

LIESELOTTE E. STAMM-SAURMA

Zuht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften*

Die sogenannten Volkshandschriften

Die deutsche Buchmalerei des Spätmittelalters, vor allem des 15. Jahrhunderts, nimmt eine ganz andere Entwicklung als in anderssprachigen Gebieten. Mit wenigen Ausnahmen, wie etwa am böhmischen Hof unter Wenzel IV., fehlen die prunkvollen Miniaturwerke, die das Bild der französischen Buchkunst weitgehend bestimmen. Nun wäre es aber falsch, daraus zu schließen, die Gattung »Bilderhandschrift« spiele hier eine nur geringe Rolle. Das Gegenteil ist eher der Fall, insofern die illustrierten Handschriften gerade im 15. Jahrhundert einen starken Aufschwung erleben, wobei sich allerdings ein Kategorienwechsel ereignet. Diesen meist mit laviert Feder- oder Pinselzeichnung illustrierten Papierhandschriften wurde gerade wegen ihrer im Verhältnis zu den Prunkhandschriften kargen Ausstattung wenig Beachtung und schon gar kein Lob geschenkt. Das Urteil der Wissenschaft bemängelt unisono die »handwerkliche Herstellung«¹, bezeichnet die Illustration als »grob«² oder »roh«³, jedenfalls als »schablonenhaft« und »fabrikmäßig«⁴. Charakteristisch etwa ist die Beschreibung solcher Handschriften im Lexikon des Buchwesens von 1953, wonach dieser Buchschmuck künstlerisch wertlos sei⁵. Noch 1980 verwendet Koppitz die vertrauten Epitheta für die Illustrationen, wenn er sie⁶ von »einer einfachen, oft stereotypen Art« nennt. Diese vor allem das Künstlerische sowie die angenommene industrielle Herstellungsweise betreffenden, äußerst summarischen Urteile sind meist von einer unglücklichen weiteren Wertung begleitet, werden diese Handschriften doch auch mit dem Etikett »populäre Bilderbücher« versehen⁷. Hinter einer solchen Benennung versteckt sich nicht selten die von Wegener 1926⁸ erstmals breiter thematisierte Annahme, es handle sich um »Volkshandschriften«, worunter er »das Erzeugnis der aus dem Bauerntum herausgewachsenen jungen städtischen Kultur« versteht. Obwohl Werner Fechter belegte⁹, daß das Publikum dieser Codices keinesfalls aus dem Volk stammt, sondern – so etwa besonders deutlich am Beispiel der Lauberhandschriften bewiesen¹⁰ – im Adel zu suchen ist, wird diese Vorstellung unverändert weiter mit der Gattung verbunden. Zwar bleibt der Begriff der Volkshandschriften umstritten¹¹,

* Es handelt sich hier um eine erweiterte und veränderte Version des Vortrages, der am 2. Oktober 1986 in Berlin vor dem XX. Deutschen Kunsthistorikertag mit dem Titel gehalten worden ist: Bildgehalt und Gebrauchssituation am Beispiel spätmittelalterlicher Epenhandschriften.

¹ Wegener, Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Heidelberg 1927, S. 12.

² Vollmer, Hans: Ober- und mitteldeutsche Historienbibeln (= Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkskunde des Mittelalters, Bd. I, 1), Berlin 1912, S. 47.

³ Benziger, Karl J.: Parzival in der deutschen Handschriftenillustration des Mittelalters (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 175) Straßburg 1914, S. 28: »ein typisches Beispiel eines fabrikmäßig erstellten Buches, dessen rohe Bilder nur wenig Kenntnis des Gedichtes zeigen«.

⁴ Wegener, Hans: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters; in: Festgabe für Hermann Degering, Leipzig 1926, S. 316–324, besonders S. 318; Benziger (vgl. Anm. 3), S. 28; Kurth, Betty: Handschriften aus der Werkstatt des Diebold Lauber in Würzburg, Frankfurt und Wien; in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, VIII, 1914, Sp. 5–18, besonders Sp. 7: »fabrikmäßige Herstellung«; Boeckler, Albert: Die Buchmalerei; in: Handbuch der Bibliothekswissenschaft, begründet von Fritz Milkau, hrsg. von Georg Leyh, Stuttgart, 1950, S. 370: »Die Herstellung ist fabrikmäßig und schablonenhaft«.

⁵ Lexikon des Buchwesens, hrsg. von Joachim Kirchner Bd. II, Stuttgart 1953, S. 414 zu Diebold Lauber.

⁶ Koppitz, Hans-Joachim: Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, München 1980, S. 38.

⁷ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 429 zu Lauber: »Er war Leiter einer Schreibstube, aus der eine große Anzahl populärer Bilderbücher hervorgegangen ist, die mit ziemlich kunstlosen, z. T. rohen kolorierten Federzeichnungen ausgeschmückt sind«; mit nahezu demselben Wortlaut: »zahlreiche populäre Bilderbücher . . . mit kunstlosen, teilweise mangelhaft kolorierten Federzeichnungen . . .«, in: Lexikon des gesamten Buchwesens, hrsg. von Karl Löffler und Joachim Kirchner, Leipzig 1935, S. 239; Landolt-Wegener, Elisabeth: Darstellungen der Kindheitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt Diebold Laubers, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 23, 1963/64, S. 212–225, besonders S. 222: es handelt »sich bei seinen (sc. Laubers) Büchern . . . um volkstümliche Produkte . . .«; noch unverändert verwendet Ferdinand Hutz 1986 diesen Begriffszusammenhang, in: Die Voraer Volksbibel, Graz 1986, besonders S. 11.

⁸ Wegener (vgl. Anm. 4), besonders S. 316.

⁹ Fechter, Werner: Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung (= Deutsche Forschungen, hrsg. von Friedrich Panzer und Julius Petersen, Bd. 28), Frankfurt am Main 1935.

¹⁰ Fechter, Werner: Der Kundenkreis des Diebold Lauber, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, 55, 1938, S. 121–146.

¹¹ Wegener, Hans: Buchmalerei der Gotik, in: RDK, begründet von Otto Schmitt, Bd. II, Stuttgart 1948, Sp. 1479–1504, besonders Sp. 1493 f.; Stammer, Wolfgang: Bebilderte Epenhandschriften, in: Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, hrsg. von Wolfgang Stammer, Berlin 1962, S. 136–160, besonders S. 138: »Diese ›Volks-

aber die Einordnung der Arbeiten als Volkskunst¹² oder als Werke für Analphabeten¹³ verraten dieselben Wurzeln: Der Schluß, die Handschriften seien Produkte¹⁴ »flüchtiger, wertmindernder Arbeit«, »Massenartikel«¹⁵, führt zur Suche nach einem »noch wenig kunstkennerischen Publikum«¹⁶, dem – so Wegener –, jedes ästhetische Feingefühl fehle¹⁷.

Gegenpositionen zu diesen allgemeinen Urteilen sind nun allerdings auch immer wieder und vor allem in jüngster Zeit vermehrt zu verzeichnen. Bereits 1894 macht Rudolf Kautzsch auf den falschen Ansatz aufmerksam, wenn er darauf hinweist, der negative Eindruck, den diese Bilder auf den damaligen Betrachter machten, stamme »mehr noch aus unrichtigen Voraussetzungen, durch die wir uns ein wahrhaft geschichtliches Verständnis erschweren, als aus dem unvollkommenen Charakter der Bilder selbst«¹⁸. Vor allem Norbert Ott moniert mehrfach die verfehlt gestellte Fragestellung, wenn die Kunsthistoriker bei diesen Illustrationen allzu schnell von geringer Qualität sprächen. Ott vermerkt¹⁹ zu Recht, daß »Qualität« im Zusammenhang dieser Handschriftentypen »der falsche Terminus, die falsche Kategorie« sei.

Die Urteile basieren denn durchwegs auch auf denselben Prämissen, die schon Kautzsch als unzulänglich erkannt hat: Die Illustrationen werden einzig an ästhetischen Kriterien gemessen, wobei Prunkhandschriften den entscheidenden Bezugspunkt bieten. Auf die Fragwürdigkeit dieser Vergleichsgrundlage soll hier nur hingewiesen sein, orientieren sich doch diese Handschriften vom Künstlerischen her viel eher an anderen Medien wie etwa an der Graphik²⁰. Viel wichtiger in dem hier angestrebten Zusammenhang ist die Folge dieser rein auf das Schmücken ausgerichteten Bewertung der Illustrationen, denen dadurch keine weiteren, etwa inhaltlichen Funktionen mehr zugebilligt werden.

Was denn die Aussage dieses Handschriftentypes, insbesondere seiner Illustrationen, sein könnte, ist eine Fragestellung, welche bei all den genannten Urteilen bezeichnenderweise nur wenig berücksichtigt worden ist. Wegener erklärt 1926²¹ die starke Tendenz zu bilderreichen Handschriften dieses »Volkschriftentypus« damit, daß das Bild nicht Schmuck sei, sondern Mittel der Veranschaulichung. Koppitz hingegen sieht 1980²² die Illustration nur noch als »Werbemittel«. Nach ihm ist die Zunahme der Bildhandschriften im Zusammenhang der Entwicklung des Buches

»Verbürgerlichung« höfischer Epik im 15. Jahrhundert, in: Literatur – Publikum – historischer Kontext (= Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, hrsg. von Joachim Bumke u. a.) Bern/Frankfurt a. M./Las Vegas 1977, S. 29–77, besonders S. 29–35.

¹³ Koppitz (vgl. Anm. 6), S. 171.

¹⁴ Altermatt, Leo: Die von Staalsche Historienbibel der Zentralbibliothek Solothurn, in: Festschrift Karl Schwarber, Basel 1949, S. 35–71, besonders S. 52.

¹⁵ Koppitz (vgl. Anm. 6), S. 170.

¹⁶ Isler, Egon: Aus den Schätzen der thurgauischen Kantonsbibliothek. Eine Historienbibel aus dem 15. Jahrhundert, Handschrift aus Hagenau im Elsaß; in: Thurgauer Jahrbuch, 23, 1947–48, S. 16–20, besonders S. 16.

¹⁷ Wegener (vgl. Anm. 4), S. 316; zum Problem dieser Beurteilung s. auch Ott, Norbert H.: Vorläufige Bemerkungen zur »Sachsenspiegel«-Ikonographie, in: Text-Bild-Interpretation. Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, I, Textband, hrsg. von Ruth Schmidt-Wiegand (= Münstersche Mittelalter-Schriften, hrsg. von Hans Belting u. a., Bd. 55/1), München 1986, S. 34–43, besonders S. 35 f.; weitere Stellen ähnlicher Bewertungsmaßstäbe finden sich in der noch ungedruckten Arbeit von Ute von Bloh: Die »bibeln der alten und nuwen E... mit den figuren gemolet«. Beziehungen zwischen Text und Bild in den deutschsprachigen Historienbibeln am Beispiel von Prolog und Schöpfungsgeschichte, Manuskript Hamburg 1987. – Frau von Bloh sei an dieser Stelle von ganzem Herzen dafür gedankt, daß sie mir in großzügigster Weise nicht nur ihr Manuskript zur Verfügung stellte, sondern mir mit manchem Gespräch, konkretem Rat und Hilfe auch bei diesem Aufsatz beistand.

¹⁸ Kautzsch, Rudolf: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Heft 3) Straßburg 1894, S. 5.

¹⁹ Ott, Norbert H.: Ulrichs von Etzenbach »Alexander« illustriert, in: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts (= Dubliner Colloquium 1981, hrsg. von Walter Haug u. a.) Heidelberg, 1983, S. 155–172, besonders S. 164; grundsätzliche Bemerkungen vor allem zum Methodischen s. auch Ott, Norbert H.: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters, in: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit (= Symposium Wolfenbüttel 1981, hrsg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann), Stuttgart 1984, S. 356–386, im folgenden als Ott, Überlieferung zitiert; Norbert Ott sei hier für all seine Hilfe und sein Interesse gedankt, mit der er meine Arbeit stets begleitet hat.

²⁰ Diese Frage soll im größeren Zusammenhang der Übersicht zu den Werkstätten von 1418 und Diebold Laubers angegangen werden. – Zum Kategorienirrtum s. Ott, Überlieferung (vgl. Anm. 19), besonders S. 357 ff. – Erst in jüngster Zeit sind zaghafte Versuche auch einer künstlerischen Rehabilitierung dieser Zeichnungen zu beobachten, so zum Beispiel an der gänzlich neuen Bewertung der Konrad-von-Megenberg-Handschrift aus der Lauber-Werkstatt, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 300: Hierzu schrieb Wegener noch (vgl. Anm. 1), S. 43: »Die Tiere sind plump gezeichnet und schlecht bewegt.« Der Zeichner scheine wenig Naturkenntnis gehabt zu haben; ganz anders lautet das Urteil von Werner 1986 in: Mittler, Elmar/Werner, Wilfried: Mit der Zeit, Wiesbaden 1986, S. 89: Er lobt die »Dynamik des Entwurfs und die Kühnheit der Kolorierung...« und sieht sich an »eine frühexpressionistische Kunstphase erinnert«.

²¹ Wegener (vgl. Anm. 4), S. 321.

²² Koppitz (vgl. Anm. 6), S. 178.

handschriften- zu nennen ist abwegig«; Schmid, Alfred A.: Kommentarband zum Faksimile: Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513, Luzern 1981, S. 694, Anm. 93, schlägt den Begriff der Gebrauchshandschrift anstelle Volkschrift vor.
¹² Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. IV, München/Berlin 1951, S. 53 f.; zu weiteren Zitaten vgl. Anm. 7; zur Problematik siehe die Übersicht von Baumer, Max L.: Gesellschaftliche Aspekte der »Volks«-Literatur im 15. und 16. Jahrhundert, in: Popularität und Trivialität (= Fourth Wisconsin Workshop), hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Frankfurt am Main 1974, S. 6–19; Müller, Jan-Dirk: Melusine in Bern, Zum Problem der

zum Massenartikel zu sehen, wobei von den Möglichkeiten der Illustration »zum Teil in geradezu sinnloser Weise« Gebrauch gemacht würde²³. Diese beiden Meinungen über den Sinn der Illustrationen mögen hier als Belege dafür genügen, wie wenig diesem Problem bisher Bedeutung zugemessen wurde, das meist nicht einmal in der hier zitierten negativen Form aufgegriffen worden ist.

Einzelne Ansätze allerdings zu einer anderen Betrachtungsweise dieser Gattung können hier doch genannt werden. Dem naheliegenden Gedanken, daß eine so breite Produktion, wie sie diese Handschriftenkategorie im deutschsprachigen 15. Jahrhundert darstellt, für die spezifische Bedürfnisse eines konkreten Abnehmerkreises bestimmt war, folgte vor allem Werner Fechter, der darauf aufmerksam machte²⁴, daß Lauber seine Handschriften »in solcher Aufmachung« herausbrachte, »wie man sie wünschte, sonst hätten sie keine so große Verbreitung erlangen können. Das muß einerseits davor warnen, sie als »kunstlos« abzutun . . . erlaubt andererseits Rückschlüsse auf die innere Einstellung, die das vornehme Publikum des 15. Jahrhunderts zur Literatur hatte.« Erst in jüngster Zeit ist die Germanistik auf die unmittelbare Relation der Ausstattungs- und Bildtypen illustrierter deutschsprachiger Handschriften zu ihrer Gebrauchssituation eingegangen. So hat Norbert Ott die Integration der Illustrationen in den Text und ihre Funktion als »Repräsentanz des Stoffes« betont, »dessen Faktizität fürs Mittelalter auch als künstlerische Qualität ganz anders relevant ist als für die Neuzeit«²⁵. Ott weist denn auch darauf hin, daß der Illustrationstypus – lavierte Zeichnung ohne Rahmen, Hintergrund, Gold und Dekorationsbeiwerk – mit einem anderen Anspruchsniveau zu verbinden ist als die prunkvolleren Ausstattungen. Diese sind den lateinischen Texten oder – sofern es sich um volkssprachliche handelt – dem vorbehalten, was die Germanistik als Staatsroman zu bezeichnen pflegt²⁶. Darunter werden literarische Stoffe verstanden, die – in Parallelität zur französischen Gattung der *chanson de geste* – sich mit der Historie des Reiches, insbesondere der Figur Karls des Großen, befassen und Weltgeschichte in die Heilsgeschichte einbetten. Nach Ott vollzieht sich phasenverschoben damit noch einmal »im Bereich der Handschriftenillustration die »Emanzipation« der Volkssprache von der Mündlichkeit hin zur Schriftlichkeit, ihre Befreiung vom bestimmenden Vorbild des Latein«²⁷.

