

Philipp Trettin

**Das Ambraser Heldenbuch Maximilians I.
Texte und Kontexte der Sammelhandschrift**

D61

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
vorgelegt von
Philipp Trettin
aus
Herten in Westfalen
Betreuerin: Prof. Dr. Ricarda Bauschke-Hartung
Düsseldorf, April 2016

per tot discrimina rerum

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist eine nur marginal überarbeitete Fassung der, im April 2016 an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, eingereichten Dissertationsschrift. Sie entstand im Zeitraum zwischen 2012 und 2016 im Rahmen des Graduiertenkollegs „Materialität und Produktion“. Für die Möglichkeiten und die Förderungen, die mir die Promotion erst ermöglicht haben, fühle ich gegenüber vielen Menschen entlang des Weges tiefe Dankbarkeit. Es wird nicht möglich sein, sie alle zu nennen.

Ich danke zuallererst meinen Eltern, nicht nur den biologischen, ohne deren Unterstützung und Vertrauen ich diesen Weg gar nicht erst hätte einschlagen können!

Mein besonderer Dank gilt dann zunächst meiner Betreuerin Ricarda Bauschke, die sich dafür eingesetzt hat, dass ich als Stipendiat Teil des GraKo werden und in diesem Rahmen promovieren durfte! Stellvertretend für alle am Kolleg beteiligten Lehrenden und Kommilitoninnen gilt mein Dank weiter seiner Leiterin, Andrea von Hülsen-Esch sowie meiner Zweitbetreuerin Eva Schlotheuber.

Ich danke außerdem Bernd Bastert von der Ruhr-Universität Bochum, insbesondere für seinen Einsatz bei der Gründung der „Mittelalter und Renaissance-Studien“ und dafür, dass er mir erste Schritte im akademischen Arbeitsumfeld ermöglicht hat. Dank auch an alle Kolleginnen und Kommilitonen aus meiner Zeit an der RUB!

Meine Freunde, im akademischen wie außerakademischen Umfeld, waren vom Anfang bis zum Ende wichtige Stützen. Sie werden (hoffentlich) verzeihen, dass ich sie nicht alle nennen kann.

Nicht möglich gewesen wäre diese Arbeit allerdings ohne das immer offene Ohr und die stetige, immer geduldige, produktive, inspirierende und vor allem freundschaftliche Unterstützung von Rabea Kohnen. Dafür meinen allerherzlichsten Dank!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. <i>anefangk – medias in res</i>	1
1.2. Material und Materialität	14
1.3. Forschungsbericht	24
1.4. Arbeitsprogramm	32
2. „Textverbindungen“	39
2.1. Text-Symbiosen	39
2.1.1. Traditionelle Textverbände	39
2.1.2. Œuvre-Gruppen: Hartmann – Herrand	46
2.1.3. Symbiotische Gruppierung als Prolog: <i>Frauenehre</i> und <i>Mauritius von Craûn</i>	52
2.1.4. Symbiose als Prologssubstitut: <i>Erec</i> mit <i>Mantel</i>	56
2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund	69
2.2.1. Strukturelle Beobachtungen	70
2.2.2. Heldenepik im Doppeleposrahmen	71
2.2.3. Paarkonstellationen: der <i>Erec</i> und die Herrand-Texte	85
2.2.4. <i>ordo</i> in der <i>Frauenehre</i> und im <i>Iwein</i> und die Auflösung im <i>Helmbrecht</i>	105
2.2.5. Prognose in der <i>Frauenehre</i> , Erfüllung im <i>Frauenbuch</i>	114
2.2.6. Struktur, Konzept und die Vehikel: Diskurse und Figuren	117

3. Exkurs: Das <i>Ambraser Heldenbuch</i> und Ulrich Fuetrers <i>Buch der Abenteuer</i> – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.?	119
4. Verbindungen über Figuren	131
4.1. Figuren als intertextuelle Bezugspunkte und Ordnungsinstanzen	131
4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern	137
4.2.1. Von Artus zu Dietrich: <i>translatio</i> und Genealogie.....	137
4.2.2. Dietrich der Große? Historie, Tradition, Bezüge	141
4.2.3. Dietrich als ‚roter Faden‘ : <i>Dietrichs Flucht, Biterolf, Helmbrecht</i>	144
4.2.4. Genealogisches <i>textum</i> in der Heldenepik des <i>Ambraser Heldenbuchs</i>	158
4.3. Kriemhild	168
4.3.1 Figurendiskussion im (fragmentarischen) <i>Nibelungenlied</i>	168
4.3.2. Kriemhild-Diskussion: <i>Klage</i> und <i>Kudrun</i>	175
4.4. Ausblick: Gralsgeschlecht und Priesterkönigtum	180
5. Exkurs: Illustrationsprogramm	188
Zur Identifizierung des Meisters der Miniaturen	198
Die Figuren – Text-Bild-Bezüge	204
6. Verbindungen zum <i>gedechtnus</i> -Werk.....	217
6.1. Die Bedeutung von <i>gedechtnus</i> : Maximilians Ruhmeswerk	217
6.1.1 Mehr als <i>memoria</i> , mehr als Herrscherlob: <i>Gedechtnus</i> als Prinzip	217

