. 264^{r} A). Sichtbar sind die gegeneinander geneigten Schilde Uris und Luzerns – allerdings nicht als Tartschen –, überhöht vom Reichsschild mit Doppeladler und Krone. Zwei aufrecht stehende Schildhalter sind angedeutet, lassen sich aber nicht als Wilde Männer identifizieren. Der rechts stehende, blau-weiß gespaltene Luzerner Schild erscheint farblich ›seitenverkehrt‹, er wendet also seine stärkere Seite in heraldischer *courtoisie* dem Urner Schild zu.[5] Ob hier die erste Wappentafel dargestellt ist, die nach dem Alten Zürichkrieg um 1450 in die Kapelle gelangte und 1511 durch die auf dem großen Schilling-Bild abgebildete ersetzt wurde, kann allerdings wegen der starken Stilisierung nicht bestimmt werden.[6] Sowohl das erste wie auch das zweite Wappenbild waren vermutlich Tafelmalereien.[7] In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder sogar erst in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand das heute in der Kapelle sichtbare geschnitzte Bild, auf dem das Wappenpaar mit Kette und direkt aufsitzender Krone durch einen Engel gehalten wird.[8]

[4] Die heraldische Beschreibung bei Joseph Melchior Galliker, Das Arbedo-Denkmal in der Peterskapelle zu Luzern, in: Schweizerisches Archiv für Heraldik 89 (1975), S. 47–56. Hier auch die Diskussion der Ergebnisse der älteren Forschung.

[5] Dies ist ebenfalls der Fall in der späteren Version der Wappentafel, die heute in der Peterskapelle zu sehen ist. Dazu Galliker, Arbedo-Denkmal (Anm. 4), S. 49 und Bemerkung zu Abb. 3. Zum 3. ›Arbedodenkmal‹ auch: Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 2: Die Stadt Luzern, Teil 1 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1953 [zitiert: Kdm LU 2], S. 211f.; 216f.

[6] Dies gegen Galliker, Arbedo-Denkmal (Anm. 4) und mit Reinle, Kdm LU 2 (Anm. 5), S. 211.

[7] Galliker, Arbedo-Denkmal (Anm. 4), S. 51 und Anm. 29.

[8] Die Argumente zu einer Entstehung des geschnitzten Denkmals um 1840 bei Galliker,

Im folgenden soll nur das heute nicht mehr erhaltene, 1511 restaurierte oder neu geschaffene und von Diebold Schilling im gleichen Jahr in seine Chronik gemalte Bild betrachtet werden. Es wird davon ausgegangen, daß Schillings Darstellung im wesentlichen der Tafelmalerei in der Kapelle entspricht.

Die heraldische Darstellung der beiden unterschiedlichen, einander zugewandten Standeswappen ist in vielerlei Beziehung ungewöhnlich. Das Bedeutungsspektrum des Bildes soll deshalb durch die Analyse der einzelnen Bildelemente eingegrenzt werden. Zu vergleichen sind die Wappenpyramide mit dem Reichswappen und der Krone, das Vorhandensein von zwei unterschiedlichen Wappen, die Wilden Männer als Schildhalter, die die Schilde verbindende Kette und schließlich die Nelke.

Die Wappenpyramide mit dem Reichswappen an der Spitze (›Dreipaß‹) ist seit spätestens dem beginnenden 15. Jahrhundert die gängigste Form, den Herrschaftsbereich der Reichsstadt oder des Reichslandes zu kennzeichnen.[9] Eine der ältesten *in situ* erhaltenen bildlichen Darstellungen ist das auf das Jahr 1441 datierte Relief auf der Frontseite des Stadttors von Baden: Das Badener Wappen in Doppelstellung ist vom Reichsschild überhöht.[10] Insbesondere ab Ende des 15. Jahrhunderts sind bildliche Darstellungen des Dreipasses in großer Zahl belegt, vor allem als Skulpturen oder Malereien, welche an Stadttoren, Brücken, Rathäusern, Pfarrkirchen und anderen öffentlichen Gebäuden angebracht wurden, sowie als Abbildungen auf Glasscheiben. Auf den Bildserien der drei Luzerner Holzbrücken, der abgebrochenen Hof-, der Spreuer- und der Kapellbrücke, machten die Wappenpyramiden Luzern – Reich den Auftakt – allerdings mit unterschiedlichen Schildhaltern (Putti, Löwen und Wilden Männern, siehe dazu unten).[11] Der Dreipaß als solcher ist also nichts Ungewöhnliches, sondern symbolisiert den reichsunmittelbaren Stand, der keinen anderen Herrn als den Kaiser über sich hat. Ungewöhnlich an der Luzerner Darstellung ist nun aber, daß hier zwei unterschiedliche Wappen unter dem Reichsschild erscheinen.

Arbedo-Denkmal (Anm. 4), S. 52f. Die Tafel wurde 1975 auf Antreiben des Heraldikers Joseph Melchior Galliker von einem Platz an der untern Emporenbrüstung an die Nordwand des Langschiffs plaziert. Für eine Datierung in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts: Reinle, Kdm LU 2 (Anm. 5), S. 216.

[9] Ein früher schriftlicher Beleg findet sich im Luzerner Ratsprotokoll (4, S. 163) zur Stadt Sursee (nach 1420): *Fuchs maler ist by sin eyde gepotten daz er uff Sunnentag ze Abend ze Surse sin sölle, so wellen wir ein murer ouch da haben, der im vorbewerff und glette und sölltent die schilt machn, unser Stattschild über die drü tor, zwen unser schilten gegen einander und das rich daruff in ein hüpsch veldung und listen darumb, als wir deß überkommen sint.* Zitiert nach: Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 4: Das Amt Sursee (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1956, S. 420.

[10] Peter Hoegger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 6: Der Bezirk Baden, Teil 1 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1976, S. 77 und Abb. 17.

[11] Joseph Melchior Galliker, Die standesheraldischen Tafeln der drei Luzerner Holzbrücken, in: Schweizer Archiv für Heraldik 94 (1980), S. 25–31.

Die weitaus häufigste Darstellung von zwei verschiedenen, einander zugeneigten Schilden ist das sogenannte Allianzwappen. Allianzen treten als Symbolisierung der Verbindung von Eheleuten oder eines Abts respektive einer Äbtissin mit ihrem Kloster auf. In beiden Fällen steht die gleiche Aussage hinter der Darstellung: Abt oder Äbtissin schließen mit ihrem Eintritt in das Kloster quasi einen Ehebund mit der Kirche. Die Parallelen von klösterlicher und familiärer Gemeinschaft werden im Sprachgebrauch sichtbar, der neben den Bezeichnungen der Verwandtschaft (›Vater‹, ›Mutter‹, ›Bruder‹, ›Schwester‹) auch Metaphern der Liebe und Freundschaft umfaßt. Zwei einander zugeneigte Wappen von Ehefrau und Ehemann oder Kloster und Abt oder Äbtissin weisen also auf die rechtliche, herrschaftliche, wirtschaftliche und emotionale Bindung von zwei Subjekten hin.

Seltener ist die Darstellung von unterschiedlichen, aber nebeneinander stehenden Wappen im Bereich der öffentlich sichtbaren Standesheraldik.[12] Mit der Luzerner Tafel vergleichbar ist eine Standesscheibe von Unterwalden aus der Werkstatt von Oswald Göschel in Luzern von 1505 (Abb. 2).[13] Unter dem Reichsschild mit Krone ist das Nidwaldner Wappen mit dem Doppelschlüssel rechts situiert, das heißt heraldisch höhergestellt.[14] Die heraldische *courtoisie* ist

[12] Im Medium der Medaille sind diese Darstellungen häufiger, vgl. zum Beispiel die Gedenkmünze der Schlacht von Novarra, 1513, mit den nebeneinanderstehenden Wappen von Uri, Schwyz und Unterwalden, darüber der Reichsadler und darüber wiederum die gekreuzten päpstlichen Schlüssel. In: Des Herrn Gottlieb Emanuel von Hallers eidgenössisches Medaillenkabinett, 1780–1786, hg. von Balázs Kapossy und Erich B. Cahn, Bern 1979 (Sonderdruck aus: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 1975–1978), S. 24f. Weitere Stücke vom Ende des 16. Jahrhunderts ebd., S. 39 (Bern, Zürich: 1584), S. 41 (Zürich, Bern, Genf: 1586), S. 43 (Zürich, Bern: 1588). Ich danke Herrn Dr. Kapossy vom Münzkabinett des Bernischen Historischen Museums für seine freundlichen Hinweise.

[13] Jenny Schneider, Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Bd. 1, Zürich 1970, S. 155.

[14] Obschon Wappen, Fahnen- und Siegelbilder zu unterscheiden sind, müssen im Fall Unterwaldens die Fahnenbilder über die Wappenentwicklung Auskunft geben. Unterwalden zog unter dem rot-weißen Feldzeichen Obwaldens aus. Nidwalden trug im 14. Jahrhundert einen einbärtigen, im 15. Jahrhundert einen doppelbärtigen silbernen Schlüssel auf rot in die Schlacht. Vgl. Albert Bruckner und Berty Bruckner, Schweizer Fahnenbuch I und II: Nachträge, Zusätze, Register, St. Gallen 1942, Bd. 1, S. 12f. sowie S. 88–91. Dazu auch: Robert Durrer, Die Einheit Unterwaldens, in: Jahrbuch für schweizerische Geschichte 35 (1910), S. 1–356. Als gemeinsames Siegel diente jedoch das Nidwalder Siegel mit dem einbärtigen Schlüssel, auf dem nachträglich die Siegelinschrift für Obwalden eingeritzt und das damit zum Landessiegel Unterwaldens gemacht wurde. Mit diesem Siegel ist der Bundesbrief von 1291 gesiegelt; die Diskussion um den Zeitpunkt der Siegelveränderung und damit um die Rechtsstellung Ob- und Nidwaldens ist Teil der Diskussion um den Bundesbrief und dauert an. Vgl.: Ferdinand Niederberger, Erstes Nidwaldner Landessiegel am ersten Dreiländerbundesbrief, in: Beiträge zur Geschichte Nidwaldens 20 (1952), S. 11–14; Roger Sablonier, Der Bundesbrief von 1291: eine Fälschung? Perspektiven einer ungewohnten Diskussion, in: Mitteilungen des Historischen Vereins Schwyz 85 (1993), S. 13–25.

wegen der Symmetrie der Wappenbilder nur an der Einbuchtung der abgeschwächten Tartsche erkennbar. Schildhalter sind Wilde Männer mit langen Stangen in den Händen, der rechte Wilde Mann ist laubbekränzt und bartlos, der linke bärtig und mit einem aus Zweigen geflochtenen Gurt ausgestattet. Bei beiden Männern ist das Haarkleid gut erkennbar. Ikonographisch sind die beiden Schildhalter als die Verkörperung des ›Jungen‹ und des ›Alten‹ anzusprechen. Die Interpretation des Gesamtbildes ist aus Gründen, die mit der Herrschafts- und Legitimierungsgeschichte Ob- und Nidwaldens zu tun haben, schwierig und soll hier nicht ausgeführt werden. Es muß jedenfalls davon ausgegangen werden, daß der Luzerner Glasmacher im Jahr 1505 Ob- und Nidwalden als zwei gleichberechtigte, zusammengehörige, gemeinsam reichsunmittelbare Stände begriff.

Auch die Schildhalter ergeben einige Hinweise für die Interpretation der Luzerner Wappentafel von 1511. Aus Luzern ist eine ganze Reihe von Darstellungen des 15. und vor allem 16. Jahrhunderts mit unterschiedlichen Schildhaltern noch heute erhalten. Neben Wilden Männern sind dies unter anderem Putti, Löwen, die Stadtheiligen Leodegar und Mauritius oder eine Frauenfigur.[15] Umgekehrt sind Wilde Männer allgemein sehr beliebte Schildhalter, sie treten in Wappen von Städten und Talschaften, aber auch in Familienwappen auf. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts begannen die eidgenössischen Stände, gewisse Schildhalter zu bevorzugen. Darunter befanden sich häufig Wappentiere, die sich schließlich auch von den Wappen lösen und allein den Stand repräsentieren konnten (Basilisken in Basel, Löwen in Zürich, Bären in Bern usw.). Die Übersicht über die bildlichen Darstellungen, unter denen die Wappenscheiben seit der Jahrhundertwende zu dominieren beginnen, zeigt aber eine steigende Präferenz von Wildmännern in Luzern. Dies ist wohl nicht zuletzt auf den bestimmenden Einfluß des Standesscheibenzyklus zurückzuführen, den Lukas Zeiner im Jahr 1500 im Auftrag der eidgenössischen Orte für den Tagsatzungssaal in Baden ausführte. Zeiner schuf mit seinem Motiv des einzelnen großen Standeswappens mit darüber gestelltem Reichswappen und Krone, das von zwei Bannerträgern flankiert wird, den »eigentlichen Prototyp der Standesscheibe«.[16] Auf der Luzerner Scheibe halten zwei Wilde Männer das Banner mit dem Stadtpatron St. Leodegar einerseits und das Stadtbanner mit der Darstellung Christi am Ölberg im Eckquartier andererseits.

Bereits zu dieser Zeit war die Darstellung Wilder Männer mit dem Motiv des Riesen kontaminiert – ein liegender, riesenhafter Mann mit Keule, der Blätterkranz und Zweiggürtel trug und möglicherweise befellt war, war um 1513 an den Luzerner Rathausturm gemalt.[17] 1577 fand man bei Reiden Mammutknochen, die der Basler Gelehrte Felix Platter als diejenigen eines Riesen identifizierte, eine Interpretation, die in Luzern wohl wegen der bereits vorhandenen Affinität zu Wilden Männern auf große Zustimmung stieß. Der ›Riese von Reiden‹ erscheint nach 1614 als »ältester Luzerner« zu Beginn des Bilderzyklus der Kapellbrücke, ohne Fell, aber mit Lendenschurz und Kopfbedeckung aus Blättern, in der rechten Hand hält er einen ausgerissenen Baum.[18] Der Maler dieses Bildes, Hans Heinrich Wägmann, hatte 1589 auch den Riesen am Rathaus neu gemalt – in diesem Zusammenhang waren die ›Riesen‹-Knochen als diejenigen eines »Wilden Mannes« bezeichnet worden.[19] Spätestens zu dieser Zeit waren also Riesen- und Wildmannmotiv ineinander aufgegangen. In Uri dagegen scheinen Wilde Männer als Schildhalter nicht vorzukommen. Häufig werden die Wappen hier von Hornbläsern gehalten, die mit einer Kopfbedeckung mit daran befestigten Kuhhörnern ausgerüstet sind. Mit diesem ›Uristier‹ zogen die Urner auch in die Schlacht.[20] Wilde Männer weisen also tendenziell eher auf die Stadt Luzern als auf Uri hin.

Drittes und auffälligstes Element der Wappentafel von 1511 ist die silberne Kette, die die beiden Schilde verbindet. Um den Gehalt dieses Symbols eingrenzen zu können, muß zunächst separat auf die materielle Verbindung von Standeswappen einerseits, auf die Kette als verbindendes Glied andererseits eingegangen werden.

Die Kombination der zwei Standeszeichen weist den Weg zu den seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts belegbaren Wappenkränzen, wie sie zunächst auf Münzen einzelner Herrschaften erscheinen (Tirol, Bern).[21] Früheste und gleichzeitig prominenteste Darstellung des eidgenössischen Wappenkranzes ist das Dedikationsbild an die Eidgenossenschaft in der 1507 gedruckten Chronik des Luzerners Petermann Etterlin.[22] Der große Reichsschild mit Krone

[15] Beispiele in: Kdm LU 2 (Anm. 5), S. 58, Abb. 44 (Wappenstein vom Äußeren Weggistor, zwei Löwen, datiert 1483), S. 69, Abb. 51 (Wappenstein am Baslertor, St. Leodegar und Mauritius, datiert 1536), S. 69, Abb. 52 (Wappenstein am Baslertor, Frau mit Schapel, datiert 1480).

[16] Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. Ausstellung im bernischen Historischen Museum / Kunstmuseum Bern 1. Juni bis 15. September 1991, hg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bern 1991, S. 132.

[17] Bilderchronik (Anm. 2), S. 439, fol. 281ᵛ und Farbtafel im ersten Bildbund sowie Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 3: Die Stadt Luzern, Teil 2 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1954 [zitiert: Kdm LU 3], S. 5f.

[18] Kdm LU 2 (Anm. 5), S. 87 u. Abb. 61.

[19] Kdm LU 3 (Anm. 17), S. 7: *willdenmann*.

[20] Vgl. zum Beispiel die Darstellungen der Schlachten von Arbedo in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 64f., Grandson ebd., S. 156f. und Murten ebd., S. 170f., wo jeweils in der linken oberen Ecke der hornblasende ›Uristier‹ in den Standesfarben und mit Kapuze mit Kuhhörnern und -ohren sowie die beiden Luzerner Harsthornbläser in den Standesfarben zu sehen sind. Im Bild zu Murten zudem ein berittener Berner Trompeter.

[21] Hans Conrad Peyer, Der Wappenkranz der Eidgenossenschaft, in: Vom Luxus des Geistes. Festgabe Bruno Schmid, hg. von Felix Richner, Christoph Mörgeli und Peter Aerne, Zürich 1994, S. 121–138.

[22] Petermann Etterlin, Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft, jr harkommen und sust seltzsam strittenn und geschichten, hg. von Eugen Gruber (QW III, 3), Aarau 1965, S. 328. Hier werden auch ein Vorläufer genannt (das Dedikationsbild der gedruckten Chronik von Niklaus Schradin aus dem Jahr 1500) sowie die Illustration von Glareans Lobgedicht auf die Eidgenossenschaft durch Urs Graf von 1514.

ist von zwei zusammengebundenen Bäumchen umrahmt, um die sich die Orte und Zugewandten gruppieren. Jeder Ort ist durch das Wappen, einen Schildhalter – im Fall Luzerns ist dies ein Wilder Mann – und ein Spruchband mit dem Namen bezeichnet. Ein Teil dieser Figuren halten ihre Schilde an Gurten oder Bändern. Die sechzehn Schilde sind einander in *courtoisie* zugeneigt. Das Dedikationsbild zeigt die Orte und Zugewandten als eigenständige, aber freundschaftlich verbundene Stände, die alle auf das Reich ausgerichtet sind.

Darstellungen von Ketten oder Gurten an Wappenschilden, die von Herolden gehalten werden, sind im 14. Jahrhundert im Umfeld des Adels zu finden; ein Hinweis auf die Rolle der Herolde bei der die Turniere begleitenden Helmschau.[23] Es ist diese Heroldsmanier, die im Dedikationsbild von Petermann Etterlins Chronik angesprochen ist. Im Wappenkranz sind die Wappen zwar aufeinander ausgerichtet und einem verbindenden Element, den Bäumchen, zugeordnet, sie sind aber nicht physisch miteinander verbunden. Solche Darstellungen sind im Bereich der Eidgenossenschaft selten. Zwei Beispiele aus dem 17. Jahrhundert können einige Hinweise auf die Bedeutung der materiellen Verbindung zweier Wappen geben: Ein Steinrelief am Haus zum Dach in Zürich verstärkt die durch die Wappengestalt ausgedrückte Eheallianz Werdmüller-Holzhalb symbolisch, indem die Wappen durch einen (steinernen) Draht miteinander verbunden sind.[24] Ein Emblem in der Wallfahrtskirche Hergiswald bei Luzern zeigt zwei ovale Schilde mit den Namen Joseph und Maria, die ein Band zusammenhält.[25] Die *inscriptio* lautet: *iunctis vis nulla nocebit*, »keine Gewalt wird den Verbundenen schaden«. In der Emblematik sind die in einem Schilddach zusammengefügten Schilde ein Sinnbild der Eintracht; hier, im Rahmen des mariologischen Programms der Kirche, bedeutete das Emblem, daß in der elterlichen Eintracht und Liebe Kraft und Schutz liegen. Festzuhalten ist demnach, daß in diesem Fall das Band Einigkeit und erhöhte Kraft im Sinn des ›gemeinsam sind wir stark‹ bedeutet.[26]

[23] Vgl. Donald L. Galbreath und Léon Jéquier, Handbuch der Heraldik, München 1989, Abb. 73, 75, 128, und Werner Rösener, Art. ›Herold‹, in: Lexikon des Mittelalters 4 (1989), Sp. 2172f.

[24] Hans Hoffmann und Paul Kläui, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 5: Die Stadt Zürich, Teil 2 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), Basel 1949, S. 49 und Abb. 31.

[25] Dieter Bitterli, Der Bilderhimmel von Hergiswald. Der barocke Emblemzyklus der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald bei Luzern, seine Quellen, sein mariologisches Programm und seine Bedeutung, Basel 1997, S. 66.

[26] Mit diesem Emblem (und der beliebten Darstellung der ineinander greifenden Hände) verwandt ist eine Medaille von 1615, die aus Anlaß des Hagenbucher Bunds geschlagen wurde. Sie zeigt auf der einen Seite den Handschlag von zwei aus den Wolken herausragenden Händen, an deren Gelenken an Gurten die einander zugeneigten Wappenschilde von Zürich und Bern hängen. Medaillenkabinett (Anm. 12), S. 51, Nr. 58 und 59. Ähnlich auch eine Denkmünze zum Friedensschluß nach der Schlacht von Villmergen mit zwei aus den Wolken ragenden Händen, die an Riemen die Wappenschilde Berns, Luzerns und St. Gallens halten; ebd., S. 78, Nr. 100.

Massive Ketten in der Verbindung mit Standeswappen sind bisher nur in einem einzigen Bereich nachgewiesen. Sie tauchen in den heraldischen Darstellungen eidgenössischer Bundbücher auf.[27] Solche Kopialbücher der als wichtig erachteten Bündnisurkunden sind bereits aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert bekannt – das prominenteste Beispiel ist das Obwaldner ›Weiße Buch‹ von Sarnen von ca. 1474, das im Anhang die eidgenössische Gründungsgeschichte enthält.[28] Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sind diese Bundbücher in großer Zahl erhalten. Einige von ihnen sind mit standesheraldischen Malereien ausgestattet. Die massive Kette ist hier einerseits als Umrahmung von Standeswappen anzutreffen (Abb. 3).[29] Die Verwandtschaft zum eidgenössischen Wappenkranz ist offensichtlich, vor allem, da die Schilde in Heroldsmanier auch mit Gurten an einem verbindenden Ring oder an der Kette selbst befestigt sein können.[30] Andererseits sind zumindest in einem Bundbuch von 1563 an drei Stellen die Abschriften der Bündnisbriefe von Darstellungen der durch eine massive Kette verbundenen Wappenschilde begleitet (Abb. 4).[31] Um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist also eine die Standeswappen verbindende Kette ein eindeutiges Symbol der Bündnisse der eidgenössischen Orte.

Die Nelke schließlich kann als letztes Element zur Bestimmung der Aussage der Wappentafel beitragen. Ist Schillings Bild tatsächlich eine getreue Kopie des Tafelbildes in der Peterskapelle, könnte deren unbekannter Maler mit der Nelke das Zeichen einer um 1500 überregional faßbaren Malergruppe zitiert haben. Darüber hinaus könnte die Nelke sogar ein politisches, auf die Zugehörigkeit zur Eidgenossenschaft verweisendes Zeichen gewesen sein. Ohne weitere Vergleichsbeispiele läßt sich diese Frage aber nicht schlüssig klären.[32]

Mit Hilfe dieser Vergleiche ist es nun möglich, die Aussage des Wappenbildes von 1511 einzugrenzen: Uri und Luzern sind gleichgestellte Partner, die miteinander rechtlich und in unverbrüchlicher Liebe verbunden sind. Die Stellung des Luzerner Schildes auf der heraldisch rechten Seite weist ebenso wie die Wilden

[27] Regula Schmid, Bundbücher. Formen, Funktionen und politische Symbolik, in: Der Geschichtsfreund 153 (2000), S. 243–258.

[28] Das Weiße Buch von Sarnen, bearb. von Hans Georg Wirz (QW III, 1), Aarau 1947.

[29] Luzern, Staatsarchiv, Cod. 2A, fol. 4^{r} (alte Paginierung); 57^{v} (alte Paginierung) (abgebildet in: Fritz Glauser, Formung der frühen Eidgenossenschaft, in: Schweizer Hotel Journal (Sommer 1991), S. 14; Basel, Staatsarchiv, Ratsbücher F2, fol. 10^{r}.

[30] Luzern, Staatsarchiv, Cod. 2A, fol. 5^{v} (moderne Paginierung); Basel, Staatsarchiv, Ratsbücher F2, fol. 7^{v}, 8^{v}, 10^{r}.

[31] Basel, Staatsarchiv, Ratsbücher F2, fol. 14^{r}, 35^{r}, 38^{r}.

[32] Vgl. das Kapitel: Zur Bedeutung der Nelken, in: Charlotte Gutscher und Verena Villiger, Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü., mit Beiträgen von Alfred A. Schmid, Ernst Tremp und Kathrin Utz Tremp (Die Schweizerischen Nelkenmeister 1), Bern 1999, S. 155–163, Überlegungen, daß die Nelke »ein Zeichen eidgenössischer Malerei« sein könnte, ebd., S. 162f. Einziges Belegstück außerhalb der strikt religiösen Tafelmalerei ist allerdings die Abbildung in der Schilling-Chronik. Ich danke Frau lic. phil. Charlotte Gutscher-Schmid für ihre freundlichen Hinweise.

Männer als Schildhalter darauf hin, daß Luzern eher der Seniorpartner der Beziehung ist. Die Umkehrung der Standesfarben im Haarkleid der Schildhalter wiegt dieses kleine Ungleichgewicht in einer heraldischen Meisterleistung des Schöpfers der Darstellung (des Malers des Tafelbildes oder des Chronisten, Diebold Schilling) aber auf, genauso wie die in der Mitte stehende Nelke die Symmetrie der Beziehung hervorhebt. Die Kette betont den politischen Gehalt der Verbindung und kennzeichnet möglicherweise bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts die spezifisch schweizerisch-eidgenössischen Bündnisse.

Die Tafel in der Peterskapelle

Die Sprache des Bildes wird beeinflußt, erweitert und konkretisiert durch die Umgebung, in welche es gestellt ist. Die für die Luzerner Obrigkeit bestimmte Chronik und die Kapelle als öffentliches Gebäude schaffen dem Bild Kontexte, die seine Bedeutung in unterschiedlicher Weise beeinflussen.

Die Peterskapelle liegt am Nordende der nach ihr benannten Kapellbrücke. Der nördliche Brückenkopf mündete bis zu seinem Abbruch 1898 direkt bei der Peterskapelle aus, das Dach war sogar an die Kapellenwand angebaut. Von da gelangte man linkerhand direkt ans westliche Hauptportal.[33] Die Wappentafel hing, zumindest zu Beginn des 16. Jahrhunderts, im Chor links vom Hauptaltar, man sah sie also beim Eintreten. Die Peterskapelle war eine Filialkirche der Pfarrkirche St. Leodegar, der sogenannten Hofkirche. Sie spielte allerdings für das politische Leben der Bürgerschaft eine zentralere Rolle als diese.[34] Insbesondere fanden in der Peterskapelle zweimal jährlich die regulären Versammlungen der Bürgerschaft zur Beschwörung des Geschworenen Briefs, zur Vereidigung der Bürger und zur Ratserneuerung statt. Hier wurden 1483 die kirchlichen Gegenstände aus der Burgunderbeute ausgestellt und unter die acht Orte verlost. Vor dem Unserer Lieben Frau geweihten Hauptaltar brannte als ewiges Licht das sogenannte Burgerlicht, das vom Rat bezahlt wurde. Im Jahr 1578 verlas Stadtschreiber Renwart Cysat von der Kanzel der Peterskapelle den Bundesschwur mit dem Wallis, und vermutlich fanden hier auch andere Neubeschwörungen der eidgenössischen Bünde statt. Leider sind die Bundesbeschwörungen als politische Rituale schlecht erforscht, im Luzerner Fall ist jedoch belegt, daß die Bünde im Bürgereid mitbeschworen wurden.[35] Die Luzerner Bürger – und manchmal auch die Gesandten der verbündeten Orte – befestigten ihre Zugehörigkeit zur Stadt und zu den Eidgenossen in der Peterskapelle also seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mit Blick auf zwei von einer Kette zusammengehaltene Standeswappen.

Gemäß dem Bild auf fol. 264r A in Diebold Schillings Chronik hing die Wappentafel in der Peterskapelle neben dem Hauptaltar, über dem Tabernakel und zwischen zwei weiteren Altären. Der Chronist begründet die Schaffung der ersten Bildtafel mit dem Verhalten der Luzerner und Urner nach der Schlacht von Bellentz (1422) und während des alten Zürichkriegs (1436–1447):[36]

> *Man hat hievor gehôrt, was not min heren von Lucern zů Bellentz leider erlittend, me denn andre ort, wie wol andern fromen Eitgnossen der iren eben vil umbkamend, denen gott der her allen well gnådig und barmhårtzig sin. Und wie der selb zug gan Bållentz me minen heren in ein hoffart wart gemåssen dann zů gůtem, so was doch der will nit anders in minen heren alß noch hüttbetag, in nôten iren getrüwen lieben Eitgnossen allenthalben mit lib und gůt zůzeziehen. Das nů von denen von Ure wißlich betrachtet, irenthalben groß mitliden mit inen gehept und demnach im Zürchkrieg eigentlich bedacht ward, da sich stätz die von Ure by minen heren und min heren vlissetend by inen ze sind, und beider sitt zůflucht zesamen ze haben, ouch sich so brůderlich gegen einandern hieltend, das die, so dazemal låptend, diß zů einer ewigen gedåchtniß in die capel liessend malen, beid schilt mit einer ketti zesamen verfasset ...*

Diese Textstelle hat dazu geführt, daß das Tafelbild in der Peterskapelle in der historischen Literatur des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung ›Arbedodenkmal‹ erhielt (die zeitgenössische Bezeichnung der Schlacht ist ›bei Bellentz‹; die Zuweisung an Arbedo, einen Vorort von Bellinzona, ist das Resultat der an genauer Lokalisierung der Schlachtorte interessierten, nationalen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts). Zuerst verweist der Chronist auf die wenige Seiten zuvor ausführlich geschilderte Schlacht von Arbedo mit ihren Hunderten von Toten. Obschon Luzern mehr Tote und Verwundete zu beklagen hatte als die anderen Eidgenossen und der Stadt zudem ein Großteil der Schuld an der Niederlage zugewiesen wurde, sei die Obrigkeit ihrer Verpflichtung, den Eidgenossen *mit lib und gůt* zu helfen, treu geblieben. Die Urner hätten dies zu würdigen gewußt und im Zürichkrieg die Verpflichtung ihrerseits eingelöst. Zum *ewigen gedåchtniß* an das gegenseitige brüderliche Verhalten hätten die, *so*

[33] Jorge Serra, Die Geschichte der Kapellbrücke, in: Kapellbrücke und Wasserturm. Der Wiederaufbau eines Wahrzeichens im Spiegel der Restaurierung und Forschung, Luzern 1998, S. 89–113, hier: 106f. und Abb. S. 107. Der heutige Kapelleneingang auf der Höhe des früheren Brückenkopfs ist späteren Datums und stammt vermutlich aus dem 20. Jahrhundert.

[34] Dazu und zum folgenden P[eter] X[aver] Weber, Die Peterskapelle in Luzern als Gotteshaus und als Rats- und Gemeindehaus, in: Der Geschichtsfreund 98 (1945), S. 1–52, hier: 13. Vgl. auch: Kdm LU 2 (Anm. 5), S. 208f.

[35] Eid der Neubürger in Luzern (3. Juli 1416 – Januar 1423), in: Die Rechtsquellen des Kantons Luzern, Teil 1: Stadtrechte, Bd. 1: Stadt und Territorialstaat Luzern. Satzungen und andere normative Quellen (bis 1425), nach Vorarbeiten von Guy P. Marchal bearb. von Konrad Wanner, Aarau 1998, Nr. 120, S. 220f.: *Weler burger wirt, der sol sweren, unser staattrecht, unser friheit und gůte gewonheit ze haltent und den geswornen brief ze richtent, als verr er an jnn kund. Und were, dz er jemanns eigen wer, vor dem schirmen wir jnn nit. Hette er dehein alten krieg uff im, des nemen wir ůns an nit. Hinannthin tůn wir im als eim andren burger. Und sol sweren, alle die bůnd, die wir und unser eidgnossen ze samen hant, stet ze haltent. Und were, dz er verneme, dz ieman der unsern dehein ander glůbt zů ieman tete, anders denn wir zwurent im iar in der Capel sweren, das sol er dem rât leiden, oder sin lib und gůt wer eim rât verfallen. Und dem rât gehorsam ze sin.*

[36] Bilderchronik (Anm. 2), S. 98.

dazemal låptend, das Bild in die Kapelle malen lassen. Das Bild hatte also die Funktion eines Mahnmals für die gegenseitige Treue. Zugleich, und das wird sowohl mit dem Hinweis auf die Schlacht von Arbedo und den alten Zürichkrieg als auch mit dem Ort der Anbringung deutlich, ist die Tafel im Zusammenhang der Toten- und insbesondere der städtischen Schlachtmemoria zu sehen.[37]

Die Schlacht von Arbedo stand im Zusammenhang mit den ersten Bemühungen der Innerschweizer Orte, ihr Herrschaftsgebiet nach Norditalien auszudehnen. Nachdem Bellinzona im April 1422 von Mailand zurückerobert worden war, versuchten die Urner und Unterwaldner, die übrigen Eidgenossen mit Hinweis auf die in den Bündnissen festgehaltene Hilfsverpflichtung zum Kriegszug zu bewegen. An der Schlacht am 30. Juni 1422 waren dann nur Urner, Unterwaldner, Leventiner, Luzerner und Zuger beteiligt, während die anderen Verbündeten noch zu weit weg oder gar nicht erst ausgezogen waren. Die beteiligten Orte erlitten eine katastrophale Niederlage. Die zeitgenössischen Einträge im Luzerner Bürgerbuch halten fest, daß Luzern insgesamt 146 Männer verlor, Uri gegen 40, Unterwalden gegen 90 und Zug 92.[38] Für die Stadt Luzern waren die Verluste besonders gravierend, starben doch auch zwölf Mitglieder des Kleinen Rats (von insgesamt 36) und achtzehn des Großen Rats (von höchstens einhundert).[39] Nach der Niederlage kam es zu heftigen gegenseitigen Schuldzuweisungen innerhalb der Stadt und zwischen den verbündeten Orten, auf die Schilling in seinen Ausführungen denn auch anspielt.[40]

[37] Klaus Graf, Schlachtengedenken im Spätmittelalter. Riten und Medien der Präsentation kollektiver Identität, in: Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes, hg. von Detlef Altenburg u. a., Sigmaringen 1991, S. 63–69; ders., Schlachtengedenken in der Stadt, in: Stadt und Krieg, hg. von Bernhard Kirchgässner und Günter Scholz, Sigmaringen 1989, S. 83–104.

[38] Luzern, Staatsarchiv, Cod. 3655, fol. 49r: *Anno domini 1422 uf den hindersten tag des monotz Junii beschach das grosse gevechte vor Bellentz. Da verluren wir uss unser statt 93 gůter soldnern und 23 knehten und wol 30 soldner uss unsern emptern. Die von Ure verlurend by 40. Die von Underwalden ob und nit dem walt by 90 und die von Zug 92 soldner. Anders was von unsern eidgnossen niemman an dem gevechte denn dise vier paner. Und sint auch die vier paner mit eren harheym komen. Und hant der vigenden öch an dem gevechte verlorn ob nünhundert soldnern des her von Meÿlant.* Der Eintrag liegt Petermann Etterlins und Diebold Schillings chronikalischen Schilderungen zugrunde.

