

**Lieselotte E. Saurma-Jeltsch**

## **DER BRÜSSELER TRISTAN: EIN MITTELALTERLICHES HAUS- UND SACHBUCH**

Über die Bilder in der gedruckten Version Eilharts von Oberg *Tristrant* meint Doris Fouquet,<sup>1</sup> sie seien “— immer unter der Voraussetzung der gleichzeitigen Lektüre — für den Betrachter gut verständlich”. Allerdings sieht sie in ihnen keineswegs einen dem besseren Verständnis dienlichen “zweiten Text”. Allzu häufig würden Wiederholungen und zu allgemeine Bildformeln gewählt. Die zentrale Aufgabe der Bilder sei es, den Text aufzulockern, sie hätten “also primär eine dekorative illustrierende Funktion”. Michael Curschmann hingegen stellt am Beispiel der Münchner Handschrift Cgm 51 fest, die Bilder würden auch eine vom Text unabhängige Interpretationsschicht anbieten.<sup>2</sup> Trotz dieser in der jüngeren Bild-Text-Forschung mehrfach belegten Eigenständigkeit des visuellen Mediums<sup>3</sup> dient es dennoch auch dem Text, insofern es dem Leser eine

---

<sup>1</sup> Doris Fouquet: Spätmittelalterliche Tristan-Illustrationen in Handschrift und Druck. Die Bilder der Heidelberger Eilharthandschrift pal. germ. 346 und der Augsburger Wiegendrucke. In: Gutenberg-Jahrbuch 1972, S. 292-309, besonders S. 304.

<sup>2</sup> Michael Curschmann: Images of Tristan. In: Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American symposium at the Institute of Germanic Studies London, 24.-26. März 1986. Hrsg. von Adrian Stevens und Roy Wisbey. Cambridge 1990 (Arthurian studies, 23/Publications of the Institute of Germanic Studies, 44), S. 1-17, besonders S. 15 f.

<sup>3</sup> Zu bedenken ist, daß dem mittelalterlichen Betrachter solche Verweissysteme viel selbstverständlicher als uns erscheinen, es sei nur an das typologische Interpretationssystem erinnert, das sowohl im Text als auch im Bild über eine gemeinsame “paradigmatische Achse” verfügt; dazu s. Wolfgang Kemp: *Sermo Corporeus*. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München 1987, besonders S. 56 ff.; s. auch M. Curschmann: *Images*, S. 14 f. — Zu dem hier vorgestellten Handschriftentyp grundlegend Norbert H. Ott: *Überlieferung, Ikonographie — Anspruchsniveau, Gebrauchssituation*. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien, Berichtsbände, 5), S. 356-385; s. auch Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: *Textaneignung in der Bildersprache*. Zum Verhältnis von Bild und Text am

bestimmte Rezeption vorschlägt.

Am Beispiel des Brüsseler *Tristan* will ich die Bilder nach den Werten befragen, die sie anhand des Gottfriedschen *Tristan*-Stoffes dem Leser und Betrachter der Handschrift übermitteln wollen. Wie noch zu zeigen sein wird, lösen sich hier nämlich die Bilder in einem auch für diese Zeit ungewöhnlichen Maße von den Texten. Um zu belegen, wie über das Visuelle die Rezeption des Themas konkret vorbereitet wird, seien die drei folgenden Thesen aufgestellt:

1. Bereits in ihrer Funktion als Gliederungselemente üben sie eine entscheidende Wirkung darauf aus, wie der Text aufgenommen wird, greifen sie doch in den Textfluß ein und gliedern diesen optisch in bestimmte Sequenzen.
2. Die Bilder liefern eine vollständig eigene, sogar eigenwillige Version des Stoffes, indem sie das Tradierte mit anderen zeitgenössisch näherliegenden Stoffen verknüpfen und so das *Tristan*-Thema in andere Kategorien umgießen.
3. Diese "Anverwandlung" schafft eine Art Sach- und Hausbuch, in dem die ehemals höfischen Werte versachlicht sind.

### Die Einordnung der Brüsseler Handschrift

Zunächst sei die Handschrift selbst kurz vorgestellt. Sie wurde bisher ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts datiert,<sup>4</sup> kann jedoch auf Grund der

---

Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 41 (1988), S. 41-59, 173-184.

<sup>4</sup> Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier: Ms. 14697. Camille Gaspar und Frédéric Lyna: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique, Band 2. Hrsg. von der Société française de reproductions de manuscrits à peinture. Brüssel 1987, Neudruck der Ausgabe Paris 1945, S. 89-95, besonders S. 89, dort Datierung 1435. — Hans-Hugo Steinhoff (Hrsg.): Gottfried von Straßburg *Tristan*. Ausgewählte Abbildungen zur Überlieferung. Göppingen 1974 (Litterae — Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, 19), S. VIII, Datierung erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Zu den Analysen von Tristan-Illustrationen s. Hella Frühmorgen-Voss: Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: dieselbe: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. und eingeleitet von Norbert H. Ott. München 1975 (MTU, 50), S. 119-139; 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: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 2 (1982/83), S. 1-32; Bettina

Rüstungen, Kostüme, des Stils der Illustrationen und der Wasserzeichen ihres Papiers<sup>5</sup> in die Zeit um 1455-60 eingeordnet werden. Als Texte enthält sie Gottfrieds von Straßburg *Tristan*,<sup>6</sup> anschließend *Tristan als Mönch*<sup>7</sup> und die Fortsetzung Ulrichs von Türheim.<sup>8</sup> Die Hand des Schreibers, die Anlage des Manuskripts und nicht zuletzt auch die Bilder lassen den Kodex in die Produktion Diebold Laubers von Hagenau einordnen.<sup>9</sup> In unterschiedlicher Intensität war diese Werkstatt vom dritten bis zum siebten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wohl in Hagenau tätig, wobei sich sowohl ihre personelle Zusammensetzung als auch ihre Produkte änderten. Von seiner Entstehung her gehört der Band damit in einen Kontext, aus dem wir im 15. Jahrhundert die größte Anzahl bebildeter Epenhandschriften überliefert haben. Ja es wurden dort viele der Epenhandschriften wahrscheinlich zum ersten Mal, jedenfalls wenigstens ohne maßgebliche Vorläufer illustriert.

Innerhalb dieser Produktion zählt nun die Brüsseler Handschrift zu einer Phase des Aufschwungs, in der eine große Zahl von Malern, Schreibern und offenbar auch anderen Spezialisten, wie beispielsweise Initialmaler und Buchbinder, zusätzlich zur Arbeit hinzugezogen worden waren. Zugleich ist es eine Zeit, in welcher bisher weitgehend gleich

---

Falkenberg: Die Bilder der Münchener Tristan-Handschrift. Frankfurt am Main, Bern, New York 1986 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, 67); Curschmann: Images.

<sup>5</sup> Die Wasserzeichen: Ochsenkopf Picc I 218 (1449) und Ochsenkopf Picc VII 636 (1444-47) verweisen die Handschrift in die Zeit von 1447-49. Dagegen sind die Rüstungen und Kostüme nicht vor den mittleren 50er Jahren zu datieren. Die schlanken Oberschenkelplatten, die Tristan fol. 174v (Abb. 41) beispielsweise trägt, sind vor 1445 nicht nachzuweisen; dazu Paul Martin: Waffen und Rüstungen von Karl dem Großen bis Louis XV. Fribourg 1967, Abb. 98. Für die Datierungshilfen von Rüstungen und Kostümen bin ich Herrn Dr. Ortwin Gamber†, Wien, dankbar.

<sup>6</sup> fol. 9v-511.

<sup>7</sup> fol. 511-578v; dazu Betty C. Bushey: *Tristan als Mönch*. Untersuchungen und kritische Edition. Göppingen 1974 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 119).

<sup>8</sup> fol. 578v-597v, ab VV. 2855-3661.

<sup>9</sup> Dieselbe Hand ist verantwortlich für den Heidelberger *Parzival*, Heidelberg, UB: Cpg. 339 und ist außerdem nachzuweisen in Cpg. 19-21, in drei Bänden der *Vulgata* und in Strickers *Karl dem Großen* in Bonn, UB: Ms. S 500. Dazu s. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Die Kommerzialisierung einer spätmittelalterlichen Kunstproduktion. Zum Wandel von Konzeption und Herstellungsweise illustrierter Handschriften bei Diebold Lauber und seinem Umkreis. Zum Druck vorgesehen Wiesbaden 1998. — Zu den Handschriften aus dem Lauber-Kreis und ihren Malern s. Rudolf Kautzsch: Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. In: Centralblatt für Bibliothekswesen 12 (1895), S. 1-32, 57-112.

aussehende Werke zunehmend individueller gestaltet werden.<sup>10</sup> Die in der Spätphase der Lauberwerkstatt sich allmählich verändernde Gestaltung der Handschriften zeigt sich sowohl in der Formsprache als auch in der immer kostbareren Ausstattung der Illustrationen. Es werden nun teure Materialien angeboten,<sup>11</sup> eine sorgfältige Arbeitsweise<sup>12</sup> und vor allem eine mit Zitaten und Assoziationen modernisierte Formsprache.<sup>13</sup>

Am Brüsseler Exemplar lassen sich die Anzeichen einer neuen "Produktkonzeption" deutlich erkennen: Die vermehrte Verwendung von Deckfarbe und vor allem von Dekorationselementen, wie etwa die ganzseitige Rankeninitiale zum Initium (Abb. 2), sind Ausdruck einer veränderten Gestaltung. Allein die feierliche Kombination eines Einleitungsdiptychons, in dem eine Bildseite (Abb. 1) dem mit einer üppigen Initiale ausgestatteten Initium (Abb. 2) gegenübersteht, verrät

<sup>10</sup> Das Bild der Lauber-Werkstatt wird weitgehend von den Arbeiten des sogenannten Malers A geprägt, ein Stil, der allerdings in den 40er Jahren von neuen Konzepten abgelöst wird; dazu s. Saurma-Jeltsch: Kommerzialisierung.

<sup>11</sup> Eine der prächtigsten Handschriften aus dieser Spätphase, die auch als Kapitalanlage gegolten hat, ist die *Weltchronik* des Rudolf von Ems, Colmar, Bibliothèque de la Ville: Ms. 305, Abb. s. Gérard Cames: *Dix siècles d'enluminure en Alsace*. Colmar 1989, Abb. 272-274, 278, 280; s. auch Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Die Illustrationen und ihr stilistisches Umfeld. In: Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Mss. hist. helv. I.16 der Burgerbibliothek Bern. Hrsg. von Hans Haerli und Christoph von Steiger. Luzern 1990, S. 31-72, besonders Abb. 7 ff. In dieser Handschrift trägt vor allem die Verwendung von Azurit und Metallen zur Kostbarkeit bei. Wahrscheinlich diente die Handschrift nach dem Tode ihres Erstbesitzers Adam von Andolsheim als Bezahlung für dessen ungeheure Schulden; dazu Alois Kimmenauer: Über Hans Schillings Prachthandschrift. In: *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Ribeauvillé* 23 (1961), S. 65-68, besonders S. 68.

<sup>12</sup> Eine besondere Versiertheit und Perfektion der Zeichnung wird etwa vorgeführt in den Blättern zu den bedeutendsten Schachfiguren in der Konrad von Ammenhausen-Handschrift in Stuttgart, LB: Cod. poet. et philol. fol. 2 sowie den dazugehörigen Blättern in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphisches Kabinett: M 112-115; Felix Heinzer: Die Kölner "membra disiecta" der Stuttgarter Schachzabel-Handschrift. Die Fragmente M 112 bis M 115 des Wallraf-Richartz-Museum. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 52 (1991), S. 7-15, besonders Abb. 1-4.

