

Studien zur Geschichte und Theorie  
der dramatischen Künste

**Theatron**

### Theatralia Judaica

Emanzipation und Antisemitismus als  
Momente der Theatergeschichte  
Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah  
Herausgegeben von  
HANS-PETER BAYERDÖRFER

1992. IX, 356 Seiten. Kart. DM 84.- / ÖS  
655.- / SFr 84.-. ISBN 3-484-66007-4  
(Band 7)

Im Zeitraum zwischen Aufklärung und  
Nationalsozialismus ist die spannungsrei-  
che europäisch-jüdische Kulturgeschichte  
durch die Triebkräfte der Emanzipation  
und Akkulturation einerseits, des traditi-  
onellen Antijudaismus und des Rassen-Anti-  
semitismus andererseits geprägt. Die  
Beiträge dieses Bandes gehen von der  
Grundfrage aus, unter welchen konkreten  
Umständen und mit welchen Folgen je-  
weils der Vollzug und das Problem dieser  
Gemeinschaft in der Geschichte des  
Theaterwesens und seiner Produktionen  
in Erscheinung getreten sind.

### Christine Schmitt Artistenkostüme

Zur Entwicklung der Zirkus- und  
Variétégarderobe im 19. Jahrhundert

1993. VI, 238 Seiten mit 22 Abb. Kart.  
DM 98.- / ÖS 764.- / SFr 98.-. ISBN 3-  
484-66008-2 (Band 8)

Artistenkostüme als Gegenstand einer  
wissenschaftlichen Arbeit – das mag un-  
gewöhnlich erscheinen. Fristet die Kos-  
tümforschung in Deutschland allgemein  
ein wenig geachtetes Dasein, so gilt das  
ungleich mehr für den semi-theatralen  
Bereich der Zirkus- und Variétékostüme.  
Forschungsliteratur ist bestenfalls ansatz-  
weise, in Kleinaufsätzen, vorhanden und  
entstammt zudem fast ausschließlich dem  
französischen und englischen Sprachbe-  
reich.

Mit der vorliegenden Arbeit unternimmt  
die Autorin den Versuch, die Auftritts-  
garderobe der Artisten erstmals systema-

tisch und in ihrer historischen Entwick-  
lung zu erfassen. Im Zentrum des einlei-  
tenden theoretischen Teils steht die  
'Theatralität' der Artistenkostüme, da  
diese zum einen der künstlerischen Ver-  
wandlung einer Person dienen, zum ande-  
ren ganz auf die Anwesenheit von Zu-  
schauern bezogen sind. Die konkrete Kos-  
tüm-analyse beschränkt sich historisch  
auf die Entstehungs- und Blütezeit der  
Zirkus- und Variétékunst vom späten 18.  
Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg.  
Anhand ikonographischer und literari-  
scher Quellen werden die verschiedenen  
Spielarten der Artistenkostüme typologi-  
siert und ihre schillernden Bezüge zur  
zeitgenössischen Kultur und Mode sicht-  
bar gemacht.

Bernd Graff

### Das Geheimnis der Oberfläche

Der Raum der Postmoderne und die  
Bühnenkunst Robert Wilsons

1994. IX, 330 Seiten. Kart. ca. DM 134.- /  
ÖS 1045.- / SFr 134.-. ISBN 3-484-  
66009-0 (Band 9)

Robert Wilsons Theater gehört zwar zu  
den schillerndsten Kunsterscheinungen  
des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Doch  
widersetzt es sich gängigen Interpreta-  
tionskonzepten. Dieses Dilemma rührt  
daher, daß Wilsons Arbeit keine Kunst-  
werke im herkömmlich modernen Sinne  
mehr sind. Das »Geheimnis der Oberflä-  
che« eruiert vor dem Panorama der  
Postmoderne daher Ursachen, Intentionen  
und Möglichkeiten dieser Bühnenkunst.  
Die Untersuchung ermittelt anhand der –  
vor allem aus den frühen siebziger Jahren  
stammenden – Archivalie aus der New  
Yorker Wilson-Collection das Bühnen-  
ästhetische Programm dieses Künstlers.  
Wilsons Ästhetik wird darüberhinaus  
kunsthistorisch geortet, an Beispielen de-  
monstriert und in einem neuartigen Inter-  
pretationsverfahren für den postmodernen  
Kontext kritisch gewürdigt.

**Niemeyer** 

Sonderdruck aus:

# BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITERATUR

Begründet von

Wilhelm Braune / Hermann Paul / Eduard Sievers

UNTER MITWIRKUNG VON

HANS FROMM UND RUDOLF GROSSE

HERAUSGEGEBEN VON

KLAUS GRUBMÜLLER / MARGA REIS / BURGHART WACHINGER

116. BAND 2. HEFT

1994



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

Redaktion: Frieder Schanze

Manuskripte sind nach vorheriger Anfrage an die Herausgeber zu senden: Professor Dr. Klaus Grubmüller, Seminar für Deutsche Philologie der Universität, Humboldtallee 13, D-37073 Göttingen; Professor Dr. Marga Reis, Deutsches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen, oder Prof. Dr. Burghart Wachinger, Deutsches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen.

Die Mitarbeiter werden gebeten, Manuskripte druckfertig einzusenden. Der Verlag trägt die Kosten für von der Druckerei nicht verschuldete Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, die Verfasser mit den Kosten für die Autorkorrekturen zu belasten. Für die hier erscheinenden Arbeiten wird § 4 UrhRG in Anspruch genommen.

Besprechungs-exemplare sind dem Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Pfrondorfer Straße 6, D-72074 Tübingen, oder der Redaktion der »Beiträge«, Deutsches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen, zuzuschicken. Eingegangene Bücher aus dem Aufgabenkreis der »Beiträge« werden unter der Rubrik »Eingesandte Schriften« aufgeführt. Eine Verpflichtung zur Besprechung dieser Schriften, soweit sie nicht angefordert worden sind, besteht nicht.

Die Verfasser erhalten von Aufsätzen 50, von Besprechungen 20 Sonderdrucke ihrer Beiträge unentgeltlich. Zusätzliche Sonderdrucke sind vom Verlag nicht vorgesehen.

Erscheinungsweise: 3 Hefte pro Jahr. Bezugspreis für den Jahrgang: DM 184.- / ÖS 1435.- / SFr 184.- (zuzüglich Porto). Bestellungen nimmt jede Buchhandlung oder der Verlag entgegen.

Verlag und Auslieferung: Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG · Pfrondorfer Straße 6 · D-72074 Tübingen, Tel.: 07071/989494 · Fax: 07071/989450.

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karin Wenzel. Gültig ist die Anzeigenpreisliste Nr. 17.

---

Der Inlandsauflage dieses Heftes liegen Prospekte des Max Niemeyer Verlages bei.

---

ISSN 0005-8076

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1994  
 Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
 Printed in Germany.

ob das starke Formbewußtsein, das sich mehr und mehr als Heinrichs größte Stärke erweist, durch Impulse aus dem nach Prag hinüberwirkenden italienischen Frühhumanismus befördert worden ist. Es gibt immerhin zu denken, daß er mit Dionysius de Burgo einen Gewährsmann gewählt hat, den wir als Freund Petrarca und Boccaccios kennen und von dem wir wissen, daß er das Studium der klassischen Autoren an der Universität Neapel eingeführt hat.<sup>42</sup>

GÖTTINGEN

KARL STACKMANN

<sup>42</sup> Vgl. dazu oben Anm. 17. – Am Ende dieses langen und unerwartet beschwerlichen Rückwegs zu den Anfängen meiner Beschäftigung mit Heinrich von Mügeln ist es mir ein Bedürfnis, Herrn Arend Mindermann zu danken, der mir bei der Beschaffung des Materials und bei der Korrektur geholfen hat. Zu danken habe ich weiter Frau Frauke Ebbard für ihre Hilfe bei der Herstellung des Typoskripts.

DER BERNER UND DER RIESE SIGENOT  
AUF WILDENSTEIN

I

Die ›Zimmernsche Chronik‹<sup>1</sup> ist nicht nur selber ein literarisches Denkmal von hohem Reiz,<sup>2</sup> sondern sie gibt auch Zeugnis vom literarischen Leben in südwestdeutschen Adelskreisen des 15. und 16. Jahrhunderts. Vor allem führt sie vor, was als literarische Fracht der mündlichen Rede lebendig war – Schwänke, Anekdoten, Exempla, Sprüche; aber sie erwähnt auch bekannte literarische Werke wie die ›Mörin‹ Hermanns von Sachsenheim (I, S. 454 u. ö.) und den ›Pfaffen von Kahlenberg‹ Philipp Frankfurters (I, S. 187 u. 319), dazu *tavelrundt- und ander ritterbüecher* (IV, S. 131 u. ö.); sie gibt den Inhalt einer alten Liederhandschrift an (II, S. 193f.),<sup>3</sup> und sie inseriert eine Reihe von Gedichten, die von verschiedenen Mitgliedern der Familie oder für sie verfaßt worden sind, darunter eines der frühesten Zeugnisse deutscher Boccaccio-Rezeption, das Märe ›Der enttäuschte Liebhaber‹ des Johannes Werner von Zimmern.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zitiert nach: Zimmerische Chronik, hg. v. K. A. Barack, 2. verb. Aufl., Bd. I–IV, Freiburg i. Br. u. Tübingen 1881–1882.

<sup>2</sup> Vgl. B. R. Jenny, Graf Froben Christoph von Zimmern. Geschichtsschreiber, Erzähler, Landesherr, Lindau / Konstanz 1959, bes. S. 187–199; G. Wolf, *Alhie mueß ich ain gueten schwank einmischen*. Zur Funktion kleinerer Erzählungen in der Zimmerischen Chronik, in: Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, hg. v. K. Grubmüller, L. P. Johnson u. H.-H. Steinhoff, Paderborn [u. a.] 1988, S. 173–186; ders. Froben Christoph von Zimmern, in: Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600), hg. v. St. Füssel, Berlin 1993, S. 512–528.

<sup>3</sup> Vgl. F. Schanze, Zur Liederhandschrift X, in: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985, hg. v. V. Honemann u. N. F. Palmer, Tübingen 1988, S. 316–329.

<sup>4</sup> Bd. I, S. 586–608; Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts, hg. v. H. Fischer, München 1966 (MTU 12), S. 300–329; vgl. F. Schanze, Johannes Werner von Zimmern, in: <sup>2</sup>VL Bd. 4, 1983, Sp. 813–816.

Von einer der Hauptfiguren der Chronik, dem Grafen Gottfried Werner (1484–1554), dem Onkel und langjährigen Dienstherrn des Chronisten Graf Froben Christoph,<sup>5</sup> wird berichtet, er habe in seiner Jugend am Hof Herzog Ulrichs von Württemberg *sich vil der sprüch und reimen angenommen, wie dann ein sollichs vor jaren vil gebreuchlich, das auch manichmal die pottentaten mit umbgangen* (IV, S. 213). Zitiert werden dazu zwei längere Reimpaarreden, eine locker gereimte geistlich-moralische Lebenslehre und eine selbstironisch inszenierte Minnerede in der Nachfolge Hermanns von Sachsenheim (IV, S. 213–233). Für die Minnerede, die auch andernorts überliefert ist, wurde die Autorschaft des Grafen mit guten Gründen bestritten;<sup>6</sup> das Zeugnis der Chronik aber, daß Gottfried Werner über ausreichende literarische Grundfertigkeiten verfügte, um konventionelle *sprüch* und *reimen* zu machen, wird man dennoch kaum bezweifeln müssen.

Derselbe Graf Gottfried Werner von Zimmern hat sich in seinen späteren Lebensjahren auch mit deutscher Heldenepik befaßt. Eine von der Chronik berichtete Szene spielt auf Burg Wildenstein am Rand des oberen Donautals, nahe Kloster Beuron. Diese Burg verdankt ihr heutiges Aussehen im wesentlichen diesem Grafen. Auf seine Veranlassung und auf seine Kosten wurde sie gründlich umgestaltet; der Chronist und Erbe schätzt bekümmert, es seien *weit ob den 40000 gulden* verbaut worden (IV, S. 180): Der alte Bergfried wurde durch moderne Festungsanlagen ersetzt, ein tiefer Graben zwischen Burg und Hochfläche gebrochen und die Felsen so steil abgeschrotet, daß der Chronist fürchtete, die Burg werde bald herabstürzen. In diese Burg hat sich Gottfried Werner bei Pest- und Kriegsgefahr mehrfach zurückgezogen, und hier blieb er sehr zum Leidwesen der Dienerschaft, die lieber im Schloß zu Meßkirch als auf dem engen Felsenest hausen wollte, oft länger als nötig. Von seinem letzten Aufenthalt auf Wildenstein im Jahre 1552 berichtet der Chronist, daß der *alt herr mit so großer sorg* in eine *solliche unordnung mit essen, trinken und schlaffen* geraten sei, daß er und seine Umgebung gesundheitliche Schäden davongetragen hätten. Und in diesem Zusammenhang steht das Zeugnis für seine Beschäftigung mit Dietrich von Bern (IV, S. 64):

<sup>5</sup> Jenny [Anm. 2], S. 53–55, 95–112.

<sup>6</sup> W. Brauns, Hermann von Sachsenheim und seine Schule, Diss. Berlin 1937, S. 42–60; vgl. I. Glier, *Artes amandi*, München 1971 (MTU 34), S. 338f.

Es konte des morgens blösig sibne uf der uren oder uf das spettigst achte schlafen, er wolte den imbis essen. So war noch niemands lustig, nochdann, ime zu gefallen, muest man essen. Nach essens berüeft er der schreiber ein; mit dem zecht er, und under der zech macht er reimen von dem Berner und den risen, wie dann solich buch, damit er vil mühe und arbat gehapt, noch zu Wildenstein vorhanden.