Eine solche Bedeutungsaufwertung volkssprachlicher Staatsromane durch Angleichung an Prunkausstattungen lateinischer Texte trifft zweifellos auf das 14. Jahrhundert zu, das Ott damit vor allem auch meint. Im 15. Jahrhundert allerdings muß eine weitere Differenzierung vorgenommen werden, die für unseren Zusammenhang von großer Bedeutung ist. In dieser Zeit nämlich erlebt die Kategorie der Federzeichnungshandschrift ihrerseits eine Emanzipation, insofern sie nun auch in ein höheres Anspruchsniveau vordringen

kann. Deutliches Zeichen hierfür sind die vereinzelt Beispiele, bei denen in dieser Form Stoffe mit heilsgeschichtlicher Legitimation ausgestattet werden. Für ein solches Eindringen der Federzeichnungshandschriften in die Kategorie der »gehobenen Ansprüche« sei etwa die in der Lauber-Werkstatt illustrierte Ausgabe von Strickers Karl dem Großen, einem Staatsroman, erwähnt²⁸. Insbesondere aber an den Trojanerkriegen läßt sich das Phänomen einer möglichen Bedeutungsanhebung der Gattung beobachten²⁹. Hier wird das Anspruchsniveau über eine neue Aussagedichte der Illustrationen erhöht. Damit erhalten die Handschriften trotz der alten Gestaltungsmittel – lavierte, rahmen- und hintergrundlose Zeichnung auf Papier – über inhaltliche Veränderungen wie die Anreicherung der Bildinhalte sowie eine besondere Auswahl der Szenen ein ganz anderes Niveau³⁰.

²³ Koppitz (vgl. Anm. 6), S. 171.

²⁴ Fechter (vgl. Anm. 10), S. 142.

²⁵ Ott, Norbert H.: Text und Illustration im Mittelalter. Einleitung zu: Hella Frühmorgen-Voss: Text und Illustration im Mittelalter, hrsg. von Norbert H. Ott, München 1975, S. XX.

²⁶ Kuhn, Hugo: Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur, in: Hugo Kuhn: Liebe und Gesellschaft. Kleine Schriften, Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Walliczek, Stuttgart, 1980, S. 12–35, besonders S. 30 f.; s. a. Ott, Norbert H.: Typen der Weltchronik-Ikonographie. Bemerkungen zu Illustration, Anspruch und Gebrauchssituation volkssprachlicher Chronistik aus Überlieferungsgeschichtlicher Sicht, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, hrsg. von Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller, I, 1980/81, S. 29–55, besonders S. 31; s. a. Ott, Überlieferung (vgl. Anm. 19), S. 365 f.

²⁷ Ott (vgl. Anm. 26), S. 30; Bonnet, Anne-Marie: 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, Bd. 22), München 1986, S. 128, weist auf die besondere Funktion der Federzeichnung im Illustrationszusammenhang hin.

²⁸ Bonn Universitätsbibliothek: S. 500; Abb. s. Ott, Überlieferung (vgl. Anm. 19), Abb. 2.

²⁹ Mit Federzeichnungen und dennoch erhöhtem Anspruchsniveau ist etwa der Trojanerkrieg in der 1441 geschriebenen Sammelhandschrift (Trojanerkrieg, Wilhelm von Orlenz und Herzog Ernst), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Hs. 998, ausgestattet. Abb. Stamm-Saurma, Lieselotte E.: Die Illustrationen zu Konrads Trojanerkrieg, in: Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg, Ausstellungskatalog, Basel 1987, S. 62–68, Abb. 29. Bezeichnenderweise in derselben Technik ist auch der lateinische Guido da Columna der Bayerischen Staatsbibliothek: Clm. 61, ausgestattet. Dieser enthält – wiederum einen Beleg für die verschliffenen Grenzen zwischen volkssprachlichem und lateinischem Niveau – überdies in einer gleichzeitigen oder nur wenig jüngeren Schrift geschriebene deutsche Bildbeischriften. Abb. s. Lehmann-Haupt, Hellmut: Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im 15. Jahrhundert, Berlin-Leipzig 1929, Abb. 37–40.

³⁰ Norbert Ott macht (vgl. Anm. 26, S. 34, Anm. 13) zu Recht auf diese Veränderung am Beispiel der Handschriften zu Konrad von Ammenhausen aufmerksam, die in der Lauber-Werkstatt durch eine wesentlich komplexere Erzählweise ein neues Niveau erreichen. So etwa die Stuttgarter Konrad-von-Ammenhausen-Handschrift;

An diesen Beispielen wird deutlich, daß wir jedenfalls im 15. Jahrhundert damit rechnen müssen, daß die Ausstattung mit denselben künstlerischen Mitteln ganz unterschiedliche Funktionen, Weisen der Ansprache, erfüllen kann.

Die Ausstattung als Medium zur Aneignung des Stoffes

Die Funktion der Bilder nachzuzeichnen ist das Anliegen der folgenden Analysen. Dabei soll die These belegt werden, daß die Ausstattung, insbesondere aber die Illustrationen, ein eigenes Medium bilden, das den betreffenden Text der Handschrift für ein spezifisches Verständnis, eine konkrete Gebrauchssituation aufbereitet. Prämisse eines solch funktionalen Ausstattungsverständnisses ist die Annahme einer – im Vergleich zu den oft unverändert überlieferten Texten – größeren Anpassungsfähigkeit der Bilder: Die Aufmachung und die bildnerische Gestaltung einer Handschrift werden damit als Ausdruck des Wertwandels verstanden, dem Texte über Generationen und in verschiedenen sozialen Schichten unterliegen. Nach diesem Verständnis stellt die Präsentation das zentrale Aneignungsraster dar, mit dem traditionelle Texte für eine spezifische Aufgabe, einen konkreten Auftraggeber oder Benutzer, neu aufgearbeitet werden.

Bereits oben wurde schon auf die komplexen Zusammenhänge zwischen Anspruchsniveau und der jeweiligen Struktur der Bildtypen sowie der Bildauswahl, worauf übrigens auch Norbert Ott mehrfach aufmerksam gemacht³¹ hat, hingewiesen. Darauf soll nun im weiteren ausführlicher eingegangen werden. Das methodische Vorgehen wird sich folgendermaßen gestalten: 1. Analyse des Bild-Text-Verhältnisses. 2. Herausarbeitung der Bilderreihen, der Programmstruktur und 3. Analyse der Ausrichtung des Programms, seiner Einzelbilder in seinem Verhältnis zum Text bzw. zu anderen vergleichbaren Programmen. Die Grundlagen werden vor allem durch drei Handschriften gebildet, die exemplarisch für eine größere Produktion stehen mögen. Allerdings können die hierbei gewonnenen Resultate nur für eine ganz bestimmte Gruppe volkssprachlicher Epenhandschriften, insbesondere des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts, Gültigkeit haben, während – was bereits die Vergleiche mit nur wenig späteren Werken zeigen werden – auch ganz andere Ausrichtungen in derselben Gattung angestrebt sein können. Diese Analysen sollen denn auch darauf hin angelegt sein, gerade die Differenziertheit der Aussagemöglichkeiten dieses Handschriftentypes im 15. Jahrhundert zu zeigen. Daraus ergibt sich zwangsläufig die Notwendigkeit, daß jeweils eigene, nur für bestimmte Gruppen gültige Untersuchungen nötig werden, wenn wir erfahren wollen, welches Aneignungsraster mit ihnen dem Benutzer angeboten werden soll.

1. Das Verhältnis von Bild und Text

Ausgangspunkt der nun folgenden verschiedenen Analysen bieten drei Parzivalhandschriften aus der Werkstatt des Diebold Lauber, dessen im elsässischen Hagenau zwischen etwa 1420 und 1469 tätige Schreiber und Maler mit ihrer ungewöhnlich großen Produktion geradezu als Paradebeispiel für den Typus der Volkshandschriften gelten³². Es handelt sich um die beiden um 1445 entstandenen Codices in Wien³³ und Dresden³⁴ sowie um das wohl doch einige Jahre jüngere, um 1450 bebilderte Exemplar aus der Heidelberger Bibliothek³⁵.

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Cod. poet. et philol. fol. No. 2; s. Bosch-Schairer, Carmen: Konrad von Ammenhausen. Das Schachzabelbuch (= Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, hrsg. von Ulrich Müller u. a., Nr. 65), Göppingen 1981.

³¹ Ott, Norbert H./Walliczek, Wolfgang: Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den Iwein-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven, Hugo Kuhn zum Gedenken, hrsg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 479–500; Ott, Norbert H.: 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, hrsg. von Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller, 2, 1982/83, S. 1–20, besonders S. 4. – Im weiteren als Ott, Minne zitiert; s. a. Ott, Überlieferung (vgl. Anm. 19), besonders S. 362 ff.

³² Der bisher auf 1427 angesetzte Werkstattbeginn läßt sich heute nicht mehr aufrechterhalten, da sicher schon um 1420 erste Handschriften aus diesem Atelier gekommen sein müssen; hierzu an anderer Stelle; wichtigste Literatur: Kautzsch, Rudolf: Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, 12, 1895, S. 1–32, S. 57–112; Kurth (vgl. Anm. 4); Kautzsch, Rudolf: Diebold Lauber und seine Werkstatt. Eine Nachlese, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, 63, 1926, S. 42–45; Fechter (vgl. Anm. 10); Landolt-Wegener (vgl. Anm. 7); Koppitz (vgl. Anm. 6), S. 34–50, S. 36, Anm. 6 weitere Literatur; Traband, Gerard: Diebold lauber schreiber zu hagenowe, in: Etudes Haguenoviennes, t. VIII, 1982, S. 51–92; Stamm, Lieselotte E.: Buchmalerei in Serie: Zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 40, 1983, S. 128–135; Stamm, Lieselotte E.: Auftragsfertigung und Vorratsarbeit. Kriterien zu ihrer Unterscheidung am Beispiel der Werkstatt Diebold Laubers, in: Unsere Kunstdenkmäler, 36, 1985, S. 302–309.

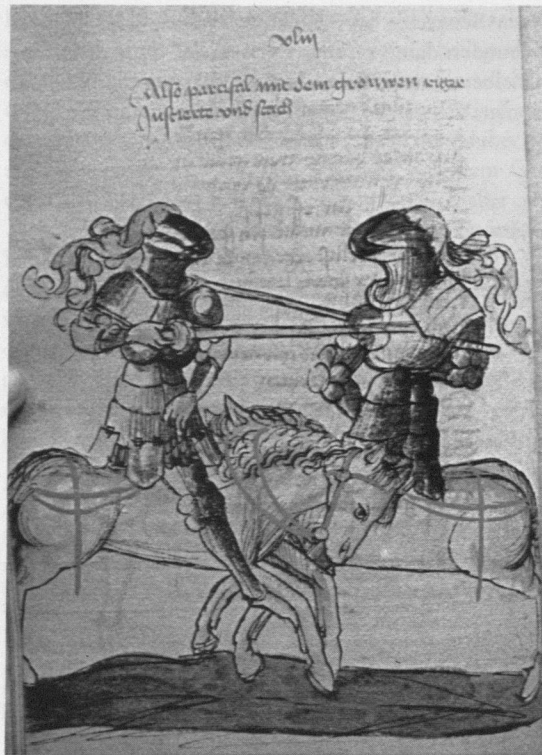
³³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 2914. Schirow, Bernd: Wolfram von Eschenbach »Parzival«. Die Bilder der illustrierten Handschriften (= Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte, hrsg. von Ulrich Müller u. a., Nr. 67), Göppingen 1985, S. 5, 16–41, 186 f.; Becker, Peter Jörg: Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen, Wiesbaden 1977, S. 79 f. hier weiterführende Literatur. – Die Textzitate sind der folgenden Ausgabe entnommen: Wolfram von Eschenbach. Parzival. Nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok, 2 Bde., Stuttgart 1981.

³⁴ Dresden, Sächsische Landesbibliothek: Cod. M. 66. Schirow (vgl. Anm. 33) S. 5, 42–106, 186–190; Becker (vgl. Anm. 33), S. 82.

³⁵ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. pal. germ. 339. Schirow (vgl. Anm. 33), S. 5, 107–153, 191–194; Becker (vgl. Anm. 33), S. 80–82. Gegenüber der bisher vertretenen Datierung dieser Hand-



1. Begegnung mit dem Grauen Ritter (Gesteck); Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 313v.



2. Begegnung mit dem Grauen Ritter (Rennen); Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 339, fol. 329v.

Die beiden Versionen in Wien und Dresden sind einer zusammengehörigen Gruppe innerhalb der Werkstattproduktion zuzuordnen und sind auch von denselben Malern ausgestattet. Deren Stil, welcher in der bisherigen Literatur einer einzigen Hand, dem sogenannten Meister A, zugeschrieben wurde, der sich aber auf einen Atelierstil verteilen muß, in dem mehrere Hände über dieselben Formeln verfügen, gilt sozusagen als Prototyp dessen, was die Lauber-Werkstatt überhaupt verfertigte. In dieser Weise sind nämlich nahezu 30 Handschriften gestaltet. Trotz der Verwandtschaft zwischen dem Wiener und Dresdener Codex vertreten ihre Illustrationen dennoch gewisse andere Ansprüche, so daß sogar in derart nahen Werken bereits Unterschiede – im Verständnis etwa des Textes – zu beobachten sein werden. Die Heidelberger Handschrift allerdings ist – hier hat ein Maler gearbeitet, der sonst nicht mehr nachzuweisen ist, sich aber in seiner Stilhaltung an andere Gruppen der Werkstatt anschließen läßt – von einer ganz anders orientierten Interpretation geprägt. Um den Vergleich noch deutlicher zu gestalten, wird eine weitere Parzivalhandschrift hinzugezogen, die nicht aus dem Lauber-Kreis stammt. Es handelt sich hier um den Berner Parzival, der, 1467 geschrieben, wohl von einem konstanzerischen Maler illustriert worden ist³⁶.