[39] Die Ereignisse ausführlich bei: Johannes Dierauer, Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bd. 2: bis 1516, 3. verb. Aufl., Gotha 1920, S. 22–27. Vgl. Handbuch der Schweizer Geschichte, Bd. 1, Zürich 1980, S. 291, mit Hinweis auf die nachfolgenden jahrelangen Prozesse in Luzern. Zu Arbedo und zur Traditionsbildung, die aus der Niederlage schließlich einen Sieg werden ließ: Theodor von Liebenau, La battaglia di Arbedo secondo la storia e la leggenda, in: Bollettino storico della Svizzera italiana 8 (1886), S. 1–9; 89–93; 131–138; 162–170; 191–199; 214–230; 254–269. Ohne die Quellenbeilagen publiziert unter dem Titel: Die Schlacht von Arbedo in Geschichte und Sage, in: Der Geschichtsfreund 41 (1886), S. 187–220.

[40] Sowohl im Zusammenhang mit der Wappentafel wie auch bei den Ausführungen zur Schlacht. Hier ergänzt Schilling die Chronik Petermann Etterlins wie folgt: *Es sol aber nieman gedencken, dz ich jeman ze tratz ein ort fürer harin han gemeldet, so nit am strit wz, denn das ander, wann es geschach inen nit mit willen und hattend darumb groß leid.* Bilderchronik (Anm. 2), S. 63.

Ein knappes Jahr nach der Schlacht beschloß der Rat von Luzern, für jedes Haus in der Stadt einen Pfennig aufzunehmen und die Summe nach Einsiedeln zu stiften. Ebenso wurde zum ersten Jahrestag der Niederlage – dem Tag nach St. Peter und Paul (29. Juni), dem Fest des Patrons der Peterskapelle – eine Jahrzeit eingerichtet. Am Montag vor dem Johannistag im Sommer (24. Juni) sollte das große Gebet zelebriert[41] und eine Spende gegeben werden. Während des Alten Zürichkriegs wurde auf den gleichen Tag das Gedenken an die während der Eroberung der Letzi am Hirzel (24. Mai 1443) Gefallenen gelegt. Laut dem Schlachtjahrzeit-Rodel der Peterskapelle wurden seit 1501 die Jahrzeit der Schlacht von Arbedo, des Kampfes um die Letzi und des Schwabenkriegs am Montag nach dem Johannistag gefeiert.[42]

Der Kampf um die Letzi am Hirzel stand, obschon hier die Innerschweizer siegten, unter ähnlichen Vorzeichen wie die Schlacht bei Arbedo. Abgesehen davon, daß aus Sicht der Innerschweizer die Zürcher von den bestehenden Bündnissen abgefallen waren, mußten Luzern, Uri und Unterwalden wiederum ohne die Hilfe der Schwyzer und Glarner auskommen – diesmal allerdings, weil sie losgeschlagen hatten, ohne die Ankunft der angemahnten Verbündeten abzuwarten.[43] Die zu den Siegern gehörenden Luzerner verzeichneten 13 Gefallene im Jahrzeitbuch.[44] Interessanterweise gebraucht nun der Luzerner Hans Fründ in seiner Chronik zum Alten Zürichkrieg bei der Beschreibung des Kampfes um die Letzi fast identische Ausdrücke der Freundschaft, wie sie Schilling für Arbedo benutzt: Uri, Luzern und Unterwalden

> *hattend sich do recht zesamen als lieb getrüw eidgnossen und prüdere, die gros not und arbeit erlitten hattent. Und frilich, es wär pillich und muglich, das die drü örtren von der sach wegen einandren billich ze öwigen ziten ze vorus lieb hettint, und des und der strengen not, die sy erlitten hand, da kein ander eidgnoss nit by inen was, ein andren ze guotem iemer vergässind; dann ich schätze es für die strengsten grösten not, die ich in disem krieg vor oder nach kan oder weiss ze schriben.*[45]

[41] SSRQ III, 1,1 (Anm. 36), Nr. 256 a und b, S. 344f. Zur Identifikation dieses ›großen Gebets‹ als »mündlich rezitierte Andacht iterativer Form«, die vermutlich von armen Frauen ausgeübt wurde, s. Peter Ochsenbein, Das große Gebet der Eidgenossen. Überlieferung – Text – Form und Gehalt, Bern 1989, S. 165–168.

[42] Die Schlachtenjahrzeit der Eidgenossen nach den innerschweizerischen Jahrzeitbüchern, hg. und eingeleitet von P. Rudolf Henggeler (QSG NF II. Abt. Akten, Bd. III), Basel 1940, S. 242–253.

[43] Zu den Ereignissen (aus zürcherischer Sicht): Karl Dändliker, Geschichte der Stadt und des Kantons Zürich, Bd. 2, Zürich 1910, S. 91–94.

[44] Die Schlachtenjahrzeit (Anm. 42), S. 245.

[45] Die Chronik des Hans Fründ, Landschreiber zu Schwytz, hg. von Christian Immanuel Kind, Chur 1875, S. 138. Vgl. insbesondere Bilderchronik (Anm. 2), S. 98: ... *in nöten iren getrüwen lieben Eitgnossen allenthalben mit lib und gůt zůzeziehen*; ... *da sich*

Fründ war seit 1429 Unterschreiber von Luzern, während des alten Zürichkriegs bis 1453 Landschreiber von Schwyz, ab 1457 bis gegen Ende der 1460er Jahre Gerichtsschreiber wiederum zu Luzern. Seine Aufzeichnungen waren an die Luzerner Obrigkeit gerichtet. Alles weist aber darauf hin, daß Diebold Schilling, beziehungsweise sein Gewährsmann Petermann Etterlin, die Chronik Fründs nicht kannten.[46] Daß Fründ die Schlacht am Hirzel und Schilling diejenige bei Arbedo in gleicher Weise als Orte vorbildlichen Verhaltens von Bundesbrüdern heranziehen, weist aber darauf hin, daß Schillings Begründung für die Entstehung und Bedeutung der Wappentafel tatsächlich Vorstellungen aus der Zeit des Alten Zürichkriegs entspricht. Bei ihrer Anbringung nach Mitte des 15. Jahrhunderts sollte die Wappentafel also nicht einfach an die Schlacht von 1422 erinnern, sondern vor allem die gegenseitige, im Zürichkrieg erneut unter Beweis gestellte Verbindung von Uri und Luzern betonen. Verstärkt wurde die Aussage der Tafel durch den Ort ihrer Anbringung in der städtischen Kapelle. Wenn während der Jahrzeitfeier die Namen der Gefallenen vor der versammelten Gemeinde in der Peterskapelle verlesen wurden und wenn vielleicht auch eine kurze Erzählung die Ereignisse in Erinnerung rief, konnte die Wappentafel zum Denkmal für die toten Mitbürger werden. Die Perpetuierung dieser Denkmals-Bedeutung war aber durch den sakralen Raum der Kapelle und durch die physische Nähe zum Corpus Christi im Objektumfeld bereits angelegt.

Die Peterskapelle ist Ort des politischen und sakral-rituellen Handelns der Bürgerschaft, sie ist als solcher aber auch Ort der Repräsentation. Es ist zu erwarten, daß hier – abgesehen von singulären Ereignissen wie der Beuteverlosung im Jahr 1483 oder der Bundesbeschwörung – auch andere offizielle Begegnungen zwischen Vertretern der einzelnen eidgenössischen Orte stattfanden. So auch im Jahr 1511. Am 30. November dieses Jahres, einen guten Monat nach einer Neuweihung der Kapelle, die auf größere Um- oder Neubauten hinweist,[47] schrieben Statthalter, Rat und Landleute von Uri an die Luzerner Regierung einen Brief. Sie drückten darin ihre große Freude über die Nachricht aus, daß die Luzerner *unsern stier so dann pÿ oder nebent ùwerm wapen an der kapel gewesen und gestanden sige, abgetan und ein andren dar gemacht, der nu so hùpsch und zierlich gemacht sy und in masen wol gehalten, daran und mit wir mit sampt den unsern, so dz gesechen hand, ein besunder gross wol gefallen habend*.[48] Die Neugestaltung der Bildtafel war also von den Urner Boten und

stätz die von Ure by minen heren und min heren vlissetend by inen ze sind, und beider sitt zůflucht zesamen ze haben, ouch sich so brůderlich gegen einandern hieltend ...

[46] Schilling basiert in erster Linie auf Petermann Etterlin. Vgl. Peter Rück, Die Konstruktion der Chronik, in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 559–584. Auch Petermann Etterlin rezipierte Fründ nicht, obschon dieser Unterschreiber unter seinem Vater Egloff Etterlin gewesen war, auf dessen Augenzeugenschaft sich wiederum Petermann bei der Erzählung des Zürichkriegs beruft. Vgl. Etterlin, Kronica (Anm. 22), S. 30f.

[47] Am 25. Oktober 1511. Weber, Peterskapelle (Anm. 34), S. 9.

[48] Luzern, Staatsarchiv, A 1 F 9, Schachtel 1021, Mappe ›St. Peters Kapelle‹. Brief von Statthalter, Rat und Landleute von Uri an Schultheiß und Rat der Stadt Luzern, 30. November 1511. Abgedruckt bei: Galliker, Arbedo-Denkmal (Anm. 4), S. 47f.

Landleuten höchst positiv aufgenommen worden. Im Gegenzug boten sie sich an, Wappenscheiben für die noch nicht *vermachten* Fenster der Kapelle zu stiften.[49]

Damit läßt sich die Wappentafel in einen Repräsentationszusammenhang einordnen, der wiederum mit der politischen Praxis der Bündnisse um 1500 zusammenhängt: Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war das gegenseitige Schenken von Wappenscheiben ein zentrales Moment der Ritualisierung politischer Beziehungen zwischen Führungsgruppen der einzelnen Orte. Vor allem öffentliche Gebäude wie Rathaus, Schützenstube, Pfarrkirche und Wirtshaus wurden mit Wappenscheiben verziert, die von befreundeten und verbündeten Herrschaftsträgern gestiftet worden waren. Wichtigster Ort des Austauschs wurde im Lauf des 16. Jahrhunderts die Tagsatzung, während der die Gesandten den Bau eines neuen Gebäudes bekanntgaben und um Scheiben baten. Die Boten übermittelten dann einige Zeit später die meist positive Antwort ihrer Obrigkeiten. Die Scheiben wurden nach der Bezahlung übergeben beziehungsweise verschickt oder direkt durch die bittende Partei angefertigt, worauf diese von den Gebern einen Geldbetrag erhielt. Säumige Schuldner wurden, ebenfalls an der Tagsatzung, zur Bezahlung der Wappenscheiben angehalten. Die Funktionen dieses Systems von Gabe und Gegengabe, das sich weitgehend auf den Bereich der Eidgenossenschaft beschränkte,[50] ist schlecht erforscht.[51] Die Praxis der Schenkungen spiegelt aber auf symbolischer Ebene die gegenseitige Verpflichtung und Freundschaft, wie sie in den Bünden beschworen wird – und wie sie auch der Schlußsatz des Briefs der Urner ausdrückt: [...] *und wellent ùch hierinne bewysen und erzögen als wir ùch des und alles gůt insunder vertruwen, dz wellent wir umm uwer liebe gar mit gůtem und frùntlich beschulden und verdienen*. Mit ihren Wappenscheiben waren so die Verbündeten, die ja immerhin über die Kriege und andere ›äußere‹ politische Handlungen des Orts mitbestimmten, symbolisch an zentraler, öffentlicher Stelle präsent.

1511 hatte die Stadt Luzern offensichtlich auf eigene Kosten auch das Freundschaftsbild von Uri und Luzern erneuern lassen. Der Logik von Gabe und Gegengabe entsprechend, boten die Urner darauf die Finanzierung von Wappenscheiben an. Damit betonten sie die gegenseitige Verpflichtung und unterstrichen zugleich die Präsenz ihres Ortes in Luzern. Der Anlaß für diese Anrufung der gegenseitigen Freundschaft kann nicht mehr im Detail nachvoll-

[49] Luzern, Staatsarchiv, A 1 F 9, Schachtel 1021: *Nu verstand wir dz villichter noch zwey oder drù fenster da sigint die noch nit vermacht sigint, da ist unser pÿt und begerung zů ùwer liebe wo es je nach komlich gesin möchte dz ir dann in ein fenster weltind lasen machen ein stierlÿ oder ob es sich begebe zweÿ nebent einandren und so die hùpscher gmacht wurdent, so uns lieber were.*

[50] Schneider, Glasgemälde (Anm. 13), S. 14.

[51] Vgl. aber: Hermann Meyer, Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert, nebst Verzeichniß der Zürcher Glasmaler von 1540 an und Nachweis noch vorhandener Arbeiten derselben. Eine kulturgeschichtliche Studie, Frauenfeld 1884.

zogen werden. Die noch zu diskutierenden Ausführungen Diebold Schillings lassen vermuten, daß die erneuerte Wappentafel das Resultat eines vorübergehenden Zusammenschlusses Uris und Luzerns in den Auseinandersetzungen der Innerschweizer Orte um die politische und wirtschaftliche Einflußnahme in der Lombardei war. Denn gerade im Jahr 1511 fanden in Luzern einige Tagsatzungen statt, an denen die gegenläufigen politischen Interessen der Orte heftig aufeinanderprallten.[52] In irgendeinem Moment dieser Auseinandersetzungen hielten es die Luzerner für angebracht, das alte Allianzbild, das unter anderem an die Beziehungen zu Uri während des ersten Vorstoßes nach Süden erinnerte, zu erneuern. Diese Erneuerung, die Einfügung des Bildes in die Stadtchronik durch Diebold Schilling sowie die Reaktion der Urner müssen als zeitgenössisches politisches Manifest gelesen werden. Die politische Situation, in welcher die Erneuerung des Bildes veranlaßt wurde, änderte sich schnell wieder, das Bild aber blieb bestehen und behielt seinen normativen Charakter.

Das Bild im Kontext der Chronik Diebold Schillings

Es ist anzunehmen, daß Diebold Schilling seine Chronik ebenfalls aus einer konkreten politischen Situation heraus und wohl auch aus persönlichem Interesse in Angriff nahm. Diebold Schilling d. J. (ca. 1460 – ca. 1515) war der Sohn des Luzerner Unterschreibers Hans Schilling und Neffe des Berner Kanzlisten und Chronisten Diebold Schilling d. Ä. Nach Studien vermutlich in Basel und in Pavia wirkte er seit 1479 als öffentlicher Notar in Luzern sowie als Substitut in der Kanzlei. Am 17. Mai 1483 wurde Schilling Kaplan der Liebfrauenpfründe in der Peterskapelle, er gab aber die Stelle noch im selben Jahr auf, als er die Laienpfründe im Chorherrenstift St. Leodegar erhielt. Nach größeren Streitigkeiten wurde er gut vier Jahre später abgesetzt, 1489 aber begnadigt und erneut mit der Laienpfründe beliehen. 1496 erhielt er als zusätzliches Einkommen die Kaplanei des Katharinenaltars in der Peterskapelle, die ihn verpflichtete, drei Mal pro Woche Messe zu lesen. Ab 1497 führte der des Italienischen kundige Schilling die Luzerner Geheimkorrespondenz mit Mailand und gehörte der antifranzösischen, pro-mailändischen Partei in Luzern an. Als das Herzogtum Mailand im Jahr 1500 französisch wurde, wandte sich Schilling allmählich der kaiserlichen Partei zu. 1507 nahm er auf Einladung Kaiser Maximilians I. am Reichstag in Konstanz teil. Nach dem Pavierzug 1512, als die Sforza Mailand zurückerhalten hatten, erneuerten sie auch Schillings Ansprüche auf mailändische Pfründen.[53]

[52] Die Eidgenössischen Abschiede aus dem Zeitraume von 1500–1520, bearb. von Anton Philipp Segesser (EA Bd. 3, 2), Luzern 1869. Zum Beispiel Nr. 390 (Luzern, 21. Jan. 1511), Nr. 391 (Luzern, 3. Feb. 1511), Nr. 394 (Luzern, 19. Feb. 1511), Nr. 414 (Bekkenried, 27. Aug. 1511), Nr. 418 (Luzern, 4. Nov. 1511).

[53] Familiengeschichte und Biographie Schillings in: Diebold Schilling, Luzerner Bilderchronik 1513. Zur VI. Jahrhundertfeier des Eintrittes Luzerns in den Bund der Eidgenossen hg. von der Einwohner- und Korporationsgemeinde Luzern, bearb. von Robert Durrer und Paul Hilber, Genf 1932, S. 2–21. Vgl. auch Carl Pfaff, Die Familie Schilling, in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 535–540.

Obschon aus den bekannten Lebensdaten einer Person nicht ohne weiteres auf deren konkrete Handlungen geschlossen werden darf, wird hier doch einerseits die enge Verbundenheit Schillings mit der Peterskapelle – und damit seine Beteiligung am Neubau der Kapelle 1511 und an der Erneuerung der Wappentafel – deutlich. Andererseits war der Chronist als mailändischer und später als kaiserlicher Parteigänger stark in die Auseinandersetzungen um die Politik in Norditalien involviert, welche sowohl eine innerluzernische wie auch eine innereidgenössische Dimension hatten. In diesem Spannungsfeld von persönlichen Interessen, städtischer und Standespolitik nahm Diebold Schilling im Jahr 1511 die Arbeit an seiner Chronik auf.

Der Chronist beginnt seinen Kommentar zu der in der Peterskapelle aufgehängten und nun in der Chronik abgebildeten Wappentafel mit den Worten: *Sich sol auch nieman verwundern der figur, so harnach volget, in dero min gnedigen heren von Luczern, ouch ir truwen und lieben Eitgnossen für andere ort uß verfasset stand.*[54] Die Darstellung von nur zwei miteinander verbundenen Orten war ungewöhnlich und in einer auf die ganze Eidgenossenschaft ausgerichteten Chronik erklärungsbedürftig. Etterlin, dessen 1507 gedruckte Chronik in weiten Teilen Vorbild und Grundlage Schillings war, hatte seine Ausrichtung auf die Eidgenossenschaft ja im Programm des um das Reich gruppierten Wappenkranzes bildlich dargestellt. Schilling erklärt dann die Gründe für die Entstehung des Bildes in der Peterskapelle und erläutert, weshalb er es in der Chronik abbilde:

> *Harumb so han ich zů gůter underwisung anzóug gåben einem jeglichen låsenden, das liebe und früntschafft der loblichen Eitgnoschafft in allen orten nit gemindert, sunder gemeret und kein Eitgnosse von dem andern verachttet werde, alß dennocht etwa liederlich beschicht, dardurch die so bitzhar gern ein lobliche fromme Eitgnoschafft gern undertruckt håttend, nit froud ab dem, das sy einandern vernůtgetend, fröud entpfahent. Doch so ist noch bitzhar under allen orten nüt zwüschent jman sollicher maß irrung ufferstanden, wann dz sy nüt dest minder stâtz in nôten, innhalt ir pünden, einander fromclich, trostlich und erlich sind bygestanden.*[55]

Schilling nimmt auf die Aktualität der Wappentafel, wie sie auch in deren Erneuerung 1511 faßbar ist, direkt Bezug. Die mit der Wappentafel ausgedrückte, gegenseitig beschworene, auf den Prüfstand gestellte und bewiesene Freundschaft zwischen Uri und Luzern ist *exemplum* für alle Eidgenossen. Die Ereignisse, an die das Denkmal erinnert, sind aber präsent über die Textstelle, in der Schilling auf die Bedeutung der Wappentafel in der Kapelle eingeht. In beiden Fällen, bei Arbedo und im Alten Zürichkrieg, nahm ein Teil der Eidgenossen ihre Bundespflicht nicht wahr. In beiden Fällen bezahlten diejenigen, die der

[54] Bilderchronik (Anm. 2), S. 98.

[55] Ebd.

Sache treu blieben, eine hohen Blutzoll und erlitten großen materiellen Schaden. Sie erfüllten also mit der Tat die Verpflichtung, mit Leib und Gut den lieben Eidgenossen zu helfen. Zusammen mit den Texten zur Wappentafel in der Kapelle und zum Bild in der Chronik evoziert das Wappenbild mit dem Positivzugleich das Negativbeispiel und verstärkt durch diese Kontrastierung die Aussagekraft des Exemplums.

Nach den Bezugnahmen auf das Wappenbild fügte Diebold Schilling, mit einer auf den ersten Blick abrupten Wendung, einige Hinweise auf die chronologischen Probleme seiner historischen Ausführungen ein. Diese lassen sich nur als Anspielung auf gattungsspezifische Gemeinplätze erklären, mit denen mittelalterliche Geschichtsschreiber die Wahrheit des von ihnen Geschilderten hervorhoben.[56] Daran schloß Schilling Bemerkungen zur ›Lehre aus der Geschichte‹, welche die entsprechenden topischen Äußerungen in der Einleitung aufnehmen und vertiefen: Seine Chronik solle *den jetzigen ouch den jungen ein anzöug und underwisung* geben, *damit sy in råten und tåten dest geschicklicher von allen sachen wüssend ze raten und ze reden*. Er wolle nicht lehren, sondern *fruntlich warnen* und bitten, *der alten fůßstapfen nachzevolgen, die die Eitgnoschafft nit umbsunst erdacht und ir pünd gemacht hand, das je und je inen und iren nachkomen bitzhar woll erschossen und darby ze glouben ist, wa man gott für ougen und in gehorsame låbt, dz er nieman in sinen nöten verlat, wie dz in der Eitgnossen nöten dick gesåhen ist*. Es folgt dann als Abschluß dieser Ausführungen das Bild der Wappentafel. Durch diese an sich wenig schlüssige Zusammenstellung von Textelementen verbindet sich das *exemplum* der Bundestreue mit Äußerungen, mit denen der Nutzen der Niederschrift vergangener Dinge generell hervorgehoben wird. Damit wird die Begründung für die Wiedergabe des Mahnbilds unvermittelt zur Begründung für die Abfassung der ganzen Chronik.

Die zentrale Bedeutung, die das Bild auf der Doppelseite fol. 60^{v}/61^{r} für die Chronik hat, entspricht auch der zentralen Position des Bildes innerhalb des Codex. Im Zusammenhang mit der Faksimilierung der Schilling-Chronik im Jahr 1981 konnte das Manuskript kodikologisch-paläographisch untersucht werden. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse sind gerade für fol. 61^{r}, welches das Wappenbild enthält, entscheidend. Die folgende Zusammenfassung basiert auf den Untersuchungen und Ausführungen von Pascal Ladner:[57]

[56] Bei Twinger von Königshofen beispielsweise gelten die Datierung und die Einhaltung einer kohärenten chronologischen Abfolge als bester Beweis der Wahrheit des Erzählten: *und wil ouch zů iedem dinge setzen die zale der jore von gottes gebürte, das men gerechen und wissen müge, wie lange es si das das geschach, oder aber bi weles keisers oder küniges ziten es geschehen si. wan es sprichet meister Huge von Florencie, das ein geschehen ding von dem man nüt kan gesagen in welem jore oder bi weles küniges oder fürsten ziten es geschehen si, das sol men haben für ein fabule und für eine sagemere und nüt für eine wore rede*. Jacob Twinger von Königshofen, Chronik bis 1400 (1405), in: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, Bd. 8 u. 9, hg. von Carl Hegel, Leipzig 1870–1871, S. 153–498; 499–917, hier: Bd. 8, S. 230f.

[57] Pascal Ladner, Codicologische und paläographische Untersuchung, in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 541–558, hier: 554f.

Fol. 60^{v}, auf dem der Kommentar zum Wappenbild beginnt, ist die letzte Seite der Lage 9, fol. 61^{r}, mit dem Ende des Texteintrags und dem Bild, die erste Seite der Lage 10. Hier liegt in jeder Beziehung eine Nahtstelle der Chronik vor, die sich in einem Wechsel der Pergamentqualität, der Schriftspiegelbegrenzung, der Zeilenlänge, des Zeilenabstandes, der Dichte des Schriftbildes und der Art der Initialausstattung äußert. Ladner weist zudem darauf hin, »daß die Lage 11 mittels der Kustode b auf S. 139 (fol. 69^{r}) als ein zweites Heft gekennzeichnet ist, was der vorausgehenden, kustodenlosen Lage 10 die Stellung eines ersten Faszikels einräumt, der mit fol. 61 (S. 123/124) beginnt«. Zweitens wurde der ganze Text fol. 60^{v} und 61^{r} auf Rasur geschrieben, das Wappenbild dagegen ist nicht auf Rasur gemalt. Es ist offensichtlich, daß »hier [...] ein älterer Text (möglicherweise ein Vorwort) ausgemerzt worden [ist], dessen Beginn auf dem später weggeschnittenen Gegenblatt zu Folio 67, d. h. auf dem ersten Blatt der Lage a gestanden hatte«. Zudem beginnt das nachfolgende Kapitel nach einem auf Rasur geschriebenen Titel mit den Worten: *Vor und e ich uf die råchten materie disser chronicken kumme*,[58] auch hier findet also ein textlicher Bruch statt. Schließlich sind Ladners Ausführungen dahingehend zu ergänzen, daß der Text zum Wappenbild konkrete Erklärungen Schillings zum Ziel der Geschichtsschreibung und zu seinen darstellerischen Absichten enthält, sein »politisch-historiographisches Bekenntnis« also.[59]

Kodikologische Untersuchung und Textanalyse machen also gleichermaßen die besondere Stellung der Wappentafel und des dazugehörigen Textes innerhalb der ganzen Chronik deutlich. Ladner interpretiert dies als Hinweis auf eine Konzeptänderung Schillings wohl im Jahr 1512, welche die Lage 10, die ursprünglich an erster Stelle gestanden, also den Anfang der ganzen Chronik gebildet hätte, an die jetzige Stelle rücken ließ. Wie dieser Anfang genau ausgesehen haben könnte, ob Schilling mit dem Jahr 1511 beziehungsweise mit der Kopie des Wappenbildes beginnen wollte oder ob ursprünglich ein normaler Dreipaß Luzern – Reich vorgezeichnet war, der dann als Freundschaftsbild gestaltet wurde, ist nicht mehr ersichtlich.

Die grundsätzlichen Überlegungen, die Diebold Schilling an einem so zentralen Ort anstellt, lassen sich weiter konkretisieren. Der Chronist weist zweimal explizit auf die eidgenössischen Bünde und auf deren Inhalt hin.[60] Vergleicht man nun Schillings Text genau mit dem Inhalt eines solchen Bundes, und zwar mit demjenigen des 1454/55 neuausgefertigten Bündnisses der Stadt Luzern mit Uri, Schwyz und Unterwalden von 1332, zeigt sich, daß Schilling hier tatsächlich die Sprache der Bundesbriefe verwendet. Insbesondere der Artikel über die gegenseitige Hilfe im Kriegsfall ist interessant:

[58] Bilderchronik (Anm. 2), S. 100.

[59] Peter Rück, Diebold Schilling für des Kaisers Sache. Zur Konstruktion der Chronik 1507–1513, in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 559ff., hier: 560.

[60] Bilderchronik (Anm. 2), S. 98: *wann dz sy nüt dest minder stätz in nöten, innhalt ir pünden, einander fromclich, trostlich und erlich sind bygestanden*; S. 99: die *alten* [...], *die die Eitgnoschafft nit umbsunst erdacht und ir pünd gemacht hand*.

Beschehe aber, davor gott sige, das yemand unser dewedre uß ald inne harüber nöten oder beswären wolte, als angriffen oder schädigen, wedren danne der schade geschicht, die sullen sich darüber erkennen by dem eyde, ob man inen unrecht tüge, und erkennet sich denne der mere teil under inen, das inen unrecht geschicht, so süllen sy die andern manen, beide, die statt ze Lutzern die waltlüte und jeglich waltstatt sunderlich die burgere von Lutzern. Und da süllen wir denne einandern wider herren und wider allermengklichen behulffen sin mit lib und mit gütte, wir die burger von Lutzern dien vorgenanten lanntlüten in unserer koste und ouch wir die vorgenanten lanntlüte dien burgern von Lutzern in unserer koste, mit gütten und mit gantzen trüwen, äne alle geverde.[61]

Die Schlüsselbegriffe sind *nöte* (bei Schilling der Leitbegriff, im Luzerner Bund als Verb *nöten*) und die gegenseitige Hilfe *mit lib und mit gütte*. Schilling betont, daß sich Luzern immer an die Bünde gehalten habe und dies auch weiterhin tun wolle, und daß es für den Weiterbestand der Eidgenossenschaft und für die weitere Unterstützung durch Gott unbedingt nötig sei, auch in Zukunft gemäß den in den Bundesbriefen festgehaltenen Prinzipien zu leben. Die Nähe des Wortlauts im Bundesbrief zu den Ausführungen Schillings zur Bundestreue erklärt auch, weshalb der Chronist zu Erklärungen zur Wahrheit des von ihm Geschriebenen übergeht und mit dem Motiv der praktischen Lehre aus der Geschichte und der Mahnung an die Jungen, mit den alten Eidgenossen und Gott vor Augen zu leben, fortfährt. Beides läßt sich als indirekte Antwort auf die in der Arenga des Bundesbriefs explizit gemachte Feststellung der Vergänglichkeit des menschlichen Gedächtnisses auffassen: Es sei deshalb *nütze und notdürftig, das man die sachen, die den lüten ze fride und ze nutzze, ze gemache und ze eren uffgesetzet werdent, mit schrifft und mit brieven wussentklich und kuntlich gemacht werden*. Was in der Einleitung von Schillings Chronik fehlt, die explizite Begründung, was überhaupt das Ziel des Werks sei, ist so über den Verweis auf die Bünde und den Wortlaut der Bündnisurkunde faßbar: Es geht dem Chronisten um die Aufrechterhaltung des eidgenössischen Bündnisideals, das brüderliche Liebe, die gegenseitige Unterstützung mit *lib und guot* und die Befolgung der von Gott und den Eidgenossen vorgegebenen Vorschriften umfaßt. Die den Abschnitt über das Freundschaftsbild vervollständigende Mahnung, daß die ›Alten‹ *die Eitgnoschafft nit umbsunst erdacht und ir pünd gemacht hand, das je und je inen und iren nachkomen bitzhar woll erschossen*, ist schließlich ebenfalls der zeitgenössischen Bündnissprache entnommen. Der Verweis auf die Autorität der Bundesgründer und den erwiesenen Nutzen der alten Bünde erscheint seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts in vielen Bündnisverträgen, aber auch in der chronikalischen Überlieferung des Weißen Buchs von Sarnen.[62]

[61] Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft, hg. von der Allgemeinen Geschichtforschenden Gesellschaft der Schweiz, Abt. I: Urkunden, Bd. 2: Von Anfang 1292 bis Ende 1332, bearb. von Traugott Schiess, vollendet von Bruno Meyer, Aarau 1937 [zit.: QW I, 2], Nr. 1638, S. 800–811, hier: 804ff.

[62] Das Weiße Buch von Sarnen (Anm. 29), S. 21ff.: *Dem nach hand die drú lender sich mit den eiden, so die heimlich zü sammen geswörn hatten, sich so vast gestergt, das der so vil wörden, das sÿ meister würden. Dü swüren sie zü semmen und machten ein bünd, der den lendern üntz har wöl hat erschössen* ... Vgl. auch das Stanser Verkommnis vom 22. Dezember 1481: *Nachdem und dann wir durch kraft unser ewigen geschworenen pünden, die dann durch gnad und hilf des ewigen gottes unsern vordern säliger gedächtnis und uns bishar zü gütem frid, glück und heil erschossen ewiklich zůsamen verpunden sind* ... Zitiert nach: Ernst Walder, Das Stanser Verkommnis. Ein Kapitel eidgenössischer Geschichte neu untersucht. Die Entstehung des Verkommnisses von Stans in den Jahren 1477 bis 1481 (Beiträge zur Geschichte Nidwaldens 44), Stans 1994, S. 163. Hier auch weitere Beispiele.

Adressatin dieses eindringlichen Verweises auf die Bünde ist sicher die Luzerner Obrigkeit. Die 1511 begonnene bebilderte Chronik macht zwar die prokaiserliche Parteinahme Schillings klar, für die von Peter Rück vertretene These, Schilling habe im Auftrag Kaiser Maximilians und sogar unter dessen Einflußnahme geschrieben, sind die Belege aber zu spärlich.[63] Auch wenn die Umordnung der Lagen, die Rasur der Seiten 60^{v} und 61^{r}, die nach der Herstellung des Freundschaftsbildes vorgenommen wurde, und die übrigen von Ladner herausgearbeiteten Elemente auf eine Konzeptänderung hinweisen, dürfte die Chronik von Anfang an in erster Linie auf die Luzerner Obrigkeit und über deren Vermittlung auf die anderen, im Vorwort genannten Mitglieder des *loblichen alten grossen pundes der hochverrumpten Eitgnoschafft obertütscher landen* ausgerichtet gewesen sein.[64] Als Schilling seine Prunkhandschrift in Angriff nahm, war die technische Möglichkeit, ein Werk durch den Druck zu vervielfältigen, bereits gegeben. Die gedruckte Chronik Petermann Etterlins von 1507 ist nicht nur durch ihr Dedikationsbild, sondern gerade auch durch ihre Vervielfältigung

[63] Rück, Diebold Schilling (Anm. 59). Rücks Behauptung, der Schilling-Chronik läge ein bezahlter (!) Auftrag Maximilians zugrunde, basieren auf Schillings antifranzösischer Haltung, auf der vom Chronisten selber rapportierten Nachricht, er sei vom Kaiser am Reichstag in Konstanz 1507 empfangen worden (S. 560) und auf der Nachricht von einem Besuch eines der Gelehrten Maximilians, der 1511 in Luzern erschien, um *etwas unser maynung betreffend wylent der Grafen von Hapsburg Croniken mit euch zu reden* (S. 567). Sehr wahrscheinlich bezieht sich diese Nachricht aber doch auf das sogenannte Habsburger Urbar, die Zusammenstellung der Rechte der Habsburger in den Vorlanden, die Schilling tatsächlich abschrieb (S. 567), und nicht auf die Tatsache, daß Schilling im Vergleich zu Etterlin auf die (eidgenössische) Befreiungsgeschichte wenig prominent eingeht. Dafür lassen sich andere Gründe finden. Erst nachträglich, nach zensurierenden Eingriffen des Luzerner Rats, meint Rück, sei die an Maximilian gerichtete Chronik zu einer Luzerner Chronik gemacht worden. Die Besichtigung der Chronik durch eine Ratsabordnung ist erst für den 15. Januar 1513 belegt. Ladner, Untersuchung (Anm. 57), S. 555, Anm. 87, Notiz im Umgeldbuch: *Item III lb VII s her Diebolden; hand min hern verzert, als sy die coronick beschöwt*. Das Freundschaftsbild Uri-Luzern gehört aber zum ersten Konzept.

[64] Das Titelblatt mit der Dedikation ist im Original nicht erhalten. Die drei ältesten Kopien beginnen aber alle mit der Selbstnennung des Chronisten und der Feststellung, das Buch sei *hiemitt minen gnnedigen herren von Lùcern, schùltheissen, raetten, hùnnderten, vnnd einer gantzen gmeindt überantworttet* worden. Zitiert nach der Kopie von Johann von Cham (1571), in: Bilderchronik (Anm. 2), S. 707.

als eidgenössisches Werk gekennzeichnet. Diebold Schilling aber zog es vor, eine Einzelhandschrift herzustellen. Er stellte sich damit in die Tradition der bebilderten, auf eine einzige Stadt ausgerichteten Chroniken, wie sie sein Onkel, Diebold Schilling der Ältere, in Bern zur Vollendung gebracht hatte.