Leider ist das Buch heute auf Wildenstein nicht mehr vorhanden, und es scheint auch sonst nirgends erhalten zu sein.<sup>7</sup> So können wir nur spekulieren, welcher Art *reimen* Graf Gottfried Werner da seinem Schreiber zu schreiben gegeben hat (denn nur dies kann doch wohl gemeint sein, wenn er sich einen der Schreiber holte). Völlig neue Dietrich-Abenteuer sind um diese Zeit eher unwahrscheinlich. Denkbar wäre ein produktiv-variiender Umgang mit tradierten Dietrich-Epen, nicht völlig ausgeschlossen auch eine parodistische Fassung.<sup>8</sup> Am wahrscheinlichsten aber ist, daß der Chronist den Sachverhalt nicht ganz genau erfaßt hat und daß Gottfried Werner die *reimen* nicht gemacht, sondern diktiert hat oder daß er sie aus einer Vorlage abschreiben ließ und beim Überwachen und Zechen öfter ins Rezitieren fiel. Vielleicht war die Vorlage ein gedrucktes Buch. Jedenfalls muß, wie sich zeigen wird, zur Zeit Gottfried Werners von Zimmern neben dem *buch*, von dem hier die Rede ist, auch einmal eine gedruckte Ausgabe des »Jüngeren Sigenot« eine Weile auf Wildenstein verfügbar gewesen sein.

Das zitierte Zeugnis ist der Germanistik seit langem bekannt.<sup>9</sup> Nicht bekannt ist dagegen, daß auf Wildenstein Reste eines Zyklus

<sup>7</sup> Dies gilt zumindest, wenn es sich, wie der Kontext nahelegt, um eine Handschrift und nicht um einen Druck handelt. In der Fürstlich Fürstbergischen Hofbibliothek, in die ein Teil der Zimmernschen Bibliothek gelangt ist, gibt / gab es keine derartige Handschrift, ebenso wenig unter den identifizierbaren Handschriften aus Zimmernschem Besitz in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien; vgl. Th. Gottlieb, *Zimmernsche handschriften in Wien*, *ZfdPh* 31 (1899), S. 303–314; H. Modern, *Die Zimmern'schen Handschriften der K. K. Hofbibliothek*, *Jb. der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), S. 113–180. Möglicherweise handelt es sich um eine verschollene Handschrift, die im alten Schenkungskatalog unter Nr. 9 als *Ein allts geschriben Buch Reymen weiß, von den alten Helden* bezeichnet ist (Gottlieb, S. 312; Modern S. 135); freilich ist der Ausdruck *Helden* im Katalog nicht auf Heldendichtung beschränkt, vgl. etwa Nr. 63 *heldenbuch* für die *Willehalm*-Trilogie.

<sup>8</sup> Vgl. Heinrich Wittenwilers Ring, hg. v. E. Wießner, Leipzig 1931 (DLE, *Realistik des Spätmittelalters* 3), v. 5921–5931.

<sup>9</sup> K. Müllenhof, *Zeugnisse und excursus zur deutschen heldensage*, *ZfDA*

von Wandmalereien erhalten sind, die die Kämpfe von Dietrich von Bern und Hildebrand mit dem Riesen Sigenot darstellen. Eine genauere Datierung ist schwierig, aber daß sie in der Zeit entstanden sind, in der Gottfried Werner über Wildenstein verfügte (ca. 1518 bis zu seinem Tod 1554), ist nicht zu bezweifeln. Dieser Bilderzyklus soll hier vorgestellt werden.

Burg Wildenstein dient seit Jahrzehnten als Jugendherberge, und anläßlich eines dort mit Tübinger Studenten veranstalteten Kompaktseminars hat Burghart Wachinger die Malerei schon vor Jahren entdeckt und als dem »Sigenot« zugehörig identifiziert. Näheres ergab sich bei einem gemeinsamen Besuch mit Michael Curschmann, der schließlich die Hauptlast der Publikation übernahm. Bei einem weiteren Besuch haben Katrin Hartmann und Marcus Matthäi unter schwierigen Umständen Bilder aufgenommen, die als Arbeitsgrundlage für die Identifizierung einzelner Szenen dienen konnten. Unter der Leitung von Michael Curschmann fand dann im Juli 1992 auf Wildenstein ein Kompaktseminar über Probleme der Beziehungen von Text und Bild im Mittelalter statt, und bei dieser Gelegenheit haben die Teilnehmer einzeln wie in Gruppen wesentlich zur Klärung der Verhältnisse beim Wildensteiner Zyklus beigetragen; es waren Susanne Borgards, Jürgen Geiß, Elisabeth Hages, Katrin Hartmann, Ursula Hoffmann, Bernadette Jochum, Uta Kurz-Ziegler, Ellen Mayer, Kerstin Rupp, Heike Sahn, Antje Sievert, Britta Stengl. Zu danken haben wir ferner Dr. Gernot Fischer, Restaurator Ernst Lorch, Dr. Jürgen Michler, dem Fürstlich Fürstbergischen Archiv (Georg Goerlipp) und der Fürstlich Fürstbergischen Hofbibliothek (Gisela Holzhüter) in Donaueschingen für Auskünfte, Rat und Materialien, dem Landesdenkmalamt Baden-Württemberg – Außenstelle Tübingen für die Vorlage der Wildenstein-Abbildungen und den University Libraries in Stanford sowie der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz) für die Vorlagen der Vergleichsbeispiele aus ihren Frühdrucken. Nicht zuletzt aber gebührt unser Dank dem Jugendherbergsvater Herrn Jürgen Schmidt, in dessen Arbeitsräumen wir uns mehrfach breit machen durften und der uns sein Wissen über die jüngste Geschichte der Burg bereitwillig zur Verfügung stellte.

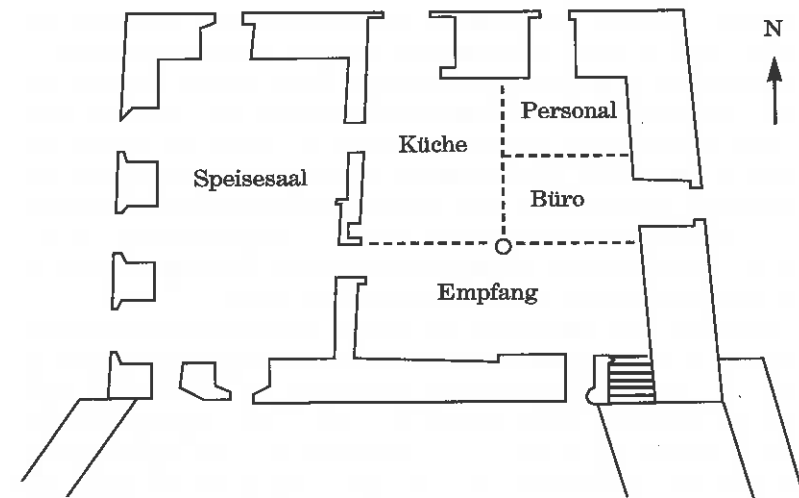
## II

Der ehemalige Palas der Hauptburg, heute das Hauptgebäude der Jugendherberge, ist an verschiedenen Stellen mit mehr oder weniger gut erhaltenen bzw. mehr oder weniger gründlich restaurierten, teils

12 (1865), S. 253–386, 413–436, dort 377f.; vgl. J. Heinze, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik*, München 1978 (MTU 62), S. 94f., Anm. 122.

figürlich-darstellenden, teils rein ornamentalen Wandmalereien ausgeschmückt. Der jetzige Speisesaal im ersten Stock (Planskizze 1) vereint diese beiden Grundformen sogar in der merkwürdigen Weise, daß ältere und z.T. noch recht deutlich zu erkennende szenische Darstellungen mit buntem Pflanzenwerk, Vögeln usw. übermalt worden sind. Die Beschreibung der Ausstattung im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, die sich offensichtlich allein auf diesen Raum bezieht, läßt das in dieser Form kaum vermuten: »Schmuckloser Wohnbau, im Innern größere Reste von Wandmalereien, 1538–1540, mit Ranken- und Blumendekor, Vögeln und Darstellung eines Gastmahls.«<sup>10</sup> Die Bildfolge, die, von solchen Übermalungen

<sup>10</sup> G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg, bearb. v. F. Piel, München 1964, S. 539. Zur Burg als ganzer ebd.: »Der heutige Bestand wesentlich zwischen 1513 und 1554 (Graf Gottfried von Zimmern).« Das genannte Rankenwerk ist unlängst von J. Michler in die Nachfolge des Winterthurer und viel im Bodenseeraum tätigen Malers Hans Haggenberg und an den Anfang des 16. Jahrhunderts gerückt worden: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 136 (mit Abb. 368) und 205. Vgl. Reclams Kunstführer. Deutschland II: Baden-Württemberg, Stuttgart 1979, S. 372: »Das Erhaltene [...] ist ein Werk aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Im Inneren finden sich Reste ehem. Wandmalereien, um 1540.« Weiterhin Kunsthistorischer Wanderführer, Württemberg und Hohenzollern, begr. v. E. Gradmann unter Mitwirkung v. H. Christ u. H. Kaiber, Stuttgart u. Zürich 1970, S. 361: »Unter den Grafen von Zimmern zwischen 1513 und 1554« entstanden. »Größere Reste der alten Ausstattung (u.a. Wandmalereien).« Die alte Bestandsaufnahme von F. X. Kraus geht vorzugsweise auf den (heute fast verschwundenen) Wandschmuck der Bastei ein, besonders in der sog. Kommandantenwohnung im Turm: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz, Freiburg 1887 (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden), S. 411–417, hier 414/416. Nicht recht klar wird, auf welche Räumlichkeit(en) sich die Beschreibung Alfons Kaspers bezieht, die immerhin unser Thema mit anklingen läßt: »Das untere Stockwerk des Palas nimmt heute die Gastwirtschaft ein. Früher stellte sie einen Teil des Rittersaales dar, wie die spätgotischen gewundenen Holzsäulen bezeugen. Auch hier sind die Wände mit Rankenornamenten, Putten und Szenen aus der deutschen Heldensage geschmückt« (Kunstwanderungen kreuz und quer der Donau, Schusenried 1964, S. 31). M. Hermann schließlich weist auf mögliche Zusammenhänge nicht näher bezeichneter Wandmalereien mit dem sog. Meister von Meßkirch hin, der gelegentlich im Auftrag des Grafen Gottfried Werner von Zimmern religiöse Tafelwerke gemalt hat. Dies in: G. Richter u. a., Der Landkreis Sigmaringen. Geschichte und Gestalt, Sigmaringen 1981, S. 142.



Planskizze 1

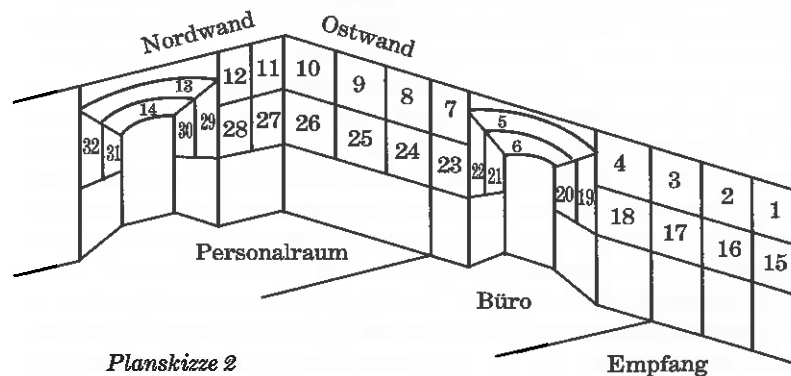
nur gelegentlich und an den Rändern betroffen, in den Handbüchern unerwähnt geblieben ist und um die es uns hier ausschließlich geht, befindet sich im Osten desselben Stockwerks, und zwar im Verwaltungs- und Wirtschaftsteil. Das dürfte sowohl ihren sehr schlechten Erhaltungszustand als auch die Tatsache mit erklären, daß sie so lange Zeit nicht beachtet worden ist.

Man gelangt in dieses Stockwerk über eine relativ enge und steile Steintreppe von der Nordostecke des Hofes her. Oben betritt man dann eine kleine Vorhalle, den »Empfang«, von dem eine hölzerne Treppe an der Südwand entlang weiter ins zweite Stockwerk und ein Gang nach hinten (Westen) in den Speisesaal führt. Früher hat offenbar alles, was vor diesem Speisesaal lag, einen einzigen, mindestens ebenso großen Raum gebildet, von dem auch noch zwei hölzerne (teilweise ummauerte) Stützpfiler vorhanden sind. Daraus sind später durch zwei (z. T. verhängte und verstellte) Glaswände neben der Vorhalle ein Büro und ein Personalraum (teils auch Vorratskammer) entstanden sowie die von diesen beiden Räumen durch eine gemauerte Wand getrennte Küche. Aus der heutigen Vorhalle ist die vermutlich älteste Schicht der Wanddekoration bis auf die (stark restaurierte) Scheinarchitektur fast völlig verschwunden. In der Nische des nach Süden auf den Hof blickenden Fensters sind noch sche-

menhafte Reste figürlicher (Kampf-)Darstellung auszumachen (s. u.), aber die ersten Bildfelder auf der rechts neben dem Ausgang beginnenden langen Ostwand sind leer. Dabei spricht, wie sich zeigen wird, vieles dafür, daß hier, gleich neben der Tür, durch die man diesen großen Raum betrat und verließ, die Folge von Bildern begonnen hat, in der Graf Gottfried Werner von Zimmern sich die Abenteuer Dietrichs von Bern und seines Erziehers und Waffenmeisters Hildebrand mit dem Riesen Sigenot vergegenwärtigte – so wie sie im Spätmittelalter literarische Gestalt gewonnen hatten und im Frühdruck verbreitet und illustriert worden waren.