Zunächst sind einige Überlegungen zur Bildauswahl im Verhältnis zum Textverlauf anzustellen. In den seltensten Fällen sind Texte Wort für Wort bebildert, sondern meist werden nur gewisse Textpassagen als darstellungswürdig herangezogen. Damit sind im Bildprogramm Schwerpunkte gesetzt, die – auf ihre Beziehung zum Text geprüft – bereits richtungweisend sein können für das bildnerische Interpretationsmuster. Betrachten wir nun die Illustrationen zum Parzival sowohl aus der Lauber-Werkstatt als auch aus der

schrift in die mittleren 40er Jahre muß darauf hingewiesen werden, daß Rüstungsteile – wie die Beintaschen (vgl. Abb. 5), die Schiftbrust bzw. die breiten Schulterteile oder die Achseln mit Scheibe – Elemente sind, die in die Zeit um 1450 weisen, s. Martin, Paul: Waffen und Rüstungen von Karl dem Großen bis Louis XV., Fribourg 1967, Abb. 93. – Für die großzügige Hilfe, mit der Dr. Ortwin Gamber, Wien, sich der Probleme der Waffen und Rüstungen in den Lauber-Handschriften annahm, sei ihm hier ganz herzlich gedankt.

³⁶ Bern, Stadt- und Bürgerbibliothek: Cod. AA 91. 1467 von Johann von Steinheim, Schreiber von Konstanz, geschrieben, s. dazu Scarpattetti, Beat M. von: Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550, Bd. II, Text. Die Handschriften der Bibliotheken Bern-Porrentruy, Zürich 1983, Nr. 31, S. 15; zu Steinheim s. S. 229; Schiroke (vgl. Anm. 33), S. 5, 154–181, 194–197; Becker (vgl. Anm. 33), S. 96 f.



3. Begegnung mit dem Grauen Ritter, Wien, Nationalbibliothek: Cod. 2914, fol. 289v.

konstanziſchen Umgebung, ſo läßt ſich bereits an der Bilderzahl erkennen, daß der Text nur in gewiſſen Partien ins Bild aufgenommen wurde. In der Wiener Handschrift etwa begleiten ihn bloß 25 Darſtellungen, wogegen die Heidelberger Verſion mit 64 Illuſtrationen verſehen iſt. Die Frage muß ſich nun ſtellen, nach welchen Auswahlkriterien Themen zur Illuſtrierung beſtimmt wurden. Dieſe läßt ſich vom Standpunkt des Malers her relativ einfach beantworten. Ihm nämlich iſt die Zäſur im Text durch die Praxis des Schreibers vorgegeben, der die Stellen leer läßt, in die Bilder einzusetzen ſind. Die Determinierung geht nun allerdings bei den Lauber-Handschriften noch weſentlich weiter. Nahezu zum Markenzeichen dieſer Produkte gehört nämlich eine beſonders genaue Gliederung der Texte mit Kapitel- und Bildüberſchriften. Dieſe Tituli, auf deren ſo unterſchiedliche Geſtaltung und Herkunft an anderer Stelle ausführlicher eingegangen wird, durchziehen den geſamten Text mit einem eigenen Interpretationsmuster. Damit iſt bereits eine außerordentlich wichtige Aufbereitungsschicht nun nicht nur für den Leſer, ſondern auch für den Maler vorgegeben, liefern doch dieſe Überſchriften den Illuſtratoren die wichtigſte Grundlage für ihre Themen.

Wie ſtark ſich die Zeichner an den Bildertituli orientieren und den zugrundeliegenden Text oft weitgehend außer acht laſſen, ſollen die folgenden Beiſpiele belegen, in denen mißverständliche Angaben zu textfernen Malersujets geführt haben: In der Szene der Begegnung Parzivals mit dem Grauen Ritter (Abb. 1–3), die ja zu den Bekehrungserlebnissen gehört, hat ſich in den Bildüberſchriften aller drei Lauber-Exemplare der dem Thema widerſprechende folgende Wortlaut tradiert: »Also parcifal mit dem grouwen ritter juſtierte und ſtach«. Dieſer Irrtum, der, wie noch zu zeigen ſein wird, durchaus ins Konzept des übrigen Programms paßt, führt in den drei Exemplaren zu verſchiedenen Lösungen.

Die beiden Bilder in der Dresdener (Abb. 1) und der Heidelberger Handschrift (Abb. 2) nehmen einzig die Anweiſung der Überſchrift zum Thema. So iſt in der Dresdener Verſion die Begegnung mit dem Grauen Ritter, der im Text (V. 446,10 »... ein ritter alt, / des bart al grâ was gevar«) als alt und graubärtig geſchildert wird, in eine höfiſche Szene umgedeutet: Der ritterliche Zweikampf eines Stechens ſpielt ſich zwiſchen den beiden ab. Beide ſtürmen, im Feldharniſch gekleidet und vom Helm geſchützt, mit der einen Krönig tragenden Stechſtange aufeinander los. Unüblicherweise kämpft der an ſeinem Bart erkennbare Graue Ritter mit offenem Viſier, und einzig Parzival verfügt über eine Rennartsche. Das Fehlen der Sättel, des Beinzeugs ſowie die ungenauen Angaben der Rüſtungen erlauben gewiſſe Rückſchlüſſe auf die Möglichen der Erzählweiſe. Es ſcheint, daß Genauigkeit der Schilderung hier nur inſoweit zur Darſtellung kommt, als ſie für das Verſtändnis des Bildes unbedingt notwendig iſt. Hierzu gehören in dieſem Beiſpiel zweifellos folgende Informationen: Erkennbarkeit der Kontrahenten – deshalb das offene Viſier des Grauen Ritters – und die Einordenbarkeit der Szene in die elitäre Form ritterlichen Zweikampfes, in das Geſtech – hierfür ſtehen Stechhelm, Stechſtange und Rennartsche. Die übrigen Angaben jedoch werden nach dem Prinzip der *variatio* geſtaltet, ohne daß damit weitere Konkretisierungen angestrebt würden.

In der Heidelberger Darſtellung erhält dieſelbe Szene des Geſtechs eine etwas andere Betonung. Das Stechzeug iſt hier mit großer Präzision wiedergegeben: Beide Kämpfer ſind mit der beſonderen Bruſtplatte ausgerüſtet, welche als Auflager für die Stange nötig iſt; bei dem einen Ritter wird das Achſelſtück mit Scheibe ſichtbar, ſeine Stechſtange verfügt für den Schutz der Hand über die Brechſcheibe, und die Beine ſind mit dem entſprechenden Beinzeug geſchützt. Beide Kontrahenten kämpfen korrekt mit geſchloſſenem Stechhelm. Ob der Zeichner allerdings ein konkretes Stechen wirklich hier meint oder nur über Kenntnisse von Rüſtungen verfügt, muß auch bei dieſem Beiſpiel fraglich bleiben, läßt doch auch er den damals üblichen Niedrigſattel, die verdeckte Roßſtirn ſowie die Roßdecke weg. Es kann aber kein Zweifel beſtehen, daß im Gegenſatz zur Dresdener Hand-



4. Lippaut bittet Gawan um Beistand (Unterredung); Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 259v.



5. Lippaut bittet Gawan um Beistand (Gawan erteilt Lippaut den Ritterschlag); Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 339, fol. 271.

schrift besonderer Wert darauf gelegt wird, die für diese Kampfart spezifischen Rüstungsdetails genau wiederzugeben. Dadurch verschiebt sich das Schwergewicht dieser vom Thema her der Dresdener Version entsprechenden Darstellung von der Ablesbarkeit der Kontrahenten zu einer stärkeren Konkretisierung der gesamten Szene als elitärer Zweikampf, war doch einzig der Oberschicht die Finanzierung des Stachzeugs möglich³⁷.

Vergleichen wir nun damit die dritte Darstellung in der Wiener Handschrift (Abb. 3), so wird deutlich, wie weit die beiden anderen Bilder davon entfernt sind, den Text zu illustrieren und sich lediglich auf die Vorinterpretation durch den Titulus beziehen. In Wien ist eine völlig andere Szene gezeichnet: Parzival sitzt auf einem Pferd mit gezaddelter grüner Decke. Er trägt eine relativ veraltete Rüstung, offenbar mit einem Gratharnisch an der Brust und eng anliegendem Bauchreifen, seine rechte Schulter ist von einer Schwebescheibe geschützt³⁸. Ein Waffenrock mit rotem Zaddelwerk sowie breiten Ärmeln und das gegürtete Schwert vervollständigen diese prunkvolle Feldrüstung. Ihm gegenüber steht die Gruppe des Grauen Ritters, dessen Graubärtigkeit oben bereits zitiert wurde. Im Text wird der Ritter von seiner Gattin und zwei Töchtern begleitet – hier von zwei Söhnen –, die, in grobe Stoffe gehüllt, als Pilger demütig einherschrei-

tend geschildert werden. Im Bild betont die Kleidung den Aspekt der Demut nicht in der Weise, wie sie im Text herausgestrichen wird. Nicht das Pilgergewand, sondern Alltagstrachten sind wiedergegeben, deren Pelzbesatz, etwa an Gewand und Sendelbinde des Ritters, die Zugehörigkeit zu einer oberen Schicht verrät. In einem Detail allerdings folgt die Darstellung getreulich dem Text, gehen doch auch hier »alle barvouz« (V. 446,21). Ebenso bleibt der Gegensatz der Verse 447 ff., in denen die Ritterlichkeit des herrlich geharnischten Parzival gegenüber der Kleidung der Pilger gepriesen wird, auch im Bild spürbar. Diese Beschreibung belegt, daß der Maler des Wiener Codex gegenüber den anderen Versionen ein ganz anderes Thema gestaltet, insofern er sich nun nicht wie jene auf die Bildüberschrift bezieht, sondern sich offensichtlich am Text orientiert. Möglicher-

³⁷ Gamber, Ortwin: Ritterspiele und Turnierausrüstung im Spätmittelalter, in: Das ritterliche Turnier im Mittelalter; hrsg. von Josef Fleckenstein, Göttingen 1985, S. 513–532, besonders S. 525 ff. – Für die Unterstützung, die Professor Dr. Werner Meier, Basel, für Fragen im Zusammenhang ritterlicher Zweikämpfe leistete, sei hier ganz besonders gedankt.

³⁸ Diese Art der Bewaffnung ist bereits in den 20er Jahren üblich, s. Abb. 86 (1428) in Martin (vgl. Anm. 35).

weise stammt auch von dem Maler selbst die Tituluskorrektur, wurde doch hier der zweite Teil der Überschrift nach der Rubrizierung getilgt³⁹.

Aus der für eine Lauber-Handschrift außerordentlich ungewöhnlichen Nähe des Wiener Bildes zum Text, die auch an anderen Illustrationen zum Ausdruck kommt⁴⁰, läßt sich bereits ein ganz anderes Anspruchsniveau vermuten, als es in den beiden anderen Versionen angestrebt ist. Es wäre denn hier zu überlegen, ob nicht trotz der auffälligen geringen Bilderzahl – die nach unseren üblichen Vorurteilen einem Auftraggeber unangenehm gewesen sein müßte – dennoch hier eine Handschrift für einen konkreten Besteller verfertigt wurde, dessen ausdrücklicher Wunsch eine gewisse Textnähe war⁴¹. Eine ganz andere Art der Illustrierung verraten dagegen die beiden anderen Beispiele, in denen die Beziehung zur literarischen Vorlage außer acht gelassen wird, ja der Maler den Text gar nicht zu kennen braucht, sondern die Überschrift zur einzigen Grundlage seines Bildinhaltes macht.

In welcher Weise der Maler die nur wenig konkrete Informationen enthaltenden Anweisungen der Überschriften ausführt, läßt sich anhand des ersten Beispiels nur als Tendenz erkennen. Es scheint, daß er die Vorgabe des Titulus, der anstelle des Bekehrungserlebnisses eine Szene ritterlichen Umgangs nennt, unhinterfragt übernimmt und noch weiter unterstützt. Allerdings haben sich dabei bereits in den einzelnen Versionen Unterschiede in der Schwerpunktsetzung feststellen lassen. Während die Dresdener Handschrift allgemeiner bleibend sich damit begnügt, ein Gestech anzudeuten, in dem allerdings ein wichtiges Erzählmoment die Wiedererkennbarkeit der Kontrahenten bleibt, konzentriert die Heidelberger Handschrift alle ihre Informationen darauf, den Zweikampf mit den ihn als nobles Geschehen kennzeichnenden Attributen zu versehen und gibt dabei dem Betrachter eine Unzahl vor allem kostümlicher Details mit. Aus dem zweiten Beispiel wird sich erweisen, daß hier nicht bloß verschiedene Temperamente am Werk sind, sondern daß eine grundsätzliche andere Ausrichtung der Szene angestrebt ist. Zu einiger Unklarheit führte auch die Überschrift zu der Szene, in der Lippaut Gawan um Hilfe bittet (Abb. 4/5). Hier steht im Text (V. 366,15), Lippaut habe zu Gawan, durch seinen Anblick erfreut, folgende Worte geäußert: »er bat in tuon dâ ritters tât«, also er bat ihn um ritterliche Tat. Dieser Vers wird offenbar mit dem Titulus angesprochen, der in Dresden (Abb. 4) wie in Heidelberg (Abb. 5) folgendermaßen lautet: »Also ein herre des landes gerte ritterschafft an gawan den helt«. Die unpräzise Formulierung wurde in den beiden Codices sehr verschieden ausgelegt. Der Illustrator von Dresden deutet die Szene um in eine Begegnung Gawans und Lippauts zu Pferd. Gawan ist an Bart und am wohl ursprünglich mit Pelz besetzten Krempehut erkennbar. Lippaut wird durch seinen Begleiter und den Hermelinbesatz seines Obergewandes als edler Herr geschildert. Die beiden

Kontrahenten begegnen sich in gepflegter Unterhaltung, wie sie in derselben Handschrift in identischer Weise etwa auch die Szenen zu Parzival bei Trevrizent charakterisieren⁴². Der Akt der Bitte um Ritterschaft ist vom Zeichner also jeglicher Dynamik entkleidet und überführt worden in eine bloße Begegnungsszene jeweils zweier Oberschichtangehöriger, die angemessen zu konversieren wissen.

Völlig anders geht wiederum der Illustrator in der Heidelberger Version vor. Er deutet die Anweisung der begehrten Ritterschaft in einen Ritterschlag um. Wie Bumke belegen kann⁴³, spielt nun gerade in Deutschland der Ritterschlag im Zeremoniell der Schwertleite, also der Erhebung in den Ritterstand, vor dem 14. Jahrhundert keine Rolle und ist infolgedessen auch im Parzival gar nicht erwähnt. Im Bild wird somit eine Szene eingebaut, die für das zeitgenössische Verständnis zum Inbegriff ritterlichen Zeremoniells geworden ist, in der Textvorlage aber noch gar nicht existieren kann. Auf dieselbe tiefgreifende Umdeutung in der zeitgenössischen Literatur weist Bumke hin, wenn er die Einarbeitung dieser Zeremonie in die Prosafassung des Lancelot im 15. Jahrhundert erwähnt⁴⁴. Am Heidelberger Beispiel dient

³⁹ Dies vermutete bereits Schirok (vgl. Anm. 33), S. 185.