Die Zeit der Niederschrift der Schilling-Chronik zwischen 1511 und 1513 war geprägt von den Parteikämpfen sowohl in Luzern als auch zwischen den Bundesgenossen, von Aufständen der Untertanen auf der Landschaft (›Zwiebelnkrieg‹), von den Auseinandersetzungen um das Sold- und Pensionenwesen und von den verlustreichen Schlachten in der Lombardei. Die an zentraler Stelle angeführten Ermahnungen zur Bündnistreue, die durch die Wiedergabe des 1511 restaurierten oder neu erstellten Bildes in der Peterskapelle zugleich auch die Erinnerung an die einst gemeinsame Italienpolitik der Innerschweizer Orte evozieren, sind auf jeden Fall als Stellungnahme an die Adresse der Regierenden zu verstehen. Die Stadtchronik, die als repräsentatives Werk im städtischen Archiv gelagert wurde und wohl nur Vertretern der eigenen Regierung zugänglich sein sollte, erlaubte dem Chronisten auch, seinen persönlichen Standpunkt als offizielle luzernische Haltung zu ›verkaufen‹. Indem Schilling die alten Bündnisse anrief und sich der Sprache der Bundesbriefe bediente, versuchte er schließlich, die Eidgenossen auf die Seite ›Luzerns‹, und das heißt in diesem Fall: der Kaisertreuen zu ziehen. Vielleicht war es diese für die Zeitgenossen klar erkennbare Absicht, die dazu führte, daß eine Rezeption der Chronik Diebold Schillings erst sechzig Jahre nach ihrer Entstehung faßbar wird.

Objekt – Bild – Text: Bedeutungen und Traditionsbildung

Im Bild in der Peterskapelle wurden Vorstellungen gestaltet, wie sie auch in den Bundesbriefen formuliert sind: Die auffällige Kette zwischen dem Urner und dem Luzerner Schild dürfte die bildliche Übersetzung einer Formulierung sein wie: *so haben wir uns mit trüwen und mit eyden ewenklich und ståtenklich zesamane versichert und gebunden, also das wir by unsern trüwen und eyden gelopt und geschworn haben, einandern ze helffene und ze rätene mit libe und mitt gůtte ...*[65] Der Chronist wiederum nahm das Bild zum Anlaß und Vorbild für seine Ausführungen. Die Folgen der auch nach Schillings Niederschrift fortschreitenden gegenseitigen Beeinflussung von öffentlich sichtbarem Bild und im *Arcanum* des Archivs ruhendem Chroniktext betreffen alle Ebenen von Text, Bild und Ereignis und haben ihren Niederschlag in neuen Texten und Bildern gefunden.

Die ersten ausführlicheren Nachrichten über eine Rezeption von Diebold Schillings Autograph lassen sich erst rund sechzig Jahre nach dessen Abfassung greifen.[66] Wo die Chronik in der Zwischenzeit lag, ist nicht mehr auszumachen,

[65] QW I, 2 (Anm. 61), Nr. 1638, S. 802.

[66] Die erste datierbare Spur einer Benutzung ist eine Marginalie von 1529 bzw. 1531, in der ein Unbekannter die Mißachtung der Freundespflicht durch die (reformierten) Berner beklagt. Bilderchronik (Anm. 2), S. 566.

spätestens 1570 war sie aber in der Hand des Stadtschreibers. Es ist deshalb anzunehmen, daß sie, vielleicht noch ungebunden, im Archiv lag. Die früheste, unvollständige Abschrift stammt aus der Hand des am 28. August 1570 verstorbenen Stadtschreibers von Luzern, Zacharias Bletz. Sie wurde von Renward Cysat in dessen Collectaneen eingebunden, ergänzt und korrigiert.[67] Die Ausführungen Schillings sind in dieser Handschrift auf überraschende Weise ergänzt:

> *Etwas von Lucern und Uri worùmb sÿ für / ander ort zůsamen verschlossen sind alls das / an beden ortten in iren cappelen stadt* [Einfügung Cysat: *Namlich zů Lùcern in S. Peters kilch / und zů Urj in S. Jacobs cappel zwischen Flůlen und / Altorff.*] */ Sich soll oùch niemandt verwùndren der figùr so harnach volget in der beder orten / schillt Lùcern und Uri besùnder verfast stand alls die oùch in beder ortten cappelen ernüweret worden.*[68]

Nimmt man die Nachricht wörtlich, wissen Bletz und nach ihm Cysat von einem Gegenstück zur Wappentafel in einer Kapelle in Uri, die ebenfalls erneuert worden sei. Aufgrund von Cysats Zusatz läßt sich die Kapelle als die bei Merian am Nordrand von Altdorf, auf dem Weg nach Flüelen abgebildete Kapelle St. Jakob am Riedweg, die im großen Brand des Fleckens am 5. April 1799 zugrunde ging, identifizieren.[69] Diese Wallfahrtskapelle wurde am 15. Februar 1570 geweiht, wenige Jahre zuvor, am 29. September 1566, hatte Uri die katholischen Orte um die Stiftung von Fenstern und Ehrenwappen in *sant Jacobs nüw cappell* gebeten. Dies wurde ihnen am 7. Oktober desselben Jahres zugestanden.[70] Aufgrund der Tatsache, daß sowohl Bletz wie auch Cysat von dieser

[67] Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Ms. 112.fol.: Renward Cysat, Collectanea pro Chronica Lucernensi, Bd. Q. Alte Paginierung von Cysat. Ausschnitte aus Schillings Chronik finden sich in diesem Band von Cysat auf fol. 65r–105v, 106r–109r, 112r–142r, 281r, 282r–329v von der Hand Zacharias Bletz' mit dem Zusatz: *Endt Herren Schillings Chronik* und der Bemerkung Cysats: *Nota. Es jst jn diser Abschrybung H. Theobalden Schillings Chronic ein grosser theil ussblieben so noch dazu gehort. Der findt sich nun erfüllt und yngeschriben hievor am 110 blatt angfangen* (ein *supplementum zu H. Dieboldt Schillings Chronick* ist denn auch auf fol. 110r), und schließlich fol. 333r mit der Notiz: *Nota diss gehört oùch zù diser cronick / ist in der original cronick herr Schillings ettwas verstròwt hin und hàr yngeschriben, erstlich / fol. 73 harnach 138 und wyter*, vgl. Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Nachlaß Joseph Schmid. Inhalts-Verzeichnis zu Renward Cysats Collectanea pro chronica Lucernensi, Typoskript.

[68] Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Ms. 112.fol. Coll Q, fol. 293v–294r, Z. 36–41. Vgl. fol. 294r, Z. 3f.: ... *dz die so dotzmal lepptend diss zů eÿner ewigen gedechtnis in beid cappelen liessendt malen beÿd schillt mit eÿner kettnen zůsamen verfasset ...*

[69] Matthäus Merian, Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae [...], Frankfurt a. M. 1654, Faksimile, hg. von Lucas Heinrich Wüthrich, Kassel/Basel 1960, S. 38. Zu St. Jakob am Riedweg: Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 6, Neuenburg 1931, S. 70.

[70] Luzern, Staatsarchiv, TA 32, fol. 446v und 450r. (Die Eidgenössischen Abschiede aus

zweiten Wappentafel wissen, Schilling und die Urner Boten, die sich 1511 über die Renovation ihres ›Stiers‹ erfreut zeigten, aber ein zeitgenössisches Gegenstück sicher erwähnt hätten, liegt die Vermutung nahe, daß Luzern erst aufgrund der Urner Anfrage nach September 1566 und spätestens vor dem 28. August 1570 (Tod des Zacharias Bletz) eine Kopie ihres Freundschaftsbildes – als Fensterscheibe oder als Tafel – in die Kapelle St. Jakob gestiftet hatte. In diese Zeitspanne würde gleichzeitig die Abfassung der Schilling-Kopie fallen.[71]

Die Rolle, welche die Kapelle St. Jakob für die Innerschweizer Orte spielte, kann nur angedeutet werden. Die Kapelle lag am Gotthardweg und bildete zugleich einen der Endpunkte des Übergangs über den Klausenpaß, der den katholischen Teil des Glarnerlands mit der Innerschweiz verbindet. Am Mittwoch in der Kreuzwoche führte eine Landeswallfahrt zur Kapelle, jährliche Prozessionen kamen auch von auswärts, insbesondere von Nidwalden.[72] Der geographischen Lage und religiösen Bedeutung entspricht, daß zunächst nur die fünf katholischen Orte um Scheiben gebeten wurden. Der Neubau stand wohl im Zusammenhang mit den intensivierten Bemühungen um die Stärkung des katholischen Glaubensbekenntnisses und der Stellung der katholischen Orte. Eine Wappentafel, welche die Freundschaft von Uri und Luzern betont, in einer auf obrigkeitlichen Anstoß hin neugebauten Kapelle an einem Verkehrspunkt der katholischen Orte, mußte im Jahr 1570 als Manifest gesehen werden, das sich eben auf die freundschaftliche Verbindung von altgläubigen Ständen bezog.

Auch in der Abschrift des Zacharias Bletz wurde die Wappentafel – bzw. ihre von Schilling formulierte Interpretation – neu gedeutet. Das Bild selber wurde nicht kopiert, die gleichzeitige ›Lektüre‹ von Bild und Text beziehungsweise die Möglichkeit der Bedeutungsübertragung und -verstärkung zwischen den beiden Medien fiel zunächst weg. Ohne dies anzuzeigen, aktualisierte Bletz den Text mit dem Hinweis auf die zweite Tafel, und Cysat fügte die Identifikation ihrer Anbringungsorte hinzu. Im Paragraphen zur Wappentafel fällt weiter auf, daß das von Schilling für die Urner gebrauchte Beiwort *getrüwe liebe Eitgnossen* ebenso fehlt, wie das Wort *from*. Beides wird als Schreibweise von Cysat, der sonst Bletz korrigiert, akzeptiert. Zumindest die Weglassung des die Freundschaft betonenden Epithetons hat System, und zwar im Rahmen einer bewußten Traditionssteuerung durch Renward Cysat.[73]

dem Zeitraume von 1556 bis 1586, bearb. von Joseph Karl Krütli (EA 4, 2), Bern 1861, Nr. 275 u. 276.) Vgl. Arnold Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz. Bistum Konstanz, Archidiakonat Aargau. 4. Abt., c) Kanton Uri, in: Der Geschichtsfreund 19 (1892), S. 117–224, hier: 151f. Am 15. Juni 1572 wurde die Bitte um Fenster in die *kilchen byj sannt Jacob am Riedtweg ernüwert unnd gebüwen* an alle Orte gerichtet: Staatsarchiv Luzern, TA 35, fol. 183r (EA 4, 2, Nr. 396).

[71] Bletz hätte demnach die Kopie kurz vor seinem Tod hergestellt. Dem würde auch entsprechen, daß sie unvollständig ist.

[72] Hans Jacob Leu, Allgemeines Helvetisches, Eydgenößisches oder Schweitzerisches Lexikon, Bd. 15, Zürich 1759, S. 269.

[73] Es besteht die Möglichkeit, daß Cysat *from* bereits in der heute gebräuchlichen Bedeutung verwendete: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 4, 1. Abt., 1. Hälfte, Leipzig 1878, Sp. 243.

Die ›Geschichtsklitterung‹ des Reorganisators des luzernischen Archivs, Politikers und aktiv die Rekatholisierung fördernden Stadtschreibers[74] läßt sich exemplarisch wiederum bei der Darstellung und Interpretation der Schlacht von Arbedo feststellen. Cysat äußerte sich an verschiedenen Orten zu Arbedo, am prominentesten im Bürgerbuch, wo er den aus dem Jahr 1422 stammenden Eintrag fortsetzte:

> *Lùcern hatt für andre uss das meist und best gethan oùch am dapffersten wider die vyent yngesetzt und zů erst im angriff gsin dann noch ettliche von den 4 orten dahinden warend. Darùmb dann Lùcern oùch am meisten irer redlichen lůtten verloren, dann under den erschlagenen warend 30 ratsfrùnd, 12 dess kleinen und 18 des grossen rats. Ein trùrig heimfart und blůttiger sig. Das feld und den sig hatt man behallten aber mitt schaden. Man sicht noch die wortzeichen an der Lùcerner paner im wasserthůrn so an dise schlacht gewesen wie sy belitten und under der vynnden reisigen zertrampet, dùrchschossen, mitt blůtt und rosszorten besùdlet, doch erlich darvon bracht. Die so die sach am meisten antraff und hoùptsächer warent, oùch den krieg mit Meyland angefangen, namlich die von Uri, hand am wenigisten gelitten. Die ùbrigen 4 ort warend von inen uffgemantt sind allso inen ze trost und ze hillff zogen mit grossem schaden. Die 3 orten Uri Schwytz und Underwalden Nidt dem Wald hand die beherrschùng und nùtzùng diser graffschafft Bellentz behalten, zwar die theil und gemeinsame derselbig minen herren von Lùcern ettliche mal angebotten, hand aber deren nie nůtt gewőllen.*[75]

Cysat war daran gelegen, die in den von ihm geordneten Akten des Archivs klar zutage tretende und auch bei Schilling angetönte Schuldzuweisung an Luzern von seiner Stadt ab- und auf Uri umzulenken. Als Beweise dienten ihm die im Bürgerbuch und in den Jahrzeitbüchern[76] festgehaltenen Gefallenenziffern, die im Luzerner Wasserturm aufbewahrten, die Spuren der Schlacht zeigenden Banner sowie die Tatsache, daß Luzern tatsächlich nicht an der Nutzung der Vogtei Bellinzona beteiligt war.[77] Cysats Bemühungen, die wohl zugleich mit der Rehabilitation der Stadt auf die Sicherung ihrer Vorortsstellung in der katholischen Schweiz zielten, lassen sich auch in den Collectaneen – den Sammlungen historischer Materialien ›pro Chronica Lucernensi‹[78] – sowie in seinen ›Annotationes compendiosae zuo der Lucerner chronick‹ von 1586,[79] den Vorarbeiten

[74] Zu Cysat: Renward Cysat, Collectanea Chronica und denkwürdige Sachen pro Chronica Lucernensi et Helvetiae, hg. von Josef Schmid, Bd. 1 (3 Teile), Bd. 2 (2 Teile), Glossar (Quellen und Forschungen zur Kulturgeschichte von Luzern und der Innerschweiz 4/1, 4/2, 4/3, 5/1, 5/2, 9), Luzern 1961, 1969, 1972, 1977, Bd. 1.1, S. XIX–XXXII.

[75] Luzern, Staatsarchiv, Cod. 3655, fol. 49r, Z. 18–36.

[76] Abschrift des Luzerner Schlachtjahrzeitrodels in den Collectanea Q: Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Ms. 112.fol. Q, fol. 28r–34v.

[77] Die Vogtei Bellinzona gehörte Uri, Schwyz und Nidwalden und wurde deshalb als ›dritthalb-örtische Vogtei‹ bezeichnet.

[78] Cysat, Collectanea (Anm. 74). Nur Teiledition der Collectanea.

[79] Luzern, Staatsarchiv, Cod. 1465: Renward Cysat, Annotationes compendiosae zuo der Lucerner chronick ... 1586.

zu seiner Konzeption der Tafelbilder auf der Kapellbrücke, fassen. Es fällt auf, daß in beiden Sammlungen Arbedo mehrfach erwähnt ist. Cysats Notizen sind Zeugnisse des Bemühens, eine möglichst knappe Charakterisierung der Schlacht zu finden. An den ähnlich, aber nicht identisch repetierten Ausführungen, von der knappsten Notiz – *L. hillfft sigen vor Bellentz 1422* – bis zur ausführlichen, dem Bürgerbuch nahestehenden Auslassung, läßt sich die Herauskristallisierung einer Cysatschen ›Zielform‹ der Erzählung verfolgen, wie er sie auch im Bürgerbuch, dem Ort der ältesten annalistischen Notizen Luzerns, niederlegte.[80]

Im Umfeld der Collectaneen verliert das Wappenbild als *exemplum* der bewährten Bundestreue an Bedeutung. Immerhin ist die Tafel, obschon sie nicht mehr abgebildet wird, durch den genauen Hinweis auf den Ort ihrer Anbringung weiterhin präsent, ihre Beweiskraft für die schriftlichen Ausführungen wird so aufrechterhalten. Innerhalb des Texts wird die Symmetrie der Aussage jedoch zu Ungunsten Uris verlassen. Der Hinweis auf die Peterskapelle und der Vergleich mit den anderen Schriften Cysats machen gleichzeitig deutlich, daß Renward Cysat das Wappenbild als einen Hinweis auf die Schlacht von Arbedo und diese wiederum als eine Angelegenheit der katholischen Orte ansah –

[80] Luzern, Staatsarchiv, Cod. 1465, fol. 8r: *Lùcern zùcht iren eydgenosen von Uri uff ir manùng zu hillff wider den herzog von Meyland* [am Rand: *gan Bellentz*] / *erhallt sampt ettlichen andren ort* [unleserliche Streichung]. *Man er=/hiellt einen redlich sig aber mitt schaden. Lùcern hatt / am dapfersten ingesetzt und den grösten schaden glitten / Ao 1422*; fol. 15v: *L. hillfft sigen vor Bellentz 1422* und *L. sig zů Bellentz wider Herzog Philippo zů Meyland. 1422*; fol. 16r: *L. hillfft den 4 orten sigen zů Bellentz hat am meisten zů gsezt*; fol. 18v: *L. hillfft sampt andern* [eingefügt: *catholischen*] *eidgnossen deren doch wenig in dem / treffen vochtend Lùcern aber dz erste ort so* [Marginalie: *uffgebrochen zů hillff iren / eidtgenossen von Ury so den / krieg wider herzog / Philippen von Meyland / angfangen und*] *in der not / sich am vordristen gstellt und angegrifen zu fůss wider / die starcke vyentliche rüttery zimlich nammhafften doch / blůttigen sig und doch mit grossem rům erhalten* [Marginalie: *vor Bellentz enet dem / Gotthart in Lamparten*] *hatt / oùch so dapfer yngsetzt das diss ort 96 bürger uss der / statt darůnder 30 ratsfrùnd gewesen one* [Marginalie: *deren oùch*] *sôldner / und knecht ab irer landschafft und hiemit mer verloren / dann 3 ort. Es bezôgts oùch der statt Lůcern eeren paner so / im selben stryt gewåsen wie es so ein strenges thůn gewesen / Bellentz bleib den 3 lendern Ury, Schwytz und Under=/walden die hand der statt Lùcern die gemeinschafft der / bevogtùng der selben herrschafft offt angebotten dessen aber / sorg* [?] *nie gewôllen besonder von wegen den unglůckseligen / empfangen schadens. Und dz man sÿ ersten von bett dasselbig und / inen so grosse erzeigte thrùw noch darzů verkleinert ussgericht / und gespenzlet von dem allen findt man an sinem ort weyitlôuffigen bericht hettend ander dann es zůgstanden oùch / so dapfer yngesetzt oder zů her geylt so hette man solchen schaden nit gelitten / dz bezùgt der 3 lender kronik* [d. i. das Weiße Buch von Sarnen] *selbst*. In den Collectaneen vgl. die Auseinandersetzung mit den Ausführungen zur Klingenberger-Chronik in: B fol. 251r–251v, C fol. 109r–110r, zu den Bannern von Arbedo: C fol. 77r, E fol. 173v, zur Tapferkeit der Luzerner und Verweis auf Beispiel der *bellentzischen* Kriege: A fol. 166r, B fol. 69v, B fol 80r–80v, C fol. 144r, C fol. 145r–145v, C fol. 200r, C fol. 445v–446r, I fol. Iv. – Zusammenstellung ohne Gewähr auf Vollständigkeit nach Cysat, Collectanea (Anm. 74).

dies zeigt insbesondere die nachträgliche Einfügung des Worts *catholischen* in den ›Annotationes‹ fol. 18v. Damit scheint bei Cysat die Tendenz auf, die altgläubigen Orte als die wahren Träger der alten Eidgenossenschaft anzusehen, eine Tendenz, die im 1586 geschlossenen ›goldenen‹ oder ›borromäischen‹ Bund der sieben katholischen Orte auf politischer Ebene klar zum Tragen kommt. Der Stadtschreiber von Luzern war federführend am Zustandekommen des Bundes beteiligt. Auf den prunkvollen Bündnisurkunden von seiner Hand sind denn auch die Wappen der sieben Orte gemalt und durch Rankenwerk verbunden. Über dem in der Mitte stehenden Wappen schwebt die Geisttaube in goldenem Gewölk, von dem aus sich Strahlen auf die Wappen erstrecken. Die mittlere von drei die Initiale schmückenden Tondi stellt den Bundesschwur der drei ersten Eidgenossen dar.[81] In den historischen und politischen Schriften und bildlichen Äußerungen des ausgehenden 16. Jahrhunderts wurden in der ganzen Eidgenossenschaft die im 14. und 15. Jahrhundert geschlagenen Schlachten als gesamteidgenössische Heldentaten betrachtet. Cysats Anbindung der Geschichte an die alten Orte ist zugleich als Parallelerscheinung wie als gegenläufige Bewegung zu dieser eidgenössischen Traditionsbildung zu verstehen.[82]

Die Cysatschen Collectaneen waren Sammlungen zu einer neuen Geschichte Luzerns und der Eidgenossenschaft, die nicht in dieser Form veröffentlicht werden sollten. Die Schilling-Chronik von 1511/13 war Teil dieses Materials, das aber schon in der Niederschrift dem Vorverständnis der Kopisten entsprechend umgeformt wurde. Der Text zum Wappenbild ist deshalb weniger in der Diachronie als Kopie der Schilling-Chronik als in der Synchronie der anderen Texte Cysats zu sehen. Es wird dann deutlich, daß es Cysats Wirken war, das aus dem Freundschaftsbild ein ›Arbedo-Denkmal‹ für die katholischen Orte machte. Traditionsbildend wurde denn auch das ebenfalls in Schillings Chronik gemalte Bild der Schlacht von Arbedo. Es diente dem Maler Hans Heinrich Wägmann als Vorlage[83] für sein Giebelbild in der Luzerner Kapellbrücke, als er 1614 Cysats Bildprogramm *von der statt vnd des vatterlands geschichten* verwirklich-

[81] Ein hervorragendes Exemplar in Luzern, Staatsarchiv, URK 52/1064; Postkarte im Staatsarchiv erhältlich. Im ersten Tondo David und Jonathan (1. Sam. 18,3), im dritten die Allegorie des sterbenden Vaters (Skiluros), der seinen Söhnen aufträgt, ein Bündel Pfeile zu zerbrechen. Das ganze Bündel läßt sich, im Gegensatz zum einzelnen Pfeil, nicht zerbrechen. Im Unterwaldner wie im Schwyzer Exemplar nur das zweite Tondo. Schwarzweißabb. in: Josef Wiget, Das Bundesbriefarchiv in Schwyz (Schweizerische Kunstführer 39, Nr. 387), 2. korr. Aufl., Bern 1996, S. 27. Vgl. Albert Müller, Der Goldene Bund 1586 (Diss. Freiburg, 1962), Zug 1965.

[82] Zur katholischen und protestantischen Traditionsbildung vgl. Guy P. Marchal, Die ›Alten Eidgenossen‹ im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewußtsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert, in: Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft, Jubiläumsschrift 700 Jahre Eidgenossenschaft, Bd. 2: Gesellschaft – Alltag – Geschichte, hg. vom Historischen Verein der fünf Orte, Olten 1990, S. 309–403; hier: 330ff.

[83] Die Bilderchronik war von 1617 bis spätestens 1619 an Maler Wägmann ausgeliehen. Cysat, Collectanea (Anm. 74), Bd. 1.1, S. 36.

te.[84] Das dazugehörige, von Cysat verfaßte Motto weiß nichts mehr von Bundestreue, sondern gibt die zeitgenössische – und vom Stadtschreiber kritisierte – Situation wieder: *Bellez muth und Volckh abtreibet, / Doch nit unbezwungen bleibet. / Ury Schwytz und Nid-dem waldt / Bringen es in Ihr gewalt.*[85]

Ergebnisse und Diskussion

Die Bedeutung eines Bildes ist abhängig vom jeweiligen zeitlichen, räumlichen und sozialen Kontext, kurz: vom Handlungszusammenhang, in dem dieses steht. Dies gilt auch für die Luzerner Wappentafel, die je nach Kontext bis Ende des 16. Jahrhunderts als Manifestation gegenseitiger Bindung, als Memorial für die gefallenen Mitbürger, als Mahnbild für bundestreues Verhalten und Lehre für die Nachfahren, als Zeichen der Zusammengehörigkeit der katholischen Orte und schließlich als Denkmal an einen blutigen Sieg des tapferen Luzern trotz untreuer Bundesgenossen gelten konnte. Immer wird die Bedeutung der Darstellung durch breite Bezugnahmen, die Objekt, Abbildung, Text und Handlungsfelder umfassen, hergestellt. Trotz der beschriebenen Unterschiede haben aber selbst entgegengesetzte Deutungen, wie Schillings Hinweis auf die besondere Freundschaft zwischen Uri und Luzern auf der einen Seite, Cysats Betonung der durch Uri verratenen Liebe auf der anderen, einen gemeinsamen Nenner im Bündnis.

Grund für die Ähnlichkeit ist zunächst das Bild selbst mit seiner unmittelbar einleuchtenden Sprache. Insbesondere in bezug auf die Freundschafts- bzw. Verwandtschaftssymbolik ist die Darstellung in hohem Maß überdeterminiert (Allianz, Kette, *courtoisie*, Nelke). Dazu bauen die Interpretationen immer auf den vorhergegangenen Sinngebungen auf, durch Annahme oder Zurückweisung des Vorhandenen. Selbst wenn das Objekt oder Bild neu hergestellt wird, wirkt das Frühere so weiter nach. Beides führt dazu, daß die Wappentafel auch fünfzig bzw. über hundert Jahre nach ihrer Entstehung nicht beliebig interpretiert werden kann. Dafür spricht auch, daß sich die räumlichen Kontexte im Prinzip nicht veränderten – das Gegenstück zur Wappentafel in der Peterskapelle wird wiederum in einer Kapelle angebracht, das Bild in der Chronik wird zwar nicht kopiert, der textliche Verweis auf die *figur* gelangt aber wiederum auf die Seite eines Buchs historiographischen Inhalts. Auch der soziale Kontext des Gebrauchs bleibt sich grundsätzlich gleich – jedenfalls gilt das für die Urheber der Wappentafel, die wohl bei den Mitgliedern des Luzerner Rats zu suchen sind, und für ihre Interpreten, Diebold Schilling, Zacharias Bletz und Renward Cysat. Als professionelle Schreiber waren sie diejenigen, die sich zu unterschiedlichen Zeiten als die Wahrer der Idee des Bundes sahen. In ihrer Eigenschaft als Luzerner Bürger, als Politiker und Amtsträger benutzten sie die Sprache der Bundesverträge in Wort und Schrift und wohnten deren Realisierung im gegenseitigen Eid bei. Die Eidleistung fand in der Peterskapelle statt, dem Ort, wo die Wappentafel angebracht war, die verbildlichte, normative Manifestation der beschworenen Verbindung.

Im Fall der Luzerner Wappentafel sind die Parameter ›Bild‹ und ›sozialer Handlungsraum‹ sicher entscheidend für die auch nach den verschiedenen medialen Übertragungen (Tafelmalerei – Chronikillustration – Schrift) und trotz sich verändernder Zeitumstände relativ stabil bleibenden Bedeutungszuweisungen. Die gegensätzlichen räumlichen Kontexte, die Kapelle als öffentlicher Ort und die Chronik, die im Archiv dem öffentlichen Gebrauch entzogen ist, sind weniger entscheidend. Dies ist vor allem auf die Tatsache zurückzuführen, daß Bedeutungen erst durch den Gebrauch hergestellt werden. Dieser wiederum ist sozial determiniert. Die Interpretation des politischen Manifests der Luzerner Regierung für ihre Miteidgenossen wird durch die Angehörigen der politischen Führungsgruppe dominiert. Die innerhalb des Bedeutungsfeldes ›Bund‹ auftretenden, durchaus beträchtlichen Unterschiede sind dann in erster Linie als Reflexionen eines veränderten politischen Umfeldes und als Äußerungen individueller Parteinahme zu verstehen.

Gerade der in der Peterskapelle öffentlich sichtbaren Tafel würde zwar das Potential innewohnen, auch von breiteren Kreisen der Bevölkerung als Zeichen in Anspruch genommen zu werden. Ob das über die Erinnerung an die verstorbenen Familienangehörigen hinaus der Fall war, kann aber nicht mehr geklärt werden. Die Tatsache, daß Diebold Schilling, Zacharias Bletz und Renward Cysat es für wichtig hielten, die Existenz der Wappentafeln in ihrer Chronik zu kommentieren, ist aber wohl der deutlichste Hinweis darauf, daß die unverbrüchliche Freundschaft zwischen Uri und Luzern und zwischen den Eidgenossen überhaupt in keinem Fall ganz selbstverständlich war.

Anhang

[fol. 60v] *Etwas von minen heren von Lucern und iren getrüwen lieben Eitgnossen von Ure, darumb sy zesamen verschlossen sind für andre ort, wie dz in der capell ouch stat. Sich sol ouch nieman verwundern der figur, so harnach volget, in dero min gnedigen heren von Luczern, ouch ir truwen und lieben Eitgnossen für andere ort uß verfasset stand, wie das ouch in der capel der loblichen statt Lucern gemalet und by dissen zitten ernüwert, alß diß büch gemacht ist. Man hat hievor gehört, was not min heren von Lucern zů Bellentz leider erlittend, me denn andre ort, wie wol andern fromen Eitgnossen der iren eben vil umbkamend, denen gott der her allen well gnädig und barmhärtzig sin. Und wie der selb zug gan Bällentz me minen heren in ein hoffart wart gemässen dann zů gůtem, so was doch der will nit anders in minen heren alß noch hüttbetag, in nöten iren getrüwen lieben Eitgnossen allenthalben mit lib und gůt zůzeziehen. Das nů von denen*

[84] Kdm LU 2 (Anm. 5), S. 85.

[85] Nach freundlicher Auskunft von Frau Sabina Kumschick, Luzern, wurde das Arbedo-Bild beim Brand der Kapellbrücke am 18. August 1993 zerstört. Bislang sind weder die Bilder der Brücke wissenschaftlich aufgearbeitet noch die Giebeltafeln gesamthaft publiziert. Eine Schwarzweißabbildung aus einem 1828 erschienenen lithographischen Album in: Die Luzerner Holzbrücken, 5. Aufl., Luzern 1993, Abb. 48.

von Ure wißlich betrachtet, irenthalben groß mitliden mit inen gehept und demnach im Zürchkrieg eigentlich bedacht ward, da sich stätz die von Ure by minen heren und min heren vlissetend by inen ze sind, und beider sitt zůflucht zesamen ze haben, ouch sich so brůderlich gegen einandern hieltend, das die, so dazemal läptend, diß zů einer ewigen gedächtniß in die capel liessend malen, beid schilt mit einer ketti zesamen verfasset, das ein jeglicher das sähe, sölte bedenken, dardurch villicht menger zů liebe und fruntschafft gereitzt, der sunst vil unvernünfftig worten zů zitten ußstost, damit uffrůr und unrůw ze zitten wurde abgestelt. Harumb so han ich zů gůter underwisung anzóug gäben einem jeglichen läsenden, das liebe und früntschafft der loblichen Eitgnoschafft in allen orten nit gemindert, sunder gemeret und kein Eitgnosse von dem andern verachttet werde, alß dennocht etwa liederlich beschicht, dardurch die so bitzhar gern ein lobliche fromme Eitgnoschafft gern undertruckt hättend, nit froud ab dem, das sy einandern vernůtgetend, fröud entpfahent. Doch so ist noch bitzhar under allen orten nüt zwüschent jman sollicher maß irrung ufferstanden, wann dz sy nüt dest minder stätz in nőten, innhalt ir pünden, einander fromclich, trostlich und erlich sind bygestanden. Hiemit will ich witer darvon nit schriben, denn aber für mich procediren und sagen, wie dann harin funden und geläsen wirt. Ich will mich ouch in allen puncten und articklen verantwurt und alle menschen vlissenclich gebetten haben, nit ze achten, ob die jarzal nit eben nach einander funden wurden, wan ich han die ouch also funden und zum dickern mal selb vermeint, die, so vor mir alt geschichten uffgeschriben, habend an der selben jarzal gevält. Sy sy aber an ir selber geråcht oder nit, so sind doch nütdestminder alle sachen, wie die harin stand, beschåhen und fürgangen eins [fol. 61r], *vor das ander nach, damit es dennocht alles volbracht worden und nit minder sunder me geschåhen, denn als harin ist vergriffen, das keiner alß mag ergründen, wann es wurd zevil costens, můg und arbeit bruchen. Diß git aber den jetzigen ouch den jungen ein anzóug und underwisung, damit sy in råten und tåten dest geschicklicher von allen sachen wüssend ze raten und ze reden, nit dz ich mich selb darfür achttet niemand, so harin list, ze leren, so ich sunder fruntlich warnen und will bitten, der alten fůßstapfen nachzevolgen, die die Eitgnoschafft nit umbsunst erdacht und ir pünd gemacht hand, das je und je inen und iren nachkomen bitzhar woll erschossen und darby ze glouben ist, wa man gott for ougen und in gehorsame låbt, dz er nieman in sinen nőten verlat, wie dz in der Eitgnossen nőten dick gesåhen ist.*

Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513. Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faksimile der Handschrift S. 23 fol. in der Zentralbibliothek Luzern, hg. von Alfred A. Schmid, Luzern 1981, S. 98f.

Abb. 1: *Freundschaftsbild von Uri und Luzern.* Chronik des Diebold Schilling, 1513. Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek, Hs. S. 23 fol., fol. 61r (Foto).

Abb. 2: *Standesscheibe von Unterwalden aus der Werkstatt von Oswald Göschel, 1505.* Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. 73859 (Foto).

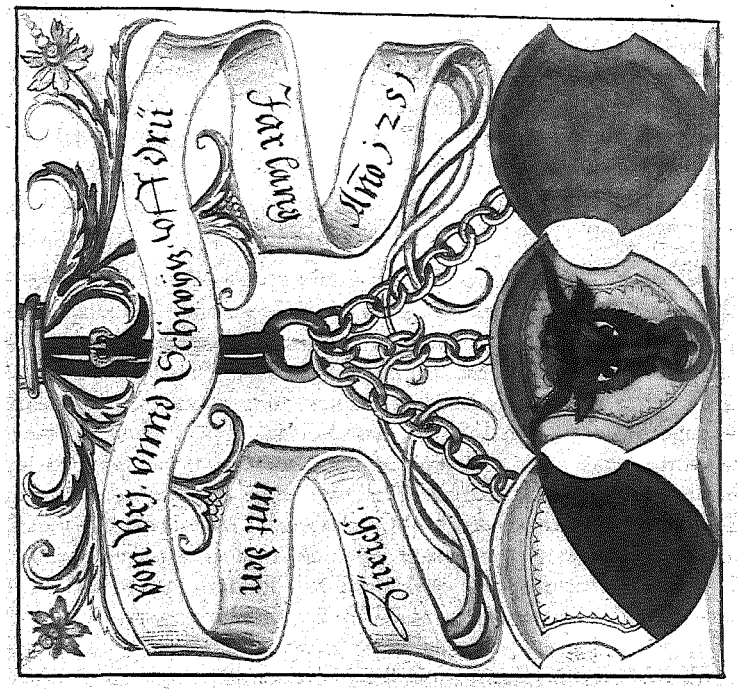


Abb. 4: *Miniatur zum Bund von Zürich, Uri und Schwyz 1251 (eigentlich 1291).* Basel-Stadt, Staatsarchiv, Ratsbücher F 2, Bundbuch von 1563, fol. 7v (Foto).