Sicher ist, daß der Zyklus von diesem ersten Abschnitt der Ostwand über die nach Osten gerichtete Fensternische des Büros weiter über die Ost- und Nordwand des Personalraums bis in dessen nach Norden gerichtete Fensternische hin, also, vom Ausgang her gesehen, von rechts nach links, dem Uhrzeigersinn entgegengesetzt, verlief (vgl. die schematische und nicht maßstabgerechte Planskizze 2). Insgesamt sind noch 32 Bildfelder vorhanden, die in einer prominent hervortretenden Scheinarchitektur aus Pilastern und Querbalken und -leisten organisiert und zugleich voneinander abgegrenzt sind.

Außer dem Stück der Ostwand, das im ›Empfang‹ liegt, war der untere Teil der Wandflächen anscheinend nicht vertikal gegliedert, er enthielt aber, wie an mehreren Stellen noch zu sehen, kleine, farbige Darstellungen verschiedener Wappen. Diese Wappenzone wird in ca. 135 cm Höhe von einem 12 cm breiten Ornamentband abgeschlossen. Auf ihm liegt ein 7 cm breiter Streifen, der bis auf die Sockel der hier ansetzenden Pilaster leer ist und jeweils den unteren Bildrahmen bildet. Die Aufteilung der Wand von hier bis zur Decke – eine flache Holzdecke im Raum



und Tonnengewölbe in den Nischen – ist dann nicht mehr so einheitlich und richtet sich nach den architektonischen Gegebenheiten. Dabei wurden die Raumwände zweistöckig angelegt und vertikal so unterteilt, daß im Osten zu beiden Seiten der Fensternische je acht und im Norden vier Bildfelder entstanden. Deren innere Höhe beträgt ziemlich einheitlich ca. 90 cm, während die Breite, ebenfalls innen gemessen, erheblich schwanken kann: im ersten Abschnitt der Ostwand von 92 bis 82 cm. Im zweiten Abschnitt sind die meisten Felder 97 bis 94 cm breit, aber die beiden ersten, gleich links von der Nische (Nr. 7 und 23) gar nur 63 cm, und die der Nordwand im Schnitt ca. 57 cm. Die beiden naturgemäß niedrigeren, tonnengewölbten Fensternischen (300 cm im Scheitel innen) werden zum Fenster hin noch etwas niedriger und zugleich enger: 145 : 140 cm im Osten (Abb. 1) und 143 : 135 im Norden. Hier hat das Gliederungsprinzip entsprechende Modifikation erfahren: Die Wände sind nur einstockig bemalt, in je zwei Feldern, die in der östlichen Nische eine innere Höhe von 114 bis 104 cm und eine innere Breite von 83 bis 75 cm erreichen, also höher sind, aber nicht so breit wie im allgemeinen die Bilder im Hauptraum. In der nördlichen Nische sind die Maße ähnlich: 104 bis 93 bzw. 84 bis 81 cm. Ein wieder anderes Format findet sich schließlich an den Decken der Nischen, die voll in die Gestaltung des Programms einbezogen sind und gleichsam hier die Funktion des oberen Registers übernehmen. Dabei entstanden je zwei Felder im Querformat: über die ganze Breite der Decke hinweg und zugleich in der Höhe reduziert bis auf 86 (Nr. 5) bzw. 78 cm (Nr. 6) im Osten, 84 (Nr. 13) bzw. 79 cm (Nr. 14) im Norden. Die über den Nischeneingängen und innen über den Fenstern verbleibenden Bogenflächen sind mit Rankenwerk und Grottesken bemalt. Diese Renaissance-Dekoration überlagert gelegentlich auch die Pilaster der Scheinarchitektur und dringt von dort aus z. T. noch in die Bildfelder selbst vor (z. B. Nr. 4, 12 und 28; s. Abb. 1). Darüber hinaus sind einzelne Blattgebilde völlig unmotiviert in freie Räume in den oberen Ecken mehrerer Bilder gesetzt, aber der Gesamteindruck wird durch diese Übergriffe nicht entscheidend beeinträchtigt. Viel schlimmer ist, daß die Farbschicht der ursprünglichen Komposition einesteils weitgehend verblaßt, andernteils häufig (an manchen Stellen mitsamt dem darunter liegenden Verputz) abgebröckelt oder abgerieben ist.

Man hat auf einem heute ockergelb wirkenden Farbgrund gemalt, der – besonders noch in der Nordnische – deutlich grüne Farbspuren enthält. Daß die in grauen Strichen in beachtlichem Detail gezeichneten und modellierten Figuren, Bodenstücke und Landschaften selbst einmal farblich ausgemalt waren, ist möglich; eher wird man jedoch an Grisaille auf grünem Untergrund denken, nicht zuletzt, weil auch die Wände im Turm des Festungsvorbaus (Bastei) offenbar in dieser Weise geschmückt waren (Kraus [Anm. 10]). Schon weil die Wände vor allem im unteren Bereich, aber nicht nur hier, weitgehend verstellt oder sonstwie verdeckt sind und das Mobiliar über-

haupt Zugang und Überblick sehr erschwert, müssen Untersuchungen dieser Art einer fachgerechten und entsprechend organisierten Erkundung durch den Denkmalpfleger vorbehalten bleiben.

Erste Hinweise auf das Thema dieser groß angelegten und sorgfältig durchdachten Komposition geben Personal-tituli, die auf den Querstreben der Scheinarchitektur, und zwar fast immer über dem betreffenden Bild, stehen. Im Personalraum ist allerdings davon nur noch wenig erhalten, und insgesamt scheint es, als seien diese tituli im Lauf der Zeit nachgebessert und dabei möglicherweise auch einmal falsch wiederhergestellt worden. Formal ist das besonders bei der aus *waldman* oder *wildman* entwickelten Form *weidman(n)* deutlich, und inhaltlich stimmt mit hoher Wahrscheinlichkeit die Beschriftung für die 18. Episode nicht (s. u.). Im einzelnen kommen folgende Namen bzw. Bezeichnungen vor: *berner*; *ryß sygenot* (oder nur *ryß*); *hiltbrand* (wohl eher so als *hildebrand* zu lesen); *weidman(n)*. Das weist eindeutig auf die im sogenannten »Jüngeren Sigenot« literarisierte und im 13-zeiligen sogenannten Bernerton verfaßte Geschichte als Bezugsrahmen hin, an deren Verlauf hier nur ganz kurz erinnert sei.<sup>11</sup>

Gegen den Rat des Hofes reitet Dietrich von Bern aus, um mit dem Riesen Sigenot zu kämpfen. Unterwegs erlegt er eine Hinde und dann begegnet er einem *wilden man* (Str. 31 u. ö.), der einen Zwerg gefesselt an einer Stange über der Schulter trägt. Sie kämpfen, aber erst nachdem Dietrich diesen Zwerg Baldung befreit und von ihm magische Hilfe erlangt hat, vermag er den Wilden Mann zu töten. Diese Episode ist es insbesondere, die inhaltlich gesehen den »Jüngeren« von dem nur einmal (handschriftlich) überlieferten »Älteren Sigenot« unterscheidet. Der nachfolgende Kampf mit Sigenot selbst geht durch mehrere Phasen und führt schließlich zu Dietrichs Gefangennahme. Der Riese wirft ihn in ein von Drachen bevölkertes Felsenverlies. – Nach vorher vereinbarter Zeit macht sich in einem zweiten Handlungskursus Hildebrand auf, um seinen Herrn zu suchen. Er findet den Kampfplatz, trifft dort auf Sigenot und erleidet das gleiche Schicksal, nur daß der gefesselte Hildebrand vorerst in

<sup>11</sup> Der jüngere Sigenot, nach sämtlichen Handschriften und Drucken hg. v. A. C. Schoener, Heidelberg 1928 (Germanische Bibliothek III,6). Zum Forschungsstand s. J. Heinzle, »Sigenot«, in: <sup>2</sup>VL Bd. 8, 1992, Sp. 1236–1239. Der – z. T. um erläuternde Zusätze erweiterte – Titel der frühen Drucke lautet dagegen »Her Dietrich von Bern« (vgl. Anm. 17 und Gotzkowsky [Anm. 12]).

einem Wohnraum des Riesen abgelegt wird. Er kann sich befreien und Sigenot mit den dort aufbewahrten Waffen Dietrichs entgegentreten. Der folgende, wieder im Freien geführte Kampf endet mit dem Tod Sigenots und – in zweimaligem Anlauf, unter erneuter Mithilfe eines Zwergs – der Befreiung Dietrichs. Die beiden reiten zusammen nach Hause.

Im Hinblick auf diese Geschichte verdeutlichen die genannten tituli zunächst vor allem, was offensichtlich der eine Hauptgrund für die systematische Aufteilung der Gesamtfläche war: Man hat die Grundstruktur des Textes mit dem doppelten Ausritt und den beiden diachron getrennten, aber parallelen Abenteuerreihen dergestalt ins Visuelle übertragen, daß die Dietrichhandlung oben und die Hildebrandhandlung unten über die Bühne geht. Im Fall der Nischen bedeutet dabei »unten« die Wand als ganze und »oben« die Decke. Der zweite Hauptgrund für diese bei einer Wandmalerei dieser Dimension eher überraschenden Kleingliederung in eine Vielzahl fest gerahmter Einzelszenen mit jeweils ganz begrenztem Personal liegt in der Art der spezifischen Vorlage begründet, nach der sich der Maler oder sein Auftraggeber gerichtet hat: Es muß eine Druckausgabe des »Jüngeren Sigenot« mit dem schon seit einigen Jahrzehnten fest etablierten Programm von knapp über 40 kleinen Holzschnitt-Illustrationen gewesen sein. Von den Drucken, die sich in einigermaßen vollständigen Exemplaren erhalten haben, steht insbesondere der von Jobst Gutknecht 1521 in Nürnberg hergestellte nahe.<sup>12</sup> All das wird im einzelnen noch zu erörtern sein, der Zusammenhang zwischen der Wandmalerei auf Wildenstein und der Druckgeschichte

<sup>12</sup> Das einzige, leider defekte Exemplar befindet sich in Stanford (University Libraries KB 1521 S 5t) und ist beschrieben von B. Gotzkowsky, »Volksbücher«. Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke. Teil I: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, Baden-Baden 1991 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 125), S. 348–359, Nr. 10. Der erste Hinweis auf diese Ausgabe stammt von Michael Curschmann, in der Rezension (AfdA 91 [1980], S. 33) von Heinzle [Anm. 9], wo S. 320–329 die bis dahin bekannten Handschriften und Drucke aufgeführt sind. Allgemein in die Druckgeschichte eingeordnet hat sie F. Schanze (»Volksbuch-Illustrationen in sekundärer Verwendung. Zur Erschließung verschollener Ausgaben des »Pfaffen vom Kalenberg«, »Herzog Ernst«, »Sigenot« und des »Eckenliedes«, Archiv für Geschichte des Buchwesens 26 [1986], S. 239–257, bes. 250–254), durch dessen Freundlichkeit uns auch eine Xerokopie vorgelegen hat.

des zugrundeliegenden Textes erweist sich zunächst aber schon darin, daß trotz des insgesamt überaus schlechten Erhaltungszustands mit Hilfe der Gutknechtschen Ausgabe die Szenenfolge doch weitgehend durchschaubar wird.

Wir führen deshalb in einigen Fällen schon jetzt den entsprechenden Holzschnitt nebenbei mit ein (G plus Nummer in der für alle Drucke zuletzt von Frieder Schanze benützten Numerierung, gefolgt von der Blattangabe). Den Bezug zum Text deuten wir an durch die Nummer derjenigen Strophe der kritischen Ausgabe, welcher die Illustration unmittelbar vorausgeht oder eingelagert ist. Die Episoden-Zahlen beziehen sich auf die Planskizze 2.

Verfolgen wir zunächst die Dietrichhandlung! Die sechs im Empfang über der Wappenzone liegenden Felder sind, wie gesagt, heute völlig leer. Die drei oberen (1–3) mögen die Beratung bei Hof, Dietrichs Ausritt und die Erlegung der Hinde zum Gegenstand gehabt haben; denn das vierte, im Büro anschließende (4, s. Abb. 1) zeigt (ohne tituli) Dietrichs Begegnung mit dem Waldmann, d. h. die Szene G 7 (Bij<sup>r</sup>/Str. 31) seitenverkehrt: Von rechts tritt der geharnischte Dietrich auf, die Hand bereits am Schwert, und links steht der durch die Behaarung seines ganzen Körpers als *wilder man* ausgewiesene riesenhafte Waldmensch mit seiner Stange über der Achsel. Am Boden im Hintergrund zwischen beiden liegt ein Tier, das heute wie ein Hund aussieht, dessen Konturen aber offensichtlich einmal daraufhin restauriert worden sind. Es wird sich um die erlegte Hinde handeln, die bei Gutknecht links im Bild zu sehen ist. Was gegenüber Gutknecht vor allem fehlt oder nicht mehr zu sehen ist, ist der Zwerg, den der Wilde Mann gefesselt am Ende seiner Stange über dem Rücken trägt, aber in dem Bild, welches dieses Auftaktabenteuer innen im Deckengewölbe der anschließenden Fensternische weiterführt (5, s. Abb. 2), und zwar unter den tituli *weidman* und *berner*, ist er deutlich zu erkennen. Wie bei Gutknecht (G 8 [Biiij<sup>r</sup>/Str. 34], s. Abb. 3) hat der Wilde Mann Dietrich mit seiner Stange niedergeschlagen; in der Landschaft im Hintergrund liegt der (immer noch gefesselte) Zwerg, während von links Kopf und Vorderbeine von Dietrichs Pferd in die Szene hereinragen. Komplementär dazu zeigt die zweite, äußere Darstellung an dieser Decke (6), die noch um einiges schlechter erhalten ist als die erste, wie, entsprechend G 9 (Bvj<sup>v</sup>/Str. 43), umgekehrt Dietrich den Waldmensch niedergestreckt hat (tituli: *weidman* – *berner*), dessen links im Bild liegender Körper mit Hilfe dieser Vorgaben an Hand der Haarzotteln hie und da noch

auszumachen ist. Dietrichs Schwert deutet, nach unten gewinkelt, in dieselbe Richtung; aber ob er seinen Gegner, wie bei Gutknecht, auch enthauptet (hat), muß dahingestellt bleiben.