<sup>13</sup> Dazu vgl. etwa die Handschrift zu Rudolf von Ems *Barlaam und Josaphat*, Malibu, The J. Paul Getty Museum: Ms. Ludwig XV 9, in der eine Reihe von Zitaten aus der zeitgenössischen Druckgraphik von Joachim Plotzeck nachgewiesen werden konnten; s. Anton von Euw und Joachim M. Plotzeck: *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Bd. 4. Köln 1985, S. 256-266, besonders S. 265.



einen erhöhten Anspruch.<sup>14</sup> Wenn wir auch leider keine Hinweise zur Provenienz des Bandes besitzen,<sup>15</sup> so läßt seine Ausstattung immerhin auf einen gezielten Auftrag schließen, was die Analyse des Bildprogramms bestätigen wird.

### Zur dekorativen Funktion des Bildes

Die rein schmückende Aufgabe der Bilder, die Doris Fouquet gesehen hat, darf zwar nicht als ihre einzige Funktion gelten, spielt aber gleichwohl auch bei dieser Handschrift eine nicht unbedeutende Rolle. Ein hervorragendes Beispiel ist gerade dieses, auf das in einfacher Bastarda geschriebene Register folgende Eingangsdiptychon (Abb. 1/2), das den Beginn von Gottfrieds Text prunkvoll auszeichnet.

Nur wenige Werke, so beispielsweise der ungefähr gleichzeitig entstandene Heidelberger *Parzival* (Abb. 3/4), kennen ein verwandtes System.<sup>16</sup> Indes ist gerade dieser Vergleich Beleg für den gewandelten Anspruch der Brüsseler Handschrift. Während hier das Initium mit einer aufwendigen Rankenwerkinitiale (Abb. 2) einsetzt, hebt der Text des Heidelberger *Parzival* (Abb. 4) mit einer einfachen Lombarde an. Mit ähnlich anspruchsvollem Rankenwerk werden beispielsweise die Initien in der für Laubers Werkstatt ungewöhnlich sorgfältig gearbeiteten Heidelberger *Vulgata* (Abb. 5) ausgezeichnet. Wie bedeutsam diese Gruppe von fünf Bibelhandschriften gewesen sein muß, läßt sich allein schon daran erkennen, daß es sich aus vorreformatorischer Zeit um die umfangreichste deutsche Bibelübersetzung nach der *Wenzelsbibel* handelt.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Erst nach einem wahrscheinlichen Einbruch der Produktion allerdings zwischen 1455-60 scheint sich eine neue, wesentlich kostspieligere und künstlerisch auch anspruchsvollere Herstellungsweise durchzusetzen.

<sup>15</sup> Die von Kautzsch: Diebolt Lauber, S. 74 behauptete Provenienz aus dem Besitz des Grafen Clemens Wenzeslaus de Renesse, 1774-1833, ist bereits von Lyna: Manuscrits, S. 90 als nicht beweisbar zurückgewiesen worden.

<sup>16</sup> Die übrigen *Parzival*-Handschriften kennen nur die Auszeichnung des Textinitiums mit Hilfe einer Initiale; eine vollständige Dokumentation der illustrierten Handschriften s. Bernd Schiroke (Hrsg.): Wolfram von Eschenbach *Parzival*. Die Bilder der illustrierten Handschriften. Göppingen 1985 (Litterae — Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, 67).

<sup>17</sup> Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Fröhmann-Voss, fortgeführt von Norbert H. Ott zusammen mit Ulrike Bodemann. Bd. 2, Lieferung I/2. München 1993 (Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), Nr. 14.0.6., S. 119-122, dort ältere Literatur; s. auch Marianne Wallach-Faller: Die erste deutsche Bibel? Zur Bibelübersetzung des Zürcher Dominikaners Marchwart Biberli. In: Zeitschrift für deutsches Altertum



Abb. 1: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 9v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Ritt der "Grande Parade"

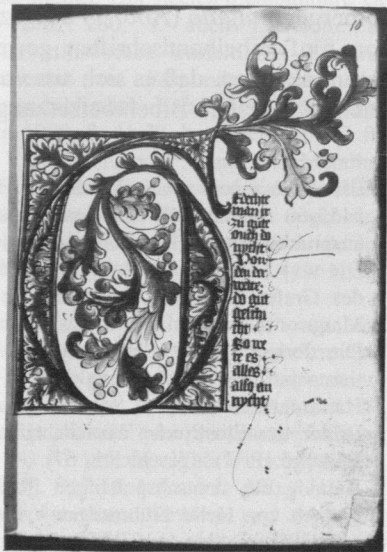


Abb. 2: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 10.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Initiale G zum Textbeginn



Abb. 3: Heidelberg, UB: Cpg. 339, fol. 5v.  
Wolfram von Eschenbach: *Parzival*.  
Gahmuret verläßt seine Heimat

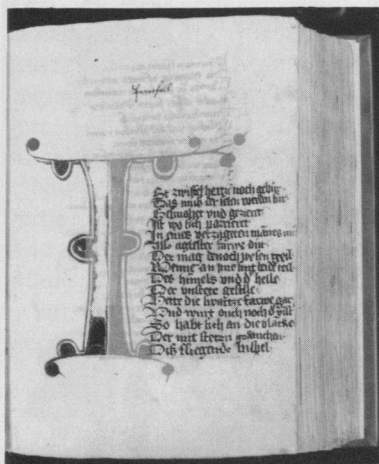


Abb. 4: Heidelberg, UB: Cpg. 339, fol. 6r.  
Wolfram von Eschenbach: *Parzival*.  
Initiale I zum Textbeginn

Abb. 5: Heidelberg, UB: Cpg. 21, fol. 318.  
*Vulgata*.  
 Initiale M

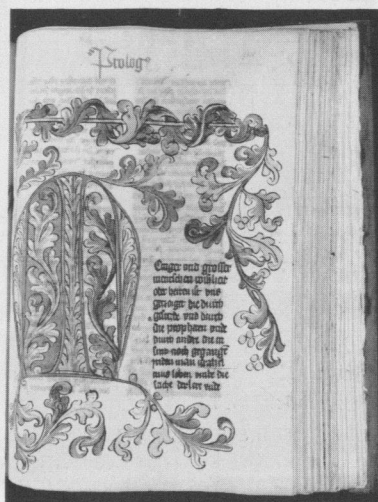


Abb. 6: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 26.  
 Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
 Maifest an Markes Hof



Zweifellos spiegelt sich also in den Anstrengungen, welche die Maler für die angemessenen Dekorationsformen der Ausgabe unternehmen, das besondere Gewicht des Auftrags. Finden wir nun dasselbe Dekorationsmuster im Brüsseler *Tristan*, so ist anzunehmen, daß dessen Ausstattung wohl ebenfalls Ausdruck einer bestimmten Wertschätzung — auch im materiellen Sinn — der Handschrift und des Stoffes ist.

## Zur Funktion der Bilder als Gliederungselemente

Bevor wir auf die inhaltliche Bedeutung dieses Initiums weiter eingehen, soll die zweite und ebenso wichtige Aufgabe der Ausstattung angesprochen werden, nämlich die Funktion der Bilder als Gliederungselemente.<sup>18</sup> Wie wir schon am Initium sahen, wird damit dem Benützer signalisiert, daß nun der genuine Text anhebt, und er sich im Vergleich zum vorangehenden Register in einer anderen hierarchischen Ebene befindet. Tatsächlich kennzeichnet denn die Mehrzahl der Bilder Neuanfänge von Texten, stehen sie doch meist unter dem Kapiteltitel vor dem Text.

Nehmen wir als Beispiel die Illustration zum Maifest am Hof Markes. Dort ist auf der Versoseite, unter dem Textende des Kapitels 2 (V. 640), die Überschrift zum kommenden Kapitel 3 als rubrizierter Titel hin- gesetzt. Die Darstellung auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 6) markiert diesen Kapiteleinschnitt auf unmißverständliche Weise. Infolgedessen dienen die Bilder, da nie wieder ein Initium gewählt wird, der Auszeichnung des jeweils neuen, dem Initium untergeordneten Textbeginns, nämlich des einzelnen Kapitels. Mit wenigen Ausnahmen entsprechen die Kapiteltitel, die ja gleichermaßen auch Bildertitel sind, den Angaben des Registers.<sup>19</sup>

Nun sind allerdings die Verhältnisse nicht so einfach, wie man es gerne erwarten möchte, daß nämlich zu jedem Kapitelbeginn jeweils ein Bild und der entsprechende Titel anzutreffen wären. Eine solche Regel würde die Bilder als den Kapiteln zugeordnete Initien erkennen lassen.

Es sind jedoch von den 182 Kapiteln, welche im Register aufgeführt werden, genau die Hälfte ohne Illustration. 91 Illustrationen, die 182

---

<sup>18</sup> Zu den Gliederungselementen s. Nigel F. Palmer: Kapitel und Buch. Zu den Gliederungsprinzipien mittelalterlicher Bücher. In: Frühmittelalterliche Studien 23 (1989), S. 43-88.

<sup>19</sup> Meistens sind die Kapiteltitel etwas ausführlicher, sehr oft jedoch sind wörtliche Entsprechungen zu finden. — Für die mühsame Vergleichsarbeit am Mikrofilmlesegerät sei Frau Anja Eisenbeiß, Heidelberg, sehr herzlich gedankt.

Kapitel auszeichnen müßten, würden eine Aufteilung nahelegen, wonach jeweils jedes zweite Kapitel als Einschnitt charakterisiert wäre. Gerade diese Regelmäßigkeit, die vielleicht nicht einmal ein moderner Bücherhersteller suchen würde, ist in der Handschrift keineswegs angestrebt. Tatsächlich sind in gewissen Teilen der Handschrift zwar Regelmäßigkeiten zu beobachten, in anderen jedoch bleibt das Auswahlprinzip der zu illustrierenden Texte nicht verständlich.

Weshalb beispielsweise wird mit einem scheinbar aus dem Zusammenhang gegriffenen Bild (Abb. 8) das Kapitel 38 illustriert, dessen Titel fol. 130v lautet: “Also tristan saß und grossen fliß hette wie er alle ding machte zuo dem wegesten das man yme dovon lop und dang seite”,<sup>20</sup> wohingegen das nachfolgende Kapitel 39: “Also tristan was ritter worden”, die Schwertleite also, kein Bild erhalten hat?

Noch viel schwieriger zu erklären ist, weshalb andere Höhepunkte nicht illustriert wurden, die meistens sogar schon ihre eigene bildnerische Tradition besaßen, ja sogar zu den künstlerischen Topoi dieser Geschichte gehören. Weder wird die Übergabe Isoldens an Tristan illustriert, der diese zu König Marke führen soll,<sup>21</sup> noch der fatale gemeinsame Genuß des Liebestranks. Der in der Überschrift zu Kapitel 104 ausführlich beschriebene Vorgang<sup>22</sup> fehlt zwar auch in der Münchner Handschrift,<sup>23</sup> kommt aber in der Kölner Version vor.<sup>24</sup> Am erstaunlichsten ist der Verzicht auf das wohl wichtigste Bild der gesamten Geschichte, die Baumgartenszene.

Anstelle des vertrauten Bildes, wie es in der Münchner Handschrift im unteren Register (Abb. 9) fast paradigmatisch formuliert ist, wird in Brüssel (Abb. 10) eine unverfängliche Gesprächssituation gestaltet. Zum Titel “Also her tristan mit ysoten gar früntlichen Rete von marcken des kuningez wegen” stellt das Bild eine elegante Konversation dar, die sich

---

<sup>20</sup> Auf diakritische Zeichen wird in diesem kunsthistorischen Kontext verzichtet zugunsten einer vereinfachten Transkription. Hochgestellte Buchstaben sind heruntergenommen und die verschiedenen “S”-Formen in ein einfaches “S” mit Ausnahmen des “SZ”, das in ein scharfes “S” umgesetzt wurde, verändert.