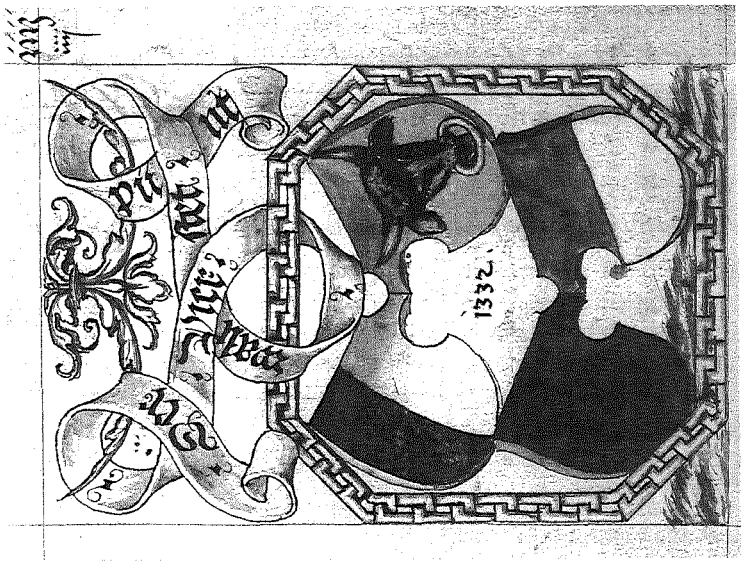


Abb. 3: *Miniatur zum Bund von Luzern mit Uri, Schwyz und Unterwalden 1332.* Luzern, Staatsarchiv, Cod. 2A, Bundbuch (ca. 1550), fol. 4r. Foto: Theres Bütler.

Charlotte Gutscher-Schmid (Bern)

Von sant Anthonien kapellen wegen

Zur Entstehungsgeschichte des Berner Antonius-Zyklus (um 1500)

Bern ist nicht reich an mittelalterlichen Wandmalereien. Um so erstaunlicher ist es deshalb, daß der einst vierundsechzig Szenen umfassende Zyklus, der sich im Chor der Antoniterkirche an der Postgasse 62 befunden hat, nur wenig bekannt ist. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Malereien schlecht erhalten sind. Anläßlich der Gesamtrenovation des Gebäudes 1939 wurde rund die Hälfte der einst bemalten Fläche abgelöst und auf Holzrahmen aufgezogen; sechsundzwanzig Bildfelder wurden an einem anderen Ort in der ursprünglichen Liegenschaft aufgehängt, sechs weitere Fragmente waren bis vor einem Jahr im Depot des Bernischen Historischen Museums magaziniert. Heute sind alle erhaltenen Teile wieder im 1. Stock der Postgasse 62 vereint. Die einzige ausführliche Bearbeitung stammt von Paul Hofer und erfolgte 1969 im Rahmen des Berner Kunstdenkmälerinventars.[1] Diese grundlegende Publikation kann heute in wesentlichen Punkten ergänzt und teilweise korrigiert werden. Zum Verständnis der Ikonographie ist es notwendig, den Zyklus im Umfeld seiner Entstehung zu untersuchen. Fragen nach den Auftraggebern und den ›Adressaten‹ der Wandmalereien stehen deshalb im Vordergrund eines ersten Teiles dieses Beitrages. Zweitens gilt das Interesse dem spätgotischen Neubau und seiner Ausstattung. Erst in einem letzten Teil wende ich mich der Interpretation des Antoniuszyklus zu. Ausführlich behandelt werden insbesondere diejenigen Bildfelder, die eine ikonographische Besonderheit der Berner Ausmalung darstellen und für die ich eine neue Deutung vorschlage.

Die Antoniusverehrung und Förderung des Antoniterordens in Bern

In einem kleinen Dorf in der Dauphiné, La Motte-aux-Bois, wurden seit der Mitte des 11. Jahrhunderts die Reliquien des heiligen Antonius verehrt. Dieser war zum Patron jener Kranken geworden, die unter den brennenden Schmerzen des *ignis sacer* oder ›Antoniusfeuers‹ litten. Es führte zum Absterben der Gliedmaßen oder löste Krämpfe und Verwirrtheit aus.[2] Erst im 17. Jahrhundert er-

[1] Paul Hofer, Antoniterkirche. Die Wandmalereien, in: Paul Hofer und Luc Mojon, Die Kirchen der Stadt Bern (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern 5), Basel 1969, S. 29–45.

[2] Zu den verschiedenen Formen der Krankheit und dem Therapieansatz der Antoniter s. Günter Engel, Das Antoniusfeuer in der Kunst des Mittelalters: die Antoniter und ihr ganzheitlicher Therapieansatz, in: Antoniter-Forum 7 (1999), S. 7–35.

kannte man die Ursache der Krankheit – verdorbenes Roggenkorn –, und sie ging als Mutterkornvergiftung in die Medizingeschichte ein. Seit dem 12. Jahrhundert pilgerten Kranke in zunehmender Zahl zu den Antoniusreliquien und erhofften sich eine wunderbare Heilung. Sie wurden am Wallfahrtsort, der den Namen Saint-Antoine angenommen hatte, von einer Laienbruderschaft gepflegt. Aus dieser anfangs kleinen Gemeinschaft der Antoniter entwickelte sich noch im 12. Jahrhundert eine Organisation, der die Leitung zahlreicher weiterer Spitäler im südfranzösischen und oberitalienischen Raum, in Spanien und Deutschland übertragen wurde.[3] Ihr Ruhm muß darauf beruht haben, daß die Antoniter nicht nur auf dem Gebiet der Hospitalorganisation, sondern auch in der Therapie außerordentliche Leistungen erbrachten.[4] Im 13. Jahrhundert wurde die Gemeinschaft in einen Chorherrenorden mit Augustinerregel umgewandelt. Im Gebiet der späteren Schweiz besaßen die Antoniter seit 1297 eine Niederlassung in Großbasel, seit 1373 eine Präzeptorei in Uznach, und seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Ballei in Burgdorf.[5]

Die Geschichte der Niederlassung in Bern beginnt mit zwei Schenkungen aus den Jahren 1283/1284 und 1333 an die Antoniter, deren Ertrag wohl noch von der Generalpräzeptorei Chambéry aus verwaltet worden ist. In den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts scheint neben einer dem heiligen Antonius geweihten Kapelle ein Antoniterhaus entstanden zu sein.[6] Es ist denkbar, daß dabei eine in jüdischem Besitz befindliche Parzelle nach der Vertreibung der Juden aus der Stadt im Jahr 1427 vom Rat konfisziert und den Antonitern übertragen worden ist.[7] Wie aus Schriftquellen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorgeht, wurden die Antoniter in Bern einerseits von offizieller Seite, andererseits aber auch von Angehörigen der Berner Oberschicht privat gefördert.

Die politischen Anstrengungen zur Ansiedlung der Antoniter

Für eine größere Stadt war es wichtig, für die Spezialpflege von am Antoniusfeuer Erkrankten zu sorgen. Dies war wohl der offizielle Grund, warum sich

[3] Zur Geschichte des Ordens: Adalbert Mischlewski, Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts (Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte 8), Köln/Wien 1976.

[4] Ders., Soziale Aspekte der spätmittelalterlichen Antoniusverehrung, in: Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter, hg. von Klaus Schreiner (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 20), München 1992, S. 143–156, hier: 138.

[5] Kathrin Utz Tremp, Bern, in: Die Antoniter, die Chorherren vom Heiligen Grab in Jerusalem und die Hospitaliter vom Heiligen Geist in der Schweiz, redigiert von Elsanne Gilomen-Schenkel (Helvetia sacra IV/4), Basel/Frankfurt a. M. 1996, S. 91–110, hier: 91f.

[6] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 91f.

[7] Roland Gerber, Die geistlichen Niederlassungen, in: Berns grosse Zeit – Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, hg. von Ellen J. Beer, Norberto Gramaccini, Charlotte Gutscher-Schmid und Rainer C. Schwinges, Bern 1999, S. 62–74, hier: 68.

die Berner Regierung mehrfach für die Ansiedlung der Antoniter stark machte. Nicht unwichtig ist aber eine zweite Motivation: Noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war die Berner Pfarrkirche dem Deutschen Orden unterstellt, und die Berner ergriffen jede Möglichkeit, in den eigenen kirchlichen Angelegenheiten stärker Einfluß nehmen zu können.[8] Dies scheint sich denn auch in einem Brief abzuzeichnen, den die bernischen Ratsherren Rudolf von Ringoltingen und Kaspar von Scharnachtal aus Solothurn ihren Kollegen nach Bern schrieben. Sie hatten erfahren, daß der Konzilspapst Felix V. am 20. August 1447 in Basel einziehen wolle, wo gleichzeitig der Landkomtur und die ›Gebietiger‹ (wohl des Deutschen Ordens) tagen sollten. Dies sei die schon lange erhoffte Gelegenheit, um mit dem Landkomtur *von sant Anthonien kapellen wegen* zu sprechen.[9] Das Gespräch fand statt, war erfolgreich und führte zum Vertrag vom 22. Dezember 1454, der die Modalitäten bezüglich der Niederlassung regelte.[10]

Ein weiterer Akt des Berner Rates zur Unterstützung der Antoniter[11] scheint gezielt vorbereitet: Nun ging es um den Ausbau der Niederlassung zu einem Spital. Im Herbst 1471 befanden sich der Schultheiß Petermann von Wabern und der Ratsherr Adrian I. von Bubenberg auf einer diplomatischen Reise in Savoyen. In Chambéry – wo sich die für die Berner Niederlassung zuständige Generalpräzeptorei befand – hörten sie von einem Strafwunder des heiligen Antonius, das sich dort jüngst ereignet hätte. Als Tagesaktualität brachten sie die Geschichte mit nach Bern. Sie wurde sogleich vom Stadtschreiber Thüring Fricker aufgeschrieben und *allen und ieklichen geistlichen und weltlichen personen, äpten, pröpsten, prelaten, dechan, kilchhern oder irn fürwesern und allen andern menschen, in was wirde, stats oder wesend die sind*,[12] bekannt gegeben.

[8] Bern – seit 1220 dem König direkt unterstellt – blieb in kirchlichen Belangen erstaunlich lange bevormundet. So war im 13. Jahrhundert die Stadtbevölkerung verpflichtet, den Gottesdienst des Deutschen Ordens in Köniz zu besuchen, und selbst als 1276 die Filialkirche Bern von Köniz abgetrennt und zur Pfarrkirche erhoben wurde, blieb sie dem Deutschen Orden unterstellt. Wie Kathrin Utz vermutet, könnte diese Situation in den Bernern den Wunsch nach mehr kirchlicher Selbständigkeit geweckt haben. Sie sieht schon die Ansiedlung der Franziskaner (1256/57) und der Dominikaner (1269) auf Betreiben der Stadt in diesem Zusammenhang. Georges Descoeudres und Kathrin Utz Tremp, Bern. Französische Kirche. Ehemaliges Predigerkloster. Archäologische und historische Untersuchungen 1988–1990 zu Kirche und ehemaligen Konventgebäuden (Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons Bern, hg. vom Archäologischen Dienst des Kantons Bern), Bern 1993, S. 122.

[9] Nach Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 92.

[10] Ebd.

[11] Vgl. dazu: Charlotte Gutscher-Schmid und Kathrin Utz, »das bein abgehowen zu Sant Antoenien«. Die Spitalkirche der Antoniter, in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 501–509, hier: 502.

[12] Anrede des Briefes (Staatsarchiv Bern, Ob. Spruchb. F, p. 405–409), zitiert nach: Gustav Tobler, Aus dem katholischen Bern. I. Ein Wunder des hl. Antonius 1471, in: Neues Berner Taschenbuch 1897, S. 293–299, hier: 294.

Zwei Reisläufer hatten auf frevelhafte Weise Heu für ihre Pferde von der Matte des Klosters gestohlen und erlagen daraufhin dem Antoniusfeuer. Stärker als das an sich kleine Vergehen wog offenbar die Mißachtung des Heiligen, vor dessen Macht die beiden – durch einen alten Mann, aber nach Fricker gleichsam dank einer himmlischen Stimme[13] – noch gewarnt worden waren: *lieben fründ, dis matt ist sanct Anthonien, und min getrüwer rat, ir lassen im das sin unverendret, dann als er ein richliger* [zur Rache geneigter] *heilig ist, so möchten ir üwer fresenheit wol engelten.*[14] Nach einer ausführlichen Schilderung des schrecklichen Krankheitverlaufes, der sowohl bei den beiden Knechten wie auch bei ihren Pferden zum Tode führte, schließt Fricker mit der unmißverständlichen Moral:

> *Dis alles unser botten selbs gesechen und gehört, von den und andern wir das vernommen haben und meinen, das dehein mensch sy, er sol dester geneigter sin, dem vermelten himelfürsten hilflichen willen zu erzöugen und si dardurch gewarnet werden, sinen heiligen namen zu eren und in deheinen weg zu versmachen. Und also die will das, so vor stat, warlichen ergangen ist, da wir nit zwifeln, ir verstanden in was hochen verdienens der heilig himelfürst sanct Anthony und wie widrig gott dem allmechigen ist, sinen namen zu leidigen.*[15]

Das Wunder solle deshalb allen Untertanen und Hintersässen verkündet werden und diese müßten die Mahnung verstehen: Mit Almosen, Gaben und Förderung möchten sie dem Heiligen die ihm zustehende Ehre erweisen,

> *inmassen als si wellen durch gnad desselben heiligen sölicher harter, grosser und unusprechlicher marter des helschen brands ietz und alweg entladen sin und beliben, und damit teilhaft gemacht werden des grossen ablas.*[16]

Bestätigt werden zum Schluß die dem Orden zugesicherten Privilegien und die Zusage, daß alle Einnahmen ausschließlich für den Neubau verwendet würden, der im Moment im Entstehen sei. Es wird an dieser Stelle erstmals die Spitaltätigkeit der Antoniter erwähnt: *dann ouch in demselben hus presthaft lüt dis sichttagen enthalten, gespist und besorgt werden.*[17]

Auch in den folgenden Jahren blieben die Angelegenheiten des Antoniterordens ein häufig behandeltes Geschäft in den Berner Ratssitzungen. 1473 versuchte die Stadtregierung, die Erlaubnis zu bekommen, sich bei der jährlichen Rechnungslegung der Antoniter durch einen Mitrat vertreten zu lassen.[18] 1479 strebte der Rat eine weitergehende Kontrolle an, indem er dem Kloster einen städtischen Vogt vorsetzen wollte, der die Wirtschaftsführung des Spitals kontrollieren sollte.[19] Im selben Jahr setzte er alles daran, entgegen dem Vertrag von

[13] Ebd., S. 296.
[14] Ebd., S. 295.
[15] Ebd., S. 297.
[16] Ebd., S. 298.
[17] Ebd., S. 299.
[18] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 95.
[19] Gerber, Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 69.

1454 die Anzahl der Antoniterbrüder erhöhen zu dürfen, die Ballei Burgdorf und deren Einnahmen der Berner Niederlassung inkorporieren und schließlich einen Stadtberner als Vorsteher einsetzen zu können.[20] Beim Berner Kanditaten handelte es sich um den Arzt Niklaus Widempösch. Dieser war Doktor der Freien Künste und der Medizin, und seine Studien in Paris und Basel waren durch städtische Stipendien finanziert worden. Da er jedoch 1470 in den Zisterzienserorden eingetreten war, kam es zu einem Interessenkonflikt zwischen der Stadt und dem Orden: Als er 1475 zum Stadtarzt ernannt wurde, durfte er die Stelle des Ordens wegen nicht antreten.[21] Kein Wunder, daß ihn der Rat geradezu als dazu prädestiniert ansah, das Vorsteheramt des Antoniterspitals zu übernehmen. Man besorgte ihm eine päpstliche Dispens für einen Ordenswechsel und empfahl ihn in Chambéry als idealen Vorsteher.[22] Dies entsprach aber in keiner Weise den Vorstellungen der Ordensleitung, da diese neben dem amtierenden Präzeptor einen weiteren Anwärter nach Bern entsandt hatte.[23] Noch gaben aber die Berner nicht nach und formulierten ihre Anliegen ein weiteres Mal in einem an den Papst gerichteten Schreiben. Erst nachdem dieser auf den Vorstoß nicht einmal reagiert hatte, resignierte der Berner Rat auf dieser rechtlichen Ebene.[24] 1480 unterstützte er den zweiten französischen Kandidaten in der Auseinandersetzung mit dessen langjährigem Vorgänger und realisierte in den folgenden Jahren das eigene Anliegen, den Neubau des Spitals, weitgehend in eigener Regie.

Stiftungen für Antonius und die Antoniter

Man gewinnt also den Eindruck, die Berner Regierung habe den Antoniuskult so gesteuert, daß er der Stadt einen möglichst großen Nutzen brachte. Daneben läßt sich aber auch feststellen, daß zahlreiche Berner Familien den heiligen Antonius in besonderem Maße ›verehrten‹. Dies kann nicht damit zusammenhängen, daß es hier bedeutende Antoniusreliquien gegeben hätte.[25] Sicher war jedoch die Angst vor der Krankheit ein Grund für die Antoniusfrömmigkeit. Das

[20] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 95.
[21] Urs Martin Zahnd, Die Bildungsverhältnisse in den bernischen Ratsgeschlechtern im ausgehenden Mittelalter. Verbreitung, Charakter und Funktion der Bildung in der politischen Führungsschicht einer spätmittelalterlichen Stadt (Schriften der Berner Burgerbibliothek), Bern 1979, S. 29.
[22] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 96.
[23] Ebd.
[24] Ebd.
[25] Wundertätige Reliquien hätten bestimmt zu einer Wallfahrt geführt, vgl. dazu: Daniel Gutscher, Susi Ulrich Bochsler und Kathrin Utz Tremp, Die Wallfahrt im 15. Jahrhundert am Beispiel der wundertätigen Maria von Oberbüren, in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 380–391. Am Münster sind neben den 1463 hierher gelangten Vinzenzreliquien keine weiteren Reliquien faßbar: Luc Mojon, Das Berner Münster (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern 4), Basel 1960, S. 3.

oben zitierte Wunder von 1476 zeigt sehr schön, daß dem Heiligen nicht nur die Macht zustand, das Antoniusfeuer zu heilen, sondern dieses auch als Strafe zu verhängen. Auch Adalbert Mischlewski hat nachgewiesen, daß Antonius im Spätmittelalter als Rächender gesehen werden konnte, den es unter allen Umständen gnädig zu stimmen galt.[26] Wenn die Krankheit als Strafe für eine mangelnde Hochschätzung des Heiligen verstanden wurde, dann ist es nicht erstaunlich, daß der fußamputierte Krüppel auf der Darstellung des Jüngsten Gerichtes am Hauptportal des Berner Münsters (um 1485) auf der Seite der Verdammten erscheint (Abb. 2).[27]

Der Sorge um die Gesundheit im Diesseits stand diejenige um das Seelenheil im Jenseits gegenüber. Dabei läßt sich kaum trennen, was der Verehrung des Heiligen, was als Gabe für die Antoniter diente. So ist es dieselbe Familie von Krauchtal, die schon anfangs des 14. Jahrhunderts dem Antoniterorden eine umfangreiche Schenkung in Form von Landbesitz hatte zukommen lassen, die ihre Familienkapelle an der Nordseite des Münsters dem heiligen Antonius weihen ließ. Zu ihrer Errichtung hatte die Familie die hohe Summe von 200 Pfund gestiftet.[28] Verantwortlich für die Vergabung im Jahr 1425 (also schon vier Jahre nach der Grundsteinlegung zum Münsterneubau) war Petermann von Krauchtal,[29] dessen Witwe Anna von Velschen um 1440/1450 für diesen Altar ein im Museum Thun erhaltenes Antependium in Auftrag gab. Es zeigt im Zentrum die Mondsichelmadonna, seitlich den Altarpatron zusammen mit anderen Heiligen.[30] Die Münsterkapelle wechselte zu einem nicht sicher bestimmbaren Zeitpunkt das Patronat, das nun der Familie von Erlach zukam. Dabei wurde das Antoniuspatrozinium ausdrücklich beibehalten.[31] Nach den Untersuchungen von Franz-Josef Sladeczek könnte es durchaus sein, daß eine aus dem Schutt der Münsterplattform geborgene monumentale Antoniusstatue einst für diese Kapelle bestimmt war. Die prächtige Skulptur ist durch ein Wappen als Stiftung der Familie Erlach ausgewiesen. Als Auftraggeber kommen zeitlich am ehesten Anton von Erlach, oder nach dessen Tod seine Witwe Barbara in Frage, die 1464 als Inhaberin des Patronatsrechtes der Antoniuskapelle im Münster belegt ist.[32]

[26] Mischlewski, Soziale Aspekte (Anm. 4), S. 139.
[27] Zum Münsterportal vgl. Franz-Josef Sladeczek, Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507), Bern 1990, S. 40–68.
[28] Mojon, Berner Münster (Anm. 25), S. 17f.
[29] Er war ein Nachkomme des Peter von Krauchtal (gestorben um 1333). Franz-Josef Sladeczek, Der Berner Skulpturenfund. Die Ergebnisse der kunsthistorischen Auswertung, Bern 1999, S. 279.
[30] Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, Paramente aus dem Berner Münsterschatz, in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 456–474, hier: 467f., Abb. 305.
[31] Sladeczek, Skulpturenfund (Anm. 29), S. 279f.
[32] Ebd., S. 280. Sladeczek diskutiert die Möglichkeit, daß die Statue im Vorgängerbau der Antoniterkirche gestanden haben könnte, hält diese Variante aber für eher unwahrscheinlich (S. 281).

Zu den frühen Förderern des Antoniuskultes in Bern zählen neben diesen alten Berner Geschlechtern auch wichtige Vertreter von neu etablierten Familien. Zunächst Rudolf Hofmeister, der Petermann von Krauchtal im Amt nachfolgte und lange Jahre Berner Schultheiß blieb (1418–1446). Die Wahl Hofmeisters zum Schultheiß muß damals überraschend gewesen sein: Nicht nur gehörte er keiner vornehmen Berner Familie an, sondern er war zum Zeitpunkt seiner Wahl noch Neuburger.[33] Sein großer Reichtum läßt vermuten, daß die Familie wohl ursprünglich im Handel tätig gewesen war.[34] In seinem Testament aus dem Jahr 1452 vermachte er den Antonitern in Bern einen jährlichen Zins von 2 Gulden.[35] Noch deutlicher hat sich Rudolf von Ringoltingen für Antonius und dessen Orden engagiert. Auch der zwischen 1448 und 1455 mehrmals zum Schultheiß gewählte von Ringoltingen entstammte einer ausgesprochenen Kaufmannsfamilie, die einst ›Zigerli‹ geheißen hatte. Rudolf von Ringoltingen war 1448 der zweitreichste Berner (hinter Ludwig I. von Diesbach; Hofmeister folgte an achter Stelle).[36] In den Schriftquellen wird seine Förderung des Antoniuskultes an zwei Punkten faßbar. Die Fürsprache anläßlich des Papstbesuches im Jahr 1447 wurde oben schon genannt. Darüber hinaus legte er in seinem Testament aus dem Jahr 1456 fest, daß, falls sein Geschlecht aussterben sollte, die Burg Landshut in ein Antoniterhaus für zwei Ordenspriester und ein Antoniterspital für zehn Bedürftige umgewandelt werden solle.[37]

Aus dem Testament Rudolfs von Ringoltingen geht der Wunsch nach einem Spital klar hervor. Dennoch ist zu fragen, ob die auffallende Bevorzugung des Antonius in der Berner Führungsschicht nicht noch einen zweiten Grund haben könnte. Adalbert Mischlewski betont, wie die Antoniusverehrung in den beiden letzten Jahrhunderten des Mittelalters bei den Adligen wachsende Bedeutung gewann.[38] Für dieses Aufsteigen des Antonius zum Patron der Ritter dürfte weniger seine vornehme Herkunft, als sein tapferer Kampf gegen die Versuchungen und Angriffe des Teufels verantwortlich gewesen sein. Es könnte dabei auch eine Rolle spielen, daß es der Legende nach um das Jahr 1000 ein Adliger gewesen war, der nach einer Antoniuserscheinung und der wunderbaren Heilung seines Sohnes veranlaßt haben soll, daß die Antoniusreliquien von Konstantinopel nach dem späteren Saint-Antoine überführt wurden.[39] War es dieser

[33] Sein Vater hatte noch den Namen ›Gräfli‹ getragen und war als Hofmeister des Bischofs von Basel tätig gewesen. Aus unbekannten Gründen stieg er zur Ritterwürde auf, und der frühere Amtstitel wurde zum Familiennamen. Vgl. Gustav Tobler, Rudolf Hofmeister, in: Sammlung Bernischer Biographien 1, hg. vom historischen Verein des Kantons Bern, Bern 1884, S. 401–409.
[34] Zahnd, Bildungsverhältnisse (Anm. 21), S. 112f.
[35] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 92.
[36] Roland Gerber, Das Bürgerrecht, in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 146.
[37] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 93.
[38] Mischlewski, Soziale Aspekte (Anm. 4), S. 145.
[39] Vgl. zur Legende Jacob Stammler, Die St. Antonius-Kirche in Bern, in: Katholische Schweizer Blätter 9 (1893), S. 42–62, hier: 48f. Ekkehard Sauser, Antonius Abbas (der Große), in: LCI 5 (1973), Sp. 205–217, hier: 206f.

Aspekt der Antoniusverehrung, der die ›Aufsteigerfamilie‹ von Diesbach zu einer besonderen Devotion bewogen hat?[40] Ihre Vertreter benahmen sich wie ›Adelige‹ und wurden von ihren Mitbürgern und Zeitgenossen auch als solche angesehen. Wichtiger Ausdruck ihrer Stellung war der Erwerb eines neuen Familienwappens – Niklaus Goldschmied nannte sich nach dem Kauf der Herrschaft Oberdiesbach 1427 ›von Diesbach‹ und übernahm das Wappen der Grafen von Kyburg, das er nur leicht veränderte.[41] Ebenso bedeutsam war es, das Anknüpfen an die höfisch-ritterliche Tradition durch die Mitgliedschaft in zahlreichen Ritterorden unter Beweis zu stellen. Ludwig II. von Diesbach – ein Enkel von Niklaus[42] – ließ um 1475 in einem Schlußstein des Münsters zu Seiten des Familienwappens die Embleme von zahlreichen adeligen Gesellschaften abbilden. Eines davon läßt sich als die Ordenskette des klevischen Ritterordens vom heiligen Antonius deuten. Eine analoge Darstellung findet sich auf einem etwa gleich alten hölzernen Relief, das wohl Teil eins Kirchenstuhls in der Diesbachkapelle im Berner Münster war (Abb. 3).[43] Der Orden war 1420 von Herzog Adolf II. von Kleve (1394–1448) gegründet worden, und zwar in Anlehnung an eine ältere ritterliche Antoniusbruderschaft im Hennegau.[44] Auf einem nur als spätere Kopie überlieferten Portrait des Herzogs von Kleve ist das Bruderschaftsabzeichen zu sehen. Die Kette ist als wellenförmiges Band gestaltet. An vier Stellen sind Anhänger in der Form von Taukreuzen befestigt. Der Mittelanhänger, das ›Kleinod‹, setzt sich aus mehreren Symbolen zusammen: Die Verbindung mit der Kette bildet ein Motiv, das Mischlewski als Krone interpretiert, das in unserem Falle aber die Form eines Vogels hat – eine Taube oder der brotbringende Rabe? Der Vogel trägt jedenfalls ein Medaillon mit einem Tau im Schnabel, an dem ein Löwe baumelt.[45] Ludwig I. von Diesbach (der Vater von Ludwig II. und Onkel von Niklaus II.) hatte Beziehungen zum Herzog von Kleve in der Zeit nach 1450, als Ludwig Mitglied des klevischen Schwanenordens geworden war.[46] Er könnte gleichzeitig auch in die dortige Antoniusbruderschaft aufgenommen worden sein.

Erneuerten die verschiedenen Vertreter der Familie von Diesbach wohl die Mitgliedschaft in der vornehmen Gesellschaft, oder ›zitierten‹ sie bloß deren Zeichen? Jedenfalls gehörte die Pflege ›adeliger Bildung‹ und ›ritterlicher Umgangsformen‹ zu den Wesenszügen der bernischen Ratsherren – spezifische Eigenschaften, die ihnen selbst ihre Feinde bestätigten.[47] Wenn es die Berner Führungsschicht tatsächlich als ihre Aufgabe angesehen hat, den Ritterheiligen Antonius zu fördern, mag dies erklären, warum gerade auch die neu nobilitierten Geschlechter dieser in besonderem Maße nachkamen. Es ist eben kein Zufall, wenn gerade der Schultheiß Petermann von Wabern, der sich 1471 für die Gründung des Berner Antoniterspitals eingesetzt hatte, auch den ›höfischen‹ Wandbehang mit der Geschichte des ›Grafen von Savoyen‹ in Auftrag gab.[48]

Die Berner Spitalkirche der Antoniter

Alle genannten Punkte – die politische Förderung und Einflußnahme, die private Verehrung des Antonius und eine großzügige finanzielle Unterstützung der Antoniter – bereiteten den Boden für den Neubau, den man in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts in Angriff nahm, in wenigen Jahren aufrichtete und reich mit Wand- und Altargemälden ausstattete. Nur während rund zwanzig Jahren diente er seiner ursprünglichen Bestimmung als Spitalkirche.[49] Obwohl archäologische Befunde bislang fehlen, ist doch anzunehmen, daß sich ein in den Schriftquellen erwähnter Vorgängerbau des mittleren 15. Jahrhunderts schon an derselben Stelle befunden hatte.[50] Da der wohl 1494 begonnene Neubau in die schmale Parzelle zwischen bestehenden Häusern eingefügt werden mußte, war die architektonische Form der Spitalkirche weitgehend vorgegeben (Abb. 1). Das Grundstück zwang zu einer Orientierung der Anlage nach Norden, die starke Hanglage bedingte einen zweigeschossigen Chor. In dessen Untergeschoß wurde eine durch eine Wendeltreppe erschlossene kryptaähnliche Sakristei eingerichtet.[51] Der von der Postgasse ebenerdig zu erreichende Saalbau

[40] Die Familie von Diesbach war erst im frühen 15. Jahrhundert durch Fernhandel überaus reich geworden und in der Folge in den engsten Kreis der bernischen Führungsschicht aufgestiegen. Urs Martin Zahnd, Die autobiographischen Aufzeichnungen Ludwig von Diesbachs. Studien zur spätmittelalterlichen Selbstdarstellung im oberdeutschen und schweizerischen Raume (Schriften der Berner Burgerbibliothek), Bern 1986.

[41] Urs Martin Zahnd, Die bernische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Niklaus Manuels Totentanz, in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 119–139, hier: 147.

[42] Zum Stammbaum der Familie von Diesbach vgl. Zahnd, Ludwig von Diesbach (Anm. 40), S. 129–147.

[43] Die Kette wurde bisher als Zeichen des Ordens des Heiligen Geistes oder der Taube bezeichnet. Mojon, Berner Münster (Anm. 25), S. 145. Zum Holzrelief vgl. Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog zur Ausstellung Bernisches Historisches Museum/Musée de l'Œuvre Notre Dame, Straßburg, hg. von Cecile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth, Zürich 2000, Kat. 69, S. 214. Die gleiche Kette erscheint auf der Wappenscheibe des Ludwig von Diesbach in der Kirche Worb, datiert 1521. Siehe dazu: Niklaus Manuel Deutsch. Maler Dichter Staatsmann. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, hg. von Cäsar Menz und Hugo Wagner, Bern 1979, Nr. 287, S. 452.

[44] Mischlewski, Soziale Aspekte (Anm. 4), S. 146.

[45] Ebd., S. 147 und Abb. 11. Da nur die Kopie des 17. Jahrhunderts nach einem zeitgenössischen Original bekannt ist, könnte es sich bei der Krone auch um eine Mißdeutung des Kopisten handeln.

[46] Zahnd, Ludwig von Diesbach (Anm. 40), S. 135.

[47] Zahnd, Bildungsverhältnisse (Anm. 21), S. 204f.

[48] Vgl. den Beitrag von Anna Rapp Buri in diesem Band.

[49] Nachdem bei der Reformation 1528 das Kloster aufgehoben worden war, wurde der Bau sehr unterschiedlich genutzt und mehrfach umgebaut. Heute dient er der lutherischen Gemeinde Berns als Kirche und Gemeindehaus.

[50] Paul Hofer und Luc Mojon, Die Kirchen der Stadt Bern (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern 5), Basel 1969, Antoniterkirche S. 3–45, Wandmalereien S. 29–45, hier: 4f.

[51] Heute befindet sich in diesem Raum die Kapelle der Russisch-Orthodoxen Kirche Berns.

war einst durch einen Triumphbogen in zwei etwa gleich große Teile gegliedert: den Chorraum für den Gottesdienst und das Schiff als Aufenthaltsort der Kranken (Abb. 4). An der Eingangsfront entstand über den Lauben der Gasse ein schmaler Raum, der als eine zum Kirchenraum hin offene Empore genutzt wurde. Von hier oben konnte das Pflegepersonal die Kranken überblicken, die wohl »in gezimmerten, vielleicht mit Vorhängen versehenen Zellen oder Alkoven«[52] untergebracht waren. Da die seitlichen Brandmauern nicht durchbrochen werden konnten, befanden sich in der Südwand zwei große Fenster, die das schmale Schiff erhellten. Rund zwanzig Kranke konnten darin untergebracht werden, die von ihrem Bett aus der Messe folgen konnten. Diese Verbindung von Spital und Kirche war auch in den Reformstatuten der Antoniter aus dem Jahr 1478 ausdrücklich vorgesehen.[53]

Wie die architektonischen Formen vermuten lassen, stand der Neubau unter der Bauleitung eines Mitarbeiters der Münsterbauhütte[54] und wurde in sehr kurzer Zeit aufgerichtet – offenbar stand genügend Geld zur Verfügung. Ausdrücklich für den Bau bestimmt ist ein Legat von Margreth von Wabern im Jahr 1492.[55] Leider ist eine wichtige Quelle zu den Stiftungen für den Spitalbau nicht mehr vollständig auszuwerten: Von den acht Stifterwappen, die sich einst an der Laubenfront befanden, sind nur fünf in einer Skizze des letzten Jahrhunderts überliefert. Die drei bestimmbaren Schilde weisen auf die schon mehrfach genannte Familie Hofmeister, die Familie von Diesbach als Mitglied der klevischen Antoniusbruderschaft und eine Familie von Wichtrach, die sonst nirgends als Stifterin auftritt.[56]

War der architektonische Aufwand relativ bescheiden gewesen, so scheute man keine Kosten bezüglich des künstlerischen Schmuckes der Kapelle. Dieser zeichnete schon den Eingangsbereich aus: Skulpturen zierten einst die Türgewände der Eingänge, teils plastisch, teils malerisch zeigte sich die Dekoration der über den Lauben sich erhebenden Südfront.[57] Im Innern muß der gegenüber dem wohl eher kargen Laienschiff äußerst reich ausgestattete Chor jeden Zeitgenossen beeindruckt haben: Die Längswände waren bis unter die Decke vollständig bemalt. Vor dem polygonalen Chorabschluß mit den drei hohen Maßwerkfenstern erhob sich zudem seit 1520 der Hochaltar von Niklaus Manuel.[58]

[52] Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 12.
[53] Henry Chaumartin, Le mal des ardents et le feu Saint-Antoine, Vienne-la Romaine 1946, S. 98–102.
[54] Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 18.
[55] Utz, Antoniter (Anm. 5), S. 97.
[56] Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 14 und S. 27, Abb. 26.
[57] Ebd., S. 29.
[58] Sandor Kuthy, Niclaus Manuel im Kunstmuseum Bern (Schriftenreihe Kunstmuseum Bern 2), Bern 1999, S. 72–77.