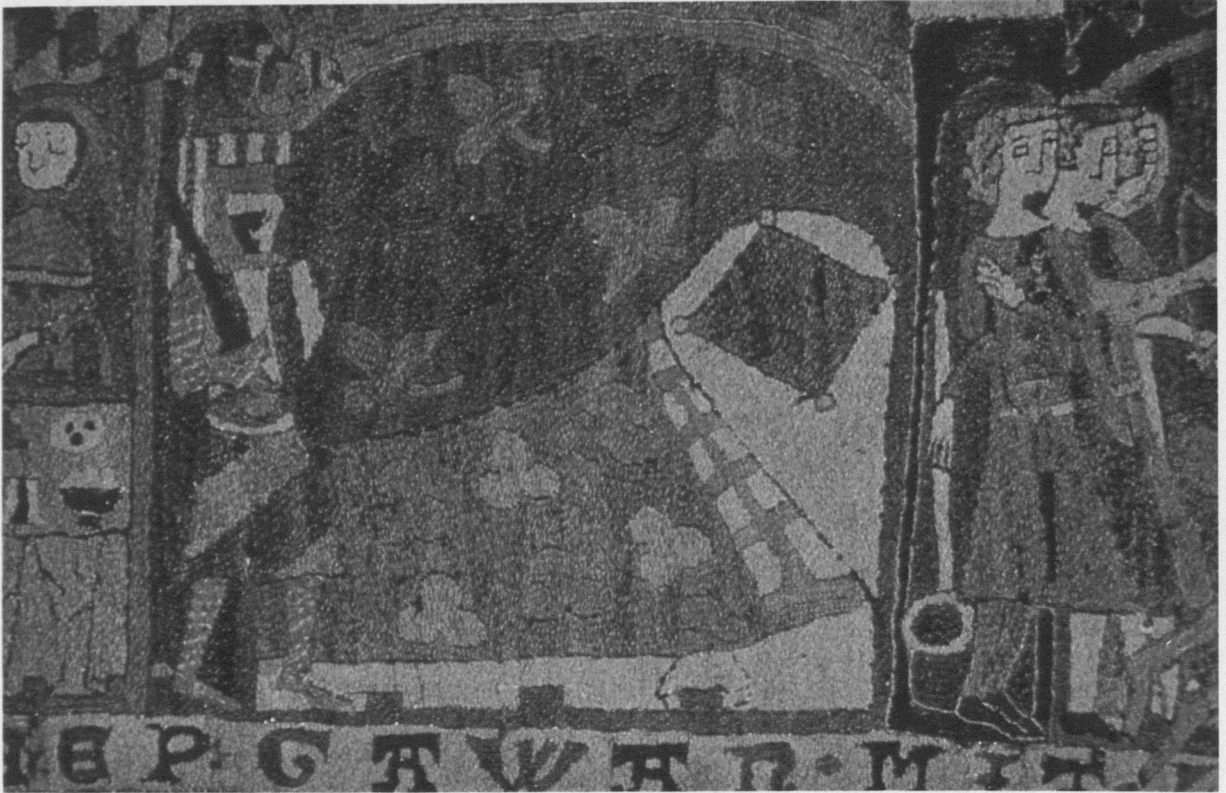
⁴⁰ Weitere Beispiele von besonderer Textgenauigkeit in der Wiener Handschrift, die nicht eingehender besprochen werden: fol. 179v: Parzival besiegt Segramors: vorne wirft er ihn mit Troyes Lanze zu Boden (V. 288,15), darüber das Gespräch zwischen Gawan und Parzival über die zersplitterte Lanze (V. 302,17 ff.); fol. 257: Gawan reitet von Schanpfnanzun weg, im Turm Antikonie, mit der er sich in die Kemenate geflüchtet hat (V. 407,27); fol. 294v: Trevrizent als Einsiedler (V. 452,25); fol. 315v: Anstelle des Titels: »der wirt und parcafil mit einander lange ze retten umb den gral« wird die Nahrungssuche dargestellt (V. 485,1 ff.), s. Schirok (vgl. Anm. 33), S. 183 f.; fol. 347: Der Kampf mit Lischoy's Gwellius ist als Schwertkampf (V. 537,15) präzisiert, außerdem ist das Schiff sichtbar (V. 435,25/535,25) und darüber die Burg (V. 534,20); fol. 425: Gawan beobachtet mit Arnive das Heranreiten von Artus mit Gefolge (V. 655,9/662,11); fol. 456v: Parzival im Kampf mit Gramoflanz, so daß die Lanzen zerbrechen (V. 704,4); fol. 495v: Gawan geht zu Feirefiz, s. Schirok (vgl. Anm. 33), S. 186; fol. 517: Erlösung des Anfortas, dem »trurgen man« (V. 794,26).

⁴¹ Offen bleiben muß, ob es sich bei der Heidelberger Handschrift um die im Lauber-Brief erwähnte Abschrift für Herzog Rupprecht von Pfalz-Simmern, Bischof von Straßburg, handelt, s. hierzu Becker (vgl. Anm. 33), S. 81. Die große Bilderzahl und das ungewöhnliche Format sprechen für einen konkreten Auftrag. Erstaunlich allerdings ist die Ausrichtung der Bilder, die mit ihrer weitgehenden Befreiung vom Text eher auf eine andere Käuferschicht schließen ließe; hierzu an anderer Stelle.

⁴² Dresden, M. 66, fol. 338v, fol. 349v, Abb. s. Schirok (vgl. Anm. 33), Abb. S. 141 f.

⁴³ Auf diese relativ späte Entwicklung des Ritterschlages als Bestandteil der Aufnahme eines Ritters in seinen Stand weist Bumke hin; s. Bumke, Joachim: Höfische Kultur Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1986, 323 ff., besonders S. 329 f.

⁴⁴ Bumke (vgl. Anm. 43), S. 330; nach Schulze, Alwin: Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Bd. II, Wien 1892, S. 540 gab es erst im 15. Jahrhundert Darstellungen, in denen der Ritterschlag mit dem Schwert erteilt wurde, vorher war die bloße Hand üblich.



6. Gawain steht vor dem Wunderbett, Parzivalteppich, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

das Bild in mehrfacher Hinsicht dazu, den Text mit einem neuen, zeitgemäßen Verständnis zu erfüllen: Die Begegnungs-Bittszene, in der Dresdener Variante wiederum allgemeiner bleibend, als höfische Begegnung gestaltet, wird hier zur Handlung dramatisiert, und zugleich erlebt sie eine Aktualisierung der Textgrundlage und eine Überhöhung der Figuren.

Mit diesen beiden Beispielen eines irrtümlichen und eines mißverständlichen Titulus ließ sich zeigen, daß in der Lauber-Werkstatt in der Regel eine Vorbestimmung der Bildthemen durch die Gliederung der Kapitel- und Bildüberschriften stattfindet. Den Malern dienen diese als Grundlage ihrer Darstellung, wogegen Textinformationen nur in Ausnahmefällen hinzugezogen werden. In ihrer Ausrichtung, den Text neu aufzubereiten, finden Bilder und Tituli ergänzende Wege: Allgemein gehaltene Überschriften, die mehrschichtige erzählerische Strukturen – wie etwa die Begegnung mit dem Grauen Ritter oder Lippauts Bitte um Unterstützung – mit einer situativen Bezeichnung dem Benutzer unterbreiten, werden von den Malern unterstützt. Sie siedeln diese Situationen – den Überschriften nicht nur folgend, sondern diese oft noch verstärkend – im höfischen Bereich an, wobei, wie

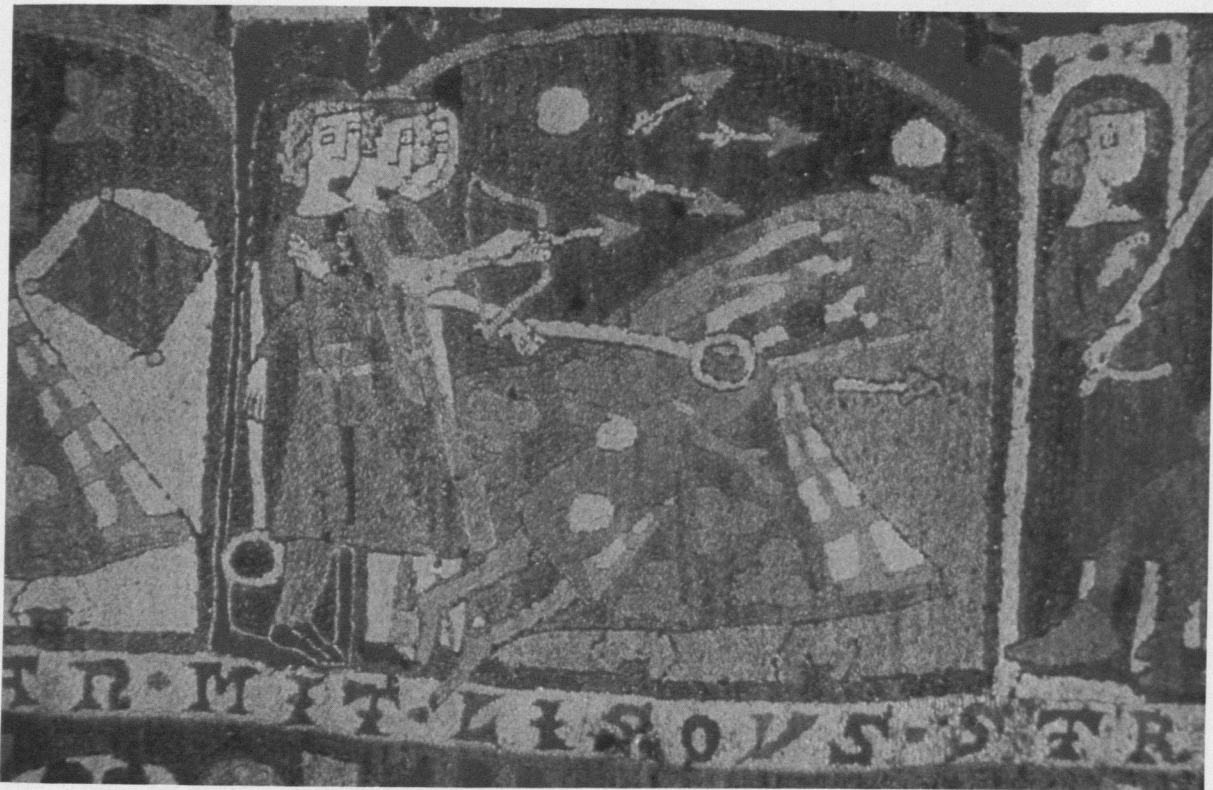
schon erahnbar, ganz unterschiedliche Ausrichtungen in der Art der Situationsbehandlung zu beobachten sind.

2. Die Bildreihen

Bisher haben die beiden Analysen von Überschriften gezeigt, daß bereits in den »Maleranweisungen« eine wichtige Vorstrukturierung der Einzelszene gegeben ist. Wie steht es nun aber mit der Auswahl der darzustellenden Szenen im Verhältnis zum Erzählablauf der Geschichte? Hierzu seien die Erlebnisse Gawans im Minnedienst Orgeluses als Beispiel gewählt. Gerade dieser Eposausschnitt eignet sich zu einer Stichprobe insofern besonders, als sich hierzu bereits eine gewisse Bildtradition ausgebildet hat und damit die Gefahr, daß ein zu neuzeitliches Verständnis erzählerischer Schwerpunkte an dieses Werk herangetragen wird, nicht mehr so groß ist.

Insgesamt allerdings ist auch für diesen Erzählabschnitt aus Wolframs Parzival, wie Schirok zeigte⁴⁵, das Bildmaterial

⁴⁵ Schirok, Bernd: Parzivalrezeption im Mittelalter (= Erträge der Forschung, Bd. 174), Darmstadt 1982, S. 145–149.



7. Gawan auf dem Wunderbett, Parzivalteppich, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

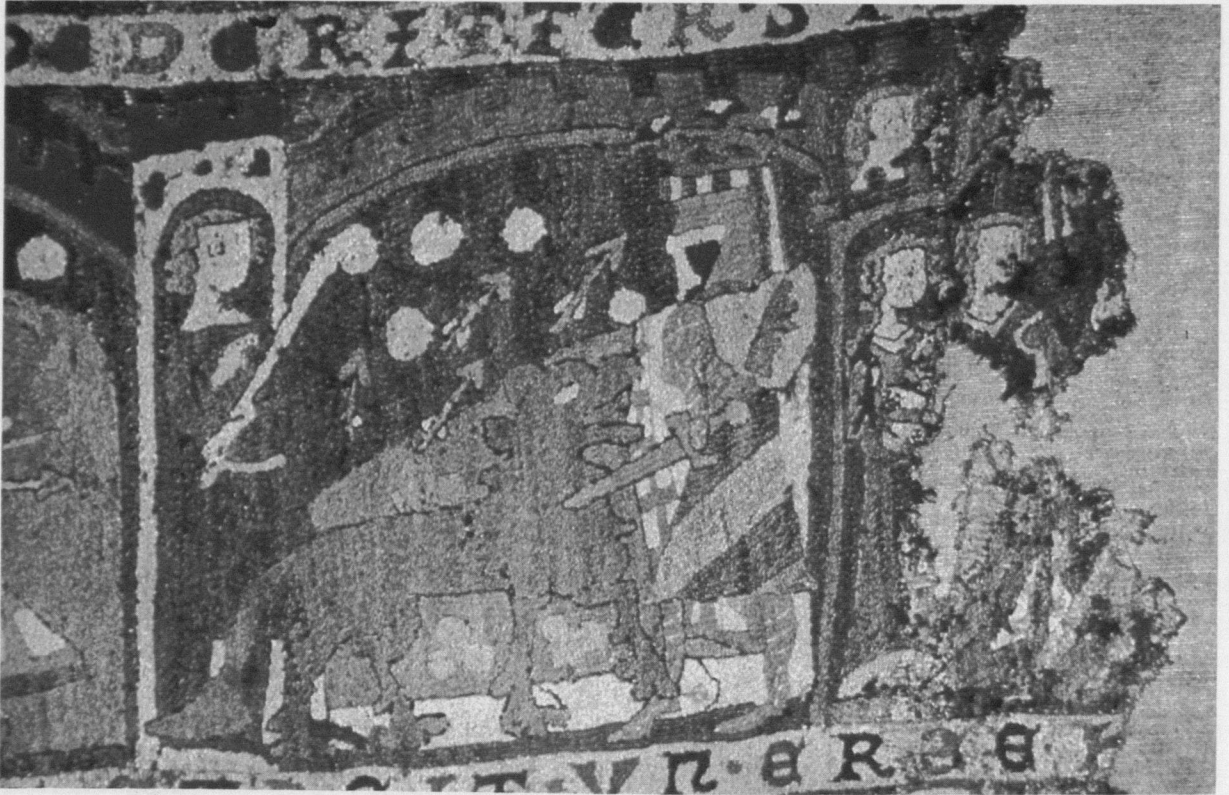
nicht sehr dicht. Die älteste illustrierte Parzivalhandschrift aus dem 13. Jahrhundert beginnt mit ihrem Bildprogramm erst am Schluß des Epos, mit dem XIV. Buch, so daß darin die Gawangeschichte nicht nachweisbar ist⁴⁶. Von den übrigen Zeugnissen, zu denen auch Wandmalerei gehört⁴⁷, ist in unserem Zusammenhang der Braunschweiger Parzivalteppich⁴⁸ aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von besonderer Wichtigkeit. Die drei übereinanderliegenden Register befassen sich vor allem mit der Gawangeschichte, also den Büchern X–XIII in Wolframs Epos. Davon sind die zweite und dritte Paneelenreihe den Ereignissen um die Bewährung Gawans bei der Erringung Orgeluses gewidmet. Auf die Begegnung mit dem Krämer folgt (Abb. 6) Gawan, wie er in voller Rüstung vor dem Wunderbett steht. In der nächsten Szene (Abb. 7) liegt Gawan auf dem Bett, dem Text entsprechend den Schild über sich gezogen (V. 567,29), und wird von den Stockschleudern und Armbrüsten traktiert, letztere hier von zwei Schützen bedient. Darauf folgen (Abb. 8) die letzten Abenteuer, die Bedrohung durch den Kerl mit der Keule und – während immer noch Steine und Pfeile durch die Luft schwirren – kämpft Gawan bereits mit dem Löwen. In der anschließenden, nur noch teilweise

erhaltenen Szene befindet sich offenbar Gawan unter den Damen. Der dritte Streifen ist Gawans Kampf mit dem Turkoiten und den weiteren Abenteuern um Orgeluse gewidmet. Die hier zu vergleichenden Beispiele aus dem Schastel-Marveil-Zusammenhang belegen zur Genüge, daß im Teppich diesen Ereignissen als erzählerischen Höhepunkten eine besondere Dramatik zugerechnet wird.