In jedem Fall gibt das erste noch einigermaßen zu entziffernde Bildfeld im oberen Register der nach der Nische sich fortsetzenden Ostwand (8, s. Abb. 13, oben rechts) bereits Dietrichs Begegnung mit dem Riesen Sigenot wieder (tituli fehlen): Er steht, von rechts kommend, breitbeinig wie bei Gutknecht (G 12 [Ciiij<sup>r</sup>/Str. 61]) vor einer liegenden Gestalt, von der sich links unten noch der Kopf andeutet. Ein Großteil des riesenhaften Schläfers muß in der Felsspalte verschwunden sein, über der Dietrich die Beine spreizt. Die Szene rechts davon, noch im Büro (7, s. Abb. 1, links oben), ist bis auf Restspuren zerstört, aber sie trägt den alleinigen titulus *berner* und dürfte dessen Belohnung durch den (auch sonst im titulus nicht genannten) befreiten Zwerg oder den Abschied von ihm beinhaltet haben (vgl. G 10 [Cij<sup>r</sup>/Str. 56] und G 11 [Ciiij<sup>r</sup>/Str. 59]). Die beiden restlichen Szenen im oberen Register der Ostwand (9 und 10, ohne tituli, s. Abb. 13, oben Mitte und links) malen den Kampf mit Sigenot aus, ohne besonders kritische Momente festzuhalten: Der Riese, der im Unterschied zu dem Wilden Mann mit *isenkuot*, Brünne und Schuppenpanzer-Rock gerüstet ist, steht mit seiner Stange jeweils links im Bild, während Dietrich von rechts mit dem Schwert ausholt. Wie es auf der Nordwand weitergegangen ist, ist nicht einmal mehr zu erraten: Nicht nur sind die beiden oberen Bildfelder (11 und 12) bis auf ganz wenige Spuren im unteren Teil des rechten völlig verblaßt oder abgebröckelt (auch tituli fehlen), sondern diesmal läßt uns auch das Holzschnittprogramm im Stich. Während die Wandbilder 9 und 10 den einfachen Zweikampftypus wiedergeben, den Gutknecht in den Schnitten G 13 (Cv<sup>v</sup>/Str. 63) und G 14 (Cvj<sup>v</sup>/Str. 69) verarbeitet hatte, geht dieser dann – in weiterer Verfolgung des Standardprogramms – sogleich zu dem ersten markanten Höhe- und Wendepunkt der Auseinandersetzung über, wo Dietrich den Riesen von seiner Stange trennt und dieser mit einem ausgerissenen Baum weiterkämpft (G 15 [Cviiij<sup>r</sup>/Str. 44], s. Abb. 5). Diesen Moment hat man auf Wildenstein für das Gewölbe der nächsten, nach Norden gehenden Fensternische aufgespart, das nach demselben Schema wie das der Ostnische zwei kontrastierend komplementäre Szenen zeigt. Innen (13, s. Abb. 4) holt links Dietrich (titulus: *berner*) mit dem Schwert über dem Kopf zum Schlag aus, während ihm von rechts Sigenot (kein titulus zu erkennen) mit einem ausgerissenen Baum über



der rechten Achsel entgegentritt, das Wurzelwerk nach vorn und die Krone nach hinten gerichtet. Hinter beiden liegt auf dem Boden die Stange des Riesen. In dem zweiten, äußeren Bildfeld (14) ist nur noch links Dietrich klar auszumachen (tituli fehlen), dessen Schwert nach rechts unten weist. Hinter Dietrich lassen sich ein Stück der Stange (auf Kniehöhe) und (auf Schulterhöhe) der zu Boden gefallene Baum des Riesen zumindest noch erahnen. Sigenot selbst muß dort, wo das Schwert hindeutet, am Boden liegen, nicht wie bei Gutknecht (G 16 [Dj<sup>v</sup>/Str. 79]) quer über den ganzen Vordergrund gestreckt, nachdem Dietrichs Füße, wie im vorherigen Bild, den unteren Rahmen schon fast berühren. Rechts vom Zentrum des Bildes sind blattförmige Umrisse auszumachen, die von ihrer Position her eher zu dem Schuppenpanzer-Rock Sigenots als zur Krone des Baums gehören. Mit diesem Niederschlag, dem dann ja noch weitere Kampfepisoden und vor allem Gefangennahme und Einkerkierung des Helden folgen müßten oder könnten, bricht heute der Dietrichteil der Erzählung auf Wildenstein ab, während auf der linken Nischenwand darunter (32) die Hildebrandhandlung bereits an den Punkt gelangt, an dem sie sich mit der Dietrichhandlung vereint.

Für den Anfang dieses Hildebrandteils ist, wie oben schon zu Dietrich, zu konstatieren, daß erst das vierte Feld der Ostwand (18) überhaupt einen Anhaltspunkt liefert. Allerdings bleibt er doppeldeutig: Im Gegensatz zu dem darüber ist dieses erste Bildfeld der unteren Zone im Büro fast gänzlich zerstört, und die tituli *berner* und *ryß* (dahinter vermutlich noch *sygenot*) darüber scheinen falsch nachgetragen zu sein. Man hat den Eindruck, daß hier einmal etwas Älteres nicht einfach nachgezogen, sondern übermalt worden ist, und eine ›Korrektur‹ sogar des Bildinhalts hat sich ja schon für das Bildfeld 4 darüber feststellen lassen. Gegen die Richtigkeit dieser tituli spricht auch der weitere Zusammenhang: Wenn sie stimmten, dann wäre die Dietrichhandlung in völlig unerklärbarer Weise von der Nordnische hierher zurückgeführt worden und dann hier noch dazu inmitten der Handlung abrupt zu Ende gegangen; denn die nun in der Ostnische folgenden Bilder befassen sich, wie sich nicht nur aus der Behauptung der dortigen tituli ergibt, mit dem Zug Hildebrands und nicht Dietrichs gegen den Riesen.

Von dem ersten Wandbild der Ostnische (19, s. Abb. 1), dessen untere zwei Drittel durch ein aufgeschraubtes großes Schlüsselbrett verdeckt sind, ist vor allem noch hügelige bis bergige und bewaldete Landschaft zu sehen. Der einzige titulus steht in der Mitte darüber:



Abb. 1 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Ostnische mit Ostwand (Büro).



Abb. 2 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Ostnische, Gewölbe innen (Szene 5): Der Wilde Mann hat Dietrich niedergeschlagen.

¶ Die schlug der wild man den Berner mit  
seiner stangen nider auff die erden.



Er schlug auff in mit krasse  
Er traff den Berner lobes an  
Gar hart mit seiner stange  
Do sprang auff der werde man  
Er saumet sich nit lange  
Sein schilt nam fur sich der werde man  
Sein schwert zu beyden henden  
Und lieff in wider an  
¶ Herr Dieterich der prän von ferw  
Er schlug den wilden ungeherw  
Das er viel in das velde  
Wie wol den wilden das verdioß

Abb. 3 [Her Dietrich von Bern], Jobst Gutknecht, Nürnberg 1521 (Stanford, University Libraries KB 1521 S 5t), Bl. Biiij<sup>r</sup>: Der Wilde Mann hat Dietrich niedergeschlagen.



Abb. 4 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Nordnische, Gewölbe innen (Szene 13): Sigenot greift Dietrich mit einem Baum an.

Zwischen den Kyß vnd stang er sprang  
 Wol zu der selben friste  
 Von der stangen er in da treyß  
 Wole im sy nie mer lassen  
 Von dem Fürsten er sich da scheyß  
 Der Kyß groß one massen  
 Trat neben sich wol in den than  
 Er rafft darauß ein Bawmen  
 Vnd lieff den herren an  
 Wie zeucht der Kyß ein Bawm auß der  
 erden vnd sicht mit dem Berner.



Ein Bawm er in den henden trug  
 Nach herr Dieterich er da schlug  
 Vil grosser schleg so schwere

Abb. 5 [Her Dietrich von Bern], Jobst Gutknecht, Nürnberg 1521 (Stanford, University Libraries KB 1521 S 5t), Bl. Cviiij: Sigenot greift Dietrich mit einem Baum an.



Abb. 6 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Ostnische, links innen (Szene 22): Hildebrand hat Sigenot niedergeschlagen.

Vnd der mir krafft gibe also vil  
 Dem Rysen warde gemessen  
 Von dem Hildebrant da ein schlag  
 Vnd das er auff der heyde  
 Vor im gestrecker lag  
 ¶ Wie schlug Hildebrant den Rysen nider.



¶ Der Rys bald wider auff da sprang  
 Mit seiner stechlein stangen lang  
 Die was gar vngesüge  
 Darzu schneyde sy als ein scharfack  
 Hildebrant besorge sein vngemach  
 Wenn er in damie schlüge  
 Hildebrant sein schilt zu handt nam  
 Als fur die schleg so schwere

Abb. 7 [Her Dietrich von Bern], Jobst Gutknecht, Nürnberg 1521 (Stanford, University Libraries KB 1521 S 5t), Bl. Fv<sup>r</sup>: Hildebrand hat Sigenot niedergeschlagen.



Abb. 8 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Ostwand (Personalraum), unten Mitte (Szene 25): Sigenot trägt Hildebrand nach Hause.

Biß zu des staines wande  
 ¶ Wie treget der Kyß den Hildebrant bey  
 dem bart vber die achffel heym.



¶ Vnd da trug er den alten ein  
 Mit im da in die Kammer sein  
 Warff in vnwiß da nider  
 Gar grossen schmerzen er entpfeng  
 Der Kyß von dem Hildebrant gieng  
 Do kam er schier hinwider  
 Er suchte zwen eysen ring zu hande  
 Wolt in darinn han beschlossen  
 Von Bern den alten Hildebrant  
 Den möchts wol han verdrossen  
 ¶ Nun hör wie im darnach geschach

Abb. 9 [Her Dietrich von Bern], Jobst Gutknecht, Nürnberg 1521 (Stanford, University Libraries KB 1521 S 5t), Bl. Gijv: Sigenot trägt Hildebrand nach Hause.

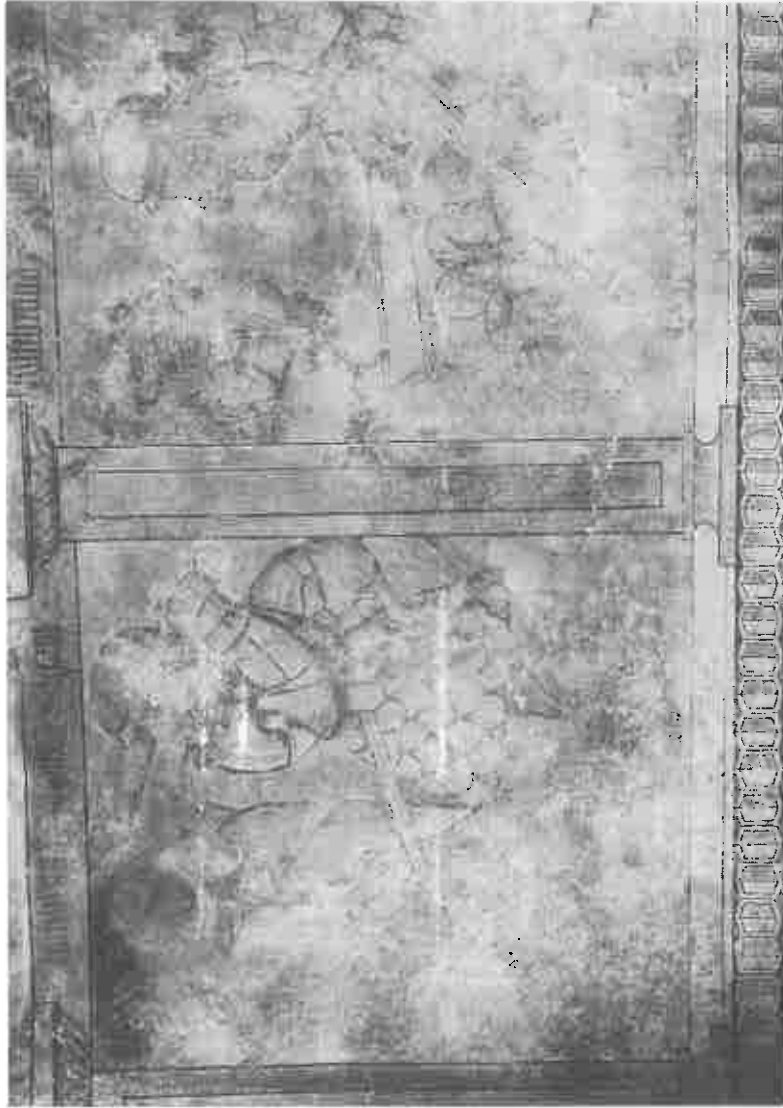


Abb. 10 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Nordnische rechts (Szene 29 und 30): Hildebrand verwundet Sigenot.