<sup>21</sup> Zu Kapitel 101 befindet sich der entsprechende Titel fol. 300.

<sup>22</sup> fol. 309: “Also man tristan und ysot der kuennigin in einer ouwen und den anderen uß eime guelden kopff trincken brachte wenne sue zuo lande hettent gekert”.

<sup>23</sup> Gottfried von Straßburg *Tristan und Isolde*. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband mit Beiträgen von Ulrich Montag und Paul Gichtel. Stuttgart 1979.

<sup>24</sup> Köln, Historisches Archiv: W\*88; Abb. s. Frühmorgen-Voss: *Tristan und Isolde*, Abb. 2.

zwischen Tristan und Isolde als Paar und Marke als ihrem Gegenüber  
abspielt.



Abb. 7: München, SB: Cgm 51, fol. 7. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Maifest am Hofe Markes





Abb. 8: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 131. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Tristans Diktat



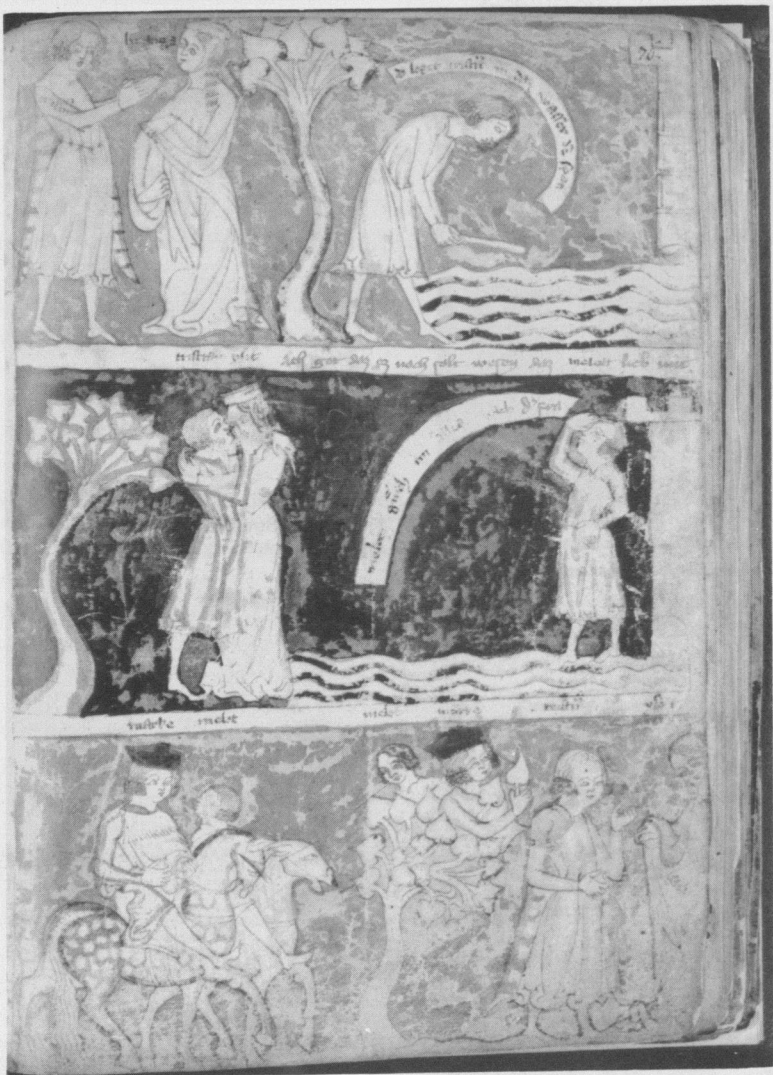


Abb. 9: München, SB: Cgm 51, fol. 76. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Baumgarten



Abb. 10: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 389v.  
 Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
 Baumgarten



Abb. 11: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 18.  
 Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
 Riwalins Ausritt



Abb. 12: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 31v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Abschied Riwalins



Abb. 13: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 34.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Gespräch Blanscheflur und Riwalin

## Zur ersten These: Die Bilder schaffen eine eigene Erzählsequenz

Spätestens bei diesem Beispiel, in dem sogar auf jenen Topos verzichtet wird, der auch einem unbedarften Betrachter klar gemacht hätte, daß es sich um den *Tristan*-Stoff handelt, wird deutlich, daß die Bilder nicht nur nicht der Lesbarkeit der Geschichte dienen, sondern daß der Stoff selbst gravierende Umwandlungen erlebt. Bereits im Gliederungssystem folgen die Bilder einer eigenen Logik. Die vom Schreiber und die durch die Kapitel des Textes vorgegebene Unterteilung ist nämlich nicht die einzige, sondern der Maler schafft ein zusätzliches Gliederungssystem. Es fügen sich jeweils mehrere Bilder dank ihrer Thematik, ihrer Motive, oder auch der Rhythmik ihres Ablaufs zu eigenen Erzähleinheiten zusammen.

Am Beginn des Zyklus beispielsweise kann dieses bildliche System einer Gliederung des Stoffes nachvollzogen werden. Die erste, auf das Einleitungsdiptychon folgende Darstellung (Abb. 11), trägt den Titel: "Also der herre ruwelin drü Jor Ritter was gewesen und heim an sin lant fuor mit sinen dienern". Dazu wird Riwalin in eleganter Rüstung zu Pferd gezeigt, wie er gemeinsam mit zwei Begleitern auf eine Burg oder eine Stadt zu reitet. Titel und Bild lassen hier den Abschnitt über die Auseinandersetzung mit Morgan aus und verknüpfen dafür zwei verschiedene Textstellen miteinander, nämlich die Verse 335 ff.,<sup>25</sup> in denen von der ritterlichen Erziehung Riwalins die Rede war — an die zwangsläufig der Krieg mit Morgan anschließt —, und die Verse 404 ff., in denen nach der Morgan-Episode die Heimkehr Riwalins geschildert wird.

Als nächstes Bild (Abb. 6) folgt die Darstellung zum Maifest am Hofe Markes, das als Reigentanz gestaltet ist. Der Titel fol. 25v "Also die herren und frouwen In den Ouwen und in dem walde dantzeten mit vil freyden" faßt die gesamte Marke-Episode von den Versen 525-733 zusammen, ohne allerdings die im Text ausführlich beschriebenen Ritterspiele zu erwähnen. Vergleichen wir die Brüsseler Version des Maifestes mit derjenigen der Münchner Handschrift (Abb. 7), so wird deutlich, wie stark der Brüsseler Maler abstrahierte. Weder die Ritterspiele — die Falkenjagd — noch die hier geschilderten anderen Belustigungen, wie Gaukeleien, Musik, oder ein elegantes Mahl, kommen in der Darstellung des 15. Jahrhunderts vor. Diese konzentriert sich ganz auf den Reigentanz und schildert nur noch die aufspielenden Musikanten. Im Bild selbst ist allerdings bereits ein späteres Ereignis vorweggenommen, was der Blick auf die übernächste Darstellung, die Begegnung von

---

<sup>25</sup> Gottfried von Straßburg: *Tristan*: Neu hrsg. nach dem Text von Friedrich Ranke von Rüdiger Krohn. 3 Bde. Stuttgart 1990-1991.

Riwalin und Blanscheflur (Abb. 13), bestätigt: Während die beiden dort bereits über ihre gegenseitige Liebe konversieren, bewegen sie sich am Maifest in einer merkwürdig ambivalenten Haltung im Zentrum des Reigentanzes. Blanscheflur senkt mit abwartend überkreuzten Händen ihr Haupt und läßt ihren Blick zu dem anscheinend noch ahnungslosen Riwalin schweifen, der sie an dem mit Zobel ausgeschlagenen Mantel festhält.

Mit einem Pendant zu dem am Anfang stehenden Bild schließt die erste Sequenz der Erzählung (Abb. 12) ab und führt sogleich weiter: Zum Titel fol. 31 "Also die herren schiedent voneinander und den dantz gescheiden" wird auf der gegenüberliegenden Seite der Wegritt Riwalins gezeigt, wohl aus jenem Burgtor, zu dem er in der ersten Szene (Abb. 11) geritten war. Die beiden Bewegungsbilder sind gleichsam "turning points", mit denen angekündigt wird, daß hier die Erzählung in eine andere Phase übergeht. Als Reisebilder markieren sie gleichsam den Schnitt und das Weiterreiten der Erzählung.<sup>26</sup> Als Element der Strukturierung ist vor allem das zweite Reisebild zu erkennen. Nur andeutungsweise läßt sich im Text der Anlaß für ein solches Bewegungsbild finden, läuft doch die Erzählung ohne merklichen Unterbruch oder Ortsveränderung weiter. Die Metapher vom Liebenden als Vogel, der auszubrechen versucht, mit welcher der Zustand Riwalins in den Versen 841 ff. geschildert wird, scheint hier ganz pragmatisch mit der Darstellung des Wegreitenden konkretisiert worden zu sein.

In der zweiten Sequenz dienen zwei Konversationsbilder der Darstellung der Liebe zwischen Riwalin und Blanscheflur, nämlich die Erklärung der gegenseitigen Liebe (Abb. 13) und das anschließende Gespräch über die Schwangerschaft (Abb. 14). Mit diesen zwei Eingangssequenzen nimmt die Schilderung jener Ereignisse ein Ende, die zur Vorgeschichte des Helden Tristan gehören.

Erneut führt ein Bewegungsbild zur nächsten Erzählphase über. Ohne daß die Ortsveränderung dem Betrachter deutlich würde — Riwalin hat ja in der Zwischenzeit Cornwall verlassen und ist nach Parmenien zurückgekehrt —, beginnt diese neue Sequenz mit der Begegnung Riuals und Riwalins (Abb. 15). Im Münchner Codex wiederum (Abb. 16) wird von diesen Ereignissen die Überfahrt nach Parmenien sowie die

---

<sup>26</sup> Norbert H. Ott: Zur Ikonographie der Reise. Bildformeln und Strukturprinzipien mittelalterlicher Reise-Illustrationen. In: Reisen und Welterfahrung in der deutschen Literatur des Mittelalters. Vorträge des XI. Anglo-deutschen Colloquiums, 11.-15. September 1989 Universität Liverpool. Hrsg. von Dietrich Huschenbett und John Margetts. Würzburg 1991 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 7), S. 35-53, besonders S. 43 f.



Abb. 14: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 48.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Gespräch über die Schwangerschaft



Abb. 15: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol.  
51v. Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Begegnung Riuals und Riwalins





Abb. 16: München, SB: Cgm 51, fol. 11. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Überfahrt nach Armenien



Abb. 17: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 59. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Tristan wird vorgestellt





Abb. 18: Meister E.S. Kupferstich (L. 27). Anbetung der Könige



Abb. 19: Israel von Meckenem. Kupferstich (L. 217). Anna Selbdritt

Begrüßung durch Rual, aber auch die Heirat und das Geleit Blanschefflurs nach Canoele illustriert. In zwei weiteren, ganzseitigen Bildern ist anschließend in der Münchner Handschrift der Tod der Eltern und die Geburt des Helden geschildert.<sup>27</sup> In Brüssel jedoch wird unvermittelt nach der Begegnung Ruals und Riwalins der Held Tristan (Abb. 17) eingeführt. Rual und seine Gattin präsentieren auf einem Thron sitzend den angeblichen Sohn. Einem Christkind gleich ist damit der Held der Geschichte eingeführt. Er sitzt, wie etwa im dem Kupferstich des Meisters E.S. zur Anbetung der Könige (Abb. 18), auf dem Schoß der vermeintlichen Mutter. In seiner Rechten hält er den Apfel und schaut auf zu Ruals Gattin, während er mit der Linken zu Rual weist, ganz ähnlich wie das Christkind zur Mutter und zum anbetenden König.