⁴⁶ München, Staatsbibliothek: Cgm. 19, zur Bildauswahl s. Schiroke (vgl. Anm. 45), S. 134 f.; Abb. s. Schiroke (vgl. Anm. 33), Abb. S. 9–13. Die Handschrift gehört zu einer größeren Gruppe bebildeter Epenhandschriften des zweiten Drittels des 13. Jahrhunderts, die alle in den elsässischen Raum weisen; sie könnte ursprünglich mit einem breiteren Bilderzyklus geplant gewesen sein. – Die nächste Ausgabe verfügt über nur eine ausgeführte Bildseite und leergelassene Räume für Illustrationen, in denen im 15. Jahrhundert eine Federzeichnung eingefügt wurde, s. Schiroke (vgl. Anm. 33), Abb. S. 13–15.

⁴⁷ Konstanz, Haus zur Kunkel, Parzival im Zusammenhang der Frauenlisten, Schiroke (vgl. Anm. 45), S. 145; Lübeck ehemals Johannisstraße 18, s. Schiroke (vgl. Anm. 45), S. 146, dort auch ältere Literatur. Dieser Zyklus beschäftigt sich offenbar allein mit Parzival.

⁴⁸ Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum; Ott, Minne (vgl. Anm. 31), S. 9 f.; Schiroke (vgl. Anm. 45), S. 147; Schuette, Marie: Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters, Bd. 2, Leipzig 1930, S. 8–10, Tfl. 3, 4.

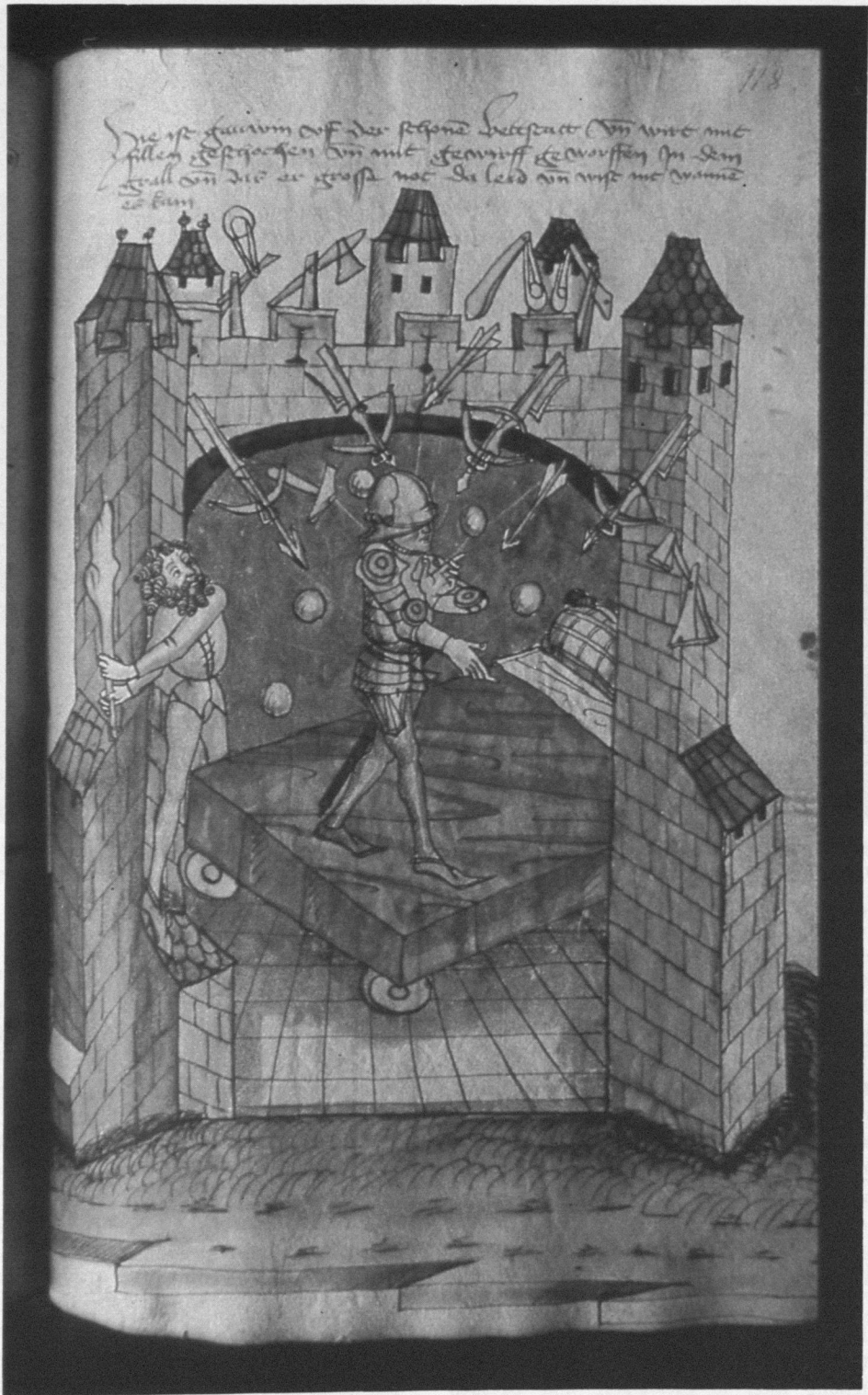


8. Gawain im Kampf mit dem Löwen, Parzivalteppich, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

Daß dieses Verständnis nicht dem 14. Jahrhundert vorbehalten blieb, bezeugt die sehr verwandte Behandlung des Stoffes in der Berner Parzivalhandschrift von 1467 (Abb. 9–12). In diesem Werk, das vom Typus her derselben Kategorie der Federzeichnungshandschriften angehört wie die Arbeiten Laubers, finden sich zur Gawainsequenz folgende Szenen: Ohne Auftakt trifft (Abb. 9) der Betrachter den schwer bedrängten Gawain auf dem Wunderbett, das dem Text entsprechend auf Rubinrollen über einen spiegelglatten Boden saust. Die kompositorische Einordnung dieses Bettes in die Bilddiagonale vermittelt den Eindruck des Rollens, mit dem es den Helden verunsichert. Dieser steht in voller Rüstung, hoch aufgerichtet auf dem Wunderbett, sichtlich noch wenig bekümmert von den ihn beschießenden Steinschleudern und Armbrüsten. Des Keule schwingenden Bösewichts hinter seinem Rücken ist er offenbar ebenfalls noch nicht ansichtig geworden. In der zweiten Darstellung (Abb. 10) wird der Kulminationspunkt der Geschichte präsentiert: der endgültige Sieg und die Erhöhung. Denn (V. 573,20) »der pris gein disem manne lief«, erlebt der demutsvolle Held als Ohnmächtiger. Nach glücklich verlaufenem Kampf mit dem Löwen ruht er hier besinnungslos auf dem

erschlagenen Opfer und nimmt gar nicht zur Kenntnis, wie ihn Arnive und ihre Jungfrauen gebührend umsorgen, indem sie ihn – der Überschrift entsprechend – mit Wasser laben. Im nachfolgenden Bild (Abb. 11) ist wiederum eine komplexe Ereignisabfolge zusammengefaßt. Hoch zu Pferd, gleichsam als Preis, harret die unbeteiligte Orgeluse auf der Wiese, die an die wilde Schlucht grenzt. Gawain hat die Schlucht bereits überwunden, sein Pferd wieder zurückgeholt und greift nun von diesem aus in den Baum, aus dem er den Kranz für Orgeluse herausbrechen soll, während sich Gramoflanz herrisch nähert. Die nächste Szene (Abb. 12) ist geradezu mit einer filmischen Dynamik versehen, scheint doch der Bildausschnitt mit den im Sprung einhaltenden Pferden zu suggerieren, die beiden Liebenden, die sich hier umfassen halten, seien gerade vom Pferd abgesetzt. Dieser Eindruck ist durchaus auch vom Text her gerechtfertigt (V. 611, 10 ff.). Allerdings hat sich Gawain, um der Konvention Genüge zu tun, schon seiner Bewaffnung entledigt. Als Zeichen ihrer Liebe blühen im Vordergrund Maiglöckchen⁴⁹.

⁴⁹ Zu Maiglöckchen in der Minneallegorie s. Stucki-Schürer, Monica: Die Basler Neun Helden; in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 44, 1987, S. 23–32, besonders S. 26.



9. Gawan in Schastel Marveil, Bern, Burgerbibliothek: Cod. AA 91, fol. 118.



10. Der ohnmächtige Gawan wird auf dem Löwen liegend von den Jungfrauen umhegt, Bern, Burgerbibliothek: Cod. AA 91, fol. 118v.



11. Gawan bricht für die wartende Orgeluse den Zweig, Gramoflanz heranreitend; Bern, Burgerbibliothek: Cod. AA 91, fol. 126.

Eine so genaue Beschreibung dieser beiden Bildzeugnisse soll helfen, die Andersartigkeit der Gestaltung in den Lauber-Handschriften besonders hervorzuheben. Hier beginnen in der Wiener wie auch in der Dresdener Handschrift die Ereignisse dieses Erzählabschnittes mit dem Titulus: »Hie vohet an wunderlich offenture also gawan gon orgeleise kam«. Wiederum ist in Wien (Abb. 13) eine relativ dichte, vor allem dem Text nahe Szene gezeigt. Hier findet Gawan den am Baum befestigten Schild (V. 504,7) und das daneben festgebundene Pferd. Die Nähe von Logroys ist durch die über dem Baum gezeichnete Burg weiter konkretisiert. In Dresden (Abb. 14) dagegen ist ein ganz anderes Thema gestaltet. Es wird lediglich formuliert, wie Gawan, durch einen ihn begleitenden – im Text nicht erwähnten – Ritter in seiner Bedeutung hervorgehoben, gen Logroys reitet. Als zweite Darstellung folgt in Heidelberg und Dresden (Abb. 15) der Empfang Gawans durch Orgeluse mit dem

Titel: »Also her gawan gar herlich enpfangen wart von der jungfrowen«, was ja nun dem im Text geschilderten unfreundlich-abfälligen Empfang in keiner Weise entspricht (V. 509,10). Sowohl in Heidelberg als auch in Dresden (Abb. 15) orientiert sich der Maler an der Tendenz dieser Überschrift. Im Dresdener Bild beugt sich Orgeluse, vor Logroys stehend, huldvoll dem eben vom Pferd abgestiegenen Gawan entgegen und nimmt ihn, mit dem typischen Lehensgestus seine beiden Hände umfassend⁵⁰, in ihre Dienste. Während in Heidelberg noch die zweite Begegnung Urians mit Gawan eingeschoben ist⁵¹ und darauf – wie in

⁵⁰ Lehensgestus s. Sachsenspiegel, Abb. in: Koschorreck, Walter: Der Sachsenspiegel in Bildern, Frankfurt am Main, 1976, Tfl. 10/11.

⁵¹ Heidelberg, fol. 384v, Abb. Schiroke (vgl. Anm. 33) S. 92: Dies ist wieder ein typischer Fall für die eigene Erfindungskraft des Zeich-



12. Endliche Eroberung Orgeluses; Bern, Burgerbibliothek: Cod. AA 91, fol. 128.

Wien – auch der Kampf mit Liscois Gwellius folgt⁵², fährt die Dresdener Handschrift gleich mit der Überfahrt Gawans über den Fluß weiter (Abb. 16). Der Titulus: »Also liscoisen der schiffman hern gawan zu schiff furte und über mer wolten«, hebt dieses Ereignis aus der bloßen Flußüberquerung, wie es der Text darstellt, heraus und ordnet es unter die großen Abenteuerreisen ein. So fährt etwa in den Trojanerriegen der tapfere Jason »über mer«, um für Medea die Bewährungsproben zu bestehen⁵³, oder Flore muß »über mer«, um im fernen Babylon die verschleppte Blantscheffur zu suchen⁵⁴.

In denselben Zusammenhang, sozusagen als Gegenpol, gehört denn auch die nächste Szene, die sowohl in der Heidelberger als auch in der Dresdener (Abb. 17) Handschrift ausgeführt ist: Herr Gawans Spaziergang im Baumgarten. Inmitten wilder Abenteuer flaniert hier Gawan an einem wunderbaren Ort der Ruhe, einem locus amoenus⁵⁵.

Dem damaligen Betrachter sollen zweifellos Assoziationen an andere Baumgartenszenen in Erinnerung gerufen werden. Diese sind nicht allein fester Bestandteil höfischer Minnezyklen, etwa im Tristan oder auch im Wilhelm von Orlenz, sondern gehören zu den ikonographischen Grundformeln, die auch isoliert vorkommen können⁵⁶ und den Vorstellungskreis des Minne-Paradiesesgarten ansprechen. Bedenkt man, wie unwichtig diese Stelle im Text ist, wird doch dieser Gang nur in zwei Versen erwähnt (V. 553,8 f.) und dabei deutlich auf seine kurze Dauer hingewiesen, so bekommt seine Wahl als Bildsujet eine ganz neue Bedeutung. Dies wird noch deutlicher, wenn wir die weiteren Szenen verfolgen. In Heidelberg ist der Abschied von Bene hineingeschoben, worauf aber auch hier, wie in den beiden anderen Handschriften, die Erzählung einen großen Sprung macht und alle Abenteuer auf Schastel Marveil ausläßt. In Wien (Abb. 18) weist immerhin die Angabe »Aufenture von schachtel marfeile« noch auf die Ereignisse hin. Das Motiv entspricht aber

ners, der sich nur an die Bildüberschrift hält. Offenbar sind ihm weder der Verlust des Pferdes, den Gawan durch Urian erlebt, noch die Umstände der zweiten Begegnung bekannt. Diese hat er – vermutlich angeregt durch die Bezeichnung Urians als »der wunde man« – in eine bloße Begegnungsszene des gerüsteten Gawan mit Urian umgebaut, dessen einfache Gewandung ihn sicher nicht in den Ritterstand erhebt.

⁵² In Heidelberg, fol. 392 – Abb. s. Schirok (vgl. Anm. 33), S. 93 – ist dem Text entsprechend ein Schwerterkampf dargestellt; in Wien, fol. 347 – Abb. s. Schirok ebda, S. 32 – findet der Schwerterkampf zwar zu Pferd statt, aber die weiteren Angaben verraten wiederum eine besonders genaue Textkenntnis. So ist im Mittelgrund das Schiff des Fährmanns zu sehen (V. 535,25), und über dem Fluß ragt die Burg auf (V. 535,7).

⁵³ Würzburg, Universitätsbibliothek: M. th. 24, fol. 86; Berlin Staatsbibliothek: ms. germ. fol. 1, fol. 89v Abb. s. Stamm-Saurma (vgl. Anm. 29), Abb. 26.