Der Antoniuszyklus aus der Zeit um 1500

In vierundsechzig Einzelbildern an der West- und Ostseite des Chores erzählten die Wandmalereien einst das Leben des Ordenspatrons von der Jugendzeit über den Tod bis zur Wiederauffindung des Grabes. Alle Szenen wurden durch unter den Bildern angebrachte zweizeilige, aber ungereimte deutsche Inschriften erklärt.[59] Wie erwähnt sind die Wandmalereien sehr schlecht erhalten (Abb. 7, 9), und auch die Bildlegenden sind nur an wenigen Stellen noch lesbar. Nachdem die Kapelle in der Reformationszeit zum Faß- und Kornhaus profaniert worden war, geriet der Zyklus jahrhundertelang in Vergessenheit. Bei seiner Entdeckung und Freilegung 1839 muß ein großer Teil der Malschicht verloren gegangen sein. 1883 wurden einzelne Felder durch den Antiquar Ferdinand Corradi-Janitsch kopiert – ein wichtiger Beleg ikonographischer Details, die heute nicht mehr lesbar sind (Abb. 6).[60] 1884 erschien eine erste Beschreibung der Legendendarstellungen,[61] 1893 der Versuch einer inhaltlichen Deutung.[62] Nochmals wurde es still um die mehr und mehr abblätternden Wandbilder. Beim Umbau der Kapelle 1939 entschloß man sich zur Ablösung einzelner Partien. Paul Hofer hat die Renovation begleitet und sich auch in den folgenden Jahren mit dem Zyklus beschäftigt.[63]

Ausführliche Darstellungen der Antoniuslegende haben sich im Spätmittelalter nur in Niederlassungen des Antoniterordens überliefert. Seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts hatte die sich auf ihn berufende Gemeinschaft die Antoniusverehrung monopolisiert und seine Ikonographie verbindlich festgelegt. Zu diesem Zweck übertrug die Ordensleitung um 1415 dem gelehrten Bruder Jean Macellard die Aufgabe, eine ›Gesamtfassung‹ der Antoniuslegende zu verfassen.[64] Wenig später – vor 1426 – erteilte sie einen weiteren Auftrag, der auch die bildliche Tradition für die Zukunft prägen sollte: Auf einem riesigen, leider nicht erhaltenen bemalten Tuch wurde die Antoniusvita in über zweihundert Szenen dargestellt. Beim jährlich stattfindenden Generalkapitel der Antoniter am Christi Himmelfahrtstag hängte man das Tuch in der Abteikirche von Saint-Antoine auf, und seine Ikonographie war damit allen Vertretern der Ordens-

[59] Gutscher und Utz, Antoniter (Anm. 11), S. 501–509.
[60] Nach Paul Hofer waren die Malereien nie übermalt. Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 29f. Untersuchungen an den abgelösten Originalen ließen jedoch eindeutig Reste einer weißen Tünche erkennen. Wahrscheinlich wurden die Malereien 1839 unsorgfältig freigelegt. Dem Restaurator Michael Fischer danke ich ganz herzlich für seine Hinweise.
[61] Carl Howald, Die Wandmalereien der Berner Antoniterkapelle, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 5 (1884–87), S. 18f.
[62] Stammler, Die St. Antonius-Kirche in Bern (Anm. 39), S. 54–62.
[63] Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 29–45.
[64] Macellard hatte in Avignon ziviles und kanonisches Recht studiert und ist von 1410 bis 1417 als Vorsteher der Antoniter in dieser Stadt belegt. Rose Graham, A picture book of the life of St-Anthony the Abbot, executed for the monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426, in: Archaeologia 83 (1933), S. 1–26, hier: 6f.

niederlassungen bekannt. Dieses Vorgehen der Ordensleitung wird im Vorwort zu zwei Handschriften geschildert, die ebenfalls 1426 von den Antonitern bestellt wurden und das große Tuch in der Form von kommentierten Bilderbüchern kopierten.[65] Das eine Manuskript befindet sich heute in der öffentlichen Bibliothek von Valletta auf Malta, das andere in der Biblioteca Laurentiana in Florenz.[66] Noch am Ende des 16. Jahrhunderts, als man in der Kirche S. Antonio Abbate auf dem Esquilin in Rom einen Antoniuszyklus darstellen wollte, ließ man sich die Handschrift aus Florenz kommen und nahm ihre Bilder zur Vorlage.[67] Dies zeigt, daß die einst festgelegte Auswahl auch hunderfünfzig Jahre nach ihrer Entstehung noch gültig war.

Der schlechte Erhaltungszustand der Berner Malereien erlaubt es nicht, Bild für Bild mit dieser Ordensikonographie zu vergleichen. Neben punktuellen Abweichungen ist es vor allem eine grundlegende Differenz, die mich veranlaßt, diese zur Interpretation der Szenen außerordentlich hilfreiche Bildquelle[68] nicht als einzige Vorlage anzunehmen: Die Bilderbücher in Valletta und Florenz enden nämlich mit dem Tod des Antonius, während die Berner Ausmalung in den letzten beiden Registern (Bildfelder 49–64, Abb. 5, 6) schildert, wie der Leichnam des Antonius in der Zeit des Kaisers Konstantin auf wunderbare Weise aufgefunden wurde. Diese erweiterte Ordensikonographie scheint aber auf die Tradition der bemalten Tücher zurückzugehen. Das Vorwort der Bilderbücher gibt an, daß auf dem großen Tuch das Leben des Antonius von dessen Geburt bis zu seinem Tod und Begräbnis *et ultra* – und darüber hinaus – dargestellt gewesen sei.[69] In dieselbe Richtung weist ein bemaltes Kästchen aus Darmstadt, das wohl einst Antoniusreliquien enthalten hat.[70] Da es noch im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein muß, könnte seine Ikonographie noch auf direkter Kenntnis des großen Tuches beruhen. Die Szenen aus dem Leben des Heiligen stehen den Darstellungen der Vallettahandschrift – und damit sicher auch denjenigen des Tuches – außerordentlich nahe. Als selbstverständliche

[65] Graham, Archaeologia (Anm. 64).

[66] Die heute in Florenz aufbewahrte Handschrift ist eine wenig später entstandene Kopie derjenigen von Valletta. Siehe dazu: Graham, Archaeologia (Anm. 64), und Rose Graham, A picture book of the life of St-Anthony the Abbot, executed for the monastery of Saint-Antoine de Viennois in 1426, Faksimileausgabe, Oxford 1937, S. 14–27.

[67] Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Wien 1967, S. 496f.

[68] Für Vergleiche s. Gutscher und Utz, Antoniter (Anm. 11), S. 501–509.

[69] Aus dem Vorspann der Vallettahandschrift: *a nativitate usque ad mortem seu ad ultimam sepulturam eiusdem et ultra*. Zitiert bei Graham, Archaeologia (Anm. 64), S. 3.

[70] August Feigel, Ein gemalter Reliquienschrein, in: Städel Jahrbuch 2, Frankfurt 1922, S. 29–32. Das nur durch diese Veröffentlichung nachweisbare Werk ist verschollen. Es hat im Hessischen Landesmuseum Darmstadt nie eine Inventarnummer erhalten und ist wohl kurz nach 1922 wieder verkauft worden (briefliche Mitteilung von Dr. Theo Jülich, Abteilung für Kunst und Kulturgeschichte, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, vom 12.7. 1999, dem ich für diese Angaben herzlich danke). Ein zugehöriges Täfelchen befindet sich im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt. Vgl. Hans-Joachim Ziemke, Altdeutsche Tafelmalerei, Frankfurt a. M. 1983, Kat. 5, S. 28.

Fortsetzung in gleichbleibendem Stil wird an der Frontseite des Schreins in sechs Bildern die Auffindungslegende ergänzt. Zeuge dafür, daß eine bildliche Tradition der Auffindungslegende existierte, ist schließlich auch eine Notiz im Inventar des Antoniterhospitals in London von 1499. Neben dem Tuch mit der Lebensdarstellung des Heiligen ist ein zweites verzeichnet: *another of the Invencion*, ein anderes mit der Auffindungslegende.[71]

Die Ikonographie des Antonius hat sich offenbar im Spätmittelalter ausschließlich in der vom Orden gesteuerten Form verbreitet. Dabei scheinen bemalte Tücher eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Über diese mittelalterliche »Tüchleinmalerei«, ihre Verbreitung und Verwendung, gibt es nur wenige Angaben in Schriftquellen, noch seltener ist ein Beispiel erhalten geblieben.[72] Auch in unserem Zusammenhang kommt man über Vermutungen nicht hinaus. Wenn keine bildlichen Vorlagen verglichen werden können, kann aber eine Deutung wenigstens über die Schriftfassungen der Legende erfolgen.

Die schriftliche Überlieferung der Antoniuslegende

Wie oben erwähnt, war der Formung der Antoniusikonographie das Verfassen einer verbindlichen Legende vorausgegangen. Diese Maßnahme schien der Ordensleitung deshalb notwendig, weil in mehreren frühchristlichen Texten vom Einsiedler Antonius berichtet wird und diese im Spätmittelalter in teilweise abweichender Form in verschiedene Schriften eingegangen sind. Der Orden hatte verständlicherweise ein Interesse daran, daß nur eine einzige und dadurch an Glaubwürdigkeit gewinnende Fassung verbreitet wurde. Schon kurz nach dem im Jahr 356 erfolgten Tod des Antonius hatte der griechische Kirchenlehrer Athanasius eine erste Lebensbeschreibung verfaßt.[73] Der Text setzt mit der Jugend des früh verwaisten Antonius ein, schildert seinen Werdegang und den Entschluß, in der Einsamkeit der Wüste Gott zu dienen. Der Einsiedler muß zahlreiche Kämpfe mit Dämonen und teuflischen Wesen ausfechten. Am Ort seiner Klause entstehen Mönchsgemeinschaften, Antonius dient ihnen und verschiedenen weltlichen Machthabern, die ihn in der Wüste besuchen, als Lehrer und Vorbild. Die Legende des Athanasius endet mit dem Tod des Heiligen. Alle Szenen der Westwand in der Antoniterkirche – die Bildfelder 1 bis 32 – finden in dieser Lebensbeschreibung ihre Entsprechung. Nur wenig später als Athanasius schrieb der Gelehrte Hieronymus (370–390) über die vorbildlichen Viten

[71] Graham, Archaeologia (Anm. 64), S. 4.

[72] Rolf E. Straub, Tafel und Tüchleinmalerei, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 1, Stuttgart 1988, S. 150–154.

[73] Die Antoniusvita des Athanasius bildet den ältesten Teil der lateinischen ›Vitaspatrum‹, um 370 vom Griechischen ins Lateinische übersetzt. Ulla Williams, Die Alemannischen Vitaspatrum. Untersuchungen und Edition (TTG 45), Tübingen 1996, S. 3*–6*. Leider ist die lateinische Tradition der ›Vitaspatrum‹ nicht aufgearbeitet (vgl. Werner J. Hoffmann und Ulla Williams, ›Vitaspatrum‹, in: ²VL 10 [1999], Sp. 449).

ägyptischer Mönche.[74] In seiner Erzählung über den Eremiten Paulus hat auch Antonius eine wichtige Rolle inne: Er hat den älteren Einsiedler in der Wüste besucht und nach dessen Tod dort bestattet. Die zwei oberen Register der Ostwand in der Berner Antoniterkirche stellen diese Ereignisse dar.[75]

Die beiden Texte des Athanasius und des Hieronymus sind im Mittelalter in verschiedene Legendensammlungen aufgenommen worden.[76] Dabei wurde die auch in der Antoniusvita außerordentlich wichtige Begegnung mit Paulus immer im Rahmen von dessen Lebensbeschreibung erzählt. In den verschiedenen Schriften nahmen einzelne Episoden mehr oder weniger Raum ein, neue Teile kamen hinzu, andere wurden weggelassen. Der erwähnte Antoniterbruder Jean Macellard hat sämtliche ihm bekannten Quellen zusammengetragen und die Ereignisse in eine chronologische Folge gesetzt. Dabei ist er erstaunlich systematisch vorgegangen, denn noch in den Bilderbüchern wird am Schluß von jeder Bildinschrift angegeben, auf welchen Legendentext die Darstellung zurückgeht. Macellards sicher in Latein abgefaßte Legende ist nicht erhalten.[77] Verschiedene aus Antoniterniederlassungen – teilweise nur fragmentarisch – überlieferte Texte beziehen sich jedoch auf eine *magna et longa legenda*, womit diese Macellard-Fassung gemeint sein könnte.[78] Eine systematische Zusammenstellung dieser Einzellegenden zu Antonius steht noch aus. Von den bei Rose Graham erwähnten Manuskripten sind zwei in unserem Zusammenhang bedeutsam: ein heute im British Museum aufbewahrtes kleines und unvollständiges Büchlein (Ms. Add. 30972), das aus einer Bibliothek in Straßburg stammt, und ein heute in München befindliches Manuskript (Clm 5681). Dasjenige in London enthält zunächst Teile aus der Legende nach Athanasius, solche aus der Translation der Reliquien nach Konstantinopel und schließlich noch die Übertragung der Gebeine nach Saint-Antoine.[79] Im Vorwort wird die Auswahl als *excerpta de magna et longa legenda sua* bezeichnet.[80] Das umfangreichere Münchner Manuskript stammt aus dem Augustinerchorherrenstift Diessen. Es kopiert wohl eine Vorlage aus einer deutschen Antoniterniederlassung.[81] Offenbar existierte eine durch den Orden verbreitete, ausführliche und durch die Reliquienauffindung bereicherte Legende, die auch in Bern bekannt gewesen sein könnte.

[74] Kurt Ruh, Hieronymus, Sophronius Eusebius, in: ²VL 3 (1980), Sp. 1221–1233, zur Paulusvita Sp. 1224f.

[75] Gutscher und Utz, Antoniter (Anm. 11), S. 501–509.

[76] Zur Tradition der ›Vitaspatrum‹ s. Williams, Vitaspatrum (Anm. 73), S. 3*. Zur Tradition der ›Heiligen Leben‹: Werner Williams-Krapp, Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte, Tübingen 1986, S. 7–24, 188–313. Konrad Kunze, Der Heiligen Leben (Prosa-, Wenzelpassional), in: ²VL 3 (1980), Sp. 617–625.

[77] Graham, Archaeologia (Anm. 64), S. 6f.

[78] Im Einleitungstext zur Faksimileausgabe der Vallettahandschrift geht Rose Graham ausführlich auf diese Frage ein: Graham, Faksimile (Anm. 66), S. 14–27.

[79] Die Inhaltsangabe habe ich Graham, Faksimile (Anm. 66), S. 17, Anm. 5, entnommen. Ich habe das unpublizierte Manuskript noch nicht selbst einsehen können.

[80] Graham, Faksimile (Anm. 66), S. 18.

[81] Der Verfasser ist offensichtlich mit dem Antoniterorden sehr vertraut und nimmt im Vorwort auf verschiedene wunderbare Heilungen Bezug, die sich in Issenheim und Straßburg abgespielt haben sollen. Graham, Faksimile (Anm. 66), S. 19.

Die Annahme eines im Orden verbreiteten Textes ist deshalb wahrscheinlich, weil die Auffindungsgeschichte in den im Mittelalter gängigen Legendensammlungen nur selten vorkommt. Sie fehlt in der ›Legenda aurea‹ des Jacobus de Voragine und bis im Spätmittelalter auch in den ›Vitaspatrum‹.[82] Der lateinische Text der *inventio Antonii* muß um 1200 entstanden sein.[83] Seine deutsche Übersetzung fand erst zweihundert Jahre später Eingang in verschiedene Sammlungen. So tritt sie einerseits in den Dreißigerjahren des 15. Jahrhunderts in einer klar abgrenzbaren Gruppe von ›Vitaspatrum‹-Handschriften auf, die wohl über die Ordensreform der Dominikanerinnen verbreitet worden sind und nach dem mutmaßlichen Entstehungsort unter dem Begriff ›Nürnberger Bearbeitung‹ zusammengefaßt werden.[84] Andererseits wurde die Erweiterung etwa zur selben Zeit auch in einzelne Exemplare von ›Der Heiligen Leben‹ aufgenommen. Diese an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert aus verschiedenen Quellen zusammengefaßte Legendensammlung steht ebenfalls mit Nürnberg und den reformierten Dominikanerinnen im Zusammenhang.[85] Nur zwei aus Augsburg stammende Handschriften mit dieser Sammlung überliefern die Auffindungsgeschichte. Sie wurde aber auch 1471/72 in eine Augsburger Inkunabel aufgenommen[86] und durch spätere Drucke weiterverbreitet.[87] So gibt es mehrere Möglichkeiten, die Kenntnis der Auffindungslegende in Bern zu erklären: Neben der im Orden verbreiteten lateinischen Antoniuslegende (die möglicherweise mit der Fassung des Jean Macellard gleichzusetzen ist) ist an eine uns unbekannte, für den Ordensgebrauch hergestellte Übersetzung zu denken, der auch die deutschen Bildlegenden entstammen könnten. Nicht auszuschließen ist aber auch die Möglichkeit, daß eine der deutschen ›Sonderversionen‹ der ›Vitaspatrum‹[88]

[82] Hoffmann und Williams, ›Vitaspatrum‹ (Anm. 73), Sp. 450. Williams, Vitaspatrum (Anm. 73), S. 3*.

[83] Williams, Vitaspatrum (Anm. 73), S. 105*.

[84] Ebd., S. 104*–110*. Vitentabelle S. 48*f.

[85] Kunze, Der Heiligen Leben (Anm. 76), Sp. 617–625. Williams, Legendare (Anm. 76), Tabelle S. 248f., zur Herkunft S. 295–300.

[86] Gedruckt bei Günther Zainer in Augsburg. Kunze, Der Heiligen Leben (Anm. 76), Sp. 618, Williams, Legendare (Anm. 76), S. 241, d1.

[87] An illustrierten Frühdrucken sind mir bekannt: Die Ausgburger Ausgabe von Günther Zainer (Anm. 86); Deren Holzschnitte sind abgebildet bei: Albert Schramm, Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg (Der Bilderschmuck der Frühdrucke 2), Leipzig 1920, Abb. 74f. Eine spätere Nürnberger Ausgabe, 1488 bei Anton Koberger gedruckt: Albert Schramm, Die Drucker in Nürnberg. 1: Anton Koberger (Der Bilderschmuck der Frühdrucke 17), Leipzig 1934, Abb. 257f.

[88] Dr. Martin Germann, Konservator der Burgerbibliothek Bern, dem ich an dieser Stelle ganz herzlich danke, machte mich auf bisher unbearbeitete Fragmente einer wohl im mittleren 15. Jahrhundert entstandenen Handschrift aufmerksam. Es handelt sich dabei um einen Teil einer ›Vitaspatrum‹-Handschrift, die der ›Nürnberger Bearbeitung‹

oder ›Der Heiligen Leben‹ – sei es in handschriftlicher oder gedruckter Form – in Bern vorgelegen hat.

Die Deutung des Schlusses der Szenenfolge aufgrund der überlieferten Legendenfassungen

Soweit mir bekannt ist, hat sich nirgends eine vergleichbar ausführliche Bilderfolge zur Reliquienauffindung des Antonius erhalten. Zur Deutung der letzten sechzehn Darstellungen des Berner Antoniuszyklus (Bildfelder 49–64, Abb. 5–7) greife ich deshalb auf drei Texte zurück: die älteste bekannte lateinische Fassung der *inventio* sowie die zwei deutschen Textversionen nach der Nürnberger Bearbeitung der ›Vitaspatrum‹ und ›Der Heiligen Leben‹.[89]

Die mittelalterliche Legende versetzt die Auffindung der Antonius-Reliquien in die Zeit des Kaisers Konstantin. Des Kaisers Kinderwunsch bleibt lange unerfüllt, doch sein demütiger Lebenswandel vermag Gott umzustimmen, er erbarmt sich und schenkt ihm eine Tochter. Sie wird auf den Namen Sophia getauft und entwickelt sich bis zu ihrem zehnten Jahr zu großer Weisheit und Schönheit. Eines Tages spaziert sie mit ihren Freundinnen in einem Garten, ißt eine Frucht und trinkt vom Wasser eines Brunnens. Im selben Moment gewinnen Dämonen Macht über sie. Sophia benimmt sich wie ein wildes Tier, bricht alle Ketten entzwei, und der Kaiser errichtet für sie einen Käfig. Nach fünf Jahren rufen die Dämonen aus dem Mund der Jungfrau, daß nur der an einem unbekannten Ort in der ägyptischen Wüste begrabene Antonius sie vertreiben könne. Der Kaiser beauftragt den Bischof Theophilus, das Grab zu suchen. Der Erzengel Gabriel erscheint dem Kaiser und dem Bischof im Traum und eröffnet ihnen, daß Theophilus mit zwölf Priestern nach Ägypten ziehen solle. Möglicherweise war dieser Traum in der ersten Berner Szene dargestellt (Bildfeld 49).[90] Die Delegation des Kaisers reist über Jerusalem und Bethlehem nach Alexandria, zieht mit Handelsleuten weiter nach Ephesos und erfährt, wo Antonius mit seinen Gefährten zu leben pflegte. Die wilden Tiere lassen sie in Ruhe, nachdem die Geistlichen Antonius um Beistand gebeten haben. Dieser selbst – in der Gestalt eines alten Mannes – führt die Gesandtschaft zum Wüstenkloster. Es ist durchaus auch denkbar, daß die Berner Erzählung erst an diesem Punkt einsetzte und somit das Bildfeld 49 einst die Erscheinung des Antonius schilderte.[91] Unsicher bleibt auch die Deutung des nächsten Bildfeldes 50, auf dem man früher noch eine Landschaft mit Baum in der rechten oberen Ecke, links einen gelben Bischofsstab erkennen konnte.[92] Im Text folgt der Empfang im Kloster, wo die Geistlichen aus Konstantinopel von den zwölf in der Wüste lebenden Mönchen bereits erwartet werden, und das unter Schweigen stattfindende Essen der von zwei Löwen gebrachten Brote. Während der anschließenden Vesper legt der Erzengel Gabriel einen Brief auf den Marienaltar der Kirche, dessen Inhalt der Gesandtschaft den weiteren Weg weist. Diese beiden letztgenannten Episoden sind auf einer szenisch aufgebauten Antoniustafel in München dargestellt.[93] Da es sich in Bern beim Bild 50 jedoch um eine Außenszene gehandelt haben muß, ist eine Darstellung aus dem weiteren Weg der Geistlichen wahrscheinlicher. Dieser führte sie zuerst durch einen Garten, dessen Früchte sie stärkten, dann zu einer schrecklichen, von den wunderlichsten Tieren bewohnten Gegend.

Auf etwas sichererem Boden bewegt sich die Interpretation der Bildfelder 51 bis 56, da diese (mit Ausnahme von Feld 54) 1883 vom Antiquar Ferdinand Corradi-Janitsch kopiert worden sind.[94] Schon damals scheint jedoch einiges schlecht lesbar gewesen zu sein, denn an verschiedenen Stellen läßt die Kopie

nahesteht. Die Fragmente wurden im Deckel des 1580 veröffentlichten Buches von Philips van Marnix, ›Binenkorb dess heyl. Römschen Imenschwarms ... Samt Läuterung der h. römischen Kirchen Honigwaben‹ (Bern, Burgerbibliothek, cod. 756 Nr. 94a) wiederverwendet. Der älteste nachweisbare Besitzer dieses Buches war der erste – bis 1618 tätige – Rektor der Berner ›Hohen Schule‹, Markus Rütimeyer. Bloß spekulieren läßt sich darüber, ob die Handschrift vor der Reformation zum Besitz der reformierten Berner Dominikanerinnen gehört hatte. Diese unterhielten enge Beziehungen zum Kloster St. Katharina in Nürnberg, besaßen aber selbst nur wenige Bücher. Vgl. dazu: Claudia Engler, Die ›Bibliothek‹ des Dominikanerinnenklosters St. Michael an der Insel, in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 483–488.

[89] Die lateinische Version (um 1200) ist publiziert in: Ex codice Namurc. no 159 (2), De S. Antonio Abbate (Vid. Catal., cod. 159, 19.) (Analecta Bollandiana 2), Genf 1883, S. 341–354. Die vor 1434 entstandene deutsche ›Vitaspatrum‹-Fassung aus dem Nürnberger Dominikanerinnenkloster liegt in Nürnberg, Stadtbibliothek, cod. Cent. IV, 18 (unpubliziert). Die einzige publizierte Version von ›Der Heiligen Leben‹ (Severin Rüttgers, Der Heiligen Leben und Leiden, anders genannt das Passional. Erster Band: Winterteil, Leipzig 1913, S. 275–287) ist sprachlich modernisierend und ohne wissenschaftlichen Anspruch, inhaltlich aber zuverlässig; vgl. Kunze, Der Heiligen Leben (Anm. 76), Sp. 618.

[90] Nach der ältesten ausführlichen Beschreibung (Max Feurich, Kurze Beschreibung der Bilder an der Ostwand des Antonierhauses in Bern, gemalt um 1500, beschrieben 1937, Manuskript bei der Denkmalpflege des Kantons Bern) war in der Mitte ein Bischof mit rotem Gewand zu sehen, links ist bis heute eine Gestalt mit blauem Rock und Buch (?) in der Hand zu erkennen, rechts steht eine Gestalt mit erhobenen Armen – der Engel Gabriel?

[91] Diese Deutung ist deshalb wahrscheinlicher, weil das einzige Vergleichsbeispiel, der Antoniusaltar des spanischen Malers Jaime Huguet, ebenfalls diese Begegnung zwischen dem Bischof und dem Heiligen schilderte. Dieses Retabel wurde zwischen 1455 und 1458 für die Kirche Sant Antonio in Barcelona geschaffen, befand sich einst im Kunstmuseum von Barcelona und ist 1908 verbrannt. Einzelne Tafeln sind publiziert in: Gertrud Richart, Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalerei, Berlin 1927, Abb. 94–96. Zum Programm: Chandler Rathfon Post, The catalan school in the late middle ages (A History of Spanish Painting 7), Cambridge, 1938, S. 105f.

[92] So beschrieben von Feurich, Beschreibung (Anm. 90).

[93] München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 452, um 1500. Katalog der Alten Pinakothek München, München 1983, S. 335f.

[94] Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 29.

die ergänzende Phantasie des Antiquars erkennen. Ohne Zweifel interpretierbar sind die Szenen 51 bis 53 (Abb. 5, 6). Auf dem ersten dieser drei Bildfelder kommen die Geistlichen durch die Führung eines Sternes an den Ort des Grabes. Ein weißer Vogel (das Motiv wurde bisher als Engelsflügel gedeutet[95]) mit rotem Schnabel taucht auf und setzt sich auf den über der Grabstelle gewachsenen Baum, der – wie alle Texte betonen – die Form eines Zeltes hatte.[96] Der Vogel schüttelt sein Gefieder, was ein Glockengeläut hervorruft und den Geistlichen den Ort des Grabes anzeigt. Sie fallen nieder zum Dankesgebet, hören den süßesten Gesang und riechen einen wunderbaren Duft. Nur die ›Vitaspatrum‹-Version erzählt, daß der Bischof in diesem Moment die himmlische Erscheinung des heiligen Antonius im Kreise der Engel erblickt. Eine bildliche Umsetzung dieser Überlieferung findet sich auf dem zwischen 1455 und 1458 für die Kirche Sant Antonio in Barcelona geschaffenen Altarbild des Malers Jaime Huguet. Hier erscheint direkt über dem weißen Vogel der heilige Antonius in einer Gloriole.[97] Leider ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Bildfeldes 51 nicht zu entscheiden, ob die himmlische Offenbarung im Berner Zyklus einst dargestellt war oder nicht. Halten wir jedoch fest, daß auch der kopierende Ferdinand Corradi nichts mehr von einer Antoniuserscheinung sah.

Das nächste Bild (52; Abb. 5, 6) zeigt eine sehr verwandte Komposition: Die Geistlichen stehen betend vor dem Grab. Theophilus weiß nicht, wie er den Leichnam ausgraben soll und bittet im Gebet um Hilfe. Sofort nähern sich zwei wilde Tiere – nach dem lateinischen Text und ›Der Heiligen Leben‹ handelt es sich um zwei Leoparden, nach den ›Vitaspatrum‹ um Löwen[98] – die fleißig das Grab ausheben. Die von Corradi nicht gedeuteten dunklen Farbspuren im rechten unteren Bildviertel von Szene 52 stellten wohl einst die grabenden Tiere dar. Eine mit der Berner Darstellung nah verwandte Komposition, auf der die beiden Tiere eher Löwen als Leoparden gleichen, fand sich auf dem oben erwähnten Reliquienkästchen, das sich einst im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befunden hat.[99] Ein grabender Löwe ist auch auf einer mehrere Episoden zusammenfassenden Illustration zur 1488 in Nürnberg gedruckten Inkunabel ›Der Heiligen Leben‹ zu sehen.[100]

In der nächsten Berner Darstellung (53; Abb. 5, 6) sammelt der Bischof die Gebeine des Heiligen und legt sie in einen Schrein, welcher die für das 15. Jahrhundert typische Form einer Sargtruhe hat.[101] Die Berner Reliquienauffindung

[95] Ebd., S. 35.
[96] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 39^{vb}; Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 281; Analecta (Anm. 89), S. 347.
[97] Vgl. Anm. 91.
[98] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 40ra; Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 282; Analecta (Anm. 89), S. 347.
[99] Vgl. Anm. 70.
[100] Abgebildet in: Schramm, Bilderschmuck (Anm. 87), Bd. 17, Abb. 258.
[101] Ein ähnliches Beispiel aus dem 15. Jahrhundert befindet sich im Domschatz der Churer Kathedrale. Vgl. Erwin Poeschel, Chur und der Kreis der fünf Dörfer (Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden 7), Basel, 1948, S. 171f.

weicht von allen Texten und vergleichbaren Darstellungen ab, denn dort finden die Geistlichen den Körper des Antonius gänzlich unversehrt, nebst mit dem eigenen härenen Gewand, aber auch noch mit dem Palmenkleid des Einsiedlers Paulus bekleidet.[102]

Das folgende Bild 54 hat Corradi nicht kopiert, doch läßt sich das im Bernischen Historischen Museum aufbewahrte Fragment deuten: links steht wiederum der rot gekleidete Bischof, rechts davon stützt eine weitere Figur mit erhobenem Arm den Schrein, den eine dritte Gestalt rechts im Bild tragen hilft. Inhaltlich interessant ist ein deutlich erkennbarer nach rechts gewandter Löwe (oder Leopard?), welcher der Legende nach die Reliquien des Heiligen nicht verlassen wollte. Hier sind einzelne Buchstaben der Bildlegende erkennbar, diejenigen in der Mitte der untersten Zeile: *ewen* gehörten vielleicht zum Wort *lewen*. Diese Frage ist deshalb nicht ganz belanglos, weil nur die ›Vitaspatrum‹ konsequent von Löwen handeln.[103]

Unklar bleibt die Identifikation der nächsten Darstellung 55, die von Corradi so zweifelhaft kopiert und willkürlich ergänzt worden ist, daß mir eine Deutung unmöglich erscheint. Interessant ist hingegen die Situation im letzten Bild dieser Reihe (56, Abb. 5). Die hier teilweise noch lesbare Legende – *closter* in der oberen, *heltum* in der unteren Zeile – könnte darauf hinweisen, daß hier die Rückführung der Reliquien in das Wüstenkloster dargestellt gewesen ist.[104] Betrachtet man jedoch die Szene genau und vergleicht sie mit der Umzeichnung auf der Kopie Corradis, so wird deutlich, daß der Bischof und eine weitere Person rechts (der Prior?) den Schrein über drei Figuren halten. Zwei davon erheben die Arme betend gegen ihn, die dritte liegt auf dem Boden. Diese Ikonographie weist unzweifelhaft auf die im Text unmittelbar folgende Episode hin: Die Geistlichen verlassen mit dem Heiligtum das Kloster und stoßen auf dem Rückweg in der Wüste auf drei von wilden Tieren getötete Menschen. Indem sie die Bahre über die Toten halten, Gott und Antonius um Hilfe anrufen, werden diese wiedererweckt, fallen vor der Bahre auf die Erde und folgen ihrerseits dem größer werdenden Zug.[105]

Die Bildfelder 59 und 60 sind zerstört. Die Legende berichtet, daß in Ephesos ein besessener Mann geheilt wird, daß die gepeinigten Dämonen dem Zug vorausfliegen, ferner über durch Wölfe geplagte Burgbewohner, die dadurch gerettet werden, daß die wilden Tiere bei der Bahre des Heiligen zahm werden.

[102] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 40^{rb}. Analecta (Anm. 89), S. 348. Ebenso auf dem Altar von Jaime Huguet (Anm. 91), der Münchner Tafel (Anm. 93) und dem Reliquienkästchen von Darmstadt (Anm. 70).
[103] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 40va; Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 282, Analecta (Anm. 89), S. 349.
[104] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 40^{vb}, Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 282, Analecta (Anm. 89), S. 349.
[105] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 41ra, Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 282f., Analecta (Anm. 89), S. 349.

Umstritten war bisher die Deutung des ziemlich gut erhaltenen Feldes 61 (Abb. 7).[106] Es handelt sich ganz eindeutig um die Darstellung eines weiteren Wunders, das sich auf dem Heimweg der Gesandtschaft in Alexandrien abgespielt haben soll: Der Sohn eines Richters mit Namen Effron wurde zu Unrecht verurteilt und erhängt. Als nach acht Tagen seine Angehörigen zum Richtplatz kommen, finden sie den Unschuldigen noch lebend. Antonius, den er mit großem Flehen und lauten Seufzern angerufen habe, habe ihn gerettet. Diese Aussage bestätigt Effron später auch vor dem Richter: »Sankt Antonius behielt mich beim Haar und sein Gesell bei den Händen.«[107] Wie genau hier die Darstellung dem Text folgt, läßt sich sogar im beschädigten Zustand noch ausmachen (Abb. 7): Antonius hält ganz eindeutig den am Galgen Hängenden an den Haaren hoch. Da dieses Motiv auch im Text mehrfach wiederholt wird, scheint es inhaltlich wichtig gewesen zu sein – möglicherweise deshalb, weil sich dadurch das Antoniuswunder von der entsprechenden Rettung eines Pilgers durch Jakobus unterschied.[108] Nur ein einziges ikonographisch vergleichbares Antoniusbild ist mir bekannt: Es gehörte zu dem oben erwähnten Antoniusaltar, der sich einst in Barcelona befand und im Jahre 1908 durch Feuer zerstört wurde (Abb. 8).[109]

Noch ist die Überführung der Reliquien in der Legende längst nicht zu Ende, im Bild 62 des Berner Zyklus scheint der Zug jedoch in Konstantinopel angelangt zu sein. Theophilus übergibt hier den Schrein dem Kaiser, der ihm mit zahlreichen Schiffen und einer riesigen Prozession entgegen gereist ist. Vor dem Antoniusschrein entledigt sich Konstantin demütig seiner kaiserlichen Insignien. Die Erlösung der so lange von Dämonen gequälten Tochter Sophia scheint im zweitletzten Bild der Reihe (63, Abb. 5) dargestellt gewesen zu sein. Mit Schreien fahren die teuflischen Wesen aus, und die junge Frau fällt zunächst wie tot auf die Erde.[110] Dieses Bildfeld 63 ist außerordentlich schlecht erhalten – schon auf der Fotografie von 1937 sind nur noch Spuren der einstigen Malerei erkennbar. Doch schon diese wenigen Reste machen Abweichungen der Kopie Corradis von dem Erhaltenen deutlich, so daß auf eine genauere Bestimmung der Darstellung verzichtet werden muß. Die Erlösungsszene darf mit Sicherheit nicht fehlen, sie beschließt auch den Zyklus auf dem Darmstädter Reliquienkästchen und dem spanischen Altar in Barcelona.[111] Das Ausfahren der Dämonen aus dem Mund der Jungfrau ist auch auf dem Holzschnitt aus dem Nürnberger Frühdruck dargestellt – ein hinter ihr stehender Mann stützt die Zusammensinkende.[112]

[106] Hofer deutet aufgrund dieser Szene den gesamten Schluß des Zyklus als Darstellung der Legende von Jakobus d. Ä. Hofer und Mojon, Kirchen (Anm. 50), S. 35–39.
[107] Zitat aus Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 284. Die Nürnberger Fassung ist sehr viel ausführlicher: Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 40^{vb}–43ra, Analecta (Anm. 89), S. 350.
[108] Jakobus d. Ä. stützt den Erhängten unter den Füßen, vgl. S. Kimpel, Jakobus der Ältere (Major), in: LCI 7 (1974), Sp. 23–39, hier: 34.
[109] Vgl. Anm. 91.
[110] Cent. IV, 18 (Anm. 89), fol. 46^{rb}, Rüttgers, Der Heiligen Leben (Anm. 89), S. 287, Analecta (Anm. 89), S. 354.
[111] Vgl. Anm. 91 und Anm. 70.