Auch das Bildkonzept insgesamt stammt aus einer zum Kontext des Andachtsbildes gehörenden Ikonographie, die gerade in den 50er und 60er Jahren des 15. Jahrhunderts, also der vermutlichen Entstehungszeit der Handschrift, erst in vervielfältigter Form zur Verfügung stand. Im Kupferstich des Israel von Meckenem zur Hl. Anna Selbdritt (Abb. 19) ist dieselbe Konstellation dargestellt. Hier sind die zwei Gestalten, welche das Christkind dem Tristan vergleichbar liebevoll umhegt präsentieren, zugleich jene beiden Frauen, die zum Sinnbild der unbefleckten Empfängnis geworden sind. Sie gehören zu dem eben erst wichtig gewordenen Thema der Hl. Anna Selbdritt. Mit dieser Formel der Darstellung der Anna, der Mutter Mariens, der Maria selbst und des Jesuskinds soll die Lehre der unbefleckten Empfängnis verdeutlicht werden. Solche Assoziationen, die ja in der Epenhandschrift bis ins Detail des Apfels als christlich erkennbar sind, schaffen innerhalb der relativ uniform gestalteten bisherigen Bilderreihen eine markante Zäsur.

Allein schon durch die massive, verweisende Überfrachtung des Bildes wird signalisiert, daß nun der eigentliche Held der Geschichte aufgetreten ist. Im gleichen Zug dient die Darstellung seiner Legitimierung — ein Vorgang, der ja in der nachfolgenden Szene durch die Taufe Tristans endgültig besiegelt ist: Tristan ist als christlicher Held gekennzeichnet. Vermutlich wird mit Hilfe dieser Bildformel dem Betrachter zugleich nahegelegt, es handle sich um eine ähnlich mythisch-wunderbare Herkunft wie die in der Anna Selbdritt-Darstellung bezeugte. Schließlich ist ja die hier gezeigte angebotene Elternschaft eine wundersame und nicht eine menschenübliche.

---

<sup>27</sup> Fol. 11v und 15r; dazu *Tristan und Isolde*, Faksimile-Ausgabe Cgm 51.



Abb. 20: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 370v. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Isolde und Markes Gespräch



Abb. 21: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 375v. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Isolde und Tristan, Marke und Melot

Abb. 22: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 384. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Marke und Melot



Abb. 23: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 394. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Der liebeskranke Tristan



## Zur zweiten These der Umwandlung der Geschichte

Anhand der Eingangssequenz konnten wir feststellen, daß der Maler den Stoff mit einem eigenen Gliederungssystem versieht und sozusagen in sich geschlossene Sinneinheiten schafft. Zugleich — und dies hat uns das Beispiel der Präsentation Tristans erkennen lassen — bieten die Bilder Interpretationshilfen, die im Text selbst in dieser Weise nicht anzutreffen sind. Bereits der Verzicht auf die Baumgartenszene ließ uns vermuten, der Stoff erlebe durch die Bilder eine Umwandlung. Um diesen Vorgang etwas genauer zu fassen, sei die betreffende Sequenz als Ganzes vorgestellt.

Wie wir gesehen haben, hat der Brüsseler Maler in der Darstellung fol. 389v (Abb. 10) zum indifferenten Titel "Also her tristan mit ysoten gar früntlichen Rette von marcken des kuningez wegen" die brisante Situation im Baumgarten in eine Konversation zwischen Tristan und Isolde auf der einen sowie Marke auf der anderen Seite umgewandelt. Im Titel war ja mit keinem Wort vermerkt, daß Marke nur als heimlicher Lauscher in der Baumkrone dem Gespräch folgt. Infolgedessen hat der Illustrator, ohne die Geschichte oder auch nur die bildnerische Tradition, die in der Münchner Handschrift (Abb. 9) den in der Baumkrone mit Melot gemeinsam lauschenden Marke zeigt, zu berücksichtigen, den mißverständlichen Titel mit einem eigenen Sinn versehen.<sup>28</sup> Hier nun ist eine Konversation geschildert, die zu einer geschlossenen Erzählsequenz gehört. Diese beginnt mit der dritten List Markes, mit der er versucht, Isolde und Tristan zu überführen (V. 14026),<sup>29</sup> und zieht sich bis zu jenem Gespräch hin, das auf den Baumgarten folgt (VV. 14946 ff.).<sup>30</sup>

Als Eingangsbild dieser Sequenz ist der dritte (Abb. 20), ebenfalls zum Gespräch umgewandelte Versuch Markes anzusehen, Isolde zu überführen. Darauf folgt, gleichsam als Schlüsselszene der gesamten Sequenz, ein Zusammenzug aller Ereignisse. Zum Kapiteltitel fol. 375v "Also marck der konnig ein getwerg bat das er uff die koningin ysot war neme Ob sú mit einander der mynne spiltten" werden im Bild (Abb. 21) sowohl Anlaß als auch Folge der Ereignisse umgesetzt. Auf der linken Bildseite sehen wir die beiden Liebenden in einer innigen Umarmung, wobei die Geste Isoldens, die sich leicht gegen die Brust Tristans stemmt, eine gewisse Ambivalenz dem Geschehen gegenüber anspricht.

<sup>28</sup> Manche Bildbeispiele lassen im übrigen doch auf entsprechende Textkenntnisse schließen.

<sup>29</sup> Kap. 121, fol. 370.

<sup>30</sup> Die Auslassung erfolgt fol. 394 bei V. 14669 mitten im Text mit dem neuen Kapitel 125.



Getrennt durch den Baum wird in der Darstellung ein zweites Erzählfeld eröffnet, das nicht unmittelbare Konsequenz des ersten sein muß. Nicht ein Erzählfluß wird hier gestaltet, sondern durch die symmetrische Anordnung der beiden Paare jeweils seitlich vom Baum wird eine Gleichzeitigkeit oder eine innere Abhängigkeit versprochen. Auf der rechten Seite nämlich ist der besorgt nach links schauende Marke zu sehen, zu dem der Verräter, der Zwerg Melot, heftig gestikulierend aufschaut. Allein aufgrund dieser Konstellation wird dem Betrachter klar, daß das nachfolgende Bild die Konsequenz dieses Schlüsselbildes sein muß, und daß sich anschließend also jene Ereignisse einstellen werden, die auf dieses zu beziehen sind. Nun wird allerdings in den weiteren drei Szenen die Spannung keineswegs eingelöst, entwickelt sich doch die Geschichte in konventionellen Gesprächen weiter.

Zum Titulus fol. 383v "Also melot zuo marcke dem konnige reit in den walt und yme seite Wie er selber solte die nacht war nemen uff die geschicht" folgt auf der gegenüberliegenden Recto-Seite (Abb. 22) das Bild. Marke inmitten von Bäumen stehend nimmt die Botschaft des heranreitenden Melot entgegen, der hier bereits seinen Zwergenstatus verloren hat. Darauf folgt dann anstelle der üblichen Baumgartenszene (Abb. 10) die uns bekannte Konversation zwischen den drei Kontrahenten.

Den Abschluß der Sequenz bildet die Liebeskrankheit Tristans (Abb. 23). Der Titel zu Kapitel 125 "Also der koning die koningin ysoten frogete wie es tristande ginge wenn yme geseit were das tristan siech were" bezieht sich auf das anschließend an die Baumgartenszene geführte Gespräch (VV. 14942 ff.), in dem Marke in den Versen 14969 ff. die Frage stellt, wie es denn Tristan gehe. Darauf erteilt Isolde die Auskunft, Tristan sei tatsächlich sehr bekümmert (14976 f.). Wohl wissend, daß es sich um Liebeskummer handelt —, "si wiste wol sîn swaere / daz diu von minnen waere" — gibt sie Marke die Antwort, seine eigene Feindseligkeit sei der Grund dieses Kammers.

Titel wie Bild werden hier gleichsam als Zusammenfassung des Vorangehenden eingesetzt. In den Bildern wird diese Sequenz als in sich geschlossene Einheit behandelt. Die Umarmung und das Aussenden des Zwerges Melot am Eingang der Bilderreihe führt zum Siechtum des Helden. Mit eindringlich leidendem Gesicht und ausgemergeltem Körper liegt der nur mit seinem Kopffutz bekleidete Tristan im Bett, seine gekreuzten Hände signalisieren die bereits weit fortgeschrittene Fügung in sein Leiden.<sup>31</sup> Isolde und Marke stehen debattierend neben dem Bett

<sup>31</sup> François Garnier: *Le langage de l'image au Moyen Age*. 2 Bde. Bd. 1: *Signification et symbolique*. Paris 1982, S. 221 C 170: als Beispiel der Unfähigkeit zu

Abb. 24: Wien, ÖNB: Cod. 2914, fol. 359.  
Wolfram von Eschenbach: *Parzival*.  
Gawan nach den Abenteuern von "Schastel  
marveil"



Abb. 25: Zeil, Schloß Waldburg-Zeilsches  
Gesamtarchiv: ZAMs 37, fol. 30. Konrad von  
Würzburg: *Trojanerkrieg*.  
Das Urteil des Paris







Abb. 26: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 277.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Tristan und die drei Frauen



Abb. 27: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 99v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Tristan und der Harfner von Wales

des Kranken — eine Szene, die ja in dieser Form durch den Text nicht belegt wird. Die mit ihrer Rechten das Handgelenk der Linken von unten festhaltende Isolde führt eine sehr selten dargestellte Geste aus, die wohl als Schmerzenshaltung interpretiert werden kann.<sup>32</sup>

Der Besuch am Bett des siechen, meist minnekranken Helden gehört genauso wie die vorangehenden Darstellungen zu den topischen Bildern dieser Gattung. So wird etwa Gawans "aventure von schachtel marfelie" in der Wiener Handschrift des *Parzival* (Abb. 24) in einem vergleichbaren Bild gefaßt. Auch hier dient das Bild zugleich als Zusammenfügung des Vergangenen — Gawans verschiedene Kämpfe — wie auch des Kommenden — Gawans Bewährung im Höfischen.

### Die Einordnung in den Typus der Epenhandschriften

Was wir bisher vom Brüsseler Illustrationsprogramm erfahren haben, unterscheidet sich nur wenig von demjenigen anderer Epenhandschriften, die in der Lauber-Werkstatt entstanden sind. Am Beispiel der *Parzival*-Illustrationen<sup>33</sup> oder auch des *Wilhelm von Orlens*<sup>34</sup> läßt sich ebenso die Tendenz beobachten, den Helden Legitimität etwa durch Christianisierung zu verleihen. Der Verzicht auf Dramatisierung, auf Bebilderung von erzählerischen Höhepunkten oder gar von negativen Erfahrungen der Protagonisten, gehört offenbar ebenfalls zu dieser Art der Ausstattung.