⁵⁴ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. pal. germ. 362, fol. 89. Diese in der Lauberwerkstatt gar nicht so häufige Formel, die auch keineswegs als üblicher Topos für Reisen eingesetzt wird, sondern meist im Zusammenhang unerklärlicher und schwieriger Abenteuer im Dienst einer Frau verwendet wird, läßt vermuten, daß auch hier dieser Aspekt mitgemeint ist. Jedenfalls dürfte sich das bloße Leseversehen, das Schirok (vgl. Anm. 33), S. 190 vorschlägt, zwar auf die Verwechslung Plippalinots und Liscoys treffen. In der Transfierung des »... uf den wac« zu »über mer« dürfte aber eine bewußte inhaltliche Verschiebung angestrebt worden sein.

⁵⁵ Zur Bedeutung des Baumgartens inmitten der allgemeinen Wildnis s. Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München (10. Auflage) 1984, S. 208 f.

⁵⁶ Ott, Norbert H.: Mittelalterliche Bildzeugnisse, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hrsg. von Volker Mertens u. a., Stuttgart, 1984, S. 449–474, besonders S. 458 f.; s. auch Fouquet, Doris: Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 92, 1973, S. 360–370. Die von Ott, s. o., S. 458 vorgeschlagene Bedeutung der Baumgartenszene auch als Parallele zum Sündenfall dürfte in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle spielen und höchstens als memento – göttliche gegen menschliche Liebe – auch noch angetönt sein.



13. Gawain kommt nach Logroys (findet Schild und Pferd); Wien, Nationalbibliothek: Cod. 2914, fol. 327v.



14. Gawain reitet (mit einem Begleiter) nach Logroys; Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 352v.

genau demjenigen von Heidelberg und Dresden (Abb. 19), wo gezeigt wird, »also her gawan zu bette lag und gar sere wunt was und die konigin in besehent«. Es sind somit nicht die Abenteuer auf dem Zauberschloß geschildert, sondern die Folgen davon, das Siechtum Gawains und die Pflege durch die Jungfrauen – in Dresden – bzw. durch die Königin Diptam (V. 579,13) oder Arnive (V. 574,5).

Zieht man nun zum Vergleich die Gestaltung derselben Textstellen sowohl des Gawanteppichs als auch des Berner Parzival heran, so läßt sich an den Unterschieden in der Bildauswahl die Besonderheit des Interpretationsmusters in den Lauber-Handschriften sehr deutlich erkennen. Lag sowohl im Teppich als auch in der Berner Handschrift das Schwergewicht auf der Schilderung der Überwindung gefährlicher Abenteuer, so wird hier ein ganz anderer Aspekt herausgehoben. Mit Ausnahme der Schwertkampfscene mit Lischoy's Gwellius, die in Dresden sogar fehlt, ist das Abenteuerliche auf die Fahrt über Meer, ins Ungewisse, konzentriert. Wunderbett, Keulenkampf und die Bezwingung des Löwen sind weggelassen, an ihre Stelle kommt eine Szene der vermeintlichen Hilflosigkeit des Helden (Abb. 18/19). Nun

verweist allerdings auch diese Darstellung den Betrachter wiederum auf einen schon vertrauten Komplex, gehört doch der Dienst der Frauen am Bett eines Herrn ebenfalls in den Bereich der Minnemotive. Hier sei etwa an Amelie erinnert, die an das Bett des liebeskranken Wilhelm tritt⁵⁷. Daß eine solche Allusion auch dem Maler bekannt war, belegt etwa besonders deutlich das Bildschema, das er in der Wiener Handschrift (Abb. 19) wählt und das fast wörtlich in einer eindeutigen Liebeszene in Dresden (Abb. 20) ebenfalls vorkommt. In dieser Darstellung schleicht die verliebte Condwiramurs nächstens ans Bett des schlafenden Parzival. Am Beispiel der Umsetzung der Schastel-Marveil-Abenteuer in eine Minnebegegnung wird wiederum die Funktion sowohl

⁵⁷ Z. B. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: Cod. H. B. XIII 2, fol. 100v: »Also die jungfrowen und die kunigin den jungen juncheren besehent als er siech was«; in Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. pal. germ. 323, fol. 93: »hie sol her wilhelm siech ligen hinder ein umbehang und sol desz kuniges dochter vor im ston allein«. In beiden Handschriften, die aus der Werkstatt von 1418 stammen, folgt anschließend die Darstellung, wie Amelie den Liebeskranken durch ihre Küsse wieder heilt.



15. Orgeluse empfängt Gawan (nimmt ihn in ihren Minnedienst); Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 361v.



16. Gawan und Lichoys bei der Überfahrt (Plippalinet); Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 383.



17. Gawans Spaziergang im Baumgarten; Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 386v.

der Überschriften als auch der Bilder als eigenständige Interpretationsraster deutlich. Damit nämlich werden sowohl durch die Tituli als auch durch die Bilder sehr lange und relativ komplizierte Ereignissequenzen mit einer einzigen Allusion bezeichnet. Besonders deutlich kommt dieser Vorgang in der Wiener Handschrift (Abb. 18) zum Ausdruck, deren Überschrift »Aufenture von schachtel marfeille« die gesamten Ereignisse der Gawansequenz (V. 562,7–574) zusammenfaßt, während auch hier das Bild dasselbe Minnetmotiv einsetzt. Damit werden die in Schastel Marveil durchgestandenen Gefahren vom Bild her einer ganz bestimmten Auslegung unterworfen: Von Wichtigkeit ist einzig das Ergebnis all der Abenteuer, der »pris« nämlich, welcher dem Helden in Form von Frauenminne zusteht⁵⁸.

Nach dieser abgekürzten Version der Schastel Marveil Ereignisse folgt in allen drei Lauber-Handschriften der Kampf mit dem Turkoiten (V. 597,16), der im Berner Manuskript fehlt, auf dem Teppich in Braunschweig hingegen dargestellt ist. Mit ungewöhnlicher Genauigkeit wird dieser Zweikampf in allen drei Illustrationen gezeichnet. In Wien (Abb. 21) ist die Szene als Gestech wiedergegeben, in dem die Kontrahenten

⁵⁸ Schiroke (vgl. Anm. 33) S. 193 weist auf die entsprechende Textstelle hin, ohne dies aber zu deuten, wie auch die gesamte Arbeit eine sehr nützliche Materialsammlung anbietet, aber offenbar bewußt auf eine Auswertung verzichtet.



18. Gawain auf Schastel Marveil (betreut von Arnive oder Diptam); Wien, Nationalbibliothek: Cod. 2914, fol. 359.



19. Der sieche Gawain im Bett auf Schastel Marveil von Arnive und den Jungfrauen umsorgt; Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 401v.



20. Condwiramurs am Bett Parzivals; Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 137v.

der besseren »Lesbarkeit« zuliebe unüblicherweise ohne Kopfschutz miteinander kämpfen. So ist denn Gawain am Krempehut und Bart deutlich erkennbar. Überdies ist dem Text entsprechend gezeigt, wie Gawain durch einen Lanzenstoß den Gegner fällt. Der endgültige Sieg des Helden ist in dem Minnekrans angedeutet, der über den Köpfen der Kämpfer schwebt. Damit ist in einer einzigen Formel Bezug auf die weitere Entwicklung der Ereignisse genommen, wird doch Gawain nach diesem Kampf den Zweig für Orgeluse brechen und den Minnepreis endlich flechten (V. 603,28). Dieses Element der Verschlüsselung wie auch die Hereinnahme von Textallusionen ins Bild zeigen wiederum die besondere Stellung dieser Handschrift⁵⁹.

Ganz unterschiedliche Lösungen zur Erringung Orgeluses, die ja in Bern (Abb. 11) in der Umarmung dargestellt ist, wählen Dresden (Abb. 22) und Heidelberg (Abb. 23). In Dresden sprengt der unbewaffnete Gawain, dem Titulus entsprechend, auf Orgeluse zu. In Heidelberg hingegen ist

⁵⁹ In Dresden, fol. 411v, Abb. s. Schirok (vgl. Anm. 33), S. 148, ist ein scharfes Rennen mit Scharfeisen gezeigt, in dem – ebenfalls dem Text folgend – (V. 598) Gawain dem Turkoiten ins Visier sticht. In Heidelberg, fol. 436, Abb. s. Schirok ebda., S. 98, ist ein Gestech dargestellt, in dessen Folge das Pferd des Turkoiten zusammenbricht. Der Maler dürfte die Anspielung auf das zu brechende Reis auf den Kampf selber bezogen haben und ließ vielleicht deshalb die Lanze des Turkoiten splintern.

die Begegnung – weder der Überschrift noch dem Text folgend – umgedeutet in ein gemeinsames Wegreiten.

Der Abschluß der Gawan-Orgeluse-Geschichte wird in allen drei Handschriften durch eine Szene gebildet, die sowohl im Braunschweiger Teppich als auch in der Berner Handschrift fehlt. Thematisiert werden darin die Verse 631,1–3 »Der wirt niht langer wohlde stên/ er bat die zwêne sitzen gên/ zuo den vrouwen swâ si wolden«, also Gawans Empfang der Gäste auf der Zauberburg. Die Überschrift »Also der wirt nit länger beittet er hiess dien herren zü den frowen sitzen« scheint keinem der Zeichner so verständlich, daß er in Gawan den erwähnten »wirt« sieht. Gawan sitzt denn auch – wie etwa in Wien (Abb. 24) – mitten unter den Frauen, während eine weitere Person die Plätze anweist. Allerdings ist bei dieser Darstellung zu fragen, ob es sich hier tatsächlich – wie Schirok meint⁶⁰ – bloß um einen Irrtum der Maler handelt oder nicht eher die gesellschaftlich wahrscheinlichere Variante dieser wichtigen Szene gezeigt wird. So macht denn etwa Bumke nachdrücklich auf die Bedeutung der Sitzordnung im höfischen Leben aufmerksam⁶¹ und zitiert hierfür Hugo von Trimbergs Satz: »Wer Gäste festlich zu plazieren weiß . . . den soll man loben«. Üblicherweise war dieses Amt in seiner Ausführung nicht dem Hausherrn überlassen, sondern einem Truchsess, was nicht daran hinderte, daß die Regeln des richtigen Plazierens dem Gastgeber selbstverständlich vertraut gewesen waren⁶². In diesem vermeintlichen Fehler des Einführens einer zusätzlichen Figur könnte es sich also möglicherweise um eine Umdeutung der Maler handeln, welche schicklicher Weise den Helden nicht mit dem Platz anweisenden Wirt identifizieren wollten. Dies muß zumindest für die Wiener und Dresdener Version angenommen werden, in denen jeweils die Kontinuität der Person durchaus gewahrt bleibt, insofern Gawan inmitten des Hofes anwesend ist.

Was wir in den bisherigen Beispielen kennengelernt haben, ist eine für die Lauber-Handschriften der 40er Jahre ganz typische Sequenz eines Erzählabschnittes. Bevor die Informationstendenz anhand einzelner Darstellungen geprüft wird, soll versucht werden, das Interpretationsmuster, das in einer solchen Bildabfolge zum Ausdruck kommt, genauer zu benennen.

Beim Vergleich mit den beiden anderen Programmen – im Teppich und in der Berner Handschrift – haben alle drei Lauber-Handschriften sich in ihrer szenischen Struktur in ähnlicher Weise davon unterschieden: Die gesamte Abfolge ist durch einen weitgehenden Verzicht auf aktive Handlung gekennzeichnet. Zu Aktionen kommt es einzig in den ritterlichen Wettkämpfen, vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Turkuiten. Als Bewegungselemente spielen eine wichtige Rolle vor allem heranreitende Gruppen und die Reiseszene in die unbekante Weite des Meeres. Das Zentrum des Erzählens wird durch ruhende Ereignisse gebildet, durch

Zeremonien wie das Minneversprechen an Orgeluse, den Frauendienst am Helden, die Begrüßung und Überbringung des Sieges sowie die Anerkennung am Hof. Die Programmstruktur sowohl des Teppichs als auch der Berner Handschrift lassen sich dagegen als eine Abfolge von Minneerlebnissen und wundersamen Aventuren umschreiben, ein Aufbau, der sich auch in Objekten durchgesetzt hat, die einen eher allgemeinen Bezug zur Gawangeschichte nehmen. So entspricht etwa die Betonung der Schastel-Marveil-Geschehnisse auch den Darstellungen auf Elfenbeinkästchen⁶³. Wenn also der Berner Parzival einem Programm folgt, das im Bereich höfischer Luxusgegenstände wie Teppiche, Minne-kästchen etc. üblich ist, in welche Gebrauchssituation gehört dann dasjenige der Lauber-Handschriften? Vorläufig ist lediglich festzustellen, daß die Bilder nicht den Erzählverlauf



21. Gawan sticht den Turkuiten vom Pferd, darüber der Minnekranz; Wien, Nationalbibliothek: Cod. 2914, fol. 384v.

⁶⁰ Schirok (vgl. Anm. 33), S. 186.

⁶¹ Bumke (vgl. Anm. 43), S. 250.

⁶² Bumke (vgl. Anm. 43), S. 248 ff.; Abb. 19 ff.

⁶³ Schirok (vgl. Anm. 45), S. 149, Anm. 51, erwähnt sieben Elfenbeinkästchen und ein Kapitell mit derselben Auswahl; dort auch weitere Literatur.



22. Gawan sprengt auf Orgeluse zu, sie redet mit ihm; Dresden, Sächsische Landesbibliothek: M. 66, fol. 423.



23. Gawan und Orgeluse (er reitet mit ihr weg); Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 339, fol. 449v.

illustrieren, also sicher keine Lesehilfe für die Geschichte bieten, sondern eine eigene Interpretation des Stoffes mit besonderen Schwerpunkten liefern. Um das Muster dieser neuen Textinterpretation umschreiben zu können, müssen einzelne Darstellungen noch eingehender auf die ihnen eigenen, neuen Gehalte hin analysiert werden.

3. Die spezifische Ausrichtung des Programmes

Betrachten wir die bereits besprochenen Beispiele nochmals auf ihre Bildinformationen, so lassen sich in deren Tendenz, vor allem im Verhältnis zum Text, gewisse Gemeinsamkeiten erkennen. In der Szene der Begegnung mit dem Grauen Ritter (Abb. 1–3) erleben Text und Bild eine so extreme Umdeutung, daß Schiroke darin bloß einen Irrtum in der Überschrift sieht⁶⁴. Diese wohl – wie Schiroke vermutet – verschobene Angabe, die sich auf die vorangehende Szene, die Begegnung mit dem Gralsritter (V. 443,7 ff.), beziehen dürfte, ist nun aber nicht allein vom Aspekt des Fehlerhaften zu verstehen.

Gerade an diesem Fehler wird das so charakteristische Prinzip einer Neuinterpretation deutlich, wie es ähnlich auch an anderen Beispielen zu beobachten ist. In beiden Medien – Überschrift und Bild – ist anstelle des komplexen Bekehrungserlebnisses eine Szene eingesetzt, welche zum üblichen Kanon gehört. In ähnliche Richtung weist – jedenfalls vom Bild her – auch die Gestaltung der Lippaut-Gawanszene (Abb. 4/5). Die Bitte Gawans um Hilfeleistung Lippauts, wiederum ein mehrschichtiger Erzählvorwurf, wird auch hier in eine klar benennbare Situation umgegossen. In Dresden ist (Abb. 4) die allein in dieser Handschrift noch drei weitere Male vorkommende Begegnung zweier sich gegenseitig anerkennender Herren zu Pferd⁶⁵ gestaltet. Heidelberg

⁶⁴ Schiroke (vgl. Anm. 33), S. 185, macht auf den Fehler aufmerksam und deutet ihn wohl richtig als Verwechslung mit der Begegnung mit dem Gralsritter (V. 443,7 ff.).