Die Legende endet damit, daß der Kaiser einen wunderbaren Schrein herstellen läßt, den er in der nach der Tochter benannten Kirche Hagia Sophia aufstellen läßt. Das letzte Bild der Berner Folge, das einen Kirchenraum wiedergibt und links eine kniende Figur in Anbetung zeigt (Abb. 5), könnte durchaus so zu interpretieren sein. Denkbar ist jedoch auch eine andere Deutung. Da in der ›Langen Legende‹ auch die durch den französischen Adligen um 1000 veranlaßte Übertragung der Reliquien nach Saint-Antoine geschildert wurde, ist es möglich, daß der Berner Zyklus ebenfalls mit einer Szene aus dieser Geschichte schloß. Handelte es sich um eine Darstellung der Antoniuserscheinung (die zentrale thronende Figur) vor dem betenden Adeligen links im Bild, der ihn um die Rettung seines Sohnes anfleht?

Fragen zur künstlerischen Autorschaft und der bildlichen Umsetzung der Legende

Die Malereien scheinen ziemlich schnell gemalt. An den wenigen Stellen, wo ihr Erhaltungszustand überhaupt noch ein Urteil erlaubt, erweisen sie sich als von geübter Hand und geschickt ausgeführt (Abb. 9). Obwohl sich keine Signatur mehr fand, können sie aus stilistischen Gründen einer Werkstatt zugeschrieben werden, die ihre Malereien statt mit einer persönlichen Signatur mit dem Nelkenzeichen versah. Dieselben Maler haben etwa in denselben Jahren ebenfalls umfangreiche Wandmalereien in Kirche und Kloster der Dominikaner geschaffen.[113]

Auffallend ist, daß die Kompositionen auf allen Bildfeldern ähnlich sind. Gestalterisch anspruchsvollere Themen scheinen bewußt umgangen worden zu sein, dagegen werden leicht darstellbare Geschehnisse in fast filmischer Genauigkeit erzählt. Außerordentlich breit angelegt ist etwa in den oberen Registern die Schilderung des Besuches von Antonius bei Paulus,[114] hier am Schluß der Legende ist es die über mehrere Felder verteilte Auffindungsgeschichte. Interessanterweise ändert sich bei diesen ›Bildern in Serie‹ der Hintergrund kaum, ja die Landschaft läuft gar hinter den gemalten Rahmenleisten hindurch. Man erhält den Eindruck, die ruhigen Handlungen würden auf wenig tiefen Bühnen vor gleichbleibender Kulisse ablaufen. In diesem Merkmal unterscheidet sich das Berner Beispiel ganz grundlegend von anderen Darstellungen der

[112] Schramm, Bilderschmuck (Anm. 87), Bd. 17, Abb. 258.
[113] Charlotte Gutscher, Die Wandmalereien der Berner Nelkenmeister, in: Unsere Kunstdenkmäler 39 (1988), S. 22–28. Charlotte Gutscher und Kathrin Utz Tremp, Rund um den Lettner der Dominikanerkirche (Französische Kirche), in: Berns grosse Zeit (Anm. 7), S. 489–501.
[114] Gutscher und Utz, Antoniter (Anm. 11), S. 506f.

Antoniuslegende, wie etwa der schon mehrfach genannten Tafel in München.[115] Während dort die einzelnen Geschehnisse nur in einer Szene gleichsam ›zitiert‹ werden, erzählten die Berner Wandmalereien die Legende einst allgemeinverständlich und in aller Ausführlichkeit.

War dieser didaktische Aufbau ein Kennzeichen der schon oben als Vorbilder vermuteten bemalten Tücher? Auf welchem Weg überlieferte sich deren Ikonographie? Stand dem Berner Maler für jedes Thema tatsächlich auch eine bildliche Vorlage zur Verfügung? Gerade im Zusammenhang mit der Auffindungsgeschichte gewinnt man den Eindruck, daß bildlich anspruchsvolle Darstellungen – etwa die auf dem Reliquienkästchen von Darmstadt und der Münchener Tafel wiedergegebene Schiffsreise[116] – vermieden werden. Auch aus den zahlreich sich ereignenden Wundern wählt der Berner Maler die Rettung des Effron aus, für welche er eine Vorlage aus der Jakobusikonographie nur leicht abändern mußte. Die nach allen bildlichen wie textlichen Legendenfassungen falsche Darstellung auf Bildfeld 53, wo der Bischof die einzelnen Knochen einsammelt, statt den intakten Leichnam zu entdecken, könnte diese Vermutung stützen. Entstammt die vom Maler benützte Vorlage ebenfalls der Jakobuslegende, wo geschildert wird, daß die Reliquien erst viele hundert Jahre nach dem Tod des Heiligen aufgefunden worden seien?[117]

Seit der Mitte des 15. Jahrhundert verfolgte der Rat der Stadt Bern eine zielstrebige Politik, die gegen 1500 zur Einrichtung eines Antoniterspitals führte. Die für den Neubau notwendigen Stiftungen stammten von vornehmen Familien, die Antonius als Beschützer vor der schrecklichen Krankheit und als Patron der Ritter verehrten. Im Chor der Kirche leisteten sich die Berner einen ganz besonders ausführlichen Wandmalereizyklus, der als ikonographische Besonderheit auch die Auffindung der Antoniusreliquien schilderte. Mit seinem Aufbau in vielen kleinen Einzelszenen und seinem fast schon ›geschwätzigen‹ Erzählstil, ist er als Belehrung auch für einen des Lesens unkundigen Betrachter zu verstehen. Diese Merkmale verbinden die Berner Malereien mit einer nur durch Sekundärquellen belegten Tradition des Ordens. Erstmals um 1420 im Mutterkloster Saint-Antoine – und in der Folge wohl auch in den verschiedenen Antoniterniederlassungen – waren große bemalte Tücher mit der ausführlichen Darstellung des Antoniuslebens und der Inventio seiner Gebeine entstanden. Es ist bezeichnend für das Selbstverständnis des Ordens, wenn im Berner Zyklus die Legende bis zur Reliquienauffindung weitererzählt wurde: Es entstand so eine Verknüpfung der Vita des Heiligen mit der Ordensgeschichte der Antoniter. Die in Saint-Antoine aufbewahrten wundertätigen Reliquien waren ja Ausgangspunkt und Erfolgsgeheimnis der Gemeinschaft. Ihre *singularia remedia*, der Antoniuswein und Antoniusbalsam, verdankten ihre Wirkung dem Kontakt mit den Reliquien.[118] Aber auch die Bilder spielten in der ganzheitlichen Therapie der Antoniter eine wichtige Rolle. Da die Kranken – es waren aufgrund einer vor dem Eintritt durchgeführten Diagnose ausschließlich Patienten, die am Antoniusfeuer litten – meist wie in Bern im Kirchenraum untergebracht waren, dienten die Malereien zur Versenkung in das vorbildliche Leben des Ordenspatrones – zur Genesung oder zum ruhigen Sterben.

[115] Die Tafel wurde wohl von einem Präzeptor des Kölner Antoniterhauses gestiftet, heute in der Alten Pinakothek München (Anm. 93).
[116] Vgl. Anm. 70 und Anm. 93.
[117] Kimpel, Jakobus (Anm. 108), Sp. 24.
[118] Engel, Antoniusfeuer (Anm. 2), S. 14–16.

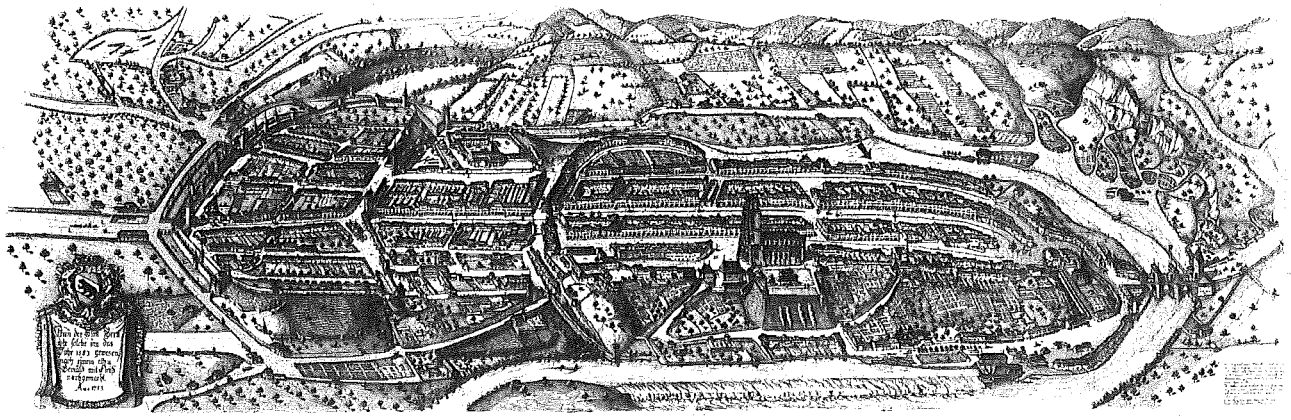


Abb. 1: *Älteste Berner Stadtvedute (1603–1607) von Gregorius Sickinger, Ansicht von Süden. Das verschollene Original wurde 1753 von Johann Ludwig Aberli kopiert, die hier abgebildete Umzeichnung stammt von Eduard von Rodt (1915). Der Pfeil markiert die Lage der Antoniterkirche in der unteren Altstadt. Westlich des Münsters war das Franziskanerkloster noch innerhalb des älteren Mauerringes angesiedelt, in der Stadterweiterung des 13. Jahrhunderts nördlich das Dominikaner-, südlich das Dominikanerinnenkloster. An der Westgrenze der Stadt des 14. Jahrhunderts (beim Christoffelturm) zeigt der Plan das Spital des Heilig-Geist-Ordens.* Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 33742. Foto: Stefan Rebsamen.

Abb. 2: *Berner Münster, Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht am Westportal, Werkstatt des Erhart Küng, um 1480.* Foto: Denkmalpflege des Kantons Bern.

Abb. 3: *Wappenrelief des Niklaus II. von Diesbach, von einem Kirchenstuhl der Diesbachkapelle im Berner Münster, um 1470. Neben dem Wappenschild finden sich die Embleme von sechs Ritterorden, darunter die Ordenskette des klevischen Ritterordens vom heiligen Antonius.* Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 11814. Foto: Stefan Rebsamen.

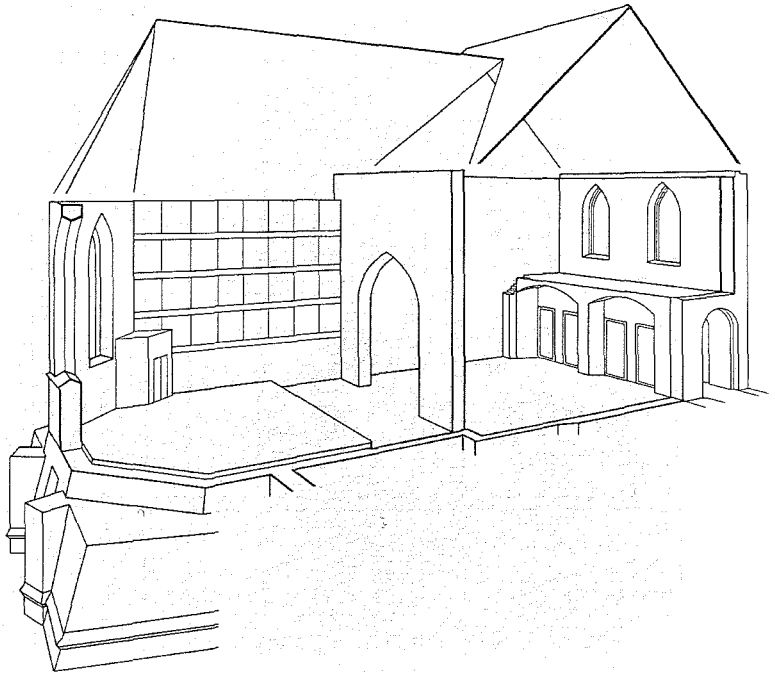


Abb. 4: *Aufriß der Berner Antoniterkirche nach Osten, Versuch einer Rekonstruktion des vorreformatorischen Zustandes: links Chor und Altarhaus, in der Mitte der nicht mehr erhaltene Triumphbogen, rechts das Schiff oder eigentliche Spital, in dem die Kranken in Zellen untergebracht waren (nach Luc Mojon).* Nach Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. 5, Basel 1969.

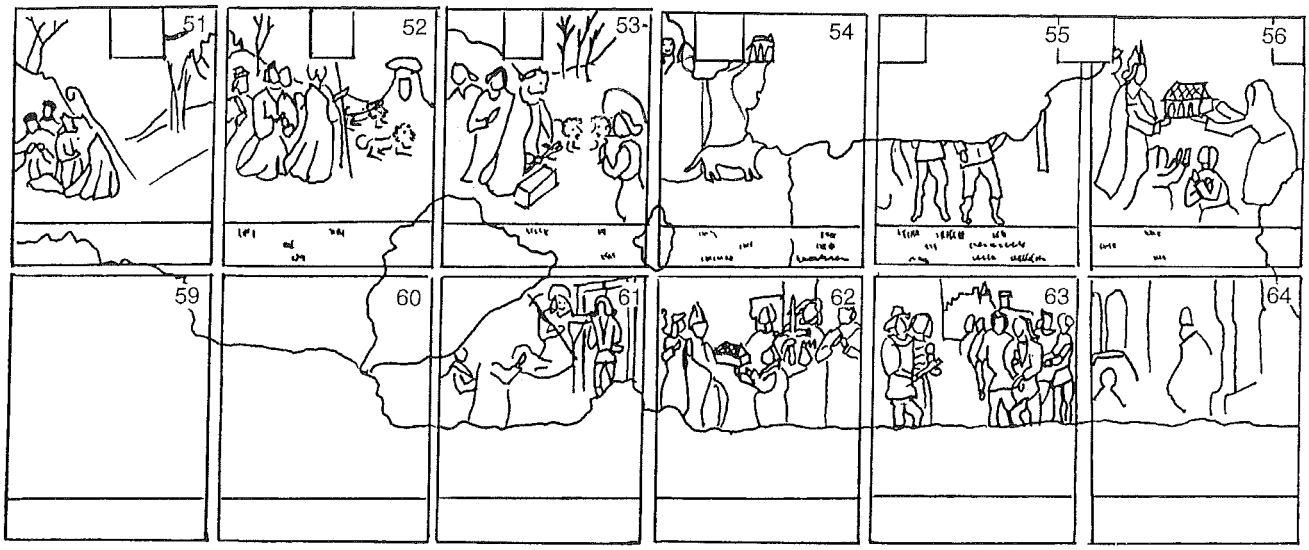


Abb. 5: *Bern, Antoniterkirche. Skizze der unteren zwei Bildreihen an der Ostwand nach den Kopien des 19. Jahrhunderts, durch Beobachtungen an den erhaltenen Fragmenten ergänzt. Nr. 51–53: Auffindung der Antoniusreliquien; Nr. 54: Translation, Nr. 56 und Nr. 61: zwei Antoniuswunder; Nr. 62: Übergabe der Reliquien an Kaiser Konstantin; Nr. 63: Erlösung von dessen Tochter Sophia; Nr. 64: unsicher.*

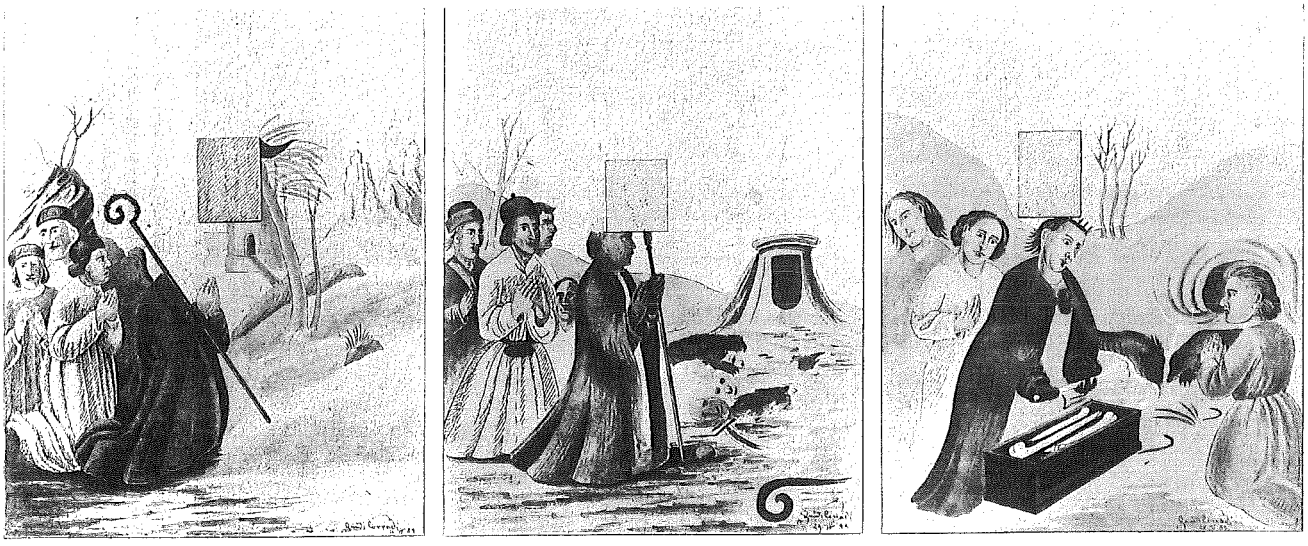


Abb. 6: *Bern, Antoniterkirche. Aquarellkopien von Ferdinand Corradi-Janitsch nach Pausen von 1883.* Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 27639, H, G, D.

Abb. 7: *Bern, Antoniterkirche, Bildfeld 61: Die wunderbare Rettung des unschuldig gehängten Jünglings Effron, der vom heiligen Antonius an den Haaren emporgehalten wird.* Zustand vor der Ablösung 1938. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. 32613 (Foto).

Abb. 8: *Jaime Huguet, Altar von Sant Antonio in Barcelona, 1454 bestellt. Der 1908 durch Feuer zerstörte Altar befand sich im Kunstmuseum von Barcelona.* Nach Gertrud Richart, Mittelalterliche Malerei in Spanien, Berlin 1927.

Abb. 9: *Bern, Antoniterkirche, Detail aus Bildfeld 54 mit dem Gesicht einer Begleitfigur.* Zustand vor der Ablösung 1938. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. 32610 (Foto).

Johanna Thali (Freiburg)

Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten

Zu Konzeption und Programmierung der Freiburger Datenbank

Die profane Wandmalerei des Mittelalters hat (zusammen mit andern Zeugnissen der bildenden Kunst) sehr früh das Interesse der germanistischen Mediävistik gefunden. Während die kunsthistorische Forschung diesen ›profanen‹ Gegenständen aufgrund der oft bescheidenen Qualität oder der schlechten Überlieferung und Erhaltung ihre Aufmerksamkeit lange Zeit weitgehend versagte, gelangten sie in der literarhistorischen Forschung seit Anfang des 20. Jahrhunderts als Rezeptionszeugnisse der Literatur in den Blick. In den frühen sechziger Jahren versuchte Wolfgang Stammler, diesen Bereich systematisch zu erschließen und machte ihn damit in der Älteren Germanistik »sozusagen hoffähig«.[1] In jüngerer Zeit hat hier die Wandmalerei im Kontext aktueller Forschungsgebiete wie der Bild-Text-Forschung oder der Diskussion um Schriftlichkeit und Mündlichkeit als Determinanten mittelalterlicher Literatur[2] erneut an Interesse gewonnen. In diesem Kontext hat jüngst Michael Curschmann auf die Bedeutung der profanen Bildlichkeit für die Entstehung und Etablierung der volkssprachigen Literatur im 12. Jahrhundert hingewiesen.[3]

Die bisherige germanistische Forschung konzentrierte sich im Bereich der Wandmalerei allerdings weitgehend auf einige wenige, besonders herausragende Beispiele literarischer Ausmalungszyklen wie die Iwein-Fresken in Rodenegg,[4]

---

[1] Vgl. Wolfgang Stammler, Schrifttum und Bildkunst im deutschen Mittelalter, in: Deutsche Philologie im Aufriß, unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hg. von W. S., Bd. 1–3 und Reg.bd., Berlin 1957–1969, hier: Bd. 3 (1962), Sp. 613–698; ders., Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962; vgl. dazu Michael Curschmann, Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema in internationalem Rahmen, in: Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997, hg. von Eckart Conrad Lutz (Scrinium Friburgense 11), Freiburg/Schweiz 1998, S. 115–137, hier: 119. In der amerikanischen kunst- wie auch literarhistorischen Forschung hatte das Thema Bild – Text schon früh eine größere Bedeutung als im deutschsprachigen Bereich, vgl. Curschmann, ebd., S. 119–126.

[2] Vgl. Curschmann, Stammler (Anm. 1), S. 135.

[3] Michael Curschmann, Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, hg. von Walter Haug (Fortuna Vitrea 16), Tübingen 2000, S. 378–470, bes. S. 379f., 382f., 385–391.

[4] Vgl. James A. Rushing, Adventure and Iconography: Ywain Picture Cycles and the

das umfassende Ausmalungsprogramm der Vintler auf Runkelstein[5] oder das Haus zur Kunkel in Konstanz.[6] Diese inzwischen sehr gut dokumentierten und erforschten Einzelbeispiele ragen wie erratische Blöcke heraus aus einem noch weitgehend unerforschten (bzw. nicht systematisch bearbeiteten) Feld. Man ist noch weit davon entfernt, einen Überblick über den überlieferten Bestand profaner Wandmalereien zu haben, über die Häufigkeit oder Alltäglichkeit von Ausmalungen. Deswegen bereitet es nach wie vor Schwierigkeiten, Anspruchsniveau und Repräsentationswert einer Malerei einzuschätzen.

Das Freiburger Projekt ›Literatur und Wandmalerei. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter‹

Im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Projekts ›Literatur und Wandmalerei. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter‹ der Universität Freiburg/Schweiz (seit 1998) wird nun der Versuch unternommen, in einem überschaubaren geographischen Raum die Wandmalereien profaner Bauten systematisch zu erfassen.[7]

Untersuchungsgebiet ist die Deutschschweiz (das ehemals habsburgische Herrschaftsgebiet), Teile Südwestdeutschlands und des Elsaß (die österreichischen Vorlande), sowie Tirol und Wien (als die vermutlich vorbildlichen Herrschaftszentren). Der zeitliche Rahmen reicht von den Anfängen im Hochmittelalter bis etwa um 1600. Aufgenommen werden thematische Malereien (und Bauplastik) in oder an Profanbauten (also natürlich auch nicht-literarische Themen), sowie in rudimentärer Form nicht-thematische Malereien wie Ranken, Quadermalerei oder Fehbesatz. Literarische Themen werden auch über den engeren Untersuchungsraum hinaus erfaßt.

Literarization of Vernacular Narrative, in: Arthurian Yearbook 1 (1991), S. 91–105; ders., Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts (University of Pennsylvania Press Middle Ages Series), Philadelphia 1995, zu Rodenegg S. 30–90; Volker Schupp und Hans Szklenar, Ywain auf Schloß Rodenegg. Eine Bildergeschichte nach dem ›Iwein‹ Hartmanns von Aue, Sigmaringen 1996.

[5] Vgl. Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses, hg. von Walter Haug u. a., Wiesbaden 1982; Schloß Runkelstein. Die Bilderburg, Ausstellungskatalog, hg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstitutes, Bozen 2000; René Wetzel, Die Wandmalereien von Schloß Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler. Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts, Habilitationsschrift Univ. Freiburg/Schweiz, angenommen 2000, vgl. bisher den Artikel im vorliegenden Band: Runkelsteiner Kaiserreihe und Runkelsteiner ›Weltchronik‹-Handschrift im Trialog von Bild, Text und Kontext.

[6] Vgl. Werner Wunderlich, Weibsbilder al fresco. Kulturgeschichtlicher Hintergrund und literarische Tradition der Wandbilder im Konstanzer Haus ›Zur Kunkel‹, Konstanz 1996; und im vorliegenden Band: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Profan oder sakral? Zur Interpretation mittelalterlicher Wandmalerei im städtischen Kontext.

[7] Das von Eckart Conrad Lutz (Lehrstuhl für Germanische Philologie I) geleitete Projekt wird als interdisziplinär ausgerichtetes Unternehmen vom Mediävistischen Institut der Universität mitgetragen. Zum Projekt s. auch die Einleitung zu diesem Band.

Dieses Unternehmen stellt auch einen Versuch dar, das Korpus der für die Literaturwissenschaft interessanten Fälle zu erweitern. Ob dies möglich ist, wird sich im Laufe der Projektarbeit zeigen müssen. Erfolgversprechend aber scheint diese Anstrengung, weil einerseits Fundberichte und Darstellungen z. T. abgelegen oder gar nicht publiziert sind, andererseits bei Renovationsarbeiten noch immer neue Malereien zum Vorschein kommen, die nicht in jedem Fall zur Kenntnis einer größeren Öffentlichkeit oder der wissenschaftlichen Forschung gelangen. Literarische Themen konnten dabei wohl nicht immer identifiziert werden, da für solche Forschungsarbeiten bei den Denkmalpflegeämtern oft Zeit und Mittel fehlen. Hier könnte eine Zusammenarbeit von Universität und Denkmalpflege fruchtbar sein.

Ausgewertet werden deswegen neben einschlägigen Monographien und Periodica ältere kunsthistorische Zeitschriften (lokale Publikationen) sowie Berichte der Denkmalpflege. Parallel dazu wird versucht, über Kontakte zu den Ämtern der Denkmalpflege und Kulturgüterinventarisation unpubliziertes Material (Neufunde, aber auch ältere, nicht publizierte Fälle) zu erheben.

Die Datenbank soll in erster Linie Arbeitsinstrument und Materialbasis für die Forschungen im Rahmen des Projekts sein, zu denen auch Qualifikationsarbeiten auf verschiedenen Stufen gehören; an eine Veröffentlichung in Form eines Katalogs oder einer Publikation auf dem Internet kann vorerst nicht gedacht werden. Aufgrund dieses Verwendungszweckes hat sie stärker den Charakter eines ›Provisoriums‹ als dies etwa bei einer Datenbank der Fall sein kann, die der Inventarisierung dient und als Dienstleistung (Auskünfte) gedacht ist: Vieles braucht bei der Erfassung nicht definitiv geklärt zu werden, Arbeitshypothesen und vorläufige Ergebnisse können in die Materialsammlung integriert werden.

Aufbau und Programmierung der Datenbank[8]

Die Konzeption der Datenbank entspricht einem idealtypischen methodischen Zugriff, den man sich für die Untersuchung einer Ausmalung vorstellt: So beschränkt sich die Dokumentation nicht auf eine katalogartige Erfassung der Malereien nach kunstgeschichtlichen Kategorien wie Bildbeschreibung, Inschriften, Datierung, Stil usw., sondern das einzelne Objekt soll interdisziplinär in seinem Gebrauchs- und Lebenszusammenhang erfaßt werden. Die Beschreibung eines Objekts (eines Gebäudes mit Wandmalerei) liegt deswegen im Schnittpunkt verschiedener Disziplinen, der Bauarchäologie, Kunstgeschichte, Geschichte und Literaturwissenschaft.

Die Datenbank wurde auf der Grundlage von Microsoft Access 2.0 programmiert (inzwischen wird die Version 2000 verwendet), einem Standardprogramm

[8] Ich danke Stefan Matter, Freiburg, herzlich für verschiedene Hinweise zu informatischen Fragen.

für die Anlage relationaler Datenbanken, das leicht verfügbar ist und sich für einen schnellen Einstieg auch ohne große Programmiererfahrung eignet.

Erfassungseinheit ist nicht die einzelne Malerei, sondern ein Gebäude, das verschiedene Ausmalungen aufweisen kann. Für das Datenverarbeitungsprogramm dient die Bezeichnung des Gebäudes der eindeutigen Identifizierung eines Datensatzes. Der Grund für diesen Aufbau liegt im Bedürfnis, die Ausmalungen eines Gebäudes als Ganzes zu erfassen, um gegebenenfalls nach deren Programm fragen zu können.[9] Daraus ergibt sich eine mehrfache hierarchische Strukturierung eines Datensatzes: Die Informationen zum einzelnen Objekt werden in den Unterformularen Geschichte, Baugeschichte, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Register und Bearbeitung erfaßt (vgl. Schema zum Aufbau der Datenbank, S. 603), welche dann die entsprechenden Felder aufweisen (vgl. die Übersicht über die erfaßten Kategorien im Anhang, S. 604f.). Sogenannte Statuszeilen, die jeweils am unteren Bildschirmrand erscheinen, informieren über die Inhalte eines aufgerufenen Feldes und erleichtern als Orientierungshilfe nicht nur die Dateneingabe, sondern auch die Konsultation der Datenbank.

Es ist nicht vorgesehen, zu jedem Objekt alle Informationen zu erheben. Die meisten Malereien werden vorerst nur in bescheidener Form, soweit sie in der Forschung aufgearbeitet sind, aufgenommen. Sie sind aber auf diese Weise doch für eine Themen- und Motivsuche zugänglich und ermöglichen Vorstellungen über die Häufigkeit und die geographische Verbreitung von Ausmalungen und ihren Gegenständen. Nachforschungen sind nur in Ausnahmefällen möglich, so etwa bei nicht publizierten Malereien oder bei Objekten, die Gegenstand einer eigenen Untersuchung werden sollen.

Ein Adreßverzeichnis (für Kontaktpersonen und Institutionen wie Denkmalpflegeämter, Archive und Bibliotheken) sowie ein Literaturverzeichnis sind Bestandteile der Datenbank. Eine bibliographische Angabe braucht so nur einmal eingegeben zu werden und kann dann verschiedenen Objekten zugewiesen werden. Die aufgenommene Literatur wird Kategorien wie Primär- bzw. Sekundärliteratur, Bibliographie, Handbuch etc. zugeordnet; Themen, Stoffe und Motive werden beschlagwortet. Zusätzlich geschaffen wurde eine einfache Struktur zur Erfassung von Bildwerken anderer Kunstgattungen mit Motivparallelen (Teppiche, Ofenkacheln, Minnekästchen etc.), da im Laufe der Projektarbeit das Bedürfnis entstand, dieses Vergleichsmaterial ebenfalls informatisch

[9] Entsprechende Versuche, die verschiedenen, auf den ersten Blick disparat scheinenden Wandmalereien eines Gebäudes als Programm zu lesen, unternehmen im Falle des Hauses zur Kunkel in Konstanz Werner Wunderlich, Weibsbilder (Anm. 6), bes. S. 169–171, und Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Profan oder sakral? (Anm. 6), für das Runkelsteiner Sommerhaus Walter Haug, Das Bildprogramm im Sommerhaus von Runkelstein, in: Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses (Anm. 5), S. 15–62, und René Wetzel (vgl. Anm. 5), s. auch ders.: Runkelsteiner Kaiserreihe, in: Schloß Runkelstein. Die Bilderburg (Anm. 5), S. 173–184, bes. S. 184.

verfügbar zu haben. Diese Objekte werden bei der Schlagwortsuche mitberücksichtigt.

Verschiedene ›Hilfsmittel‹ können über die Menüleiste aufgerufen und laufend ergänzt werden: das (für die Dateneingabe verbindliche) Abkürzungsverzeichnis, die Richtlinien für die Datenerfassung, eine Liste mit Hilfsmitteln zur Identifizierung literarischer Motive, Hinweise auf nützliche Links im Internet usw. Aktuelle Angaben über den Bearbeitungsstand der Datenbank (ausgewertete Literatur) sowie des Literaturverzeichnisses (Stand der systematischen bibliographischen Recherche) findet man in den beiden dafür vorgesehenen Formularen, wo alle am Projekt beteiligten Mitarbeiter abgeschlossene Arbeitsschritte vermerken.

Von zentraler Bedeutung ist natürlich die Beschlagwortung der Malereien, die diese erst konsequent für thematische Abfragen erschließt. Bestehende Beschlagwortungssysteme (z. B. Iconclass der Niederländischen Akademie der Wissenschaften)[10] erwiesen sich mit ihren verzweigten Strukturen zugleich als zu komplex (d. h. zu zeitaufwendig bei der Dateneingabe) und als zu stark auf Realien ausgerichtet. In den Bereichen wiederum, die für unsere Interessen wichtig sind (Beschlagwortung der Themen, insbesondere literarischer Themen), sind sie zu wenig differenziert. Wir haben uns hier für die einfachste Lösung entschieden. Unser Beschlagwortungssystem entsteht bei der Aufnahme der Malereien und wächst mit der Datenbank; es orientiert sich also weitgehend an den bestehenden Bedürfnissen und Forschungsinteressen. Richtlinien sollen hier doch die nötige Einheitlichkeit und die intersubjektive Benutzbarkeit gewährleisten. Beim Beschlagworten wird die Liste der vergebenen Schlagwörter aufgerufen, um daraus die passenden Begriffe auszuwählen; bei Bedarf kann diese Liste ergänzt werden. Querverweise verhindern die Verwendung synonymer Schlagwörter (z. B.: »Minnetoren/-sklaven siehe Weiberlisten«, »Frauensklaven siehe Weiberlisten«). Wo es sinnvoll ist, werden Schlagwörter einem übergeordneten Begriff zugeordnet (z. B.: »Turnier: Lanzenstechen«, »Turnier: Kolbenturnier« usw.).

Für die Datierung der Malerei sind zwei separate Felder vorgesehen. In einem Textfeld werden die (möglicherweise unterschiedlichen oder gar widersprüchlichen) Datierungen der Forschung mit Autor und Begründung verzeichnet. Das zweite Feld (Zahlenfeld) dient der automatischen chronologischen Sortierung der Datensätze. Dafür müssen Angaben wie »erstes Drittel 13. Jh.« in Zahlen ›übersetzt‹ werden. Werden in der Forschung unterschiedliche Datierungsmöglichkeiten erwogen, so wählt man hier einen relativ weiten Zeitraum, um etwa bei einer Suche nach zeitgleichen Malereien ein nicht sicher datierbares Objekt nicht von vornherein auszuschließen.

[10] Information zu Iconclass sind im Internet unter folgender Adresse verfügbar: http://www.iconclass.nl.