Manche Bilder des Brüsseler *Tristan* knüpfen nun noch enger als bisher die Verbindung zu den übrigen Epen. Wie einst Paris das Urteil zwischen den drei Frauen fällen mußte (Abb. 25) — in der Zeiler Handschrift des *Trojanerkriegs* vom selben Maler wohl nur wenige Jahre früher hergestellt —, wird auch Tristans Bitte um Verständnis (Abb. 26) in Brüssel gestaltet. Den drei Göttinnen vergleichbar stehen hier Brangäne, Isolde und ihre Mutter neben dem Bett Tristans, auf dem dieser (V. 10460 ff.) nach einem Weg gesonnen hatte, Isolde zu versöhnen. Weit über die Textstelle hinausgehend wirft sich Tristan im

---

handeln. Allerdings kann die Geste auch eine etwas andere Bedeutung übernehmen, so etwa S. 221 D 177: als Ausdruck der Lüge, eine Bedeutung, die bei dieser Szene ja ebenfalls naheläge.

<sup>32</sup> Ebd. S. 201 F 100: Als Ausdruck der Trauer vor dem Tod.

<sup>33</sup> Lieselotte E. Stamm-Saurma: "zuht und wicze". Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 41 (1987), S. 42-70.

<sup>34</sup> Saurma-Jeltsch: Textaneignung; Dieselbe: Neuzeitliches in einer mittelalterlichen Gattung. Zum Wandel der illustrierten Handschrift. In: Hours in a Library. Mitteilungen, Beiheft 1 (1994), S. 70-112.

Bild nicht nur den drei Frauen vor die Füße, sondern läßt sich von Isolde bereits in den Minnedienst nehmen.

Tristans Harfenspiel vor dem Harfner von Wales (Abb. 27) an Markes Hof (V. 3547) verbindet ihn mit Achilles, der ebenfalls im Zeiler *Trojanerkrieg* seine Mutter Thetis mit Harfenspiel zu "hoffieren" wußte (Abb. 28). Zugleich aber verbindet es den mythologischen und höfischen Helden mit jenem alttestamentlichen, idealen Harfner, König David, der, etwa in der Kölner Historienbibel aus den 20er Jahren von der Hand desselben Malers (Abb. 29) dargestellt, Saul zu besänftigen sucht.

An ein bedeutendes Vorbild erinnert auch Tristan im Kampf mit dem Drachen (Abb. 30), wird doch hier die Ikonographie des Ritters Georg übernommen. Nun schließt sich allerdings die Darstellung nicht, wie zu erwarten wäre, an die übliche Ikonographie des zu Pferde Kämpfenden an, sondern greift eine sehr seltene und wohl eben erst entstandene Version der Heiligenlegende auf.<sup>35</sup> In einem im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt aufbewahrten Glasfenster<sup>36</sup> (Abb. 31) wird nur wenig früher, und hier zum ersten Mal greifbar, der Ritter ebenfalls im unmittelbaren Ringen mit dem Untier gezeigt. Die Darstellung des Drachenkampfes zu Fuß, der sich die Brüsseler *Tristan*-Illustration anschließt, gehörte offensichtlich zu den neuesten Erfindungen der Georgs-Ikonographie. Nicht zu entscheiden ist die Frage, ob diese Version über eine solche Scheibe, die ja wahrscheinlich in Köln entstanden ist,<sup>37</sup> dem Buchmaler zur Kenntnis geraten ist, oder ob sie nicht bereits, wie ein etwas späterer Kaltnadelstich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Zu der Verschiebung in der Bedeutung des Heiligen s. Jennifer Fellows: St George as Romance Hero. In: *Reading Mediaeval Studies* 19 (1993), S. 27-54, besonders S. 32 f.

<sup>36</sup> Daniel Hess: Meister um das "mittelalterliche Hausbuch". Studien zur Hausbuchmeisterfrage. Mainz 1994, S. 32 macht auf die unvertraute Version dieser Ikonographie am Beispiel eines Blattes des sogenannten Meisters des Amsterdamer Kabinetts (L. 33) aufmerksam. — Das erste Beispiel findet sich in dem Darmstädter Glasfenster, dazu s. Glasmalerei um 800 bis 1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. 2 Bde. Bearbeitet von Susanne Beeh-Lustenberger. Hanau 1973 und Frankfurt am Main 1967 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums, 2), S. 159 f., Nr. 133 f. — Zur Entwicklung der Georgsikonographie s. auch Georges Didi-Huberman/Riccardo Garbetta/Manuela Margaine: *Saint-Georges et le dragon. Versions d'une légende*. Paris 1994.

<sup>37</sup> Sie stammt aus der Deutschordenskommande St. Katharina zu Köln; dazu Hess, Meister, S. 32.

<sup>38</sup> Drachenkampf des Hl. Georg (L. 33), Amsterdam Rijksprentenkabinet um 1490; Abb. Hess: Meister, Abb. 22. Hess: Meister, Anm. 77 und 78, macht zurecht darauf aufmerksam, daß das Neue an dieser Ikonographie nicht der Kampf auf dem Boden ist, sondern der Kampf mit dem Schwert, was dem Heiligen eine

Abb. 28: Zeil, Schloß Waldburg-Zeilsches Gesamtarchiv: ZAMs 37, fol. 174. Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*. Achilles und Thetis



Abb. 29: Köln, Historisches Archiv: W 250, fol. 213. Historienbibel. David besänftigt Saul





Abb. 30: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 238v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Tristan mit dem Drachen



Abb. 31: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Glasgemälde Köln (?) um 1450.  
Drachenkampf des Hl. Georg



Abb. 32: München, SB: Cgm 51, fol. 67. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Tristans Drachenkampf

vermuten läßt, sowohl dem Glas- als auch dem Buchmaler über ein gemeinsames, vielleicht sogar vervielfältigtes Vorbild zur Kenntnis gekommen ist. Was in unserem Zusammenhang jedoch von Interesse bleibt, ist die bereits anhand der Christianisierung des jungen Tristan gemachte Beobachtung, daß für bestimmte zentrale Szenen eine herausragende, innovative Ikonographie gewählt wird.

Vergleichen wir die Szene mit jener Miniatur, welche in der Münchner Handschrift den Drachenkampf (Abb. 32) schildert, so wird die Georgs-Assoziation noch offenkundiger. Zwar nähert sich auch in der Münchner Handschrift Tristan dem Untier zu Fuß. Nicht der Kampf als solcher indes spielt sich hier ab, sondern Tristan schneidet dem bereits erlegten Untier die Zunge heraus. Im Münchner Beispiel befindet er sich infolgedessen erst nach der Überwältigung auf derselben Ebene mit dem Widersacher, während er ihn in Brüssel gleichsam Auge in Auge bekämpft.

Daß motivische und inhaltliche Verbindungen zu Arbeiten desselben Meisters in anderen Handschriftentypen bestehen, scheint nun nicht weiter verwunderlich. Ebensowenig mag erstaunen, daß sich auch in den Interpretationsansätzen dieser Bilder Verbindungen zu den übrigen Epenhandschriften der Lauber-Werkstatt herstellen lassen. Am Beispiel der *Parzival*-Handschriften habe ich an einem anderen Ort zu belegen versucht,<sup>39</sup> daß mit diesen Bildern der Stoff Wolframs von Eschenbach zu einer Geschichte vom "Helden ohne Fehl und Tadel" gemacht und so zu einer Art Benimmbuch gestaltet wird. Diesen strahlenden Helden haben wir bereits in der Brüsseler Baumgartenszene beobachten können, wo nicht einmal Marke die Unbequemlichkeit des Lauschers im Baumwipfel zugemutet wird, sondern die gesamte Sequenz nach der Art höfischer Unterredungen abläuft.

Vielleicht noch eindrucksvoller ist die Umwandlung, die Tristans Überführung in die Burg nach dem Drachenkampf erlebt (Abb. 33). Der von den giftigen Dämpfen des erlegten Drachens Ohnmächtige wird heimlich in die Burg geführt. So schildert es auch der Titel zum Bild und zum 85. Kapitel "Also man tristan uff ein pferd satte und in fürte mit der koningin ysot heiemelichen ni (sic) die burg und sin waret bitz er genaß". Diese in den Versen 9495 ff. geschilderten Ereignisse werden im Bild zu einem Siegeszug des Helden umgewandelt. Ähnlich wie der Maler des Heidelberger *Parzival* (Abb. 34) das Gespräch zwischen Gawan und Orgeluse als Entführungsszene oder zumindest gemeinsamen Ritt zu Pferd gedeutet hatte, wird auch hier eine gänzliche Neuinterpretation gestaltet: Nach den Handbewegungen ist der siegreiche Tristan

---

unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Drachen (dem Bösen) aufzwingt.

<sup>39</sup> Stamm-Saurma: "zuht".





Abb. 33: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 251v. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Tristan und Isolde zu Pferd (nach dem Drachenkampf)



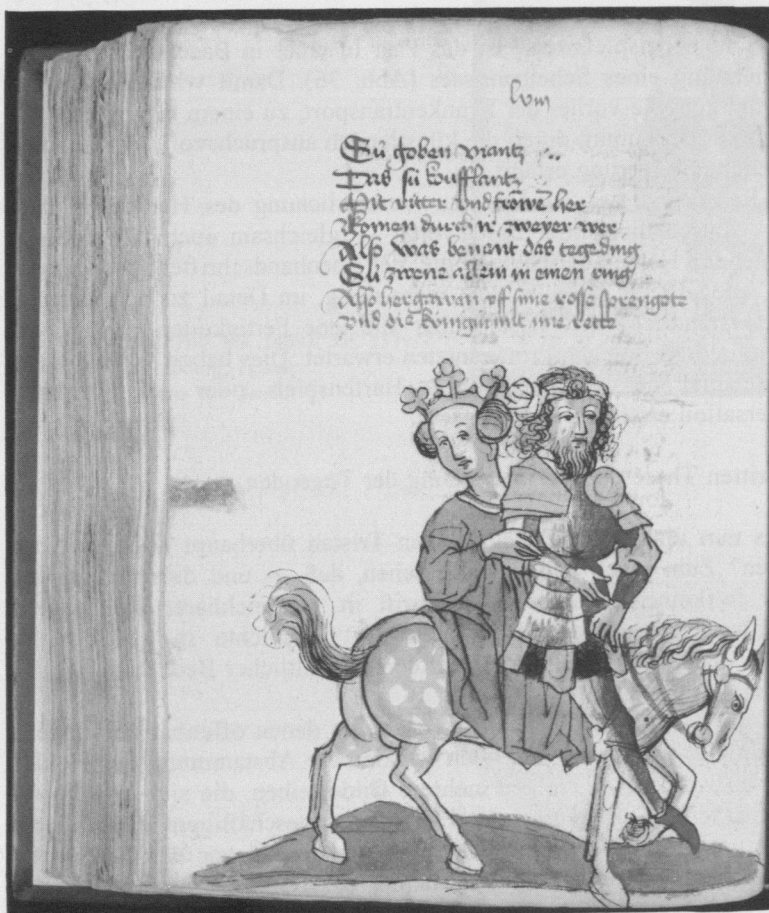


Abb. 34: Heidelberg, UB: Cpg. 339, fol. 449v. Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Gawain und Orgeluse

offensichtlich damit beschäftigt, die eher widerstrebende Isolde in eine Burg zu entführen.

Die eigentliche Entführungsszene hingegen, in der Tristan Isolde vor Gandin errettet, indem er sie auf sein Pferd setzt (Abb. 35), folgt wiederum einem ganz anderen ikonographischen Typus. Das reitende Paar mit der vom Rücken gesehenen Dame im Profil ist eine Formel, wie wir sie erst wieder etwa in der Nachfolge des Hausbuchmeisters finden. Vergleichbar beispielsweise ist das Paar in einer in Basel aufbewahrten Umzeichnung eines Scheibenrisses (Abb. 36). Damit wird die Entführung, ähnlich wie vorher der Krankentransport, zu einem eleganten Ausritt, dessen Bedeutung durch die künstlerisch anspruchsvolle Formel eine zusätzliche Steigerung erfährt.