Abb. 11 [Her Dietrich von Bern], Jobst Gutknecht, Nürnberg 1521 (Stanford, University Libraries KB 1521 S 5t), Bl. Gvj<sup>v</sup>: Hildebrand verwundet Sigenot.



Abb. 12 [Her Dietrich von Bern], Jobst Gutknecht, Nürnberg 1521 (Stanford, University Libraries KB 1521 S 5t), Bl. Gvij<sup>v</sup>: Hildebrand verwundet Sigenot.

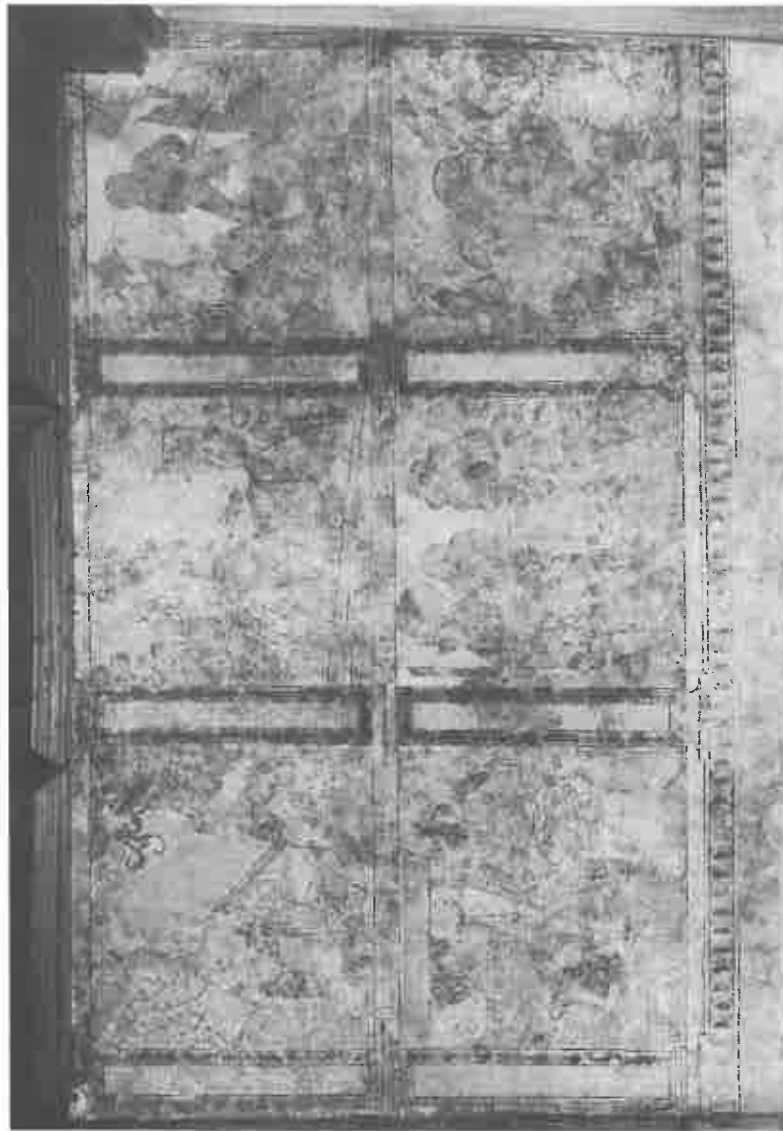


Abb. 13 Wildenstein, Wirtschafts- und Verwaltungstrakt, Ostwand (Personalraum).

*Hilttbrand*, und bei dem, was in der Mitte des Bildes über dem Brett noch zu sehen ist, könnte es sich um die verwachsenen Reste von dessen Kopf handeln. Das Wahrscheinlichste ist in jedem Fall, daß hier Hildebrand den Schauplatz des vorangegangenen Kampfes erreicht, wo der Riese auf ihn wartet (vgl. Str. 118) und Hildebrand zunächst dem herrenlosen Pferd Dietrichs begegnet (vgl. Str. 135). Das Holzschnittprogramm kennt stattdessen den Ausritt Hildebrands mit Bern und Frau Ute im Hintergrund (Nr. 27, fehlt bei Gutknecht, vgl. unten Anm. 19) und geht dann direkt zur Begegnung Hildebrands mit dem Riesen am Waldrand über, die auf Wildenstein unter den tituli *ryß sygenot* und *Hilttbrand* wohl auch als nächstes dargestellt war (20). Das fatale Schlüsselbrett, das sich kaum ohne Schädigung der Malereien wird abnehmen lassen, verdeckt hier ebenfalls die unteren zwei Drittel, wenigstens in der rechten Hälfte, sichtbar ist aber immerhin darüber der behelmte Kopf Hildebrands und links davon eine felsige Waldlandschaft, in der sich der Eingang zu einer Höhle oder sonstigen Behausung öffnet. Das entspräche zwar nicht dem Text, wo zwischen der Behausung des Riesen und dem Kampfschauplatz doch eine beträchtliche Wegstrecke anzusetzen ist, könnte wohl aber der Darstellung bei Gutknecht (G 28 [Fiii<sup>v</sup>/Str. 137]) abgesehen sein, die im Unterschied zu dem Knobloch-Druck von 1490 rechts im Hintergrund einen derartigen Eingang anzudeuten scheint. Dort sitzt der Riese im rechten Vordergrund davor, hier ist davon nichts zu erkennen. Auf der gegenüberliegenden Nischenwand, die durch eine allerdings etwas niedriger angebrachte Kleiderablage ebenfalls teilweise verdeckt ist, stehen sich die Kontrahenten dann zunächst in einer Variation der stereotypischen Kampfpose gegenüber, die in den Bildern 9 und 10 auch auf Dietrich und Sigenot Anwendung gefunden hat (21). Unter den tituli *ryß sygenot* und *hilttbrand* greift der letztere rechts zum Schwert, während der erstere links im Bild seine Stange noch aufrecht vor sich herträgt. Eine solche Szene fehlt in dem Illustrationsprogramm der Drucke, aber was links daneben unter denselben tituli dargestellt ist (22, s. Abb. 6), hat bei Gutknecht wieder eine relativ genaue Entsprechung (G 29 [Fv<sup>v</sup>/Str. 144], s. Abb. 7): Hildebrand hat Sigenot niedergeschlagen und hält in diesem Moment sein Schwert nach unten links gewinkelt, in einem Gestus, den wir ebenfalls bereits aus zwei entsprechenden Dietrichszenen kennen (6 und 14). Diesmal jedoch ist auch der Riese noch im Bild, zumindest sein behelmter Kopf, der aus dem Bild heraus nach links blickt, so daß

die zusammengebrochene Gestalt in diesem Augenblick Hildebrand wohl den Rücken zuwendet. Bereits die nächste Szene (23), mit der wir zur Ostwand zurückkehren (Abb. 1, unten links), gibt jedoch, wie bei Gutknecht (G 30 [Fvii<sup>j</sup>/Str. 152]), das alsbald folgende Dilemma Hildebrands wieder (nur ein titulus ist noch, sehr verblaßt, links sichtbar: *hilttbrand*): Links sitzt dieser auf dem Boden, und der leicht gebeugt über ihm stehende Riese, der sich jetzt seine Stange unter den Arm geklemmt hat, greift ihm an die Brustplatte oder in den Bart (vgl. Str. 152/155). Im nächsten Bild (24, s. Abb. 13, unten rechts; vgl. G 31 [Gj<sup>v</sup>/Str. 158]) hat Sigenot seine Stange abgelegt (im Vordergrund von links diagonal aufsteigend) und kauert über dem nun gestreckt am Boden Liegenden, der sich zwar noch zu wehren scheint (sein Schwert ist oben rechts sichtbar), aber doch wohl schon, wie bei Gutknecht, an den Händen gefesselt wird. Daneben erscheint (ohne tituli) dann, wie wiederum bei Gutknecht (G 32 [Gij<sup>v</sup>/Str. 161], s. Abb. 9), nur seitenverkehrt, eine der Schlüsselszenen, die derlei Abenteuern ab und an den Stempel des Individuellen aufdrücken und deshalb auch in einem Zusammenhang wie dem unseren von großem heuristischen Wert sind (25, s. Abb. 8; vgl. Abb. 13, unten Mitte): Der Riese trägt im Bild links den alten Hildebrand an seinem Bart wie einen Sack über die Schulter geschwungen nach Hause. Die betreffende Strophe ist es wert, zitiert zu werden (158):

- Der ris ze Hildebrande saz  
 Biz er ze im selber kæme baz.  
 Er nam zwên lange riemen:  
 Hend und füez erm zamen bant,  
 5 Von Bern dem alten Hildebrant,  
 Und begund in dar nâch niemen  
 Bi sinem grâwen barte lanc:  
 Mit der einen hende  
 Er in über die ahsel swanc.  
 10 Hin zuo der steinen wende  
 Truoc er den alten gar unwerd,  
 Und in der andern hende  
 Die stang und Hiltbrands swert.

Dem allerletzten Punkt hat zwar der Maler genausowenig wie Gutknecht Rechnung getragen, aber die Identität dieser Szene ist doch so klar, daß von daher u. a. die letzte Szene auf diesem Teil der Wand ebenfalls einigermaßen zu deuten ist, obwohl dort nicht nur viel verblaßt ist, sondern auch einiges nachträglich verändert scheint (26, s.

Abb. 13, unten links). Rechts steht der Riese, mit dem Gesicht nach links gewandt, in einer Pose, als ob er (mit dem Schwert?) zum Schlag ausholen wollte. Links sieht man unter dem fast ganz verblaßten titulus *hildebrant* unten die Beine einer kleineren, dem Riesen zugewandten Gestalt. Sie steht auf einer Art Podest, das man anscheinend später als Mauerwerk verdeutlicht hat und von dem aus im Vorder- und Hintergrund je eine Stange im spitzen Winkel nach oben reicht. Dort ist ein breiter rechteckiger Streifen eingezeichnet, der von der vorderen dieser Stangen nach links führt und am Ende abrupt in einer nach unten aufgerollten gelblichen Banderole mit zwei Enden ausläuft. Unsere Vermutung geht dahin, daß hier festgehalten war, wie Sigenot, der den gefesselten Hildebrand in seiner prunkvollen *Berg-kamer* niedergelegt hatte (Str. 161 ff.), mit eisernen Ringen zurückkehrt, nur um seinen Gefangenen, der sich inzwischen befreit hat, erneut kampfbereit anzutreffen (Str. 169 f.). Bei Gutknecht ist in beiden entsprechenden Bildern das im Text nirgends erwähnte Bett des Riesen das Hauptrequisit im Raum, und so wird es auch auf Wildenstein gewesen sein, wo an eine Art Himmelbett gedacht war. Nur hat man das irgendwann nicht mehr verstanden und unter anderem aus dem Baldachin und seinem Gestänge eine Fahne gemacht.

Im Hinblick auf diese letzte Szene der Ostwand ist dann weiter zu vermuten, daß die ebenso stark verblaßte Darstellung im ersten unteren Feld der Nordwand (27) die Fortsetzung des erneuten Gefechts im Freien einleitet (tituli: *syge[not]!*? – *hilttbrand*), wo der Riese (links) jetzt deutlich statt seiner Stange ein Schwert führt (G 35 [Gv<sup>v</sup>/Str. 172]), das er in Kopfhöhe schwingt. Vor ihm steht rechts Hildebrand, dessen eigenes Schwert nach oben rechts angewinkelt ist. Das zweite untere Feld der Nordwand (28) ist bis auf einen einzelnen Fuß rechts unten zerstört. Er gehörte seiner Größe nach zu Hildebrand (tituli fehlen). Wieder besser sind die beiden Episoden in der anschließenden Nordnische rechts erhalten, jeweils unter den tituli *hilttbrand* – *ryß sygenot* (Abb. 10). Sie entsprechen der Holzschnittfolge G 36 und G 37 (Gvj<sup>v</sup> und Gvii<sup>j</sup>/Str. 176 und 182, s. Abb. 11 und 12) und halten Momente fest, in denen dem Text zufolge Hildebrand im Fallen (Str. 176,10) bzw. aus einem Felsenversteck heraus (Str. 182,13) den Riesen entscheidend verwundet (Str. 176,11–13/183). Im ersten Fall (29) kauert oder liegt er links unten unter dem breiten Schwert Sigenots am Boden und sticht mit der eigenen Waffe nach rechts oben in den Schuppenpanzer-Rock des



Gegners hinein. Auf dem felsigen Hügel, vor dem sich das abspielt, wachsen zwei Bäume. Die zweite dieser Begegnungen (30) findet unmittelbar an einem Felsen statt, den der Riese bereits einmal gespalten zu haben scheint, zumindest weist er auf Höhe von dessen linkem Ellenbogen eine tiefe Kerbe auf (vgl. Str. 182,11: *Der ris den stein dri schuoch wil spielt*). Aber Hildebrand hält sich dahinter versteckt: Was man heute allein noch sieht, ist sein Schwert, das sich wiederum von unten, in etwas weiterem Winkel, in den Schuppenpanzer-Rock Sigenots bohrt, während dieser noch einmal mächtig zum Schlag ausholt. Im 30. Bildfeld ist im übrigen, wie schon im 25. und 26., das Profil des Riesen relativ klar zu erkennen: Anders als bei Gutknecht, wo er ein wild verzerrtes, aber doch menschliches Antlitz präsentiert, hat dieser Sigenot eine Schnauze statt einer Nase.