Bei der Transkription mittelalterlicher Texte (Inschriften) ist man immer mit dem Problem der Wiedergabe diakritischer Zeichen konfrontiert (etwa überschriebene Buchstaben wie *o͛* oder *a͛*). Wir haben hier auf ein Zusatzprogramm bzw. die Verwendung eines zusätzlichen Zeichensatzes[11] verzichtet, um keine Kompatibilitätsprobleme zu riskieren. Statt dessen gibt es Richtlinien zur Wiedergabe solcher Zeichen, die gegebenenfalls die entsprechende Umsetzung bei Publikationen erlauben.

Es besteht die Möglichkeit, Bildmaterial einzulesen. Im Bereich der Baugeschichte können Pläne zum Gebäude (Lageplan, Grundriß, Aufriß usw.) sowie zu den einzelnen Räumen (Grundriß, Lage der Malereien) aufgenommen werden. Im Formular Kunstgeschichte werden die Abbildungen den einzelnen Themen eines Ausmalungsprogramms zugeordnet. Dabei werden die Bilddateien nicht direkt in die Datenbank integriert, sondern als separate Dateien in einer vorgegebenen Verzeichnisstruktur gespeichert. In der Datenbank selbst wird der Name der Bilddatei ins Bildfeld eingetragen, so daß das entsprechende Bild bei der Konsultation des Datensatzes automatisch aufgerufen wird. Diese Lösung hat den Vorteil, daß die Bilddateien in komprimierter Form gespeichert werden können, was innerhalb einer Access-Datenbank aufgrund des Fehlens eines entsprechenden Graphikfilters nicht möglich ist.[12] Auf diese Weise wird verhindert, daß der Umfang der Datenbank allzusehr anwächst; sie kann deswegen nicht nur mühelos über DFÜ verschoben werden, sondern auch ohne Bilddateien auf nicht sonderlich leistungsstarken Computern benutzt werden. Zudem hat man die Möglichkeit, ein beliebiges Graphikprogramm zu wählen (und gegebenenfalls zu wechseln), das den eigenen Ansprüchen (Bearbeiten der eingescannten Bilder) am besten entspricht.

Die Datenbank verfügt über eine Reihe vorgefertigter Abfragen, für die spezielle Suchmasken bestehen. Das Hauptinteresse liegt in der thematischen Erschließung der Malereien (Suche nach Parallelbeispielen für bestimmte Themen und Motive). Die Resultate einer thematischen Abfrage können zusammen mit den wichtigsten Angaben zu den entsprechenden Malereien ausgedruckt werden. Gesucht werden kann natürlich nach Personen (Künstlern, Auftraggebern usw.). Möglich ist auch das Absuchen aller Felder der Datenbank nach bestimmten Wörtern.

---

[11] Vgl. Thomas Fähndrich, Möglichkeiten der Transkription mittelhochdeutscher und frühneuhochdeutscher Texte auf dem Computer, in: Geschichte und Informatik 5/6 (1994/95), S. 92–96. Als Hilfsprogramm könnte ›AllChars‹ benutzt werden (auf dem Internet zu beziehen unter: http://allchars.polder.net), vgl. Christian Folini, Möglichkeiten der Vernetzung von Quellentexten am Beispiel einer Datenbank zur Frauenmystik, in: Das Mittelalter 4 (1999), S. 171–177, hier: 175f., Anm. 10f.

[12] In Microsoft Access 2000 fehlt nach wie vor die Implementierung des JPEG-Formats in OLE; die Bilder werden statt dessen beim Einbinden in ein Bitmap-ähnliches Format umgewandelt.

Die erfaßten Objekte können nicht nur thematisch, sondern auch chronologisch oder ›topographisch‹ (d. h. alphabetisch nach Land, Region, Ort, Straße) sortiert werden. Die topographischen Übersichten erlauben Beobachtungen zur Verbreitung von Themen in bestimmten historischen Räumen – hier könnten sich verschiedene Kulturlandschaften, Unterschiede zwischen Stadt und Land u. a. abzeichnen. Im städtischen Bereich lassen sich sozialtopographische Fragestellungen verfolgen, indem nach dem Zusammenhang des Rangs der Quartiere und der Qualität und des Anspruchs der Ausmalungen gefragt wird. Hier setzt allerdings zumeist die Überlieferung Grenzen. Die Überlieferungsdichte ist zu gering, die Überlieferungslage zu sehr von Zufällen abhängig, als daß es möglich zu sein scheint, in diesem Bereich zu mehr als approximativen Ergebnissen zu gelangen. Die chronologische Übersicht über alle erfaßten Malereien wiederum erlaubt Einsichten in die zeitliche Streuung der Themen, wie etwa die starke Zunahme religiöser und historisch-antiker Themen im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit sowie die gleichzeitig zurückgehende Beliebtheit höfischer Themen (Artusromane, Minnegärten). Auf eine einzelne Stadt beschränkt macht die chronologisch geordnete Übersicht Beobachtungen zu Modeströmungen möglich, die mit dem Wandel der Interessen in anderen Städten verglichen werden könnten.

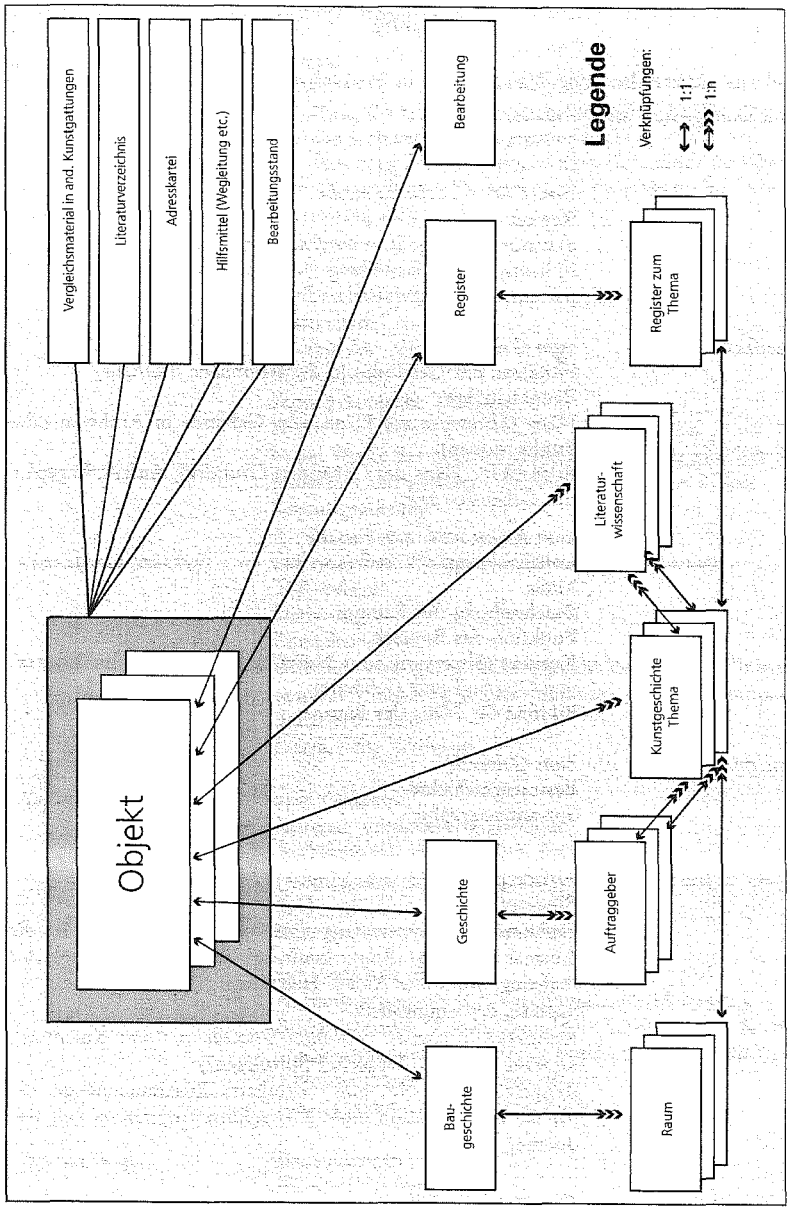
Der hierarchische Aufbau der einzelnen Datensätze bedingt ein relativ hohes Maß an Sachkenntnis bei der Programmierung von Suchläufen, so daß für kompliziertere Abfragen für individuelle Interessen bzw. für komplexere Auswertungen (die Kombination verschiedener Kriterien wie etwa die Themen innerhalb eines geographischen Raumes in einem bestimmten Zeitraum o. ä.) die Hilfe des zuständigen Mitarbeiters nötig ist.

Zum Schluß noch ein Wort zur ›Geschichte‹ der Datenbank, zu den – institutionell bedingten – Problemen eines solchen Unternehmens. Der Entwicklung und Konzeption der Datenbank waren von Anfang an enge Grenzen gesetzt. Die Vorarbeiten zum jetzigen Nationalfonds-Projekt begannen 1995 und konnten mit – relativ bescheidenen – Mitteln aus dem Forschungsfonds der Universität finanziert werden. Eine Datenbank für die systematische Erfassung der Informationen aber – will man sich nicht vorerst mit dem altbewährten Zettelkasten behelfen – muß am Anfang eines Projektes geschaffen werden. Dafür standen weder die erforderlichen finanziellen Mittel noch eine Fachperson der Universität zur Verfügung, die das Projekt beratend begleitet hätte. Die Arbeit mußte also im Rahmen der Möglichkeiten des Lehrstuhls und des Vorprojekts bewältigt werden: Konzipiert wurde die Datenbank durch Eckart Conrad Lutz und Johanna Thali, für die informatische Umsetzung stand damals als studentischer Mitarbeiter Markus L'Hoste zur Verfügung, später ist er durch Stefan Matter abgelöst worden. Unter diesen beschränkten Bedingungen kommen gezwungenermaßen viele Entscheidungen aufgrund von Zufällen und Sachzwängen zustande. Vorhandene Sachkenntnis und Erfahrung genügen nicht, ver-

schiedene Alternativen kritisch gegeneinander abzuwägen. So war in unserem Fall bei der Wahl des Datenverarbeitungsprogramms der Umstand ausschlaggebend, daß Markus L'Hoste mit Access bereits vertraut war.[13] Bei komplex angelegten Datenbanken aber ist das Wechseln des zugrunde gelegten Programms nicht ohne weiteres möglich. Gerade bei einem Programm wie Access, das im Interesse einer einfachen Handhabung teilweise mit eigenen Standards arbeitet, ist eine einmal gefällte Entscheidung oft eine definitive. Größere Schwierigkeiten ergaben sich auch bei der Programmierung von Suchläufen (die inzwischen weitgehend behoben werden konnten): Die hierarchische Strukturierung der Datensätze zum einzelnen Objekt hatte zur Folge, daß sich die Anfertigung von Abfragen sehr kompliziert gestaltete, da sich die von Access vorgegebenen Suchmöglichkeiten auf den einzelnen Datensatz mit seinen Unterformularen beschränken. So mußten für eine Reihe von Suchläufen vorerst die entsprechenden Abfragen programmiert werden, in denen die Informationen aus den interessierenden Tabellen zusammengestellt werden.

Eine Datenbank aber wie die hier vorgestellte muß als ›work in progress‹ verstanden werden: Sie sollte nicht nur laufend optimiert und den Bedürfnissen der jeweiligen Bearbeiter angepaßt werden können, sondern sie sollte vor allem auch auf die sich im Laufe der Projektarbeit entwickelnden Interessen und Fragen reagieren können. Das setzt eine kontinuierliche informatische Begleitung und Betreuung voraus, die nicht nur von zufälligen Personal-Konstellationen abhängig sein sollten. Mit einer kontinuierlichen fachlichen Untersützung ließen sich entsprechende Projekte nicht nur mit geringerem zeitlichen Aufwand, sondern auch mit weniger Risiken angehen und bewältigen.

[13] Literatur zur Wahl geeigneter Programme und zur Konzeption von Datenbanken s. Folini, Möglichkeiten der Vernetzung (Anm. 11), S. 172f., Anm. 6 und 7. In den Geschichtswissenschaften scheint heute die Entwicklung dahin zu gehen, daß für die Arbeit mit seriellen Quellen sogenannte Auszeichnungssprachen (wie etwa XML) eingesetzt werden. Zur aktuellen Diskussion vgl. die Beiträge zur Tagung vom 19. Mai 2000 an der Universität Zürich ›Datenbankkonzepte und Geschichte. Quellennahe Datenverarbeitung in der historischen Forschung‹ (organisiert vom Lehrstuhl von Prof. Dr. Hans-Jörg Gilomen in Zusammenarbeit mit dem Verein ›Geschichte und Informatik‹), die im Bulletin ›Geschichte und Informatik – Histoire et Informatique‹, Bd. 11 (2000 [2001]) publiziert sind: Datenbankprojekte in der Geschichtswissenschaft, hg. von Urs Dietrich, Marion Bigger Buchli und Gerold Ritter, darin insbesondere Manfred Thaller, Historische Datenbanken: Vorteile und Probleme, S. 7–24. – Inzwischen gibt es auch kommerzielle Anbieter von Datenbanken, so etwa die Firma IBID (Institut für Bauforschung, Inventarisation und Dokumentation)/Winterthur (vgl. http://www.ibid.ch) oder Zetcom/Bern (vgl. http://www.zetcom.ch). Letztere bietet unter dem Namen ›MuseumPlus‹ ein Programm an, das speziell auf die Bedürfnisse von Museen und Sammlungen ausgerichtet ist und inzwischen in rund 30 kulturellen Institutionen verwendet wird.



Aufbau der Datenbank. Entwurf: Johanna Thali; Zeichnung: Stefan Matter.

Anhang

Datenbank ›Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten‹:
Erfaßte Kategorien zum einzelnen Objekt

Name des Gebäudes, Straße, Ort
Region:
a) historischer (polit./wirtschaftl.) Raum
b) heutige amtl. Einteilung (Kanton bzw. Land, Bezirk, Departement)

Baugeschichte

zum Gebäude
Funktion des Gebäudes (z. B.: Wohnhaus, Rathaus)
Baugeschichte
Pläne (Hinweise auf Pläne zum Gebäude in Archiven oder Publikationen)
Bildfeld für Pläne des Gebäudes: Grundriß, Aufriß, Lageplan des Gebäudes usw.

zum Raum bzw. zur Fassade
Lokalisierung
Maße
Beschreibung des Raumes
Funktion des Raumes
Kontext (Situierung und Nutzung des Raumes im Kontext von Geschoß und Gebäude)
Bildfeld für Pläne des Raumes

Geschichte

zum Gebäude
Besitzergeschichte
Sozialtopographie

zum Auftraggeber der einzelnen Malerei
Auftraggeber
Biographie
Entstehungszusammenhang (mutmaßlicher Anlaß für die Ausmalung, z. B. Kauf, bauliche Veränderungen, sozialer Aufstieg, konkreter Anlaß: Heirat usw.)
Soziales Beziehungsnetz
Kulturelle Interessen (Förderer/Besitzer weiterer Kunstwerke, Hss., Drucke, Teppiche? Stiftungen?)
Zeitgeschichte (polit. und wirtschaftl. Zusammenhänge, die für die Interpretation eines Ausmalungsprogramms von Bedeutung sind)

Kunstgeschichte

zur einzelnen Malerei
Thema
Lokalisierung, Wand
Datierung: a) Suchfeld; b) Textfeld (Forschungsmeinungen mit Begründung)

Künstler/Schule
Stil
Technik
Farben
Erhaltung (Vorauswahl: in situ, verdeckt, abgelöst, zerstört)
Zustand (restauriert?, fragmentarisch?)
Überlieferung (kurzer Bericht zum ›Schicksal‹ der Wandmalerei: Entdeckung, Freilegung, Restaurierung/en, Ablösung, Zerstörung etc.)
Bildmaße
Disposition
Bildbeschreibung
Inschriften
Bildfeld für Abbildungen
Bildvorlagen
Ikonographische Tradition
Kunst im Umfeld (vergleichbare Wandmalerei in der Umgebung: Werke des gleichen Künstlers bzw. der gleichen Schule, Malereien mit gleichem Thema in räumlicher Nähe)
Beschlagwortung

Literaturwissenschaft

zur einzelnen Malerei (bei literarischen Themen)
Textvorlage
Datierung
Entstehungsraum
Überlieferung (geogr. Schwerpunkt der Überl., Hinweise auf besonders interessante Hss.: in räuml. Nähe entstandene Hss., illustrierte Hss.)
Literarische Tradition

Register

zum Gebäude
Adresse, Versicherungsnummer
Archivalien
Datenbanken (Erfassung des Objekts in andern Datenbanken)
Kontaktpersonen (→ Adreßdatei)

zur einzelnen Malerei
Aufbewahrungsort (bei abgenommenen Malereien)
Bilddokumente (Fotografien, Umzeichnungen in Archiven)
Dokumentation (Bearbeitung durch die Denkmalpflege)
Abbildungen in Publikationen
Abbildungen im Archiv des Projekts

Bearbeitung

Bemerkungen
Bearbeitungsbericht
Stand des Literaturrecherche zum Einzelobjekt

Literaturliste

Primär- und Forschungsliteratur zum einzelnen Objekt
(→ Literaturverzeichnis der gesamten Datenbank)

Abkürzungsverzeichnis

AKG	Archiv für Kulturgeschichte
ASHF	Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg
ATB	Altdeutsche Textbibliothek
BHL	Bibliotheca hagiographica latina
BLVS	Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart
CC	Corpus Christianorum
CM	Continuatio mediaevalis
SL	Series latina
DA	Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters
DTM	Deutsche Texte des Mittelalters
DVjs	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
EA	Eidgenössische Abschiede
EM	Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung
FMSt	Frühmittelalterliche Studien
GAG	Göppinger Arbeiten zur Germanistik
JOWG	Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
LexMA	Lexikon des Mittelalters
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
MGH	Monumenta Germaniae Historica
DD	Diplomata
SS	Scriptores
SS rer. Germ.	Scriptores rerum Germanicarum
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
PG	Patrologia Graeca, hg. von J. P. Migne
PL	Patrologia Latina, hg. von J. P. Migne
QSG	Quellen zur Schweizer Geschichte
QW	Quellenwerk zur deutschen Rechtsgeschichte
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
SSRQ	Sammlung schweizerischer Rechtsquellen
TPMA	Thesaurus proverbiorum Medii Aevi
TRE	Theologische Realenzyklopädie
TTG	Texte und Textgeschichte
UTB	Uni-Taschenbücher
^{2}VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2., völlig neu bearbeitete Auflage
ZAK	Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZGO	Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins
ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte

Register

Historische Personen und Orte

Abbo, Abt von Fleury *18*
Adele von Blois *260 270f.*
Adolf II., Hzg. v. Kleve *570*
Albrecht I., dt. Kg. *268 284 353*
Albrecht III., Hzg. v. Österreich *420*
Alexander III., Papst *67 124f. 136*
Amadeus VIII., Gf. v. Savoyen → Felix V.
Ambrosius, Bf. v. Mailand *138*
Arnulf, Bf. v. Lisieux *143*
Baldewin, Notar *51*
Ball, John *316*
Benedikt XII., Papst *265*
Bilgeri, Zürcher Geschlecht *353 370 388*
Bletz, Zacharias *530 551f. 556f.*
Boleslaus V. der Schamhafte, poln. Fürst *214*
Brigida, Äbtissin in Andlau *90*
Brun, Rudolf *332 371*
von Bubenberg, Adrian I. *565*
Burchard, Notar *120*
Caesar, Gaius Julius *480*
Calixtus II., Papst *177 181f.*
Calixtus III., Papst *67*
Catalana degli Alberti *18*
Chastellain, Georges *513*
Clemens VI., Papst *265*
Cysat, Renward *530 538 551–557*
Dagsburg-Egisheim, Grafen von *90*
Dedo V. von Wettin, Mgf. v. Meißen *222*
von Diesbach, Berner Geschlecht *570–572*
  Ludwig I. *569–571*
  Ludwig II. *570*
  Niklaus I. *570*
Eduard der Bekenner, Kg. v. England *67*
Elisabeth von Pirmont *177*
Enea Silvio Piccolomini → Pius II.
von Erlach, Berner Geschlecht *568*
  Anton *568*
  Barbara *568*
von Faucigny, Petermann *464f. 476 479 481*
Felix V., Papst *491 565*
Fricker, Thüring *565*
Friedrich Barbarossa, dt. Ks. *67 69 91 116 118–128 136 138 140 143 145 260 291*
Friedrich III., dt. Ks. *480f.*
Friedrich II., Hzg. v. Österreich *340*
Friedrich IV., Hzg. v. Österreich *418 422 424*
Gattaro, Andrea *492f.*
Gelasius II., Papst *181*
Georg von Liechtenstein, Bf. v. Trient *264 421*
Georges de Saluces, Bf. v. Lausanne *507 515–517*
Gerhard, Notar *51*
Gerhard von Steterburg *51*
Gerold, Bf. v. Oldenburg *51f.*
Girart, Bf. v. Angoulême *181*
Goldschmied, Niklaus → von Diesbach, Niklaus I.
Gregor d. Gr., Papst *508*
Guillaume de La Baume *507*
Gunther, Bf. v. Bamberg *94*
Hartwig, Ebf. v. Bremen *51*
Heinrich II., dt. Ks. *90*
Heinrich VI., dt. Ks. *260 311f. 511*
Heinrich II., Kg. v. England *67f.*
Heinrich der Löwe, Hzg. v. Bayern und Sachsen *49 52 56 59–63 66–68 71 74*
Heinrich II., Lgf. v. Hessen *180*
Heinrich, Bf. v. Lübeck *51*
Heinrich von Klingenberg, Bf. v. Konstanz *385*
Heinrich von Rottenburg *419 424*
Helinandus, Historiograph *514*
Hemmerli, Hans *371*
Hendrik de Muyser *513*

Hermann I., Lgf. v. Thüringen *61*
Hinderbach, Johannes, Bf. v. Trient *265*
Hofmeister, Rudolf *569*
von Hünenberg, Heinrich *369*
Jagiellończyk, Fryderyk, Bf. v. Krakau *210f.*
Jan van Haeght *513*
Jaques d'Armagnac *27*
Jean de France, Duc de Berry *261 285f. 491*
Johann, Graf von Habsburg-Laufenburg *330*
Johannes, Notar *51*
Karl d. Gr., dt. Ks. *12 54 67 480*
Karl III., dt. Ks. *89*
Karl IV., dt. Ks. *285 287 331 470*
Karl V., Kg. v. Frankreich *272 285f.*
Karl VIII., Kg. v. Frankreich *474*
Karl der Kühne, Hzg. v. Burgund *466 480 501 507*
Kasimir III. d. Gr., Kg. v. Polen *211 213f.*
Kasimir IV. Andreas, Kg. v. Polen *210 214*
Kero, Heinrich *298*
Konrad II., dt. Ks. *90*
Konrad, Bf. v. Oldenburg *51*
Konrad von Überlingen *298 312*
Kościuszko, Tadeusz *211*
von Krauchtal, Berner Geschlecht *568*
Petermann *568f.*
Kunigunde (Kinga), Hzgn. v. Polen *214*
Kyburg, Grafen von *570*
Leo IX., Papst *90*
Leopold III., Hzg. v. Österreich *419*
Leopold IV., Hzg. v. Österreich *424*
Louis, Hzg. v. Laval *468*
Ludwig VII., Kg. v. Frankreich *67*
Ludwig V. der Brandenburger, Hzg. v. Bayern *123*
Maciejowski, Bernard, Bf. v. Krakau *210*
Manuel I., byz. Ks. *128*
Mathilde, Hzgn. v. Bayern und Sachsen *50 56 60–62 67*
Mathilde, Äbtissin in Andlau *90*
Maximilian I., dt. Ks. *417 423 435 443 501 544 549*
Muhammad V. *9 26*
Netstaler, Rudolf *389*
Nikolaus von Kues (Cusanus) *511*
Oldrado da Tresseno *117 135 144*
Oswald von Wolkenstein *425*
Paschalis III., Papst *67*
Pellegrini, Bianca *25*
Philipp II., Kg. v. Spanien *511*
Philipp der Gute, Hzg. v. Burgund *288 466 468 501*
Philipp von Eltz *177*
Philipp August II., Kg. v. Frankreich *512*
Pius II., Papst *492*
Platter, Felix *535*
von Praroman, Freiburger Adelsgeschlecht
Jakob *464*
Johann *476*
Rainald von Dassel, Ebf. v. Köln *67*
Reichenecker, Ulrich *243*
Richardis, dt. Ksn. *86 89*
von Ringoltingen, Rudolf *565 569*
Robert Guiscard, Hzg. v. Apulien und Kalabrien *144*
Rösch, Ulrich, Abt v. St. Gallen *481*
Rossi, Pier Maria *25*
Rütimeyer, Markus *578*
Rzeszowski, Jan, Bf. v. Krakau *210f.*
von Sandrart, Joachim *511*
von Scharnachtal, Kaspar *565*
Sentlinger, Heinz *406–408*
Seraphin, Richard *290*
Sigismund, Hzg. v. Österreich *476*
Sigmund, dt. Ks. *465*
von Spiegelberg, Solothurner Geschlecht *498 500*
Kunigunde *495 500 502*
Thietmar von Merseburg *260*
Ulrich von Liechtenstein *419*
Unterschopf, Heinrich *312*
von Velschen, Anna *568*
Vintler *266*
Franz *420*
Hans *408 422*
Leopold *408*
Niklaus *406–408 410 418–427*
von Wabern, Berner Geschlecht
Margreth *572*
Petermann *495 500–502 565 571*
Woldemar der Falsche, Mgf. v. Brandenburg *123*
Wülflinger, Rudolf *369–371*
Yolande de France, Hzgn. v. Savoyen *477*

Autoren, anonyme Werke und literarische Stoffe

Abaelardus → Petrus Abaelardus
Acerbus Morena
›Historia Frederici I.‹ *119f.*
Ælred von Rievaulx
›Sermones‹ *57*
›Vita S. Edwardi regis et confessoris‹ *67*
Albertus Magnus *72*
Albrecht von Scharfenberg
›Jüngerer Titurel‹ *154 408*
Alexanderroman *493*
Alfonso X.
›Cantigas de Santa Maria‹ *12*
›Alsfelder Passionsspiel‹ *101*
Ambrosius
›Explanatio psalmorum‹ *48 57 60*
›Annolied‹ *480*
›Antelan‹ *162*
›Apollonius von Tyrus‹ *164*
Archipoeta
›Kaiserhymnus‹ *120*
›Aristoteles und Phyllis‹ *380*
Arnold von Lübeck
›Chronica‹ *50 53 58 63*
Arnold von Rotterdam (von Geilhoven)
›Gnotosolitos sive speculum conscientiae‹ *513f.*
Arnulf von Mailand *136*
Artus *27 51 154 409*
Athanasius → ›Vitaspatrum‹
Augustinus
›De civitate Dei‹ *56 58f.*
›In Iohannis evangelium tractatus‹ *57 59 65 71–73*
›Sermones‹ *48 57 63 65 68f. 305*
Baudri de Bourgueil
›Carmina‹ *260*
Beda Venerabilis
›Homiliae‹ *57 69 71 74*
›De templo‹ *63*
›Berliner (rheinisches) Osterspiel‹ *96*
Bernhard von Clairvaux
›Sermo in nativitate ss. innocentium‹ *69*
Bernhard von Morlas
›De contemptu mundi‹ *57*
Berthold, Bruder
›Rechtssumme‹ *408*
Berthold von Regensburg *102*
›Beschreibung des Himmlischen Jerusalem‹ *56*
Boccaccio, Giovanni *380*
›De claris mulieribus‹ *303*
Ps.-Bonaventura
›Meditationes vitae Christi‹ *305 308*
Bonvesin de la Riva
›De magnalibus Mediolani‹ *122*
›Bozner Osterspiel I‹ *101*
›Brandenburger Osterspiel‹ *96*
Brant, Sebastian
›Narrenschiff‹ *389*
›Die Buhlschaft auf dem Baum‹ *381–385*
›Busant‹ *164 167 180*
Caesarius von Heisterbach
›Dialogus miraculorum‹ *512*
Calvete de Estrella, Juan Cristóbal
›El felícisimo viaje del (...) príncipe don Felipe‹ *511*
›Carmen de gestis Frederici I imperatoris in Lombardia‹ *142*
›Chanson d'Aspremont‹ *174*
Chanson de geste *94 409*
›Chanson de Roland‹ *53 56 73 163 173*
›La Chastelaine de Vergi‹ *18–23 172 266 421*
Chaucer, Geoffrey *380*
›Canterbury Tales‹ *445*
›Chevalier de cygne‹ *168*
Chrétien de Troyes *51*
›Erec et Enide‹ *24 201 205 215 227 229–234*
›Perceval‹ *179*
›Christherre-Chronik‹ *158 406 410*
Christine de Pizan
›Livre de la mutacion de Fortune‹ *290 309*
›Christus und die minnende Seele‹ *153*
›Christus und die sieben Laden‹ *153*
Convenevole da Prato
›Carmina Regia‹ *423*
›Dama del Verzù‹ *19*
Deschamps, Eustache *190*
›Dießenhofener Schwesternbuch‹
→ ›St. Katharinentaler Schwesternbuch‹
Dietrich von Bern *25 85–87 94 98–101 170 199*

Dionysius Cartusianus
›Enarratio in Joannem‹ *56 72*
›Eckenlied‹ *162*
›Egerer Passionsspiel‹ *101*
Eike von Repgow
›Sachsenspiegel‹ *12 441*
Eilhart von Oberg
›Tristrant‹ *154 376 405 439f.*
Einhard
›Vita Caroli Magni‹ *69*
›Enfances Roland‹ *173*
Enikel, Jans
›Weltchronik‹ *304 410*
Ephraem Syrus
›De contritio cordis‹ *13*
›Eptinger Chronik‹ *467*
›Erlauer Magdalenenspiel‹ *96*
Etterlin, Petermann
›Kronika von der loblichen Eydtgnoschaft‹ *535 542 545 549*
›Etymachia‹ *389*
›Evangelium Nicodemi‹ *92*
Fleck, Konrad
›Flore und Blanscheflur‹ *156*
›Flore et Blancheflor‹ *168*
Frauenlob *315 382 384 388*
Freidank
›Bescheidenheit‹ *164 315*
›Friedrich von Schwaben‹ *156*
Füetrer, Ulrich
›Das Buch der Abenteuer‹ *156*
Galvaneus Flamma
›Chronicon extravagans‹ *122 124–128*
Geiler von Kaysersberg, Johannes
›Das bůch Granatapfel‹ *306f.*
Gilles le Bouvier *474*
Giovanni da Nono
›Chronaca‹ *123*
Gottfried von Straßburg
›Tristan‹ *10 154 255 267 375–380 405 435–448*
Gottfried von Viterbo
›Pantheon‹ *512*
›Speculum regum‹ *511*
›Graf von Savoyen‹ *168 180 495*
›Grandes Chroniques de France‹ *285 290*
Gregor I. d. Gr.
›Homiliae in evangelia‹ *57*
›Moralia sive expositio in librum Iob‹ *48*
Guido de Columna
›Historia destructionis Troiae‹ *158*
Guillaume de Machaut *190*
Gunther von Pairis
›Ligurinus‹ *126*
Hadlaub, Johannes *385*
›Hallesches Heiltumsbuch‹ *205*
Hartlieb, Johannes
›Histori von dem großen Alexander‹ *157*
Hartmann von Aue
›Erec‹ *201 227–235*
›Iwein‹ *24 202 235 237 241 246*
›Der Heiligen Leben‹ *577f. 580*
Heinrich von Mügeln *349 387*
Heinrich von München
›Weltchronik‹ *157–161 406–418*
Heinrich von Neustadt
›Apollonius von Tyrland‹ *157*
Heinrich von Veldeke
›Eneit‹ *157*
Helinand de Froidemont
›De bono regimine principis‹ *512*
Helmold von Bosau *51f.*
›Chronica Slavorum‹ *63*
›Herzog von Braunschweig‹ *169*
›Herzog Ernst‹ *169*
Herrad von Hohenburg (Landsberg)
›Hortus deliciarum‹ *303 384*
›Herzog Ernst‹ *162*
Hieronymus *575*
›Historia de Preliis‹ *164*
›Historia welforum‹ *53*
Honorius Augustodunensis *56*
›Elucidarium‹ *58*
›Speculum ecclesiae‹ *59 70f. 74*
Hrabanus Maurus
›De clericorum institutione‹ *63*
Hugo von St. Victor *72*
›Didascalicon‹ *55*
Hugo von Trimberg
›Der Renner‹ *153*
Ingold, Meister
›Das goldene Spiel‹ *153*
›Innsbrucker (thüringisches) Osterspiel‹ *96*
Isaak ben Josef von Corbeil *331*
Isidor von Sevilla
›Etymologiae‹ *70 142 270*
Jacobus de Theramo
›Belial‹ *153*

Jacobus de Voragine
›Legenda aurea‹ *70–72 577*
Jacques de Longuyon
›Les Vœux du Paon‹ *190 461 466*
Jakob van Maerlant
›Van neghen den besten‹ *461*
Jakob von Vitry
›Epistulae‹ *135*
Jean de Mandeville *475*
›Jeu d'Adam‹ *85 91–95*
Johann von Konstanz
›Minnelehre‹ *386*
Johann von Würzburg
›Wilhelm von Österreich‹ *156 168*
Johannes Damascenus
›Oratio de his qui in fide dormierunt‹ *508*
Johannes von Salisbury
›Policraticus‹ *103 512*
›Jüngeres Hildebrandslied‹ *162*
›Kaiserchronik‹ *74 409f. 413 480*
Ps.-Kallisthenes
›Alexanderroman‹ *164*
›Karlmeinet‹ *159*
›Diu Klage‹ *161f.*
›Klosterneuburger Evangelienwerk‹ *153*
Konrad, Pfaffe *52f.*
›Rolandslied‹ *47–74 159 173 175*
Konrad von Stoffeln
›Gauriel von Muntabel‹ *156*
Konrad von Würzburg
›Herzmaere‹ *377f. 380 385*
›Trojanerkrieg‹ *158 311*
Konrad (Spitzer)
›Büchlein von der geistlichen Gemahelschaft‹ *153*
›Künzelsauer Fronleichnamspiel‹ *102*
Der von Kürenberg
›Falkenlied‹ *11 348*
Lambert von Ardres
›Historia comitum Ghisnensium‹ *272*
›Lancelot‹ (dt. Prosaroman) *26 154 285–287 290 447*
Landolfus Sagax
›Historia Romana‹ *136*
›Laurin‹ *162*
Lenzi, Domenico
›Specchio Umano‹ *301*
›Libro di Giusto‹ *423*
›Lieder-Edda‹ *169*
Lucan *141f.*
›Lucidarius‹, dt. *48*
Macellard, Jean *573 576f.*
Mamerot, Sébastien
›L'Histoire des neuf preux et neuf preues‹ *468*
Ps.-Melito
›Transitus Mariae‹ *72f.*
Molinet, Jean
›Trosne d'honneur‹ *466*
Moses, Rabbiner
›Zürcher Semak‹ *331f.*
›Narratio de Langobardie oppressione‹ *137*
Neidhart und Neidhartianer *25 339–345*
›Veilchenschwank‹ *171 267 283 421*
›Neidhartspiele‹ *345*
›Nibelungenlied‹ *161f. 174*
›Niflunga saga‹ *169*
Nigellus, Ermoldus
›De laude Hludovici‹ *260*
Ordericus Vitalis
›Historia ecclesiastica‹ *72*
›Ortnit‹ *161f. 174*
Otfrid von Weißenburg
›Evangelienbuch‹ *55f.*
Otte
›Eraclius‹ *166*
Otto von Freising
›Gesta Frederici‹ *126*
Otto von Passau
›Die vierundzwanzig Alten‹ *153*
Ovid
›Metamorphosen‹ *142*
›Passional‹ *408 410*
Paulinus von Mailand
›Vita Ambrosii‹ *126 136*
Petrus Abaelardus *71*
Petrus Comestor
›Historia scholastica‹ *409*
Petrus de Ebulo
›Liber ad honorem Augusti‹ *291f.*
Philipp, Bruder
›Marienleben‹ *409*
›Physiologus‹ *104*
Pleier
›Garel von dem blühenden Tal‹ *165 267*
Rahewin → Otto von Freising
›Rappoltsteiner Parzifal‹ *154*