Im Rahmen dieser Tendenz zur Verherrlichung des Helden, in dem sich — durch die Bilder beschworen — gleichsam auch alle anderen bedeutenden Helden der Mythologie, der Epenhandschriften, ja sogar der Bibel spiegeln, ist es wohl nicht mehr nötig, im Detail zu belegen, daß selbstverständlich auch Tristan über alle jene Fertigkeiten verfügt, die man von einem solchen Protagonisten erwartet. Dies haben wir ja bereits am Beispiel des Maitanzes, des Harfenspiels oder der eleganten Konversation erfahren.

### Zur dritten These der Versachlichung der Tugenden

Was nun unterscheidet den Helden Tristan überhaupt noch von den anderen? Zum einen haben wir gesehen, daß — und dies vermag ich bisher in keiner weiteren Handschrift in vergleichbarer Konsequenz nachzuweisen — die Illustrationen die Geschichte in geschlossene Erzählsequenzen untergliedern. Mit deren inhaltlicher Bedeutung wollen wir uns nun beschäftigen.

Auf die bekannten Eingangssequenzen, in denen offenbar vorwiegend die legitime, christliche und auch wunderbare Abstammung des Helden bewiesen werden soll, folgen mehrere Bilderreihen, die sich ausschließlich mit seinen rühmenswürdigen Fähigkeiten beschäftigen. Anstelle der Entführung vom Hofe Ruals wird das Schachspiel vor den Kaufleuten (Abb. 37)<sup>40</sup> illustriert, also ein Thema, das durchaus in den Rahmen höfischen Tuns gehört. Anschließend an die Begegnung mit den Pil-

---

<sup>40</sup> Die Kennzeichnung des Schachpartners spricht wohl eher dafür, daß es sich hier um Kurnewal handelt, trägt er doch die für weise Männer meist übliche Mütze. In dem Trauergestus Kurnewals könnte sich möglicherweise dessen Erkenntnis der Situation spiegeln.

Abb. 35: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 353v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Entführung Isoldens vor Gandin



Abb. 36: Scheibenriß, Basel, Sammlung  
Hartmann

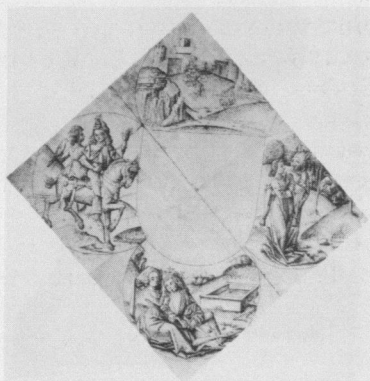




Abb. 37: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 70.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Schachspiel vor den Kaufleuten



Abb. 38: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 82.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Zerlegen des Hirsches

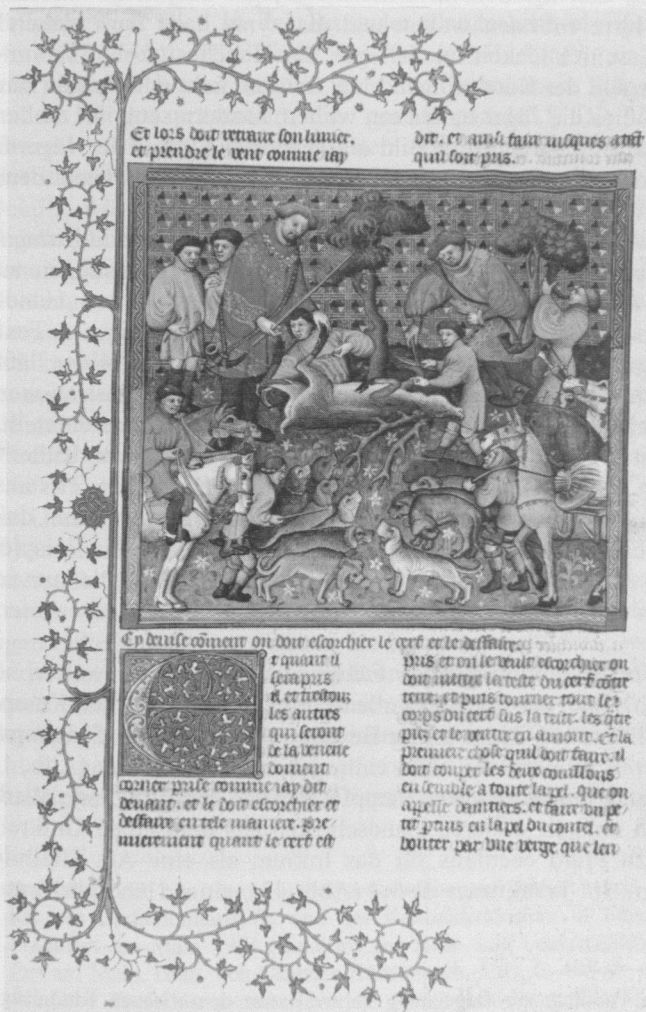


Abb. 39: Paris, BNF: ms. fr. 616, fol. 70. Jagdbuch des Gaston Phoebus. Das Ausweiden des Hirsches

gern<sup>41</sup> allerdings wird der Eintritt Tristans in eine neue Hofgesellschaft folgendermaßen konkretisiert: Zum Titel von Kapitel 22 (fol. 81v) “Also Tristan vor allen den die den hirtz hettent gejaget und in dot hettent gestochen den hirtz enbesten wolten und man yme halff umb slahen” wird Tristans Geschicklichkeit im Zerlegen des Hirsches (Abb. 38) vorgeführt. Den Regeln der Kunst folgend legt Tristan nicht den Schnitt am Rücken an, wie dies die Jäger hatten tun wollen, sondern setzt ihn an der Kehle an, womit er sich auch im Bild als versierter Kenner der Jägerei erweist. Der deutlich erstaunte Gestus des Zuschauers soll auch dem Betrachter das Wunder dieser Könnerschaft verdeutlichen.

Genau diese Anweisung zum Zerlegen des Hirsches wird im *Jagdbuch* des Gaston Phoebus (Abb. 39), einer Sammlung mit Anweisungen zu verschiedenen Jagdformen und -gebräuchen<sup>42</sup> in einer Pariser Handschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert, als die einzig richtige in Text und Bild festgehalten. Die Übereinstimmung der beiden Bilder läßt darauf schließen, daß dem Maler der Brüsseler Handschrift Illustrationen aus einem Sachbuch, wie es das *Jagdbuch* des Gaston Phoebus darstellt, durchaus bekannt gewesen sein dürften. Eine Reihe weiterer Bilder<sup>43</sup> ließe sich noch in denselben, von den besonderen Fähigkeiten Tristans als Jäger bestimmten Kontext einordnen. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie nicht den üblichen Mustern entsprechen, sondern — wie das Beispiel des Zerlegens zeigte — Wert auf eine Genauigkeit legen, die nur in Sachbüchern in der Art des *Jagdbuches* von Gaston Phoebus überliefert ist.

Verfolgen wir die hervorragenden Fähigkeiten des Helden weiter, so gehört natürlich seine Versiertheit in allen Formen des ritterlichen Kampfes zu den wichtigsten Feldern seiner Bewährung. Bereits das Eingangsinitium macht mit seinem Motiv des einhersprengenden Ritters (Abb. 1) auf die Bedeutung des ritterlichen Kampfes für das dann folgende Werk aufmerksam. In einigen weiteren Handschriften aus demselben Umkreis ist ein Ritter zu Pferd ebenfalls für das Initium als eine Art Titelbild gewählt worden. Im Frankfurter *Ortnit* (Abb. 43), einer Handschrift aus

<sup>41</sup> Ebenfalls eine Parallele zur Begegnung Parzivals mit dem Grauen Ritter, vgl. Wien ÖNB: Cod. 2914, fol. 289v; Abb. s. Schiroke: *Parzival*, Abb. 12.

<sup>42</sup> Paris, BNF: ms. fr. 616; Marcel Thomas: Das höfische Jagdbuch des Gaston Phébus. Die 40 schönsten Bildseiten aus Manuscrit français 616 der Bibliothèque Nationale Paris. Graz 1979, besonders S. 99.

<sup>43</sup> Fol. 95 der erneute Aufbruch zur Jagd, hier in Begleitung des Jägermeisters und von Hunden; fol. 449: “Tristan und Isolde ernähren sich von der Jagd” ist eher im Sinne des “locus amoenus” gestaltet, Tristan bläst in das Horn, Isolde begleitet ihn. Auf den sie umgebenden Bäumen sitzen Vögel.

der sogenannten Werkstatt von 1418,<sup>44</sup> aus der Diebold Lauber Mitarbeiter und Material übernommen hatte, ist der Angriff eines "scharfen Stechens" gezeigt.<sup>45</sup> Im Gegensatz zu dieser allgemein gehaltenen Darstellung wird aber in der Brüsseler Handschrift ein ganz besonderer Moment gezeigt: Hier reitet der Turnierteilnehmer, um erkennbar zu sein, ohne Helm und mit über dem Kopf erhobenem Schwert, das er mit beiden Händen präsentiert, die "grande parade".<sup>46</sup> Die Vorstellung des Themas wird infolgedessen mit dem Akt der Selbstpräsentation im Turnier identifiziert. Diese Form der Konkretisierung, die auch für einzelne Details, wie den hohen Zeugsattel oder die genau gezeichnete Rüstung, ungewöhnlich ist, weist auf das beabsichtigte Verständnis der Illustrationen hin. Es geht hier nicht, wie im Frankfurter *Ortnit*, um allgemeine Heldengeschichten, sondern der Stoff soll in die reale Umgebung des Betrachters übertragen werden. Dies gilt sogar noch für Tristans Drachenkampf, der natürlich nicht zu den Realerfahrungen des Zeitgenossen im mittleren 15. Jahrhundert gehört, jedoch ist selbst dieses wundersame Ereignis durch die Anspielung auf das damals moderne Motiv Georgs als Drachentöter konkretisiert worden.

In den ritterlichen Kampfszenen wird denn auffällig auf die Richtigkeit der Darstellung geachtet. Während etwa im Heidelberger *Parzival* (Abb. 40) in einem Kolbenturnier ebenfalls die "grande parade" geritten wird, unterscheidet der Maler der Brüsseler Handschrift die einzelnen Turnierschritte sehr genau voneinander.<sup>47</sup> Nur eine Sequenz dient dazu, die eigentliche Bewährung Tristans im Kampf zu schildern, womit sich auch hierin diese Handschrift von anderen Epenillustrationen unterscheidet, in denen eine solche Fertigkeit immer wieder betont wird. In der Brüsseler Handschrift wird aber die Auseinandersetzung Tristans mit Morolt zum Anlaß genommen, die kämpferischen Tugenden des Helden zu illustrieren. Auf den heftigen Disput zwischen Morolt und Tristan (fol.

<sup>44</sup> Frankfurt, UB: Ms. Carm. 2; Gerhardt Powitz und Herbert Buck: Die Handschriften des Bartholomäusstifts und des Karmeliterklosters in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1974 (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Hrsg. von Clemens Kötzelwesch, 3/II), S. 408 ff.

<sup>45</sup> Ähnliche Titelbilder kommen vor im *Ortnit* Heidelberg, UB: Cpg. 365, Abb. s. Elmar Mittler und Wilfried Werner: Mit der Zeit. Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina. Wiesbaden 1986, Nr. 8 sowie im Heidelberger *Lanzelet* von Ulrich von Zatzikhoven, Cpg. 371, fol. 1v: Hier als Ritterschar, die aus einer Burg auf Abenteuer reitet. Diese Version kennt auch der Heidelberger *Parzival*, Cpg. 339, fol. 5v (Abb. 3).