Auf der Gegenseite ist vor allem im äußeren Feld (31) der Erhaltungszustand leider wieder so schlecht, daß dort als Fingerzeig nur zwei Schwerter und ein Helm bleiben. Dasjenige Hildebrands schwebt etwas unterhalb der Mitte von links nach rechts fast waagrecht im Raum, und das entspricht seiner Position in dem der Reihenfolge nach entsprechenden Holzschnitt bei Gutknecht (G 38 [Hj<sup>v</sup>/Str. 185]), wo Hildebrand den gefallen Riesen enthauptet. Dessen Kopf, d. h. Helm, ist unten links sichtbar, und sein eigenes Schwert deutet von dort nach rechts zur Mitte hin. In jedem Fall war in dem nächsten Feld (32) – in Umrissen noch relativ deutlich – der erste Rettungsversuch dargestellt (entsprechend G 39 [Hij<sup>v</sup>/Str. 191]), in dem Hildebrand seinen Herrn mit Hilfe eines aus den eigenen Kleidern gefertigten Seils aus dem Kerker zu ziehen versucht. Das Wildensteiner Bild zeigt – in eigener Ikonographie – Hildebrand dem Betrachter zugewandt, wie er mit weit gespreizten Beinen über einer breiten Bodenspalte steht und vor sich etwas her-unterläßt, was an den Knoten noch als dieses Kleiderseil zu erkennen ist.

Mit dieser Szene, in der Dietrich- und Hildebrandhandlung erstmals wieder konvergieren, bricht der Zyklus heute ab. Daß er einmal weiterging, kann schon in Anbetracht der Ausführlichkeit, mit der das Geschehen bisher vorgetragen ist, nicht bezweifelt werden. Vom Schluß des Ganzen fehlt eigentlich nicht mehr viel: Wenn man das Holzschnittprogramm im Auge hat, sogar nur noch drei oder vier Szenen. Nicht zu vergessen ist jedoch, daß die Dietrichhandlung im jetzigen Zustand nur bis zu dem Niederschlag nach dem Baum-

kampf geht, dem z. B. in Gutknechts Ausgabe noch neun Bilder folgen. Die logische Annahme ist unter diesen Umständen, daß beide Handlungen auf dem Rest der Nordwand und in einer zweiten Fensternische in der Küche zu Ende und endgültig zusammen geführt wurden. Das im Personalraum verbliebene Stück dieser Wand ist 120 cm lang, das anschließende Stück in der Küche 240 cm. Das erstere ist in den oberen Registern völlig mit der bekannten Rankenornamentik bemalt, das letztere ebenso wie die anschließende Fensternische weiß getüncht. Nach Auskunft des Herbergsvaters sind dort zu Beginn seiner Amtszeit, d. h. vor etwa 20 Jahren, Reste von Malerei sichtbar gewesen, die dann verschalt wurden, vermutlich aber unter der Verschalung von den Küchendämpfen endgültig zerstört worden seien.

Solche Reste sind andererseits noch heute in der Fensternische der Vorhalle zu sehen, die nach Süden geht und um einiges kleiner ist als die anderen, so daß die Wände wie die Decke nur je ein Bildfeld aufweisen: Im Gewölbe steht ein Ritter auf einem am Boden liegenden Riesen oder großen Tier, und auf der rechten Wand kämpft ein Ritter mit einem Riesen, der mit beiden Armen zum Schwertschlag ausholt. Diese Szenen in das hier verfolgte spezifische Darstellungsprogramm einzubeziehen, fällt schon aus räumlichen Gründen sehr schwer. So weit hätte man den Zyklus, ganz gleich nach welcher Richtung, kaum strecken können. Außerdem scheinen diese Szenen inhaltlich weder zum Schluß noch zum Anfang des »Jüngeren Sigenot« zu passen. Bemerkenswert bleibt, daß auch diese Nische in das Architekturschema mit einbezogen ist, das sich von dort aus noch in zwei (leeren) Feldern auf der Treppenwand fortsetzt. Wahrscheinlich hat es für den Raum als ganzen ein Gesamtprogramm mit Rinken und Riesen gegeben, in dem mehr als eine solche Geschichte vorkam.

### III

Sich derartiges zu dieser Zeit und in solchen Dimensionen an die Wand malen zu lassen, bekundet einen selbst für deutsche Verhältnisse altmodischen, wenn man so will, hinterwäldlerischen Geschmack, der dennoch gerade durch das moderne Medium des Buchdrucks neue Nahrung und Anregung erhalten hatte. Einmal war man nun keineswegs mehr auf handschriftliche Bücher angewiesen,

wie nach Auskunft des Chronisten selbst auf Wildenstein noch einmal entstanden sein mag. Es gab, um gleich beim Beispiel des »Jüngeren Sigenot« zu bleiben, allein bis zum Jahr 1552 15 gedruckte Ausgaben, die sich erhalten haben bzw. zu erschließen sind. Und zum andern hat der Buchdruck erstmals zur systematischen Illustration dieser Texte geführt und dabei sehr schnell ein ganz bestimmtes Darstellungsprogramm etabliert, das, wie Wildenstein zeigt, zur Verbildlichung der Geschichte auch in anderen Medien anreizen konnte.

Von den sieben handschriftlichen, ganz, fragmentarisch oder in moderner Abschrift erhaltenen Textzeugen ist nur einer illustriert: Der Heidelberger Cod. pal. germ. 67, den um 1470 Ludwig Henflin geschrieben hat. Um dessen Namen gruppiert sich in der älteren Forschung eine (Stuttgarter) Werkstatt, aus der Margarete von Savoyen, die Gattin Ludwigs IV. von Württemberg, acht illustrierte Handschriften besaß, darunter auch diese.<sup>13</sup> Wenn sie aber ganz speziell in den literarischen Betrieb am Württembergischen Hof gehört, dann entfällt schon damit eigentlich Mattheys Annahme, der erste bekannte Drucker des Texts, Johann Bämle in Augsburg, habe gerade sie als Vorlage benützt.<sup>14</sup> Diese Handschrift stellt auch insofern ein Unikum dar, als sie jeder Strophe eine eigene Illustration widmet (insgesamt 201), eine lavierte Federzeichnung in eigenem Rahmen, die die obere Hälfte der Seite einnimmt. Naturgemäß kommen durch diese flächendeckende Illustrationsweise bei der kargen Eindeutigkeit des Geschehens zahlreiche Überschneidungen mit den

<sup>13</sup> Dazu zuletzt N. H. Ott, in: Eilhart von Oberge, Tristrant und Isalde [...]. Farbmikrofiche-Edition, München 1990 (Codices illuminati medii aevi 19), S. 35, Anm. 35.

<sup>14</sup> W. Matthey, Der älteste Wiegendruck des »Sigenot«. Datierung, Bildschmuck, Nachwirkung, in: Anzeiger des Germanischen National-Museums 1954–1959, Berlin 1960, S. 68–90. Was dort an Angaben zur Text-Bild-Relation der Handschrift und zur Anzahl der Bilder falsch ist, berichtige ich stillschweigend. Matthey ging es vor allem um den Johann Bämle in Augsburg zugeschriebenen und um 1487 datierten Druck (= Gotzkowsky [Anm. 12], Nr. 1), dessen Holzschnitte er (mit Ergänzungen aus anderen Quellen) reproduzierte (S. 80–83, S. 85–87 die dazugehörigen Überschriften). Seine Zählung stimmt nicht mit der heute gebräuchlichen überein, und wieder anders zählt J. L. Flood bei seinem Überblick über den ihm bekannten Teil des Gesamtcorpus: Studien zur Überlieferung des Jüngeren Sigenot, ZfdA 95 (1966), S. 42–79, hier 70 ff.

Holzschnitten der Drucke zustande, nicht nur im Thematischen, sondern auch im Ikonographischen. Aber daß der »Drucker oder Holzschnittmeister« einfach aus dem Bildfundus des Cpg 67 »eine geschickte Auswahl« getroffen habe (Matthey, S. 76), das läßt sich sogar unter solchen Gesichtspunkten schnell widerlegen.<sup>15</sup> In den beiden Darstellungen der Begegnung Dietrichs mit dem Waldmann (fol. 15<sup>v</sup>/16<sup>r</sup>) sind z. B. im Unterschied zu den Holzschnitten (Nr. 7, Bämle bei Matthey Nr. 10) die Kontrahenten – aufrecht stehend – etwa gleich groß, die Positur des Waldmanns ist eine ganz andere, und die erlegte Hinde liegt hinter ihm und nicht hinter Dietrich. Einen Niederschlag Dietrichs, wie ihn das Programm an achter Stelle (Abb. 3) und der Wildensteinzyklus im fünften Feld (Abb. 2) festhält, gibt es in dieser Handschrift genausowenig wie eine Darstellung Hildebrands im Felsenversteck (Nr. 37, Bämle bei Matthey Nr. 39). In keiner der fünf Szenen, in denen in der Handschrift der Riese mit einem Baum um sich schlägt (fol. 37<sup>r</sup>–39<sup>r</sup>), sieht das so aus wie in den Drucken (Abb. 5). In keiner der 14 Zeichnungen, die die Diskussion um den Ausritt Hildebrands begleiten (fol. 60<sup>r</sup>–66<sup>v</sup>), steht die Herzogin Ute in der Mitte (Nr. 26, Bämle bei Matthey Nr. 28; zu Gutknecht s. u. Anm. 19). Das Bett des Riesen steht nicht in dem Raum, in den er Hildebrand bringt (fol. 111<sup>r</sup>–114<sup>r</sup>), wie im Holzschnitt und auf Wildenstein (oben S. 375), sondern ist nur zweimal (fol. 112<sup>v</sup>/113<sup>r</sup>) am Rand durch eine Tür zum Nebenraum sichtbar. Die Beispiele ließen sich unschwer vermehren.

Damit ist nicht gesagt, daß ein Drucker wie Bämle nicht doch u. a. irgendwie auch auf Handschriftliches zurückgegriffen haben kann; betont aber muß werden, daß erst der Druck und seine besonderen Marktoraussetzungen und -ziele diesem Text ein Illustrationsprogramm angedeihen lassen, das ihn systematisch gliedert und permanent akzentuiert. Dasselbe läßt sich auch anderswo beobachten, z. B. an dem nicht nur in dieser Hinsicht parallel gelagerten »Volksbuch« »Red vnd antwort Salomonis vnd Marcolfi«, das im gleichen Jahr Marx Ayrer in Nürnberg druckte.<sup>16</sup> In unserem Fall hat Bämle ebenso wie Ayrer in dem anderen das Programm im Prinzip

<sup>15</sup> Ablehnend äußert sich – ohne nähere Begründung – schon Flood [Anm. 14], S. 74.

<sup>16</sup> Siehe dazu M. Curschmann, Marcolfus deutsch. Mit einem Faksimile des Prosa-Drucks von M. Ayrer (1487), in: Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts, hg. v. W. Haug u. B. Wachinger, Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 8), S. 151–255, bes. 203–220.

für die nächsten Generationen von Druckern festgelegt (Matthey, S. 73): Anzahl der Illustrationen (43); ihre Themen und damit verbunden die Stellung im Text und die tituli; ihre Ikonographie. Die Ausführung ist denkbar einfach: Überwiegend in Umrissen mitgeteilte Figuren agieren im Vordergrund von Bodenstücken, die mit breiter Schraffur nur in ganz einfachen Konturen angedeutet und wo nötig mit Requisiten besetzt sind, die ›Wald‹ oder ›Fels‹ als szenisches Ambiente ansagen. Als 1490 Heinrich Knoblochzer den Text erneut auflegte (eine zweite Ausgabe erschien 1493),<sup>17</sup> verwendete er kleinere und noch einfacher gestaltete Holzschnitte (Abb. 14), die



Abb. 14 Her Dietrich von Bern, Heinrich Knoblochzer, Straßburg 1490 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 4° Inc. 1200), Bl. ciiij<sup>r</sup>: Sigenot trägt Hildebrand nach Hause.

<sup>17</sup> Her Dietrich von Bern, Straßburg 1490. Im Faksimile hg. v. K. Schorbach, Seltene Drucke in Nachbildungen II: Dietrich von Bern (Sigenot), Leipzig 1894. Die Holzschnitte allein auch bei A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 19, Leipzig 1936, Abb. 426–468.

fast immer seitenverkehrt – offensichtlich die Bämblers oder einer Zwischenstufe kopieren. Was die Ausgestaltung im einzelnen betrifft, hat es dann sicher auch Mischredaktionen aus verschiedenen Quellen, wie 1505 offenbar die verschollene Ausgabe Bartholomäus Kistlers in Straßburg, gegeben. Die für die Druckgeschichte dieses spätmittelalterlichen Texts im 16. Jahrhundert entscheidende Schaltstelle aber wurde, genau wie im Fall der ›Red vnd antwort Salomonis vnd Marcolfi‹ und anderer mehr, die erst neuerdings von Frieder Schanze in ihrer Bedeutung für diese ›Volksbuch‹-Tradition ins volle Licht gerückte Offizin Ambrosius Hubers in Nürnberg (1498–1503). Von dem (mit Schanze [Anm. 12], S. 251) eindeutig Ambrosius Huber zuzuschreibenden Druck selbst haben nur Fragmente mit vier Holzschnitten überlebt,<sup>18</sup> denen Schanze fünf weitere aus späterer Verwendung (viermal bei Jobst Gutknecht und einmal bei Wolfgang Huber) in anderen Zusammenhängen hinzugefügt hat (Abb. 16–21). Für eine auf ähnlichen Umwegen zu erschließende Ausgabe der Hergotin / Wacherschen Offizin um 1530 (Schanze, S. 253f.) wurden diese Bilder offensichtlich nachgeschnitten; Jobst Gutknecht hingegen verwendete, genau wie für seine ›Red vnd antwort‹, die Originalstöcke. Das durch Blattausfall und Verbund mehrfach defekte Stanforder Unikat hat dann aus dem vermutlich schon von Huber auf 42 Illustrationen reduzierten Programm immerhin noch 39 bewahrt.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> J. Benzing, Eine unbekannte Ausgabe des ›Sigenot‹ vom Ende des 15. Jahrhunderts, Gutenberg-Jahrbuch 39 (1964), S. 132–134, mit Abb. Vgl. auch J. L. Flood, Unbekannte Bruchstücke zweier Drucke des Jüngeren Sigenot, ZfdA 93 (1964), S. 67–72, hier 69ff.