⁶⁵ Dresden, fol. 188: Parzival verpflichtet den unterlegenen Orilus zum Schwur; fol. 247v: Gawan trifft den Knappen des nach Bearosch ziehenden Heeres; fol. 452v: Begegnung von Gawan und Artus mit Gefolge.

Also der wirt mit langer beittar er hieß sie in
zu den frowen sitzen



24. Der Wirt bittet die Damen und Herren, Platz zu nehmen (Gawan sitzt bei den Damen); Wien, Nationalbibliothek: Cod. 2914, fol. 409v.

(Abb. 5) dagegen wählt dafür einen einmaligen, aber in denselben Lebensbereich gehörenden Vorgang, wenn dort die Zeremonie des Ritterschlages dargestellt ist.

Beiden Beispielen gemeinsam ist die Zentrierung des Geschehens auf den höfischen Kontext und damit verbunden eine Überhöhung der Ereignisse. Außerdem erleben die Akteure eine gegenüber dem Text neue Charakterisierung. Weder Parzival, der ja bei Wolfram erst in der Begegnung mit dem Grauen Ritter zur christlichen Demut findet (V. 451,5 ff.) und zugleich seine Tumbheit verliert, noch bei Lippaut, der Gawan um seinen Beistand bittet (V. 366,3), werden diese unterlegenen Positionen gezeigt. So ist auch Lippauts Trauer (V. 367,3) über Gawans Absage nicht formuliert. Das Gegenteil ist der Fall: Die Kontrahenten werden zu untadeligen Helden erhoben. Damit sind bereits die beiden wichtigsten Prinzipien des Interpretationsmusters sowohl der Überschriften als auch der Bilder angesprochen. Diese können mit folgenden Begriffen benannt werden: *Zeremonialisierung* und *Heroisierung*. Im Zentrum der einen Tendenz steht die Entdramatisierung, während es bei der anderen um die Einführung des Helden ohne Krise, ohne Fehl und Tadel geht. Nun muß allerdings richtiggestellt werden, daß mit dem Begriff der Zeremonien keineswegs das große Hofzeremoniell gemeint ist, sondern jene ritualisierten Umgangsformen, die Grundlage des ritterlich-höfischen Verhaltenscodex darstellen. Als Beispiele wäre etwa zu erwähnen die Begegnung in gegenseitiger Hochachtung, das Begrüßen, das gepflegte Gespräch sowie der Minnedienst und die Bewährung im Abenteuer.

Zur Zeremonialisierung

Wiederum sind die beiden Vergleichsstücke des Grauen Ritters und der Lippaut-Gawan-Begegnung erste Zeugen für ein solches Umdeutungsmuster. Komplexe Vorgänge werden in klar benennbare Situationen wie ritterliches Gespräch, Wettkampf oder Ritterschlag übersetzt. Betrachten wir von diesem Blickwinkel her nochmals die oben analysierte Sequenz, so ist sie geradezu charakterisiert durch eine besondere Betonung zeremonieller Szenen. Die Begegnung von Gawan und Orgeluse (Abb. 15) wird zum Lehensakt, die endliche Erringung der hohen Frau (Abb. 22) zur Überbringung der Siegesbotschaft, die Bewährung in wundersamen Abenteuern (Abb. 18/19) zur Ruhmeschreue des Helden durch die dienstvolle Pflege der Frauen und schließlich die endgültige Anerkennung (Abb. 24) zur richtigen Plazierung der Gäste am Hof. Diese hier genannte Bildsequenz ist nun in nur wenig veränderter Form für die gesamte Gruppe der in den 40er Jahren in der Lauber-Werkstatt entstandenen Epenhandschriften typisch. Sie betrifft damit also ganz verschiedene Gattungen von Texten. So wird etwa in derselben Art

ein empfindsamer Minneroman wie Flore und Blantsche-flur⁶⁶ durchstrukturiert, wie auch der viel komplexere Trojankerrieg des Konrad von Würzburg⁶⁷.

Mit dem Mittel des Eingießens verschiedener Handlungsabläufe in klar erkennbare Verhaltensformen sind die Ereignisse der Texte jeglicher dramatischer Akzente entbunden. Allerdings sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß sich ja bei der Besprechung der Handschriften die Heidelberger Version gerade in dieser Hinsicht als abweichend erwiesen hat. In ihr sind mehrfach – trotz identischer Tituli – deutliche Ansätze zu einer Handlungsbetontheit aufgefallen, die in den beiden anderen Exemplaren der Lauber-Werkstatt völlig fehlen. Auf diese Veränderung der Erzählweise, die für die späte Lauber-Werkstatt eine entscheidende Umorientierung bedeuten wird – die Heidelberger Handschrift ist ja das jüngste der hier besprochenen Beispiele – soll in anderem Zusammenhang ausführlicher eingegangen werden. Hier gilt das Hauptaugenmerk der Grundtendenz im Interpretationsmuster, mit dem die Texte neu aufbereitet werden.

Entdramatisierung der Szenen im Sinne der Umgestaltung in elegantes Verhalten bezieht nun auch die Gefühlsebene mit ein. Dies hat bereits der Unterschied in der Behandlung der endlichen Erringung Orgeluses durch Gawan in der Berner Parzival-Handschrift (Abb. 12) im Vergleich etwa zur Dresdener Version (Abb. 22) nahegelegt. Das emotionale Moment der Umarmung, das der Berner Zeichner so drastisch betont, wird in Dresden weggelassen. Einziges Element der Bewegung ist der flatternde Mantel Gawans, der aber lediglich sein Heransprengen und nicht seine innere Anteilnahme wiedergeben soll. Ist hier weder Platz für heftige Liebes- oder Wutgefühle, so tritt auch der Schmerz nur in eleganter Form auf. Er wird nahezu gleichförmig in der Trauer-Nachdenkensehaltung dargestellt, wie sie zweifellos in der Gestalt Walters von der Vogelweide in der Manesse-Handschrift am bekanntesten ist⁶⁸. Flores verzweifelte Sehnsucht (Abb. 25), die ihn beim Anblick eines berühmten Liebespaares – Paris und Helena auf einem Pokal abgebildet –

⁶⁶ Zum Begriff »empfindsamer Minneroman« s. Röcke, Werner: Höfische und unhöfische Minne- und Abenteuerromane, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hrsg. von Volker Mertens und Ulrich Müller, Stuttgart 1984, S. 419 f. – Frühestes, breit illustriertes Beispiel im deutschsprachigen Bereich ist offenbar die Handschrift aus der Lauber-Werkstatt: Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. pal. germ. 362, s. Schäfer, Verena: Flore und Blantsche-flur. Epos und Volksbuch. Textversionen und die verschiedenen Illustrationen bis ins 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Illustration (= tuduv Studie), München 1984, S. 14; Illustrationsliste ebda. S. 15 ff.

⁶⁷ Berlin, Staatsbibliothek: ms. germ. fol. 1, Abb. s. Stamm-Saurma (vgl. Anm. 29), 22, 24–26; zu den verschiedenen Anspruchsniveaus in den einzelnen Versionen s. ebda. S. 66 ff.

⁶⁸ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. pal. germ. 848, fol. 124; Abb. s. Walther, Ingo F. u. a. Hrsg.: Sämtliche Miniaturen der Manesse-Liederhandschrift, Aachen 1979, Tfl. 45.

xvii

Also flore vber tisch saß vnd im der selbß vöging
Wenne er sach einen napp vor ime ston Do an was
Beygeben Wie der amiral sin fründin an syne arm hette



25. Flore verfällt beim Betrachten eines Liebespaares auf einem Pokal in Trauer vor Sehnsucht nach Blantscheflur; Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 362, fol. 109v.



26. Parzivals Begegnung mit Jeschute; Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 339, fol. 96v.

nach seiner verlorenen Geliebten erfüllt, wird mit diesem Gestus abgebildet. Das Moment der Entdramatisierung ist in diesem Bild besonders deutlich, da auch der Titulus die Schmerzeshaltung nachdrücklich erwähnt. Darin ist ja auch Bezug genommen auf die Verse (3969 ff.), in denen dramatisch berichtet wird, der Anblick der glücklich Liebenden habe ihn so mit Schmerz und großer Liebe erfüllt: »Daz im ein izkalter sweiz / allenthalben nider ran«⁶⁹. Durch den im Bild zurückhaltend formulierten Trauergestus ist Flore aus dieser drastisch emotionalen Schilderung von Text und Überschrift herausgenommen und weist sich aus als versiert in der Erfüllung einer bestimmten, wiederum für den höfischen Kontext wichtigen Verhaltensform. Damit soll nämlich, wie an der Haltung Walthers von der Vogelweide mehrfach in der Literatur analysiert, das Sinnen über die Gesamtheit ritterlichen Seins angesprochen werden⁷⁰. Flore wird durch diesen Gestus mit einem ganzen Komplex wichtiger ritterlicher Tugenden assoziiert. Er ist als derjenige ausgezeichnet, der, wie Walter von der Vogelweide, der Lehre der »moraliteit« teilhaftig ist und nicht nur »êre und



27. Parzival geht ungesegnet von Jeschute weg (sie schaut ihm nach); Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 339, fol. 99v.

varnde guot« – so Walther – besitzt, sondern auch nach »gotes hulde« trachtet. In der Zurückhaltung der Gefühlsäußerungen allerdings wird noch eine weitere Norm aus demselben Zusammenhang erfüllt: Die Kontrahenten weisen sich durch die »mâze«, das Maßhaltenkönnen, die Kenntnis des richtigen Maßes, aus⁷¹. Gedämpfte Gefühle und Leidenschaften gehören zu diesem von der Kardinaltugend der temperantia hergeleiteten Wertkreis.

Damit sind wir in den zentralen Bereich vorgestoßen, der mentalitätsgeschichtlich hinter den hier ausgewählten zereemonialisierten Szenen steht. Sie sind Teil des Leitbildes

⁶⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. pal. germ. 362, fol. 109: »... do ging yme der kalte sweiz usz«, zur Ausgabe s. Sommer, Emil: Flore und Blantschflur. Eine Erzählung von Konrad Fleck; Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur, Bd. 12, Quedlinburg/Leipzig 1846.

⁷⁰ Hierzu s. Bumke (vgl. Anm. 43), S. 429 f.

⁷¹ Ehrismann, Gustav: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, II. Teil, 1. Hälfte, 2. Auflage München 1954, S. 14–24; s. auch Bumke (vgl. Anm. 43) S. 418 ff., 425 ff.



28. Parzival überfällt die schlafende Jeshute im Zelt: Bern, Burgerbibliothek: Cod. AA 91, fol. 23.

höfischer Ideale, und zwar vor allem des Bereichs, der mit dem Begriff »zuht« bezeichnet wird. Darunter ist die Erziehung zur »hoeveschheit« gemeint, zur Wohlgezogenheit, Sittsamkeit. Nach Ehrismann ist »zuht« Anstandslehre »und gibt Vorschriften des guten Tons, des schönen Gebarens, der süßen Rede. Eine konventionell geregelte Etikette kleidet den Umgang in gefällige Formen, Herren und Damen beobachten die rechten Manieren beim Grüßen, beim Empfang, in der Unterhaltung, beim Abschied«⁷². Mit dieser Aufzählung sind die meisten unserer aus den einzelnen Bildsequenzen bekannten Szenen benannt. Gleichzeitig wird auch der strukturelle Unterschied zu den sonst üblichen Sequenzen in einem neuen Licht sichtbar. Norbert Ott hat den Braunschweiger Gawanteppich zu Recht als »exemplum einer gefährlichen, mit Kampfaventuren durchsetzten Minne-Aventiure«⁷³ bezeichnet. Wie anders hat sich dagegen die Bildauswahl der Lauber-Handschriften erwiesen: Sie verzichtet weitgehend auf den Aventiure-Charakter, ritterliche Kampfeskraft wird einzig auf dem Feld des ritterlichen Wettstreites vorgeführt: Der

Minne- und Aventiureroman wird in diesen Interpretationen zum höfischen Benimmbuch.

Zur Heroisierung

Der zweite Interpretationsmechanismus stellt eine Überhöhung des ersten dar. Der höfisch versierte Held ist der Held ohne Fehl und Tadel, der moralisch-christliche Held, der ganz ohne Krise, selbstverständlich von Sieg zu Sieg schreitet. Vielleicht am deutlichsten kommt dieses Moment an den so eklatant verschiedenen Behandlungen des Schastel-Marveil-Stoffes im Vergleich der Lauber-Handschriften (Abb. 13–19) mit dem Gawanteppich (Abb. 6–8) und dem Berner Parzival (Abb. 9–12) zum Ausdruck. Hier sind ja – im Gegensatz zur üblichen Ikonographie – die aktionsreichen Ereignisse in der

⁷² Ehrismann (vgl. Anm. 71), S. 19.

⁷³ Ott, Minne (vgl. Anm. 31), S. 18.

Zauberburg, wie Wunderbett, Keulen- und Löwenkampf, übersprungen. An ihrer Stelle ist der Sieg des Helden verherrlicht, der demütig seinen Ruhm in der Huld der Frauen findet. Der Verdacht, daß dieses Weglassen einem Muster entspricht, wird bekräftigt durch die schon beobachteten Umdeutungen der Unterlegenheit in den Begegnungen mit dem Grauen Ritter bzw. Gawans mit Lippaut. Es weisen nun aber weitere Beispiele in dieselbe Richtung: So werden die grob-bösartigen Worte Orgeluses beim Empfang Gawans (V. 515,13) »si sprach 'west willekommen, ir gans / nie man sô grôze tumpheit dans« ja bereits im Titulus verändert; ist doch hier im Gegenteil davon die Rede (Abb. 15): »Also her gawan gar herlich empfangen wart von der jungfrowen«. Daß ein Held Narr oder Dummkopf sein soll, ist sowohl den Überschriften als auch der Bilderzählung völlig fremd.

Am deutlichsten ist dieses Konzept einer Neuinterpretation bei der in Wolframs Gedankenführung eine bedeutende Rolle spielenden anfänglichen »tumpheit« Parzivals. Hierfür ist die erste Begegnung mit Jeschute eine der Schlüsselszenen. Außer in der Heidelberger Handschrift (Abb. 26/27) findet dieses Ereignis keine weitere Aufnahme, ist also seines Gewichts durch die Weglassung enthoben. In Heidelberg nun lautet der entsprechende Titulus, nachdem der Abschied von seiner Mutter geschildert wird: »und zuo einer gar schoenen frouwen kam und in gar minneclichen enpfing«. Dargestellt ist der als eleganter Junker gekennzeichnete Jüngling, der eine junge Frau gebührend begrüßt⁷⁴. Die anschließende Szene (Abb. 27) enthält zwar in der Überschrift eine Ahnung des ungehobelten Benehmens, wird dort doch gesagt, er sei »ungesegent« von der Frau geschieden, aber das Bild orientiert sich dann keineswegs an dieser negativen Note. Hier ist nämlich – in Anlehnung an manche andere Abschiedsszene – Frau Jeschute gezeigt, wie sie dem Scheidenden über die Zinnen einer Burg nachblickt.