<sup>46</sup> Für diese Information, daß es sich hier um eine ganz konkrete Situation innerhalb des Turnierablaufs handelt, sei Maître Laplace, Basel, herzlichst gedankt.

<sup>47</sup> Fol. 161 zeigt ein Kolbenturnier.



172) folgt die Vorbereitung zum Zweikampf.

Zunächst wird die Harnischhilfe (Abb. 41) geschildert, eine Szene, die als solche auch in anderen Epenhandschriften durchaus zum Repertoire gehört. Im Heidelberger *Parzival* allerdings (Abb. 42) wird bezeichnenderweise nicht der Beginn, sondern das Ende des Kampfes gezeigt und dabei die Gelegenheit ergriffen, die Szene in eine höfische umzuwandeln. Condwiramurs und ihre Begleiterinnen leisten hier Parzival Hilfe beim Ablegen der Rüstung. In der Brüsseler Version wiederum wird auch diese Szene viel konkreter gestaltet. Hier hilft ein Knappe dem bereits voll Gerüsteten, die Beinschiene an die richtige Stelle zu schieben.<sup>48</sup> Alle Details der Rüstung sind präzise wiedergegeben, gerade diese Genauigkeit erlaubt die Datierung in die Zeit um 1455.

Im anschließenden Bild ist der ins Turnier Einreitende (Abb. 44) zu sehen, der mit erhobener Lanze und geschlossenem Helm, das Pferd fest am Zügel haltend, offenbar die im Text beschriebene stattliche und feste Haltung, „staetelich und staete, die Tristan z’orse haete“ (V. 6714 f.), demonstriert. In ihrer Konsequenz erinnert die Darstellung an die wesentlich spätere Version etwa in den Holzschnitten Hans Burgkmairs. Im sogenannten *Turnier-Buch* Burgkmairs<sup>49</sup> findet sich eine Darstellung, in der das „welsche gestech“ in dieser Weise begonnen wird. Auch eine andere Gattung, nämlich die Schachzabelbücher, kennt diese Präsentationsform des ritterlichen Standes. In der Stuttgarter Konrad von Ammenhausen-Handschrift (Abb. 45) wird der Stand des Ritters in dieser Form verbildlicht.

In Brüssel folgt auf diesen Einritt zum „welschen Stechen“ korrekterweise (Abb. 46) ein „Stechen“, in dem eine zersplitternde Lanze und die erfolgreiche Attacke auf die Brust des Gegners das Ende des Turniers signalisieren.<sup>50</sup>

Obwohl die Sequenz dazu dienen soll, eines der Schlüsselereignisse für die nachfolgende Geschichte zu zeigen, nämlich Morolts Überwindung im Zweikampf, wird eine Turnierform geschildert, die ohne tödlichen Ausgang abläuft. Morolts Tod, ein Bild, das bereits zur nächsten Sequenz gehört (Abb. 47), wird denn auch gar nicht mit diesem

---

<sup>48</sup> Im Text leistet Marke die Harnischhilfe, betont werden auch die Sporen, die im Bild besonders auffällig dargestellt sind.

<sup>49</sup> Die Zusammenstellung hat 1853 Johann Heinrich von Hefner-Alteneck vorgenommen, dazu s. Hans Burgkmair: *Turnier-Buch*. Hrsg. von Johann Heinrich von Hefner-Alteneck. Frankfurt am Main 1853, Neudruck Dortmund <sup>3</sup>1980 (Bibliophile Taschenbücher, 43), Abb. 43.

<sup>50</sup> Dazu s. Burgkmair: *Turnier-Buch*, Abb. 41.

Abb. 40: Heidelberg, UB: Cpg. 339, fol. 44v.  
 Wolfram von Eschenbach: *Parzival*.  
 Turnier von Kanvoleis als Kolbenturnier

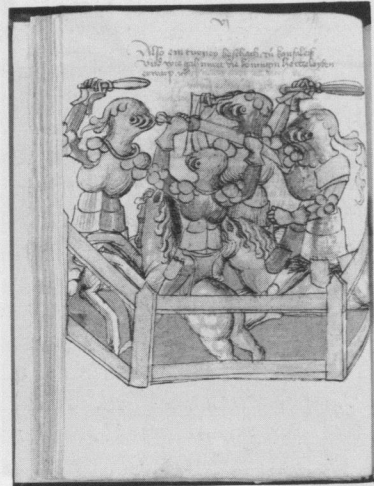


Abb. 41: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 174v.  
 Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
 Tristan erhält von einem Knappen  
 Harnischhilfe





Abb. 42: Heidelberg, UB: Cpg. 339, fol. 150.  
Wolfram von Eschenbach: *Parzival*.  
Condwiramurs leistet Parzival Harnischhilfe



Abb. 43: Frankfurt a.M., UB: Ms. Carm. 2,  
fol. 1. *Ortnit/Wolfdietrich*.  
Ortnit reitet zum Kampf

Zweikampf in urzeitliche Verbindung gebracht. Das Drachenritzen ist bereits vergangen, liegt doch Morolt – wie ein Gehalt – mit abgewinkeltem Haupt hier im Vordergrund. Das veritische Schwertstück steht sich bereits über das Meer auf die Rüstung.

Die Konstruktion einer sozialen Kampfszene

Wie wir gesehen haben, sind nicht die Fälligkeiten des Helden Gegenstand der damit unterscheidet sich die Illustration von Handschriften – Tristan wird von anderen Situationen als überlegen bedruckt, der Stoff ist dazu verändert worden. So werden bei den Vorzeichen des sich Tristan auf dem Turnier

Abb. 44: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 179. Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Einritt ins Turnier



Der Ausstattungfrage (Abb. 43) wird entsprechend sein. Tristan ist ruwal und trägt sich vermindert wie kostlich waren von Tristan, begleitet dem Scheitern diskutieren. Dieser schlichter Schachzabelbuch (Abb. 44) der Zeichen seines Standes demonstrieren. Die richtige Konjunktion mit dem hier wieder im Vordergrund der ferner Umgang mit Gottfried von Straßburg. Ausstattungspraxis sind deren gewöhnlich und Großzügigkeit.

Aber nicht allein der Prunk der Helden aus dem im Genußfindende. Wenn auch auch seine weitere Konstruktion. Die Angaben des fies

Abb. 45: Stuttgart, LB: Cod. poet. et philol. fol. 2, fol. 100v. Konrad von Ammenhausen: *Schachzabelbuch*. Der Ritter





Abb. 46: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 184.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Kampf zwischen Tristan und Morold als  
Gesteck



Abb. 47: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 189v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
Der tote Morold, Tristan fährt über Meer

Zweikampf in ursächliche Verbindung gebracht. Das Geschehen ist bereits vergangen, liegt doch Morolt — wie einst Goliath — mit abgeschlagenem Haupt hier im Vordergrund des Bildes. In seinem Mund ist das verräterische Schwertstück sichtbar, während der bewunderte Tristan sich bereits über das Meer auf die Reise begeben hat.

## Die Konstruktion einer sozialen Kompetenz

Wie wir gesehen haben, sind nicht allein die höfischen und ritterlichen Fähigkeiten des Helden Gegenstand der Darstellungen, sondern — und damit unterscheidet sich die Illustrierung eindeutig etwa von den *Parzival*-Handschriften — Tristan wird vorwiegend in ganz anderen, alltäglicheren Situationen als überlegen beschrieben. Man gewinnt den Eindruck, der Stoff sei dazu verwendet worden, eine Art Ständepanorama zu gestalten. So werden bei den Vorbereitungen zur Schwertleite, während denen sich Tristan auf Anweisung Markes mit den „vorderlichen êren“ versehen soll — ein so gewaltiger Aufwand, den zu beschreiben der Autor sich ausdrücklich nicht im Stande sieht —, diese zur Ehre gereichenden Tätigkeiten ähnlich wie das richtige Tun bei der Jagd versachlicht.

Die Ausstattungsfrage (Abb. 48) wird entsprechend dem Titel „Also ruwal und tristan sich vereinigent wie sù ir cleit machen solten die gar kostlich woren“ von Tristan, begleitet von seinem Gönner Marke, mit dem Schneider diskutiert. Dieser steht, Elle und Schere wie im Stuttgarter *Schachzabelbuch* (Abb. 49) des Konrad von Ammenhausen als Zeichen seines Standes demonstrierend, den neuen Kunden gegenüber. Die richtige Kommunikation mit dem Stand des Schneiders steht auch hier wiederum im Vordergrund der Darstellung, ein entschieden nüchterner Umgang mit Gottfrieds von Straßburg hymnischer Schilderung der Ausstattungspracht und deren genereller Bedeutung für die Begriffe Ehre und Großzügigkeit.

Aber nicht allein der Prunk der Gewänder macht den Glanz des Helden aus, denn im darauffolgenden Bild (Abb. 8) wird offenbar versucht, auch noch seine weiteren unerschöpflichen Vorzüge zu konkretisieren. Die Angaben des Titels zum Kapitel, das jenen Text umfaßt, in dem Gottfried von den angeborenen, inneren Werten und Vorzügen Tristans berichtet, bleiben vage „Also tristan saß und grossen fliß hette wie er alle ding machte zuo dem wegesten das man yme do von lop und dang seite.“ Diese löbliche Tätigkeit und das richtige Tun sieht der Maler wohl in einer besonderen Fähigkeit konkretisiert, nämlich im Diktat, also im Umgang mit der Schrift. Tristan wird gezeigt, wie er im Sprechgestus einem an einem Pult sitzenden Schreiber seine



Abb. 48: Brüssel, BR: Ms. 14697, fol. 124v.  
Gottfried von Straßburg: *Tristan*.  
König Marke heißt einen Schneider Tristan  
einkleiden



Abb. 49: Stuttgart, LB: Cod. poet. et philol.  
fol. 2, fol. 194v. Konrad von Ammenhausen:  
*Schachzabelbuch*.  
Der Schneider





Abb. 50: Stuttgart, LB: Cod. poet. et philol. fol. 2, fol. 205. Konrad von Ammenhausen: Schachzabelbuch. Der Schreiber

Anweisungen diktiert. Dieser Umgang mit der Schrift bringt den Helden mit einer weiteren "Berufsgruppe" in Verbindung, dem Schreiber, der in den Schachzabelbüchern (Abb. 50) ebenfalls mit Kunden sprechend dargestellt wird. Damit ist Tristan nicht allein — und dies spielt offenbar in diesen vielen Kommunikations- und Redebildern eine bedeutende Rolle — als versiert im Umgang mit der Sprache und den Ständen gezeigt, sondern zugleich erhält er die Aura eines mit Schrift Vertrauten.

Versuchen wir aus den bisherigen Beobachtungen Schlüsse zu ziehen, so fällt zunächst auf, daß sich in der Brüsseler Version das soziale Milieu verschoben hat. Im Gegensatz zur Münchner Handschrift Cgm 51 wird der vom Stoff her zu erwartende höfische Kontext eher nebenbei behandelt. So dient nur eine Sequenz der Schilderung von ritterlichen Bewährungstaten, denen ja in vergleichbaren zeitgenössischen Illustrationszyklen nahezu alle Darstellungen gewidmet sind. Anhand des Schachspiels etwa, einem Muster höfischer Lebensweise, wird nicht die geziemende Umgangsform mit Frauen aufgezeigt (Abb. 37), vielmehr soll — unter den Augen des ernsten, mit der Tracht eines Weisen angehenden Kaufherrn — belegt werden, wie verlässlich die Kenntnisse des Jünglings sind. Tristan ist damit wie in den Jagdbildern als Fachmann dargestellt; aus dem höfischen Kontext ist ein bürgerlich-städtischer geworden.