<sup>19</sup> In diesem Punkt ist Schanze [Anm. 12] zu korrigieren (›es fehlt nur der Anfang mit dem ersten Holzschnitt‹: S. 251). Eindeutig fehlen Nr. 4 und 27 (jeweils durch Blattverlust). Nr. 1 (Dietrich und Hildebrand im Gespräch) hat es dagegen, wie auch Nr. 41 (Hildebrand holt die Leiter, mit der er Dietrich aus dem Verlies befreit), in diesem Programm aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht gegeben, zumindest nicht als Textillustration. Die spätere Ausgabe aus der gleichen Offizin, die Jobsts Enkel, Friedrich Gutknecht, um 1560 veranstaltet hat, kennt die Szene Nr. 1 nur als Titelholzschnitt (und Nr. 41 fehlt nicht nur hier, sondern in allen späteren Drucken: Flood [Anm. 14], S. 70). Der jüngere Gutknecht konnte oder wollte die alten Stöcke nicht mehr verwenden und ließ nachschneiden (Schanze, S. 250), aber im Text und in den Bildüberschriften ist er seiner Vorlage sehr genau gefolgt (u. Anm. 20), und dasselbe gilt dann wohl auch für das Bildprogramm als solches. – Eine weitere auffällige Neuerung Hubers be-

Als den hauptsächlichen Kollaborateur Hubers bei der Herstellung dieser ›Volksbuch-Ausgaben‹ in kleinen Oktavbändchen hat ebenfalls schon Schanze den sogenannten Meister der Meinradlegende und seine Werkstatt erkannt. Die ›Eckenlied‹- und ›Kalenberg‹-Ausgaben lassen sich wiederum nur erschließen, aber im Fall von ›Red vnd antwort‹ ist der Hubersche Druck vollständig erhalten (s. Curschmann [Anm. 16], S. 195f., 204f., 209–211), und der Vergleich mit Gutknechts ›Sigenot‹ ergibt u. a. als für die Ausstattung dieses neuen Typs charakteristisch, daß diese Bilder dann öfter – den Zwängen des kleineren Formats gehorchend – etwas anderes eingeordnet sind als z. B. bei Knoblochtzter, manchmal sogar in die Mitte einer Strophe gestellt. Dabei sind, was in unserem Zusammenhang wichtiger ist, die darüber stehenden tituli gegebenenfalls auf den Bildinhalt hin präzisiert oder erweitert. So heißt es etwa *Hie tregt der Rys den Hillebrant bey dem bart ober die achssel heym* (G 32, s. Abb. 9) statt *Hie tregt der ryß hiltpranden bey dem bart heym* bei Knoblochtzter (ciij<sup>r</sup>).<sup>20</sup> Schon dieses verkaufsstrategische Insistieren auf dem Bildlichen als Bedeutungsträger war dazu angetan, den Leser die Erzählung sehr viel stärker als früher vom Visuellen her erleben zu lassen. Vor allem aber fand man in den Bildern selbst in ganz neuer Weise Anregung zur Nachgestaltung im anderen Medium.

Die Nürnberger Werkstatt hatte das Programm mit wenigen Ausnahmen (s. Anm. 19) übernommen und sich die dort etablierte Ikonographie im großen und ganzen ebenfalls zu eigen gemacht. In der Bearbeitung im einzelnen jedoch hat sie einen grundlegenden Wandel aufs Konkrete und Anschauliche hin vollzogen. Ausgesprochene Leerflächen gibt es kaum noch; die kleinen Rähmchen (im Durchschnitt 47 mal 64 mm) sind oft bis zum oberen Rand gefüllt (Abb. 9).

trifft die Illustration Nr. 26 mit der Überschrift *Hie redt der starcke Wolffhart mit der Hertzogin* (Eiiij<sup>v</sup>, vgl. Bämle bei Matthey [Anm. 14], Nr. 28; Knoblochtzter bvj<sup>r</sup>). Hier steht jetzt in Wirklichkeit ein alter Krieger, in dem dann Hildebrand zu sehen wäre, als Gesprächspartner im Vordergrund, und es sieht so aus, als hätte Huber dieses Bild aus einem ganz anderen Illustrationszyklus übernommen.

<sup>20</sup> Diese Erweiterungen in beinahe der Hälfte aller Fälle sind ihrerseits fester Bestandteil fast der gesamten späteren Drucktradition geworden. Das zeigt sowohl der direkte Vergleich mit Friedrich Gutknechts Neuauflage (Sigenot. Nach dem alten Nürnberger Drucke von Friedrich Gutknecht, hg. v. O. Schade, Hannover 1854) als auch ein Blick in die Aufstellung der Varianten bei Flood [Anm. 14].

Im Vergleich etwa mit der Nr. 32 bei Knoblochtzter (Abb. 14) wird auch schnell deutlich, wie die weichen, eher runden als kantigen und viel beweglicheren Figuren weit mehr ins Detail, vor allem der Ausrüstung, hinein durchgestaltet sind. Wenn sie sich im Freien bewegen, tun sie das im Vordergrund von Räumen, die gelegentlich selbst belebt scheinen und jedenfalls vielmehr sind als zeichenhafte Staffage. Auch weitere situationsgerechte Requisiten werden unter Umständen eingeführt, wie hier das Pferd Hildebrands. Mitunter kommen richtige Landschaften vor, mit Wald und Bergen und einem weiteren Hintergrund, der vom Text her überhaupt nicht gefordert ist, aber das Bild als solches irgendwie abrundet: Gebäude (Abb. 9), ganze Städte und Dörfer (Abb. 3) oder sogar Schiffe im Hafen (Abb. 12). Der älteren Tradition gegenüber wirkt das alles trotz dem kleinen Format ausgesprochen ›malerisch‹.

Daß in der Tat dann diese Anregungen in Wildenstein aufgegriffen wurden und dem dortigen Maler wie seinem Auftraggeber eine solche Ausgabe als Modell nicht nur vorschwebte, sondern direkt vorlag, folgt rein äußerlich schon aus dem kleinteilig additiven Verfahren der Darstellung. Das stark betonte Gerüst der Scheinarchitektur unterteilt die Handlung in eine längere Serie von Einzelszenen im jeweils eigenen Rahmen und faßt sie zugleich wie eine Art monumentaler Bilderbogen neu zusammen. Das textbezogene Einzelbild wird aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und im neuen Zusammenhang einer Bildgeschichte serialisiert, die dann auf ihre eigene Art gelesen sein will, und zwar, wie bereits dargestellt, in zwei Durchgängen von rechts nach links. Die Schwerpunkte der Visualisierung bleiben im wesentlichen dieselben: Nur sechs der 22 heute zur Not noch deutbaren Episoden sind mit einiger Sicherheit in dem Druck nicht direkt vorgebildet: Nr. 11, 12, 19, 21, 26 und 32 (die Szene als solche entspricht G 39 [Hiiij<sup>v</sup>], ist aber in der Frontalstellung Hildebrands anders konzipiert). Oder umgekehrt: Für nicht weniger als 16 dieser Episoden findet sich ein mehr oder weniger genaues Pendant bei Gutknecht. Dabei ist, worauf gelegentlich schon hinzuweisen war, in elf dieser Fälle das Szenarium der Vorlage seitenverkehrt wiedergegeben (4, 6, 8, 9, 20, 22–25, 29, 30), und das darf in diesem Fall vor allem als Indiz für das Bewußtsein gewertet werden, mit dem das neue ›Lektüreangebot‹ vorgetragen wird. In den meisten Fällen soll die Umstellung offenbar das Kontinuum der Handlung (von rechts nach links) als solches verdeutlichen: Der Held tritt von rechts ins Bild statt von links (etwa Dietrich in der

vierten Episode [s. Abb. 1] oder Hildebrand in der 20.), und umgekehrt geht der Riese mit dem gefesselten Hildebrand über der Achsel (Abb. 8) nach links ab. Das dieser visuell-epischen Kontinuität letztlich dann doch noch übergeordnete Prinzip der systematischen Verteilung der Gesamthandlung auf zwei Register kannte man natürlich aus der typologischen Zuordnung von Altem und Neuem Testament in der Sakralkunst, aber die Profanierung dient offensichtlich dem rein praktischen Zweck, die ›Lektüre‹ im neuen Medium zu erleichtern: Zwei Geschichten, in vieler Hinsicht parallel, aber mit verschiedenen Helden, verlaufen auf visuell getrennten Ebenen und finden im gemeinsamen glücklichen Ausgang zusammen.

Man hat sich also von einem Druck inspirieren und im einzelnen anleiten lassen, aber man ist ihm nicht sklavisch gefolgt. Neben Szenen, die, abgesehen von der Seitenverkehrung, wirken, als seien sie fast mechanisch übersetzt (vgl. Abb. 2/3 und 4/5), stehen andere, für die man mehr oder weniger frei dazuerfunden hat (s. o. S. 373, 376). Gelegentlich mögen außerdem zusätzliche Vorlagen aus dem näheren Umkreis des Themas und seiner Verbreitung im illustrierten Druck mit im Spiel gewesen sein. Riesen in ihrer Übergröße darstellbar zu machen, ohne den Bildrahmen zu sprengen, wie es, wenn unsere Deutung zutrifft, in der achten Episode geschieht, das konnte man z. B. aus dem gedruckten ›Heldenbuch‹ lernen, wo mehrmals solche Übermenschen (oder auch tierische Unwesen) einfach teilweise in Felsspalten verschwinden.<sup>21</sup> Urteile zum Stilistischen im engeren Sinn werden Kunsthistoriker fällen müssen, und solche Urteile setzen im übrigen eine viel genauere Detailanalyse voraus, als sie unter den gegenwärtigen Bedingungen möglich ist. Dabei wäre natürlich über die Frage der Vorlage hinaus vor allem die des Zeitstils allgemein<sup>22</sup> und seiner Äußerungen in der zeitgenössischen regionalen

<sup>21</sup> Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung hg. v. J. Heinze I, Göppingen 1981 (Litterae 75/I), fol. 97<sup>r</sup>, 151<sup>v</sup>, 153<sup>r</sup>, 167<sup>v</sup>. Vgl. N. H. Ott in Bd. II (Kommentarband, Göppingen 1987 (Litterae 75/II), S. 258.

<sup>22</sup> In diesem Zusammenhang verdient immerhin noch die spätere, in Bildauswahl, Bildgestaltung und Überschriften eigenwillig eklektische ›Sigenot‹-Ausgabe Thiebold Bergers in Straßburg (1560) Erwähnung (Gotzkowsky [Anm. 12], Nr. 15; die Bilder in: Straßburger Holzschnitte zu Dietrich von Bern. – Herzog Ernst. – Der Hürnen Seyfried. – Marcolphus, hg. v. P. Heitz, Straßburg 1922 [Drucke und Holzschnitte des XVI. Jahrhunderts 15]). Einerseits fehlt hier z. B. ganz die Szene, die unsere Abb. 8 und 9 wiedergeben, andererseits ste-

Monumentalmalerei zu diskutieren. Uns will vorläufig scheinen, daß in der Rolle, die die Landschaft offensichtlich in dem Geschehen auf Wildenstein spielt, zunächst doch wieder einfach der Meister der Meinradlegende nachwirkt, wenn auch die für seine Arbeit so charakteristischen weiteren Hintergründe wohl ein Opfer der neuen Monumentalität geworden sind.