›Redentiner Osterspiel‹ *96 101*
Reinmar von Zweter *315*
Richard von St. Victor
›In apocalypsim Joannis‹ *62*
›Rosengarten zu Worms‹ *161f.*
Rudolf von Ems *12*
›Alexander‹ *156*
›Barlaam und Josaphat‹ *159*
›Weltchronik‹ *159 180 296 304 349–352 407 409*
›Wilhelm von Orlens‹ *155*
Rupert von Deutz *57*
›Commentaria in apocalypsim‹ *62*
›In Iohannis evangelium‹ *48 57 59*
›De sancta trinitate et operibus eius‹ *57*
›Sächsische Weltchronik‹ *409f. 413–418*
›Salman und Morolf‹ *162*
›Salomon und Markolf‹ *162*
›St. Katharinentaler Schwesternbuch‹ *71 89*
›Die Schlacht von Alischanz‹ *161*
Schondoch
›Die Königin von Frankreich‹ *156 167 180*
Seuse, Heinrich
›Exemplar‹ *153 377*
›Sigenot‹ *161f. 170*
›Sigurd Saga‹ *169*
›Sir Gawain and the Green Knight‹ *271*
›Speculum humanae salvationis‹ *153 313*
›Speculum virginum‹ *71 73*
›Spruch von dem Falken‹ *349*
Statius *141f.*
Steinhöwel, Heinrich
›Apollonius von Tyrus‹ *157*
Stephan, Bf. v. Autun *49 65*
›Tractatus de sacramentis altaris‹ *65*
Stephan von Rouen
›Draco Normannicus‹ *67*
›Straßburger Heldenbuch‹ *174 426*
Der Stricker
›Daniel von dem blühenden Tal‹ *156*
›Karl der Große‹ *159 173*
›Der nackte Bote‹ *272*
›Pfaffe Amis‹ *261*
Tertullian *70*
›Thidriks saga af Bern‹ *98 169*
Thomas von Cantimpré
›De natura rerum‹ *311*
Thomasin von Zerklære
›Der welsche Gast‹ *15–17 153 303 389 428*
›Tristan‹ (dt. Prosaroman) *155*
Twinger von Königshofen, Jacob
›Chronik‹ *546*
Ulrich von dem Türlin
›Arabel‹ *159–161*
Ulrich von Etzenbach
›Alexandreis‹ *157*
›Wilhelm von Wenden‹ *156*
Ulrich von Türheim
›Rennewart‹ *159f.*
Ulrich von Zatzikhoven
›Lanzelet‹ *154*
Vergil
›Aeneis‹ *142*
Vincent von Beauvais
›Speculum historiale‹ *512*
›Virginal‹ *161f.*
›Visio Thurkilli‹ *107*
›De vita Ambrosii‹ *133f.*
›Vitaspatrum‹ *575 577f. 580f.*
›Völsunga Saga‹ *169*
Walther von der Vogelweide
›Leich‹ *386*
Werner der Gartenære
›Helmbrecht‹ *199f.*
›Wiener Passionsspiel‹ *96*
›Wigamur‹ *155*
Wirnt von Grafenberg
›Wigalois‹ *155 168 267 423*
Wittenwiler, Heinrich
›Der Ring‹ *341*
›Wolfdietrich‹ *161f.*
Wolfram von Eschenbach
›Parzival‹ *56 154 295 307–315 384f. 409*
›Willehalm‹ *16 159–161 173*
›Der Wunderer‹ *162*
Wyssenherre, Michael
›Herzog von Braunschweig‹ *177*

Bildende Kunst: Orte, Künstler und Werkgruppen

Aachen *69*
Kölner Tor *121*
Pfalz *260*
Aberli, Johann Ludwig *516*
Alberti, Leon Battista *270*
Alessandria *125*
Alpirsbach
St. Nikolaus *243*
Altdorf
St. Jakobskapelle *530 551f.*
Altenstadt
Pfarrkirche St. Michael *100*
Amiens
Kathedrale *301*
Andlau *83–107*
ehem. Abteikirche *170 175*
Androuet-Ducerceau, Jacques *270*
Angoulême
St-Pierre *174 181*
Arbedo → Tafelmalerei, Luzern
Ardres *272*
Assisi
S. Francesco *310*
Augsburg *482 577*
Weberhaus *470–472*
Autun
St-Lazare *49 64–66*
Avignon
Papstpalast *265 272*
Baden (Kt. Aargau)
Stadttor *532*
Tagsatzungssaal *534*
Baldung Grien, Hans *307*
Barcelona
S. Antonio *579f. 582*
Basel *491–495*
Münster *86 100 170 176*
Heuberg 20 *288–289 297 312*
Schönes Haus *284 289f. 292 337*
Bellinzona *540 553*
Bern
Antoniterkirche *563f. 571–574 576 578–585*
Dominikanerkirche *583*
Münster *568 570*
Spitalkirche → Antoniterkirche
Berzé-la-Ville *222*
Bichler, Heinrich *478*
Bildteppiche
Basel, Hist. Museum
– Inv. 1870.743 (Törichte Liebe) *188 380*
– Inv. 1902.7 (Hzg.-Braunschweig-Teppich) *169*
– Inv. 1921.261 (Liebesgarten) *379*
Bayeux *292*
ehem. Bergen auf Rügen, Marienkirche *168*
Bern, Hist. Museum
– Inv. Nr. 1 *507*
– Inv. Nr. 2–5 (Trajan- und Herkinbald-Teppich) *507–523*
– Inv. Nr. 6/7–12/13 (Caesar-Teppiche) *507*
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. D.909.1.2. *495–502 571*
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum (Gawan-Teppich) *165 178 312*
Braunschweig, Städtisches Museum *169*
Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. 162 *379*
Erfurt, Dompropstei Beatae Mariae Virginis (Tristan-Tischdecke) *179 186*
Frankfurt a. M., Museum für Kunsthandwerk (Wilhelm-von-Orlens-Teppich) *168 179 444*
Freiburg i. Br., Augustinermuseum (Malterer-Teppich) *167 176 188*
Glasgow, The Burrell Collection, Inv. Reg. 46.31 *164*
Halberstadt, Dom (Karls-Teppich) *243*
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1956.149 *168*
Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. N 1147 *164*
ehem. Krakau, Katharinenkirche *168*
London, Victoria & Albert Museum
– Inv. Nr. 4509.1858 (Busant-Teppich) *164*
– (Tristan-Behang) *179*

New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, Inv. 1985.358 *164*
Nürnberg, Germ. Nationalmuseum
– Gew. 3711 *189*
– Gew. 668 *379*
– Gew. 673 (Busant-Teppich) *164*
– Gew. 678 *167*
– (Tristan-Leinentuch) *376*
Paris, Musée de Cluny, Inv. RF 7351 *164*
Regensburg, Museum der Stadt (Medaillon-Teppich) *176 189 375 385*
Thun, Hist. Museum *568*
Wien, Österr. Museum für angewandte Kunst (Krakauer Schwanritter-Teppich) *168*
Wienhausen, Damenstift (Tristan-Teppiche) *179 186f. 244 376 438 440 445*
Zürich, Schweiz. Landesmuseum (Weiberlisten) *189*
Bischoffingen a. Kaiserstuhl *188*
Boston
St Botolph *167*
Bouts, Dieric *513*
Bozen
St. Nikolaus *243*
Braunschweig *49–53 74*
Ägidienkloster *50*
St. Blasius *50*
Brescia *140*
Breu, Jörg *471*
Brüssel
Rathaus *510–512 517*
Burgkmair, Hans *307*
Caen
St-Pierre *26 165 167 183*
Carcassonne *261*
Chambéry *564–567*
Chertsey Abbey *437*
Chester
Kathedrale *167*
Conques
Ste-Foy *173f. 182*
Coredo
Palazzo Nero *167*
Corradi-Janitsch, Ferdinand *573 579–582*
Cressac-sur-Charente
Ancienne Chapelle des Templiers *222*
Cruet *261*
Dießen
Augustinerchorherrenstift *576*
Dießenhofen
Haus zur Zinne *171 334 345 347*
Unterhof *334*
Druckgraphik
Bern, Burgerbibliothek, cod. A 45 *473*
Paris, Bibliothèque nationale, y² Réserve 83 *474*
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, E 383 Helmst. 2° *306f.*
→ Meister E.S.
Dürer, Albrecht *314 511*
Elfenbeinarbeiten
Kästchen
Baltimore, The Walters Art Gallery *165*
Birmingham, Barber Inst. of Fine Arts *165 189 376*
Cleveland, The Cleveland Museum of Arts *166 176*
Florenz, Museo Nazionale Bargello *165 173 376*
Krakau, Skarbiec katedralny (Domschatzkammer) *165 376*
London, British Museum
– Dalton 367 *20–23 173*
– MLA 56,6–23,166 *165*
London, Victoria & Albert Museum *165*
Mailand, Castello Sforzesco (Museo Archeologico) *173*
New York, Metropolitan Museum
– Inv. Nr. 17.190.173 *165*
– Inv. Nr. 17.190.177 *18–23 173*
– Inv. Nr. 17.190.180 *23*
Paris, Musée du Louvre
– Inv. MR. R.77 *173*
– Inv. OA 122 *165 179 312*
Paris, ehem. Slg. Manzi *166*
Privatbesitz, ›Eustachius-Kästchen‹ *23*
ehem. Ripaille, Slg. Engel-Gros *173*
Toledo/Ohio, Museum of Art *169*
Wien, Kunsthist. Museum, Ps 115 *23 173*
Spiegelkapsel
Paris, Musée Cluny *375*
Elsässische Werkstatt von 1418 *154f. 157f. 161 174*

Eltville, Burg *271*
Eltz, Burg *256*
Enville, Shropshire
St Mary the Virgin *167*
Erfurt
Rathaus *164*
Eschenz, Insel Werd
Otmarskapelle *335*
Estahón
S. Eulalia *222*
Estavayer-le-Lac
Impasse de Motte-Châtel 1 *373*
Eyck, Jan van *288*
Ferrara *144*
Kathedrale *188*
Florenz *123*
Casa dei Catellini da Castiglione *266*
Palazzo Davanzati *18 266 421*
Palazzo Vecchio *117*
Foro Claudio
S. Maria della Libera *222*
Fraurombach
Pfarrkirche *166*
Freiburg i. Br.
Münster *183*
Freiburg/Schweiz
Berntor *478*
Haus auf der oberen Matte *479*
Freising *100*
Friedrich, Maler *288*
Fründ, Hans *541f.*
Gamburg *259*
Girardus de Mastegniaga *142*
Gislebertus *49*
Glasmalerei
Standesscheibe, Zürich, Schweiz. Landesmuseum, Inv. Nr. 73859 *533*
Goes, Hugo van der *288*
Goldschmiedearbeiten
Broschen
Florenz, Museo Nazionale Bargello *224*
Mainz, Mittelrhein. Landesmuseum *224*
Stockholm, Statens Historiska Museum *224*
– (Motala-Brosche) *204*
Duftdose
München, Bayer. Nationalmuseum *204*
Gewandschließen
New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection *204*
– Acc. no. 47.101.48 *243*
Gürtelplatte
London, Victoria & Albert Museum, M. 12a-c–1981 *204*
Gürtelschnalle
Stockholm, Statens Historiska Museum *204*
Karlsbüste
Aachen, Domschatzkammer *219*
Kronen
Barcelona, Kath. Schatzkammer (Krone Kg. Martins von Sizilien) *219*
Bari, San Nicola (Rogerkrone) *219*
München, Schatzkammer der Residenz
– (Böhmische bzw. Pfälzische Krone) *221*
– (Heinrichskrone) *208 221 224*
– (Krone der Kaiserin Kunigunde) *216 221*
Neumarkt bei Breslau *221*
ehem. Sevilla, Domschatz *208*
Speyer, Dom- und Diözesanmuseum
– D6 (Grabkrone Heinrichs III.) *219*
– D11 (Grabkrone der Kaiserin Gisela) *219*
Zadar, Simeonskirche *221*
Kronenkreuz
Krakau, Skarbiez katedralny (Domschatzkammer) *167 206–247*
Matrize
Paris, Musée Cluny, Inv. No. Cl. 17723 *244*
Reliquiare
Stockholm, Statens Historiska Museum *219 224*
Warschau, Nationalmuseum (Plotzker Sigismundreliquiar) *208 213–214 216 219 245*
Reliquienschrein
St-Maurice d'Agaune, Schatzkammer der Abtei *243*
Ringbroschen
London, British Museum *224*
London, Victoria & Albert Museum *224*
Stockholm, Statens Historiska Museum *224*

Waterford, Heritage Center *224*
Vorsängerstab
Köln, Hohe Domkirche, Schatzkammer *243*
Göschel, Oswald *533*
Granada
Alhambra *9 26*
Gransee *123*
Gubbio
Palazzo Pubblico *243*
Guillelmus Burrus *142*
Hagenau
Pfalz *260*
Handzeichnungen
Nürnberg, Germ. Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Kapsel 629, Hz. 6029a–n *412 443*
Zürich, Schweiz. Landesmuseum, Zeichenbücher der Antiquar. Ges. Zürich, Mittelalter I, 307 *342*
Hergiswald
Wallfahrtskirche *536*
Hildesheim
Hl. Kreuz *50*
Hocheppan *170*
Holzarbeiten
Buchsbaumkämme
Bamberg, Slg. des Hist. Vereins *185*
Boston, Museum of Fine Arts *185*
London, British Museum *376*
Falttisch
Paris, Musée Cluny *188*
Minnekästchen *347*
ehem. Wien, Slg. Fidgor *378*
Reliquienkästchen
Chur, Dommuseum *580*
ehem. Darmstadt, Hess. Landesbibliothek, o. Nr. *574 580–584*
Wappenrelief
Bern, Hist. Museum, Inv. Nr. 11814 *570*
Huguet, Jaime *579–581*
Husby-Sjutolft *169*
Ingelheim
Pfalz *260 291*
Issenheim *576*
Johann von Cham *549*
Joigny
St-Jean *188*
Judenburg
St. Georgen *256*
Kaltenofen, Peter *470*
Kappel a. A.
Zisterzienserkirche *335*
Karden/Mosel *169 177–179*
Kleinkunst, diverse
Brettstein
ehem. Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollersche Sammlung *164*
Emailkästchen
London, British Museum, Inv. Nr. MLA 59,1–10.1 *11*
Lederetui
Breslau (Wrocław), Muzeum Narodowe *376*
Medaillen *533 536*
Knoblouch, Johannes *306*
Koberger, Anton *577*
Köln *123 269 482*
Hahnentor *121*
Rathaus *309 311 469*
Ulrepforte *139*
Königsfelden *335 473*
Köniz *565*
Konstantinopel *569*
Arkadiussäule *127*
Konstanz *288*
Haus zur Kunkel *165 171 176 178f. 189 243 269 285 294–317 368 372 384 388 596 598*
Lindenhof *338*
Rineggscher Domherrenhof *171 335*
Küsnacht (Kt. Zürich)
ehem. Komturei *389*
La Motte-aux-Bois → St-Antoine-en-Viennois
Landschlacht
Leonhardskapelle *335*
Langenthal
Kirche *338*
Lauber, Diebold *288 308*
Lechenich, Burg *263*
Lichtenberg, Schloß *170 175*
Lincoln
Kathedrale *102 167*
Lochstedt *265 272*
Longthorpe, Schloß *311 313*
Lübeck *63 269*
Dom *51*
Johanneskapelle *51*
Johannisstraße 18 *165*

Lüneburg *482*
Rathaus *481*
Luzern
St. Leodegar (Hofkirche) *538*
Peterskapelle *529–531 537–545 550 557*
Äußeres Weggistor *534*
Baslertor *534*
Kapellbrücke *532 535 538 554f.*
Rathaus *535*
Wasserturm *553*
Maienfeld
Schloß Brandis *170 293 352*
Mailand
S. Ambrogio *124 133*
Broletto *117*
Casa Borromeo *266*
Porta Romana *115–145*
Manta
Kastell *373*
Mantegna, Andrea *271*
Mantua
Palazzo Ducale *271*
Manuel, Niklaus *572*
Marienburg *265*
Martin der Maler *290*
Martinus Opifex *158*
Matrice
S. Maria della Strada *182*
Meißen
Albrechtsburg *273 344*
Meister E.S. *379 386*
Memling, Hans *288*
Merseburg
Pfalz *260*
Misery *373 461–465 472–482*
Modena
Kathedrale *171*
Moissac *102*
Montargis, Schloß *167*
Mülich, Hektor *157*
Müller, Hans *479*
Münster/Westf.
Dom *184*
Muri (Kt. Aargau)
Klosterkirche *335*
Müstair
St. Johann *309*
Naumburg
Dom *221*
Nelkenmeister *537 583*
Nepi
S. Elia *222*
Nijmegen *260*
Nikolaus von Verdun *102*
Novara *121*
Nürnberg *482 577*
St. Katharinenkloster *578*
Schöner Brunnen *425 470*
Oberstammheim
Galluskapelle *335*
Oloron-Sainte-Marie *182*
Orvieto
Dom *184*
Otmar, Johan *306*
Otranto *171*
Ott, Hans *288*
Ouchy, Schloß *516*
Oxford
New College Chapel *167*
Padua *123*
Palermo
Palazzo Reale *259 291*
Palazzo Vecchio dei Chiaramonte *375f.*
Palladio, Andrea *270*
Palmerucci, Guido *243*
Parabiago *134*
Paris
Hôtel St-Pol *261*
Louvre *261*
Parler, Heinrich *425*
Parma
Baptisterium *188*
Pavia *124*
S. Giovanni in Borgo *170*
Pernes-les-Fontaines
Tour Ferrande *261*
Perros *171*
Petrus Christus *288*
Pistoia
Palazzo del comune *117*
Pleif
St. Vinzenz *243*
Prato
Palazzo Datini *266*
Prele de Marcellino *142*
Ratzeburg *63*
St. Georg *51*
Ravel *261*

Regensburg *94*
Elephantenapotheke *269*
Glockengasse 14 *373*
Reineck
Burgkapelle *243*
Rem, Albrecht *290*
Remagen
Pfarrhoftor *170 175*
Rendelstein, Schloß *420*
Reyser, Georg *496*
Rheineck, Burg *260*
Riddagshausen *50*
Roccabianca *25*
Rodenegg, Burg *24 166 178 201 221 235–247 262–264 267 272 368 371 445 595*
Rogier van der Weyden *510 512 516 518*
Rom
S. Antonio Abbate *574*
S. Maria in Cosmedin *177 182*
Lateranpalast *265*
Triklinium des Laterans *291*
Porta San Sebastiano *139*
Titus-Bogen *127*
Trajanssäule *292*
Rosheim *100*
Rouen *67*
Runkelstein, Schloß *11 165 168 170 178 180 188 190 255 263 266 270 274 344 368 371 373f. 379 390 405–428 435–448 480 596 598*
Runneburg *263*
Ruszcza *243*
Salerno
Kathedrale *144*
Sangüesa
Dom *169*
St. Albans, Skriptorium *13–15*
St-Antoine-en-Viennois *564 569 573 584f.*
St-Denis *68*
St-Floret *261*
St. Gallen
Klosterplan *272*
Sant'Angelo in Formis *222 242*
Schilling, Diebold *478 530–532 539–558*
›Berner Chronik‹ *500f.*
Schmalkalden
Hessenhof *24f. 166 178 202 263f.*
Schopf, Rüdiger *338*
Schwerin *63*
Serlio, Sebastiano *270*
Siena
Palazzo pubblico *117 301*
Simon-Meister → St. Albans, Skriptorium
Sitten
Valeria *475*
Sorgues
Papstpalast *262*
Speyer *144*
Sporer, Hans *495*
Stefano da Verona *243*
Stein am Rhein
Weißer Adler *11*
Steiner, Eduard *342*
Straßburg *288 576*
Straubing *100*
St. Peter *170*
Sursee *532*
Susa
Triumphbogen *127*
Tafelmalerei
Budapest, Ungar. Nationalmuseum (Güssinger Tafel) *305*
Luzern, St. Peter (Arbedo-Denkmal) *529–546 555*
München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 452 *579–581 584*
Tapisserien → Bildteppiche
Theys *262*
Tirol, Schloß *440*
Tortona *120*
Tournai *515*
Kathedrale *243*
Trani
Kathedrale *182*
Trautson, Burg *172 344*
Trient
Castello del Buonconsiglio, Adlerturm *264 267 272 274 421 448*
Ulm
Ehinger Hof *164*
Vandreuil *261*
Vasari, Giorgio *511*
Venedig
S. Marco *188 304*
Vercelli *121*
Verona
S. Anastasia *243*
S. Zeno *100 170 175*

Vester Broby *188*
Vienne (Isère)
Kathedrale *184*
Villeneuve-lès-Avignon *261*
Vitruv *270*
Wägmann, Hans Heinrich *535 555*
Waltrop
St. Petrus *166*
Wandmalereien, abgelöste
London, Frick Art Library (Ambrosius vertreibt die Arianer) *133*
Wandteppiche → Bildteppiche
Wartburg *263*
Wechselburg
Schloßkirche *222*
Werder, Urs *478*
Whitby, Kloster *511*
Wien
Tuchlauben 19 *172*
Wiesendangen (Kt. Zürich)
Heiligkreuzkirche *166*
Wildenberg *273*
Wildenstein, Burg *170 175 178 188 368*
Wilhelmsburg *263*
Winterthur
Altes Stadthaus *334*
Haus zum Grundstein *172 342–345*
Witz, Konrad *158*
Worb
Kirche *570*
Würzburg *67*
Zainer, Hans *496*
Zeiner, Lukas *534*
Zemelka, Jan, Goldschmied *213*
Zimmermann, Friedrich *342*
Zürich *268*
Augustinerkirche *372*
Ötenbachkirche *335*
Predigerkirche *335*
Alte Unterschreiberei *388*
Burghof *331*
Haus St. Georg *369*
Haus uff dem Bach *462*
Haus zum Brunnenhof *172 329–354 372*
Haus zum Dach *536*
Haus zum Gemsberg *332*
Haus zum Glätteisen *352*
Haus zum Greifen *366 369*
Haus zum Griesemann *334 341 344*
Haus zum Großen Propheten *283 334 339*
Haus zum Langen Keller *284 288 301 334 336–338 352f. 371 388*
Haus zum Loch *284 292 337 339 352*
Haus zum Meyershof *284 293 334*
Haus zum Paradies *389*
Haus zum Rech *371*
Haus zum Römer *301 379 388*
Haus zum Silberschild *335*
Haus zum Tor *292 337f. 353 389*
Haus zum Unteren Leoparden *372*
Haus zur Deutschen Schule *289*
Haus zur Hohen Eich *289 292 297 334 339 352f.*
Haus zur Mageren Magd *365–388*
Haus zur Treu *288 334f.*
Haus zur Vorderen Magd (später: zum Goldenen Apfel) *369*
Schäniserhaus *374*

Handschriften und Drucke

von Wolfram Schneider-Lastin

Das Register verzeichnet die in den Beiträgen des Bandes genannten Handschriften und Drucke. Abweichungen in der Zitierweise der Bibliotheksnamen und Signaturen gegenüber den Beiträgen sind Ausdruck des Bemühens, die Schreibweise dem geltenden Usus der Bibliotheken anzupassen.

Altenburg, Bibliothek des Benediktinerstifts
o. Sign. (›Willehalm von Orlens‹-Fragment) *155*

ehem. Ansbach, Archiv des Evangelisch-Lutherischen Dekanats
o. Sign. (›Heldenbuch‹-Fragmente, verschollen) *162*

Autun, Bibliothèque municipale
ms. 40 S 43 *66*

Bamberg, Staatsarchiv
Rep. A 246 Nr. 8 *160*

Bamberg, Staatsbibliothek
Msc. Lit. 1 *62*

Bamberg, Stadtarchiv (Bestand des Historischen Vereins)
HV Rep. 3, Nr. 1179 *160*

Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität
Mscr. E II 2 *157*
Mscr. N I 1, 99 *161*
Inc. 81–83a *512*
Inc. 84–87 *512*
Aleph E XI 33 *512*
Aleph H I 18 *513*

Basel, Staatsarchiv
Ratsbücher F2 *537*

Berleburg, Fürstlich Sayn-Wittgensteinsche Bibliothek
RT 2/1 *154*

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Ms. germ. fol. 1 *158*
Ms. germ. fol. 18 *156*
Ms. germ. fol. 282 *157 181*
Ms. germ. fol. 623 *159 293*
Ms. germ. fol. 745 *162*
Ms. germ. fol. 746 *159*
Ms. germ. fol. 800 *161*
Ms. germ. fol. 844 *162*
Ms. germ. fol. 855 *161 174*
Ms. germ. fol. 923,26 *159*
Ms. germ. fol. 923,31 *160*
Ms. germ. fol. 923,43 *160*
Ms. germ. fol. 1416 *158 160*
Hdschr. 269 *160*
Hdschr. 400 *159*
→ Krakau

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
Cod. 78 A 13 *158*

Bern, Burgerbibliothek
cod. A 45 *473*
cod. AA 91 *154*
cod. 120 II *260 291*
cod. 756 Nr. 94a *578*
Mss. hist. helv. I 3 *500*

Bonn, Universitätsbibliothek
Cod. S 500 *159*

Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1er / Koninklijke Bibliotheek
ms. 9823–9824 *123*
ms. 14697 *154*
ms. 18232 *156*

Chantilly, Musée Condé
ms. 65 *261 285 491*

Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale
ms. CXXXVII (M. 3) *61f. 74*

Cologny → Genf-Cologny

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
Hs. 2290 *159*
Hs. 4256 *157*

Den Haag → 's-Gravenhage

Dessau, Stadtbibliothek
Hs. Georg. 25. 8° *495*

ehem. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek
Cod. 71 (verschollen) *160*

ehem. Dresden, ehem. Bibliothek des Gymnasiums zum Heiligen Kreuz
o. Sign. (›Rennewart‹-Fragment, Kriegsverlust) *160*

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
Mscr. Dresd. M 66 *154 308*
Mscr. Dresd. M 201 *161f.*
Mscr. Dresd. R 52um *162*

Engelberg, Stiftsbibliothek
Cod. 6 *289*
Cod. 60 *71*

Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana
Ms Med. Pal. 143 *574*
Ms Tempi 3 *301*

Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek
Ms. Carm. 2 *161 174*
Ms. germ. qu. 4 *157*
Ms. germ. qu. 5 *156*
Ms. germ. qu. 13 *162*

Freiburg i. Br., Augustinermuseum
Inv. Nr. 11722 (Ms. Adelhausen 8) *289*

Freiburg i. Br., Universitätsbibliothek
Hs. 521 *160*

Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek
Hs. Aa 44 *12*

Genf-Cologny, Bibliotheca Bodmeriana
Cod. Bodmer 117 *161*

Gießen, Universitätsbibliothek
Hs 323 *158*
Fragm. 97e *160*

Gotha, Forschungsbibliothek
Chart. A 689 *157*
Memb. II 194 *156*

's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek
76 E 1 *155*

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
Cod. germ. 19 *159f.*

Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek
Ms IV 488 *156*
Ms IV 489 *160*

Heidelberg, Universitätsbibliothek
cpg 4 *155*
cpg 67 *161*
cpg 112 *53 159*
cpg 145 *156*
cpg 147 *154*
cpg 323 *155*
cpg 324 *161*
cpg 339 *154*
cpg 345 *156*
cpg 346 *154*
cpg 359 *161*
cpg 362 *156*
cpg 365 *161 174*
cpg 371 *154*
cpg 389 *15 303*

cpg 403 *157*
cpg 404 *160*
cpg 848 *299f. 338f. 341 344–354 375 384f. 389*

Hildesheim, Dombibliothek
Hs St. God. 1 *14*

Innsbruck, Universitätsbibliothek
Cod. 549 *407f.*

Jerusalem, Israel Museum
ms. 18050 *351*

Jerusalem, Schocken Library
ms. 14840 *351*
ms. 24087 *351*

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek
Donaueschingen 63 *161*
Donaueschingen 86 *156*
Donaueschingen 97 *154*
Karlsruhe 1452 *159*

Kassel, Universitätsbibliothek (bisher: Gesamthochschul-Bibliothek) – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
2° Ms. poet. et roman. 1 *160 180*
2° Ms. poet. et roman. 2 *155*

Köln, Historisches Archiv der Stadt
Cod. W* 88 *154*

Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek
cod. Gl. Kgl. Saml. 4,2° *302*

Krakau, Biblioteka Jagiellońska (Bestände der ehem. Preußischen Staatsbibliothek Berlin)
Ms. germ. qu. 1340 *156*

Kremsmünster, Stiftsbibliothek
CC 243 *313*

Le Mans, Bibliothèque municipale
ms. 263 *243*

Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit
Ltk. 537 *155*

Linz, Studienbibliothek
Cod. 472 *158*

London, British Library
Add. MS. 11619 *155*
Add. MS. 19554 *155*
Add. MS. 22280 *289*
Add. MS. 22413 *354*
Add. MS. 30972 *576*
Lansdowne MS. 381 *60*
Lansdowne MS. 782 *174*

London, University College Library
MS. germ. 7 *158*

London, Wellcome Library
MS 49 *428*

Luzern, Staatsarchiv
COD 2A *537*
COD 1465 *553f.*
COD 3655 *540 553*
URK 52/1064 *555*

Luzern, Zentral- und Hochschulbibliothek
BB Ms. 112.fol. *551*
BB S. 23.fol. *530–532 535 539–558*

Madrid, Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial
cod. T.I.1 *12*

Mailand, Biblioteca Ambrosiana
A 275 inf. *122*

München, Bayerische Staatsbibliothek
Cod. gall. 11 *309*
Cgm 1 *156*
Cgm 18 *154*
Cgm 19 *154 181 187*
Cgm 31 *161*
Cgm 51 *154 181 183 187 437*
Cgm 63 *155*
Cgm 193 III *16 160*
Cgm 193 V *160*
Cgm 203 *157*

Cgm 312 *390*
Cgm 338 *157*
Cgm 351 *495*
Cgm 570 *158*
Cgm 581 *157*
Cgm 5198 *495*
Cgm 5249,20 *161*
Cgm 6406 *293*
Cgm 7330 *406–418*
Cgm 7377 *157f. 160*
Cgm 8345 *304*
Cgm 8470 *154*
Clm 61 *158*
Clm 4452 *291*
Clm 5681 *576*
2° L. impr. membr. 64 *314*

New York, The Pierpont Morgan Library
cod. M. 782 *157*
cod. M. 806 *26*

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek
Hs 973 *158*
Hs 998 *155 158*
Hs 5384 *155*
Hs 5385 *155*
Hs 21897 *295*

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung
Kapsel 1607, Hz. 1104–1105 *16 160*

Nürnberg, Stadtbibliothek
Cent. IV, 18 *578*

Oxford, Bodleian Library
MS. germ. d. 1 *158*

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
ms. 233 *13*
ms. 8021 *162*

Paris, Bibliothèque nationale
ms. Clair. 1312 *467*
ms. fr. 112 *27*
ms. fr. 116 *27*
mss. fr. 2090–92 *302*
ms. fr. 2813 *285 290*
ms. fr. 4985 *474*
ms. fr. 5930 *473*
ms. lat. 8846 *305*
ms. lat. 16943 *300*
y² Réserve 83 *474*

Pommersfelden, Graf von Schönborn Schloßbibliothek
o. Sign. (›Willehalm‹-Fragment) *160*

Prag, Knihovna národního muzea (Bibliothek der Nationalmuseums)
Ms. I E a 35 *160*

Prag, Národni knihovna České Republiky (Nationalbibliothek)
Ms. XXIII C 124 (Lob. 412) *304*

Rom, Biblioteca Casanatense
Cod. 1404 *386 428*

Rom, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Cod. Vat. lat. 1202 *310*

St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung
Ms. 302 *159 293 349–352*

St. Gallen, Stiftsbibliothek
Cod. 567 *511*
Cod. 857 *154 159f. 162*
Cod. 1084 *481*

Sarajewo, Nationalmuseum
o. Sign. *351*

Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern
o. Sign. (›Rolandslied‹-Fragment) *159*

Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek
Hs. 358 *155*

Sterzing (Vipiteno), Archiv der Stadtgemeinde
o. Sign. *344f.*

Univ.-Bibl. Bamberg

Straßburg, Bibliothèque nationale et universitaire
cod. 2255 (olim L germ. 296 2°) *155*

ehem. Straßburg, Bibliothèque de la ville (mit Bestand der Johanniterbibliothek)
o. Sign. (Pfaffe Konrad, ›Rolandslied‹ A, 1870 verbrannt) *159*
o. Sign. (Der Stricker, ›Karl der Große‹ F, 1870 verbrannt) *159*

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
Cod. poet. et phil. 2° 4 *177*
Cod. poet. et phil. 2° 34 *157*
HB XIII 1 *296f. 386*
HB XIII 2 *155 162*

Valletta, Bibl. Nazzjonali tà Malta
Libr. Cod. I *574*

Venedig, Biblioteca Marciana
cod. gall. IV *174*
cod. gall. XIII *173*

Washington, The Library of Congress, Rosenwald Collection
MS No. 4 (olim 3) *381–386 388–390 428*

ehem. Wetzlar, ehem. Staatsarchiv (Bestand des Reichskammergerichts)
Mscr. VIII ex. litt. B 1644/5228 (Wirnt von Grafenberg, ›Wigalois‹-Fragment, verschollen) *155*

Wien, Österreichische Nationalbibliothek
Cod. 2577–2578 *468*
Cod. 2670 *160*
Cod. 2675* *156*
Cod. 2698 *154*
Cod. 2773 *158*
Cod. 2861 *157*
Cod. 2886 *157*
Cod. 2914 *154*
Cod. 2915 *158*
Cod. 3035 *160*
Cod. 3041 *154*
Cod. 3037–3038 *156*
Cod. 13704 *158*
Cod. 14281 *162*
Cod. 15478 *161f.*
Cod. Ser. n. 2642 *158*
Cod. Ser. n. 2643 *160*
Cod. Ser. n. 2663 *201 411*

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
Cod. Guelf. 1.5.2. Aug. 2° *157–159 161*
Cod. Guelf. 1.16. Aug. 2° *407*
Cod. Guelf. 2.1. Aug. 2° *157*
Cod. Guelf. 3.1. Aug. 2° *243*
Cod. Guelf. 30.12. Aug. 2° *160*
Cod. Guelf. 51.2. Aug. 4° *155*
Cod. Guelf. 75.10. Aug. 2° *157*
Cod. Guelf. A Nov. (6) *162*
Cod. Guelf. 105 Noviss. 2° *48f. 59–62 68 74 221*
E 383 Helmst. 2° *306f.*

Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv
VII B Hs 172 *61*

Würzburg, Universitätsbibliothek
M. ch. f. 24 *158*

Zeil, Fürstlich Waldburg Zeil'sches Gesamtarchiv
ZMs 37 *158*

Zürich, Zentralbibliothek
Ms. A 5 *478*
Ms. C 108 *156*
Ms. Rh. 15 *296 352*