In den Vordergrund rückt nun das "Alltäglich-Realistische", wie es zunehmend in Werken des 15. Jahrhunderts festzustellen ist.<sup>51</sup> Jedoch sind nicht so sehr die materiellen Umstände des Lebens hervorgehoben, sondern die im alltäglichen Umgang sich bewährenden sozialen Kompetenzen des Helden. Dem Betrachter werden — wie eben beispielsweise in einem Schachzabelbuch — einzelne Stände vor Augen geführt, worunter der Hof lediglich zu einem weiteren sozialen Bereich neben den anderen geworden ist. Nicht die Tugenden des längst vergangenen höfischen Milieus Gottfrieds werden beschworen, sondern versachlichte und insofern meßbar gewordene Fähigkeiten des Helden.

Wie wir gesehen haben, ist bei den Bildern, mit deren Hilfe der Stoff in einen anderen Kontext überführt wird, oft eine avantgardistische Iko-

---

<sup>51</sup> Der Wandel läßt sich am besten in den Konstanzer Konzilschroniken beobachten; dazu Lilli Fischel: Die Bilderfolge der Richental-Chronik, besonders der Konstanzer Handschrift. In: Ulrich Richental. Das Konzil zu Konstanz 1414-1418. Faksimile, Kommentar und Text, bearbeitet von Otto Feger. Konstanz 1964, S. 37-55. — Als allgemeines Phänomen ist das zunehmende Interesse des Spätmittelalters an den Realien auch in der Literatur zu beobachten; dazu Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern <sup>7</sup>1982, S. 153 f.

nographie verwandt worden. Bei einigen Illustrationen konnten wir Assoziationen an die Druckgraphik erkennen, also an Werke, deren innovatorische Leistung die Zeitgenossen wohl staunen ließ. Ein mit solchen Zitaten bebildeter Handschriftenband erhielt insofern einen gewissen Sammlungscharakter, als er doch seinem Besitzer, wenn auch in vereinfachter Form, Objekte lieferte, die üblicherweise als Einzelblätter zu erstehen wären. Daß solche kleine Wunder- und Schatzkammern sehr geschätzt wurden, belegen uns die für den großen Bibliophilen Jean de Berry hergestellten Handschriften. In diesen werden ja immer wieder Gegenstände aus seiner eigenen Sammlung mitverarbeitet.<sup>52</sup> Auch bei bescheidenen Handschriften wie dem Brüsseler *Tristan* und vor allem in der Spätzeit der Lauberschen Produktion läßt sich eine solche Konzeption mehrfach nachweisen. Ein Holzschnitt aus einem Figurenalphabet<sup>53</sup> und Kupferstiche des Meisters E.S.<sup>54</sup> werden beispielsweise in die Stuttgarter Konrad von Ammenhausen-Handschrift unter Zitierung ihrer technischen Besonderheiten aufgenommen.

Man kann aber, wie uns der Verweis auf das Werk des Gaston Phoebus zur Kunst der Jagd gezeigt hat, einen Band wie die *Tristan*-Handschrift auch in einem zweiten Sinne als Sammlung verstehen, nämlich als eine des Sachwissens zu den verschiedensten Gebieten. Das Sachbuch als eine neue Gattung beginnt sich in der gleichzeitigen Buchproduktion erst allmählich zu entwickeln. So werden etwa Fechtbücher — als wohl ältestes Werk gilt Meister Johannes Liechtenauers *Kunst des langen*

<sup>52</sup> So etwa die Zitate von Werken Pucelles in den Aufträgen des Herzogs oder auch die Wiederaufnahme bestimmter Motive aus den Medaillen; dazu s. Millard Meiss: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*. 2 Bde. London <sup>2</sup>1969 (National Gallery of Art; Kress Foundation Studies in the history of European Art), S. 298-308, besonders S. 300 f.

<sup>53</sup> Die I-Initiale fol. 2 in Stuttgart, LB: Cod. poet. et philol. fol. 2, Abb. Carmen Bosch-Schäirer: Konrad von Ammenhausen *Das Schachzabelbuch*. Die Illustrationen der Stuttgarter Handschrift. Göppingen 1981 (Litterae — Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, 65), Abb. S. 2 stellt eine seitenverkehrte Imitation (nicht Abdruck) des Buchstabenalphabets von 1464 dar; Basel Kupferstichkabinett: Inv. X 1882, Abb. s. Dietmar Debes: *Das Figurenalphabet*. In: *Beiträge zur Geschichte des Buchwesens* 3 (1968), S. 7-134, besonders S. 32.

<sup>54</sup> Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphisches Kabinett: M 114, das Blatt der Königin aus der Schachzabelhandschrift in Stuttgart, Abb. Bosch-Schäirer, *Schachzabelbuch*, S. 148 fügt mehrere Madonnenbilder des Meisters E.S. zusammen, so Lehrs 82, Abb. s. Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Ausstellungskatalog der Staatlichen graphischen Sammlung München und des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1986/87. München 1987, Katalog Nr. 37 und 68 I, Katalog Nr. 30.

*Schwertes*<sup>55</sup> — erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts zunehmend mit Bildern versehen.<sup>56</sup> Den Illustrationen dieser Werke konnten jedoch wegen ihrer nur summarischen Angaben kaum konkrete Anweisungen entnommen werden, was auf ihren Prestige- und Sammelcharakter schließen läßt. Als Kompendium verschiedener Sammlungsgebiete, vom Sach- und Fachwissen des Alltags bis zu den Belegen von neuen Bildentwürfen und Reproduktionstechniken, können wir die Brüsseler Handschrift somit auch als eine Art Vorform des Hausbuchs sehen.<sup>57</sup>

Die Illustrationen scheinen durch ihre gliedernde Markierung zunächst nur die schon vorgegebene Textunterteilung zu unterstützen. Durch ihre Erzählstruktur jedoch fügen sich jeweils einzelne Bilder zu in sich geschlossenen, überschaubaren Sequenzen, die in sich stimmig und auch völlig unabhängig vom Text verständlich bleiben. Die so durch die Bilder geschaffene, eigene Interpretationsebene des Stoffes ermöglicht die Neudeutung des Helden. Die aktuelle Ikonographie sowie die Betonung eines bestimmten, wohl am ehesten städtischen Oberschichtsangehörigen verständlichen Wertesystems wandeln das Thema in ein zeitgenössisches um. Indem hier die Einordnung in eine noch neue gesellschaftliche Umgebung reflektiert wird, kann diese Handschrift also auch als eine Art "Benimmbuch" bezeichnet werden. Als solche haben sich die in der Lauber-Werkstatt illustrierten Handschriften von Wolframs von Eschenbach *Parzival* erwiesen. Während allerdings jene Illustrationen nur einen schmalen Ausschnitt aus der Gesellschaft, nämlich den Hof- und Adelskodex veranschaulichen, wird hier ein wesentlich größerer Kreis ange-

---

<sup>55</sup> Hans-Peter Hils: Meister Johann Liechtenauers Kunst des langen Schwertes (Europäische Hochschulschriften, Reihe 3, 257). Frankfurt am Main, Bern, New York 1985; derselbe: Handschriften der Fecht- und Ringmeister des Spätmittelalters. In: *Waffen- und Kostümkunde* 29 (1987), S. 107-116.

<sup>56</sup> Offenbar eine besondere Verbreitung fand Hans Talhoffers Werk, das ausnahmslos bebildert überliefert wurde; Abb. s. Gustav Hergsell: *Die Fechtkunst im XV. und XVI. Jahrhundert*. Prag 1896; s. auch Hils: *Johann Liechtenauer*, S. 163.

<sup>57</sup> Dazu bestehen übrigens auch engere Bezüge etwa in den Bildformen: So reitet die Venus im mittelalterlichen Hausbuch, fol. 15a ebenso von hinten gesehen im Profil wie im Brüsseler Band Isolde in der Entführung durch Tristan. Auch der Reigentanz zum Maifest an König Markes Hof gehört zu demselben Monatsbild im Hausbuch. Schreiben, Schneidern, Turnierteilnahme, Jagen, Waldspaziergänge usw., dies alles sind Lebensbereiche, deren Darstellung offenbar auch in eine solche für uns ja noch weitgehend in ihrer Funktion unerforschte Sammlung von Kuriosen, Besonderem und Alltäglichem aufgenommen werden, wie sie das mittelalterliche Hausbuch darstellt. Abb. s. *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*. Ausstellungskatalog Rijksmuseum Amsterdam/Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1985. Amsterdam 1985, Nr. 117.

sprochen.

Manches spricht dafür, daß das Programm für einen konkreten Auftraggeber zugeschnitten gewesen sein könnte. Leider ist das Wappen in der Darstellung des in die "grande parade" Einreitenden im Eingangsbild (Abb. 1) nicht identifizierbar. Es wäre jedoch verlockend, hier, bei einem Werk der 50er Jahre, unter Laubers Kunden einen der ersten Stadtbürger zu sehen, der sich die alten Epen anzueignen versucht. Die in der Lauber-Werkstatt wohl erst in den 40er Jahren einsetzende Produktion "belletristischer" Werke scheint nämlich zunächst für Kunden aus dem Umkreis der Hagenauer Landvogtei bestimmt gewesen zu sein,<sup>58</sup> während erst die späteren Werke zunehmend vom Stadtpatriziat gekauft wurden.<sup>59</sup> Für Angehörige dieser Schicht, die mit einem breiten sozialen Umfeld zu tun hatten, ermöglichten die Illustrationen die sie ansprechende Umdeutung der überkommenen Stoffe: Die ehrwürdigen Protagonisten in den Bildern wurden dann zu damals modernen Zeitgenossen, die über all jene Fähigkeiten verfügten, die auch der Leser und Betrachter von sich erwarten mochte.

#### Abbildungsnachweis:

Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier: 1, 2, 6, 7, 9, 10, 12-15, 17, 20-23, 26, 27, 30, 33, 35, 37, 38, 42, 44, 46-48. - Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: 31. - Heidelberg, R. Deckers-Matzko: 3-5, 34, 41, 43. - Luzern, E. Gaul: 18, 19, 25, 28, 36. - Köln, Historisches Archiv: 29. - Marburg, Bildarchiv Foto Marburg: 40, 45, 49, 50. - München, Bayerische Staatsbibliothek: 8, 11, 16, 32. - Paris, Bibliothèque Nationale de France: 39. - Wien, Österreichische Nationalbibliothek: 24.

---

<sup>58</sup> In den 40er und 50er Jahren scheinen die Kunden aus der engeren Verwandtschaft des Unterlandvogts Johannes Dhaun und des Straßburger Bischofs Ruprecht von der Pfalz gekommen zu sein. Dazu Saurma-Jeltsch: Kommerzialisierung.

<sup>59</sup> In der Historienbibel von St. Gallen, Kantonsbibliothek (Vadiana), Vadianische Sammlung: Ms. 343c, fol. 6v befindet sich das Wappen von Heinrich Ehinger und Margarethe von Kappel, Bürger von Konstanz, Oberbaumeister und Säckelmeister der Stadt sowie Mitglied des Rates; dazu Johannes Müller: Die Ehinger von Konstanz. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N.F. 20 (1905), S. 19-40, besonders S. 27. — Der Besitzer der Historienbibel in Solothurn, ZB: S II 43 ist gemäß Eintrag fol. 1 Hans Jakob vom Staal, Stadtschreiber von Solothurn; dazu Alfons Schönherr: Die mittelalterlichen Handschriften der Zentralbibliothek Solothurn. Solothurn 1964, S. 197.