Vergleichen wir hierzu die entsprechende Gestaltung in der Berner Parzival-Handschrift (Abb. 28), so wird das Ausmaß der Uminterpretation erst richtig klar. Mit drastischer Komik ist der in Narrenkleidung gesteckte Jüngling geschildert, wie er sich in dummer Dreistigkeit auf die unter einem Zelt schlafende Jeschute stürzt und ihr nicht nur einen Kuß raubt, sondern gleich auch zur Brust greift. Neben dem Zelt steht sein erbärmliches Reittier, das sich zweifelsfrei als neugieriger Esel herausstellt. Damit ist der Berner Illustrator dem Wolfram-Text sehr nahe (v. 129,5), übernimmt nicht nur Ort und Handlung, sondern übertrifft mit seiner Komik gar noch den jämmerlichen Anblick des Helden.

Der Held ohne Tadel und Niederlage, ohne Dreistigkeit, Dummheit oder auch nur ohne fehlende Anerkennung ist aber zugleich auch immer christlicher Held. Dies kommt insbesondere zum Ausdruck an den Umdeutungen, welche eine Szenenfolge in den Trojanerkriegen erlebt. Die Zauber- mittel, die Medea Jason zur Bewältigung seiner Abenteuer

auf Kolchis überreicht, sind in der 1464 geschriebenen Berliner Handschrift (Abb. 29) sehr ausführlich und unheildrohend dargestellt⁷⁵. Im Schlafgemach überreicht ihm Medea das Götzenbild, auf das er seine Liebe geschworen hat, der Zauberring und der Tigel mit der Salbe sowie der Topf mit dem Leim sind auf dem altarähnlichen Tisch zu sehen. Als Ausdruck des Bösen ist die eine der Kerzen im Vordergrund abgebrannt. Eine ganz andere Note erhalten diese Ereignisse dagegen in der Version Laubers (Abb. 30). Darin wird die im Text Konrads von Würzburg recht langfädig beschriebene Übergabe der Zauber- mittel gar nicht erwähnt⁷⁶, sondern lediglich die Ausfahrt Jasons zur Bewährung. Die ihn begleitenden »Gaben« der Medea sind die Requisiten eines Minnekämpfers. Sein Schild ist mit einer Blume verziert, Schwert und Handschuh belegen eine Kampfkraft, der keine unsauberen Zaubereien beigegeben werden müssen.

Zusammenfassung

In allen Beispielen, sowohl aus der Lauber-Werkstatt als auch aus dem Berner Parzival oder dem Berliner Trojanerkrieg, hat sich erwiesen, daß ihre Illustrationen bisher zu Unrecht als bedeutungslos oder allenfalls noch als bloß prestigehobend eingeordnet worden sind. Im Gegenteil haben die Vergleiche erbracht, daß in den jeweiligen Gruppen ganz unterschiedliche Funktionen angestrebt sind, und daß diese – so etwa für den vor allem als Kontrast verwandten Berner Parzival – in eigenen Analysen erst durchsichtig gemacht werden können. Die ausführlicheren Untersuchungen an den Lauber-Handschriften haben gezeigt, daß die Bilder nicht die Geschichte oder deren Verlauf dokumentieren wollen, sondern diese mit einem ganz bestimmten Interpretationsmuster begleiten. Dieses besteht aus mehrfach wiederholbaren Sequenzen von

⁷⁴ Schirok (vgl. Anm. 33), S. 188 weist zu Recht darauf hin, daß keine Klarheit besteht, ob hier nicht der Abschied von der Mutter dargestellt wird, allerdings ändert dies an der Neuinterpretation im Titulus nichts und auch nichts an der Umdeutung des närrisch Gekleideten in einen eleganten Junker.

⁷⁵ Berlin, Kupferstichkabinett: 78 A 13; Schneider, Karin: Der »Trojanische Krieg« im späten Mittelalter (= Philologische Studien und Quellen, hrsg. von Wolfgang Binder u. a., Heft 40), Berlin 1968, S. 12, dort ältere Literatur. Die Handschrift ist laut dem Explicit auf fol. 135 von Konrad Segenschmid, 1464, damals Vikar in Heimkirch (bei Lindau, Diözese Konstanz) geschrieben worden. Interessanterweise sind in dieser wohl im Allgäu entstandenen Abschrift des Mair von Nördlingen ikonographische Muster zu finden, welche an die bayerische Guido-da-Columna-Version des martinus opifex erinnern, Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 2773, s. dazu Ausstellungskatalog: Regensburger Buchmalerei, München 1987, Nr. 100, S. 109.

⁷⁶ V. 9209 ff.; Ausgabe s. Keller, Adelbert von: Der trojanische Krieg von Konrad von Würzburg (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, XLIV), Stuttgart 1858.

Wie medea dem Jason gab etwas vō zobelichet kunst da mit
et der zobelichet ob mocht gelige vnd gewinnē dē gulden vnder



29. Medea übergibt Jason die Zaubermittel; Berlin, Kupferstichkabinett: 78 A 13, fol. 8v.



30. Jason reist mit Medeas Geschenken nach Kolchis; Berlin, Staatsbibliothek; ms. germ. fol. 1, fol. 89v.

einander abfolgenden Situationen, die allesamt dem Umkreis höfischen Verhaltens entstammen. Bilder und Überschriften bereiten damit den Benützern des 15. Jahrhunderts die ja meist aus dem 13. Jahrhundert datierenden Texte zur besseren Erkennbarkeit, leichteren Verständlichkeit vor. Daß damit auch eine Möglichkeit zu einem Identifikationsangebot für den damaligen Zeitgenossen angestrebt ist, ihm also die alten Helden sowohl der Antike als auch der Hohen Zeit des Rittertums so aktualisiert werden, daß diese sowohl Vorbild als auch Legitimation sind, legen vergleichbare Umarbeitungsphänomene in der Literaturgeschichte nahe.

Die Literaturgeschichte liefert damit zunächst einmal den Beleg dafür, daß dieser Rezeptionsmodus dem damaligen Verständnis vertraut gewesen sein dürfte. So sind gerade die analysierten Interpretationsverfahren – die Aufsplitterung der Erzählung in feststehende Sequenzen, die Benennung der Situationen als Zeremonien, die Umdeutung des schwachen Helden zum krisenfreien, tadellosen Sieger sowie die Höfisierung – in bestimmten Literaturgattungen im gleichen Zusammenhang der Adaptation älterer Texte für den zeitgenössischen Benutzer zu verfolgen.

Insbesondere die Tendenz zur Aufhäufung zeremonieller Szenen und die Wiederholung von Sequenzen bezeichnet Veronika Straub⁷⁷ als typisch für die im 15. Jahrhundert neu aufkommende Gattung des Prosaromans. Gerade auch der Verzicht auf »Herzstücke höfischer Literatur . . . Pracht, Fest, Kampf . . .«⁷⁸, der ebenfalls charakteristisch für diese Prosafassungen ist, stellt eine weitere Parallele zur Lauber-Illustration dar. Es ist denn wohl auch der Interpretation von Straub zuzustimmen, daß im 15. Jahrhundert nicht die Prachentfaltung mehr Inbegriff des Höfischen sei, da diese, wie aus den Kleiderordnungen sichtbar werde, zu einer allzu breiten Bewegung geworden, ihren Auszeichnungscharakter für die Oberschicht verloren habe. Anstelle dessen – so die Autorin – könnte sich die Vorstellung vom Höfischen bei den Zeitgenossen zu dem verschoben haben, was sie »in der Berücksichtigung jener kultivierten Lebensart sahen, wie sie in der höfischen Etikette ihren Ausdruck fand«⁷⁹. Hinter einer solchen Verschiebung muß ein bedeutender Wertwandel stehen, durch welchen das Höfische mit Umgangsform ganz allgemein gleichgesetzt wird. Bei der Analyse einzelner Motive macht Straub auf weitere Neuinterpretationen aufmerksam, deren Strukturen auch an den Illustrationen zu beobachten waren, so etwa der Verzicht auf harsche, extreme Gefühlsäußerungen, die den Bearbeitern offensichtlich unschicklich vorkamen⁸⁰.

Auch das zweite Muster der Heroisierung oder der Umdeutung eines schwachen Helden in einen krisenfreien Sieger ist der Literaturgeschichte aus spätmittelalterlichen Bearbeitungen hinlänglich bekannt. So verwendet etwa die Neufassung des Artusromanes »Garel im blühenden Tal« bereits im 13. Jahrhundert dieses Stilmittel, um die ursprüngliche Dua-

lität des Helden zu vermeiden und damit eine Neuinterpretation zu schaffen. Die Figur Garels entspricht in dieser Umarbeitung recht genau dem Lauberschen Illustrationsprogramm, wie es in den 40er Jahren zu beobachten ist. Dessen Funktionen könnte man denn auch nahezu mit den gleichen Worten beschreiben, mit denen Horst Pütz⁸¹ die Garelversion charakterisiert: »Die immer wieder erneut vorgeführten typischen Szenen des festlich-höfischen Lebens erwecken viel eher den Eindruck eines allgemein gehaltenen Lehrbuches höfischer Sitten, für Hörer, die daran noch nicht oder nicht mehr gewöhnt waren.«

Laubers Bücher als Lehrbücher für höfisches Verhalten oder – wie der Titulus in der Begegnung von Parzival mit Gurnemanz lautet – als Lehre »der zuht und wicz«, liefern eine ganz konkrete Interpretation der Texte für ein dieses Verständnis teilendes Publikum. Mit großer Wahrscheinlichkeit wollte Lauber selber gerade diesen höfischen Kontext andeuten, wenn er in Überschriften, vor allem aber in seinen Werbeanzeigen⁸² diese Werke als »hübsch gemolet« bezeichnet. Das Wort »hübsch« dürfte damals noch genau jene doppelte Bedeutung besessen haben, wie sie auch in diesen Handschriften zum Ausdruck kommt: sie sind hübsch, im Sinne von zierlich, wohl ausgestatter⁸³, vor allem aber sind sie hübsch, weil sie, dem ursprünglichen Sinn entsprechend, höfisch, gesittet und geziemt sind.

Daß auch die erstere Bedeutung angesprochen ist, muß hier doch nochmals erwähnt werden, da ja nicht wenige von den eingangs zitierten Autoren diese Illustrationen gar als wert-

⁷⁷ Straub, Veronika: Entstehung und Entwicklung des frühneuhochdeutschen Prosaromans; Studien zur Prosaauflösung »Wilhelm von Österreich«, Amsterdam 1974, S. 136 ff.

⁷⁸ Straub (vgl. Anm. 77), S. 136.

⁷⁹ Straub (vgl. Anm. 77), S. 136.

⁸⁰ Straub (vgl. Anm. 77), S. 138: Als Beispiele die Auflösung des Aufschreiens in ein Miteinandersprechen, des eilenden Laufens in ein Gehen etc.

⁸¹ Pütz, Horst P.: Pleiers »gärel von dem blühenden Tal« Protest oder Anpassung, in: Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 15, hrsg. von Egon Kühebacher), Innsbruck 1982, S. 29–44, besonders S. 42.

⁸² Der Vermerk »hübsch gemolet« befindet sich zu Beginn des Registers so z. B. in Berlin, Staatsbibliothek: ms. germ. fol. 18, fol. 3: »hie hebet sich an des buoches cappittel . . . und ist mit den figuren gar huebsch gemolet«. In derselben Handschrift ist auf fol. 2v der Werbeeintrag von der Hand Laubers zu lesen: »Item zu hagenowe vil huebscher buechere geistlich oder weltlich huebsch gemolet by diebolt louben schriber und guote latinsche buechere«; Zusammenstellung aller erhaltenen Werbeanzeigen, s. Traband (vgl. Anm. 32), S. 52 f.

⁸³ Zum Begriff hübsch s. Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1877, Sp. 1851–55; an dieser Stelle sei nochmals Frau von Bloh gedankt, deren Belege für die ambivalente Verwendung des Begriffs in der Literatur des späten Mittelalters ein entsprechendes Verständnis auch für Lauber noch wahrscheinlicher machen.

vermindernd angesehen haben. Abgesehen davon, daß Bilder, auch unabhängig von ihrer künstlerischen Qualität, den Handelspreis einer Handschrift jeweils beträchtlich erhöhen⁸⁴ und damit wohl auch deren Prestigewert anheben, hat sich für diese Illustrationen nun doch auch ihre inhaltliche Bedeutung für den damaligen Käufer erwiesen. Sie liefern ihm eine spezifische Interpretation der alten Texte, die ganz bestimmte Zwecke erfüllt. Die Unterschiede zum Berner Parzival belegen, daß hier nicht bloß eine andere Gebrauchssituation, sondern vermutlich auch ein anderes Publikum angesprochen ist. Die Komik, mit der in Bern gerade die negativen Seiten der Helden der Lächerlichkeit preisgegeben werden, erinnert an Fasnachtsspiele⁸⁵. Darin könnte ein Hinweis für eine städtische Bestimmung dieses Manuskriptes liegen.

Die Lauber-Handschriften dagegen bieten für eine so konkrete Einordnung des sozialen Hintergrundes bisher zu wenig Anhaltspunkte. Es muß denn vorläufig offengelassen werden, ob Höfe oder die städtische Oberschicht mit diesen Werken angesprochen sein sollten. Vor allem ein Anliegen der Programme Laubers aus den 40er Jahren läßt sich feststellen, nämlich die Fixierung auf Verhaltensnormen aus dem höfischen Kontext. Ihre Benutzer müssen denn ebenfalls in diesem Kreis gesucht werden. Es scheint aber fragwürdig, dabei zwischen Adel oder städtischer Oberschicht differenzieren zu wollen, da wohl beide sozialen Gruppen denselben Vorstellungen anhängen. Die Annahme von Veronika Straub⁸⁶, gerade der Adel solle hier angesprochen werden, da er sich unter dem Druck des Bürgertums auf die eigentlichen Werte adeligen Seins besinne – nämlich die hier vor allem behandelten höfischen Tugenden –, ließe sich genauso auf

städtische Kreise übertragen, welche dieselben Normen zur Konsolidierung ihres Aufstiegs zu verinnerlichen hatten. In diesem Zusammenhang scheinen die Lauberschen Handschriften die Funktion erfüllt zu haben, altherwürdige Geschichte so aufzubereiten, daß ihre Bilder dem Benutzer erlaubten, sich mit den darin geschilderten vorbildlichen Gestalten nicht nur zu identifizieren, sondern allenfalls sich auch von ihnen herzuleiten. Der Käufer findet seine Helden in konkreten, höfischen Situationen abgebildet, und, dank der bedeutungsvollen Abkunft dieser idealen Figuren, sieht er sich in der Richtigkeit des angestrebten Verhaltenskodex bestätigt und wird zugleich darin unterwiesen.

Abbildungsnachweis

Berlin, Photoatelier Jörg P. Anders (29), Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz (30), Bern, Burgerbibliothek (9–12, 28); Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum (6–8); Dresden, Sächsische Landesbibliothek (1, 4, 14–17, 19, 20, 22); Heidelberg, Universitätsbibliothek (2, 5, 23, 25–27); Wien, Österreichische Nationalbibliothek (3, 13, 18, 21, 24).

In den Abbildungsunterschriften sind starke Abweichungen zwischen Bildgestaltung und Titulus jeweils in Klammern vermerkt.

⁸⁴ Ute von Bloh (vgl. Anm. 17) weist auf das Verhältnis Schreiber-Maler am Beispiel der für die Wiener Historienbibel (Österreichische Nationalbibliothek: Cod. 2823) überlieferten Rechnung hin. Danach verdoppeln sich die Herstellungskosten des Buches durch die Bebilderung.

⁸⁵ Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 1, 2. Auflage, Stuttgart 1984, S. 789–99; Sprandel, Rolf. Gesellschaft und Literatur im Mittelalter, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1982, S. 233 ff.

⁸⁶ Straub (vgl. Anm. 77), S. 136.