An der Frage der Datierung kommt jedoch auch der Literaturhistoriker nicht vorbei. Wir haben sie bisher indirekt und ganz allgemein so beantwortet: Die Herstellung der Fresken fällt in die Zeit des weitgehenden Neubaus der Burg unter dem Grafen Gottfried Werner, grob gerechnet die Jahrzehnte zwischen 1520 und 1550. Die Ausgabe Jobst Gutknechts ergibt einen genaueren terminus post quem nur insofern, als sie für uns den neuen, von den Inkunabeln und den ihnen unmittelbar folgenden Frühdrucken deutlich abgehobenen und weiterhin dominierenden Illustrationstyp am besten und in grundsätzlich authentischer Form vertritt. Praktisch gesprochen könnte genausogut Ambrosius Hubers eigene Ausgabe, der zu postulierende Druck der Hergotin oder ein gänzlich verschollener Vertreter dieser ›Familie‹ aus den dreißiger oder vierziger Jahren ›die‹ Quelle der Inspiration gewesen sein. Insgesamt weisen die unstreitigen Beziehungen zur Druckgeschichte des Texts, die wir dargetan haben, immerhin in eben diese Zeit des Neubaus, eine Zeit, in der diese Erzählung von Dietrich, Hildebrand und dem Riesen ihre weiteste Verbreitung in illustrierter Form gehabt haben dürfte. Dr. Jürgen Michler, der zuständige Referent des Landesdenkmalamts Baden-Württemberg, hat bei einer Besichtigung unsere allgemeinen Eindrücke und spezifischen Vermutungen mündlich bestätigt, zugleich aber vor dem Versuch weiterer Präzisierung gewarnt. Trotzdem sei zusätzlich das auf Grund von Photographien erstellte informell-schriftliche Gutachten eines weiteren Fachmanns, Dr. Gernot Fischer vom Institut für Denkmalpflege im Niedersächsischen Verwaltungsamt, angeführt. Fischer konzentriert sich auf die Darstel-

hen diese Illustrationen in gewissen Details der Ausführung der Wildensteiner Malerei näher als die Gutknechts. Das betrifft vor allem die Bewaffnung (Helme, der Schuppenpanzer-Rock Sigenots), aber auch einige der in der Vorderansicht verkürzten Pferdeköpfe sehen dem in der 5. Szene auf Wildenstein unten links auf der Photographie allerdings kaum noch zu erkennenden Kopf von Dietrichs Pferd (Abb. 2) zum Verwechseln ähnlich.

lung der Waffen, in der der Maler offensichtlich nicht einfach dem Meister der Meinradlegende, sondern dem Geschmack seiner Umgebung gefolgt ist. Dabei überwiegen Formen der Maximilianszeit, während »Charakteristika der Rüstungsmode des mittleren 16. Jahrhunderts« völlig fehlen. »Auch angesichts der Frührenaissanceformen der architektonischen Gliederung und des Ornaments« würde Fischer die Malerei also eher an den Anfang der von uns ins Auge gefaßten Zeitspanne setzen. In jedem Fall entspricht ihre Thematik genau den literarischen Interessen des »alten Herrn« Gottfried Werner, wie er sie von seinen Wanderjahren als jugendlicher Haudegen mit nach Hause gebracht haben mag. Daß der Chronist zwar ein einschlägiges *buch* erwähnt, aber nicht die Malerei, erklärt sich zwanglos aus seinen eigenen Neigungen: Er war wohl sehr viel mehr Literat als sein Onkel.

## IV

Dietrich von Bern und Aspekte seines sagenhaften Lebens sind schon im 12. Jahrhundert Gegenstand bildkünstlerischer Darstellung gewesen,<sup>23</sup> allerdings unter der Perspektive der kirchlich geförderten Legende und somit in Vertretung eines negativen Helden- und Herrschertypus, dem z. B. am berühmten Portal von San Zeno in Verona der christliche Streiter Roland gegenübersteht. Die spätmittelalterlichen Handschriften der seit dem 13. Jahrhundert volkssprachig literarisierten einheimischen Erzählungen weisen – im Einklang mit der allgemeinen gattungsbezogenen Zurückhaltung gegenüber der bildlichen Ausstattung derartiger Texte – mit der ganz späten Ausnahme des Cpg 67 keinerlei Bildschmuck auf, aber in der profanen Monumentalkunst haben diese Erzählungen und Texte mehr als einmal noch heute sichtbare Spuren hinterlassen. Der Wehrturm des Schlosses Brandis in Marienfeld in Graubünden

<sup>23</sup> Hierzu allgemein W. Stammler, Dietrich von Bern, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III, 1954, Sp. 1479–1494 (wiederholt in W. St., Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, S. 45–70), und N. H. Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hg. v. V. Mertens u. U. Müller, Stuttgart 1984, S. 449–474, hier 463–465.

z. B., der um 1320 ausgemalt wurde, stellt u. a. vier Szenen zur Schau, in denen man die Auseinandersetzung Dietrichs mit Ecke erkannt hat. Ebenfalls noch aus dem 14. Jahrhundert stammen Reste von Wandmalereien aus der Burg Lichtenberg bei Glurns im Südtiroler Vintschgau, die sich seit langem im Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck befinden und Szenen aus dem »Laurin« darstellen.<sup>24</sup> Diese Tradition, das Erzählgut um Dietrich von Bern in Vertretung von Heldensage und -dichtung prominent in die repräsentative Wanddekoration von Sitzen des mittleren Adels einzubeziehen, setzen im Prinzip die Grafen von Zimmern auf Wildenstein fort. Sie beweisen und konkretisieren für uns damit, was die Auflagenziffern des »Heldenbuchs«, des »Jüngeren Sigenot« oder des »Hürnen Seyfried« bestenfalls auf statistischem Weg vermuten lassen, nämlich daß das Interesse auch des Adels an dieser Art Unterhaltungsliteratur bis weit in die Neuzeit hinein anhält. Zugleich jedoch stellt der Zyklus auf Wildenstein vor allem in zweifacher Hinsicht ein höchst bemerkenswertes Novum dar, jedenfalls was unsere gegenwärtige Kenntnis der Dinge betrifft.

Die Szenenfolgen auf Schloß Brandis und Burg Lichtenberg sind zum einen relativ kurz und zum andern als Bestandteil eines umfassenden Programms gedacht, das andere Aspekte höfischen Geschmacks oder höfischer Literatur mit einbegreift. Auf Lichtenberg z. B. waren nur einige wenige Momente aus Dietrichs Begegnung mit dem Zwergenkönig Laurin herausgehoben, die ihrerseits dann in ein zweizonig angelegtes Potpourrie von Gattungen, Themen und Szenen gesellschaftlichen Zeitvertreibs integriert waren. Der hier vorgestellte Zyklus ist mit anderen Worten die bei weitem ausführlichste und umfänglichste Wandmalerei nach einem Stoff der deutsch-germanischen Heldensage, die wir aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit noch kennen. Er steht in dieser quantitativen Hinsicht nicht einmal den bekannteren Beispielen profaner Wandmalerei nach Sujets des höfischen Romans nach: Rodenegg und Schmalkalden (Iwein) im 13., Konstanz (Haus zur Kunkel: Parzival) und Runkelstein (Tristan) im 14. Jahrhundert. Das wiederum bringt uns schließlich noch einmal zur Frage der Vorlage zurück.

<sup>24</sup> J. von Schlosser, Die Wandgemälde aus dem Schloß Lichtenberg in Tirol, Wien 1916, mit Abb.: Taf. 3 und 4. Die Darstellung O. von Lutertottis, Große Kunstwerke Tirols, Innsbruck 1951, S. 28–36 und Abb. 11–14, ist demgegenüber völlig unselbständig.

Wildenstein setzt nicht nur einen Prozeß der Literarisierung eines Stoffes voraus, in den sich Auftraggeber und Künstler in unter Umständen von Projekt zu Projekt ganz verschiedener Weise einordnen, sondern bereits eine ganz bestimmte Darbietungsform, eben das illustrierte gedruckte Buch. Das ist schon für sich genommen ein hochinteressanter Zusammenhang. Aus dem weiteren Umkreis der generellen Helden-Thematik ist bekannt, daß der Kreuzgang der Kirche von Dronninglund in Dänemark (Nordjütland) einen 1941 freigelegten Freskenzyklus aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts enthält, der den Kanon der neun größten Helden der Geschichte, der ›Neuf Preux‹, nach Holzschnittvorlagen individuell angeordnet vorstellt.<sup>25</sup> Hier handelt es sich aber um Folgen beschrifteter Einblattdrucke und nicht um Buchillustrationen. Zwei Holzschnitt-Bilderbögen zu Sprüchen von Hans Sachs sind Quellen einer Serie von großen Kalksteinreliefs (ca. 1550), die im Innenhof des Schlosses von Celle u. a. je zwölf Helden und Tyrannen des Alten Testaments vor Augen führte. In einer dritten Gruppe fügte dieses Programm noch *die zwölf ersten alten König vnd Fürsten Deutscher Nation* hinzu, und dabei griff man offenbar auf einen Verstraktat des Burkard Waldis zurück, der 1543 mit 12 ganzseitigen Illustrationen erschienen war.<sup>26</sup> Noch weiter ab liegt natürlich das Phänomen der Einarbeitung von einzelnen Kupferstichkompositionen biblischer Themen in die protestantische Sakralkunst, für das man unlängst Beispiele erbracht hat.<sup>27</sup> Unter anderem medialen Aspekt wäre weiter daran zu denken, daß die unabhängige Druckgraphik ebenfalls bei der Buchillustration Anleihen gemacht hat.<sup>28</sup> Aber daß ein einem profanen Erzählstoff zugeordnetes Holzschnitt-Illustrationsprogramm dergestalt auf die Monumentalkunst Einfluß nimmt, ist unseres Wissens bislang noch nirgends beobachtet worden. Im gegenwärtigen Moment kann aller-

<sup>25</sup> H. Schröder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 1971, S. 97 f. und 153–156.

<sup>26</sup> K. Maier, *Könige, Helden und Tyrannen. Renaissancereliefs des Schlosses in Celle*, Niedersächsische Denkmalpflege 14 (1992), S. 108–139. Den Hinweis auf dieses Denkmal und diesen neuesten Aufsatz verdanken wir Gernot Fischer.

<sup>27</sup> J. Harasimowicz, ›Scriptura sui ipsius interpret‹. Protestantische Bild-Wort-Sprache des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Text und Bild / Bild und Text*, hg. v. W. Harms, Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 11), S. 262–282, hier 275.

<sup>28</sup> Dazu Curschmann [Anm. 16], S. 225–230 und Abb. 9 und 10.

dings davon nur insoweit noch die Rede sein, als es um das Verhältnis des Grafen Gottfried zu seiner Lektüre geht.

Die Planer spätmittelalterlicher profaner Zyklen gewinnen im Akt gesellschaftlicher Repräsentation durch das Wandbild dem betreffenden Stoff eigene Aspekte ab oder setzen neue, vor allem gesellschaftlich betonte Akzente, die das Ganze dann in jeweils eigener Weise programmatisch aufbereiten. Dasselbe gilt natürlich vielfach und mutatis mutandis für die Besteller und Illustratoren von Handschriften der entsprechenden Texte. Mit dem Buchdruck aber ändert sich die Situation zunächst in diesem letzteren Punkt grundlegend. Nicht der Konsument, sondern der Produzent legt die Perspektive fest, unter der der Text visualisiert werden soll, und im Fall von erfolgreichen Publikationen, wie der ›Jüngere Sigenot‹ eine war, wird daraus dann eine auf Generationen hinaus und in allen Gesellschaftsschichten gleich verbindliche Norm. Das ist der Punkt, in dem sich nun der Auftraggeber der Wildensteiner Wandmalereien grundsätzlich von seinen mittelalterlichen Vorgängern unterscheidet: Er setzt keine eigenen Akzente mehr aus seinem Verständnis eines Textes oder einer mündlich vermittelten Fassung des Stoffs heraus; er akzeptiert vielmehr die allgemeine Norm, und zwar gerade in dem Bereich, in dem ehemals die individuelle Rezeption literarischer Stoffe und Texte als gesellschaftlicher Repräsentationsakt ihren wirksamsten Ausdruck gefunden hatte. Insofern deckt sich das, was der Chronist über das seltsame Benehmen des alten Herrn Gottfried und seines Schreibers berichtet, durchaus mit unserem Befund, ob die beiden nun wirklich selber Verse verfaßt oder sich sonstwie mit dieser Literatur beschäftigt haben. Dem ungeselligen privaten Umgang mit den Texten abseits vom allgemeinen Betrieb entspricht dieses ›Abmalen‹ ohne gesellschaftlich-repräsentative Stellungnahme. Die Beziehung ist in diesem Sinn rein rezeptiv geworden, die Konzeption eines solchen Zyklus ist das Werk eines modernen Lesers.

PRINCETON  
TÜBINGEN

MICHAEL CURSCHMANN (II–IV)  
BURGHART WACHINGER (I)

## INHALT

### Festgabe für Hans Fromm

Theo Vennemann gen. Nierfeld: Zur Entwicklung der reduplizierenden Verben im Germanischen . . . . .	167
Peter Ganz: ›Politics‹ and ›Policy‹ in the Age of Barbarossa . . . . .	222
Friedrich Ohly: Die Trinität berät über die Erschaffung des Menschen und über seine Erlösung . . . . .	242
Karl Bertau: Der Ritter auf dem halben Pferd oder Die Wahrheit der Hyperbel . . . . .	285
Walter Haug: Lesen oder lieben? Erzählen in der Erzählung, vom ›Erec‹ bis zum ›Titurek‹ . . . . .	302
Kurt Ruh: Marguerite d'Oingt. Eine frankoprovenzalische Schriftstellerin im kartäusischen Ordensstand . . . . .	324
Karl Stackmann: Exempel nach Valerius Maximus im Traumonton Heinrichs von Mügeln . . . . .	334
Michael Curschmann und Burghart Wachinger: Der Berner und der Riese Sigenot auf Wildenstein . . . . .	360

HANS FROMM hat die ›Beiträge‹ 14 Jahre lang (1976–1989) hauptverantwortlich betreut und sie mit sicherem Urteil und lebendiger Offenheit für Neues geprägt. Und noch immer nimmt er beobachtend und ratend lebhaften Anteil an dieser Zeitschrift, so daß es nicht ganz einfach war, das vorliegende Heft vorzubereiten, ohne daß er es merkte. Es ist ihm zu seinem 75. Geburtstag am 26. Mai 1994 gewidmet. Stellvertretend für die vielen, die Hans Fromm zu Dank verpflichtet sind, haben sich hier einige seiner langjährigen Weggefährten zusammengefunden, um ihn zu ehren.