6.1.2. Multimediale Inszenierung: Projekte, Medien und intendiertes Publikum der literarischen <i>gedechtnus</i>	230
6.1.3. <i>vernewen</i> und <i>verewigen</i> : Projekte nicht-literarischer <i>gedechtnus</i>	241
6.2. ‚Literarische Helden‘ im Ruhmeswerk: Artus, Dietrich (und der Gral).....	245
6.3. Anspicung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte	248
6.3.1. Funktion für die Habsburger Genealogie	251
6.3.2. Funktion für das <i>Ambraser Heldenbuch</i> : Habsburger Genealogie als Sammlungslegitimation.....	266
7. Ende	273
7.1. <i>daz ich den Schilt mues lassen</i> – ein Abschied?.....	273
7.2 Ergebnissicherung, Fazit und Ausblick.....	278
Abkürzungsverzeichnis	289
Literaturverzeichnis	290
Verzeichnis der Bildzitate	305

1. Einleitung

1.1. *anefangk – medias in res*

Das erste Werk im umfangreichen und inhomogenen Textverbund der Sammelhandschrift *Ambraser Heldenbuch* ist ein Fragment und beginnt deshalb *medias in res*. Unter der Überschrift *Der fraw̃n lob* setzt die *Frauenehre* des Strickers recht unvermittelt ein, inmitten einer in paralleler Überlieferung bereits zuvor über viele Verse ausgebreiteten Metapher, in der die Dame als Baum imaginiert ist und ihre Tugenden als die Zweige dieses Baumes vorgestellt sind.¹ In der Ambraser Fassung lautet der Textbeginn:

*Als ein fraw hat beiaget /
Daz Sÿ rechten leûten wol behaget /
Die zwaÿ sol man layten /
Man sol die mâre praiten /
Von Lannde zu lannde
Den gûten dichtes schannde /
Wurd Er ein lugner /
Er saget die rechten mêr /
Wann man im wol gelaubet /
Des steendt die Zweyg gelawbet /
Die da wachsen von den esten²*

¹ Vgl. *Frauenehre* vv1204 ff. in der Ausgabe Strickers ‚*Frauenehre*‘. Überlieferung - Textkritik - Edition - literaturgeschichtliche Einordnung, hg. von Hofmann, Klaus, Marburg 1976.

² Der Text der *Frauenehre* wird hier und im Folgenden, falls nicht anders markiert, als einfaches Transkript des *Ambraser Heldenbuchs* (Digitalisat: ‚*Ambraser Heldenbuch*‘, ÖNB Wien, Signatur: Cod. Ser. N. 2663, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14017462>) zitiert.

1.1. anefangk – medias in res

Von welchen Zweigen (oder Zweien, Beiden) hier die Rede sein soll, bleibt wegen des plötzlichen Einstieges zunächst gänzlich unklar. Die Metapher wird in den Versen 10 und 11 jedoch sofort wieder aufgegriffen und im Folgenden weiter deutlich ausbreitet, wenn nun beide, *man* und *vrowe* als Bäume verbildlicht werden und die Minne als deren Frucht (*obz*). Diese Minnefrucht kann der Mann von der Dame nur erwerben, so führt es der Strickersche Text weiter aus, wenn er sich ihrer *ere* konform verhält. Die *tugend* der Dame legt dem männlichen Verhalten *zuht* an und begründet deshalb die höfische Struktur, das idealisierte Geschlechterverhältnis insgesamt.³ Für das Aufstellen dieser mit Begriffen der höfischen Literatur untermauerten Grundthese, die das Ambraser *Frauenehre*-Fragment hier präsentiert, reicht das Überlieferte vollkommen aus. Zwar „fehlen“ der *Frauenehre*, wenn man nach modernen Editionen geht, die ersten 1.320 Verse, allerdings suggerieren diese Editionen einen vollständigen Text, den tatsächlich keiner der vier Überlieferungsträger der *Frauenehre* aufweist – alle vier sind deshalb als fragmentarisch zu bezeichnen.

Nach der bildreich begründeten ersten These, dem Grundgerüst einer Herleitung der Struktur höfischer Minne und höfischer Geschlechterordnung, folgen einige Verse, die in Anbetracht der Stellung des Textes in der Sammelhandschrift besonderer Aufmerksamkeit lohnen:

Versangaben werden zum besseren Verständnis jedoch nach der Ausgabe von Hofmann 1976 genannt. Hier vv1321-1331.

³ *Frauenehre*, vv1321-1467.

1. Einleitung

*Man sol sagen vnd singen /
Von frauwen tugenden gnüg /
Was Ich Ir lobes noch gwüç /
Die ist nicht wann ein anefangk*⁴

Ein *anefangk* ist (diese Fassung von) Strickers *Frauenehre* also. Der Beginn eines Preises der Damen, den selbst eine unvorstellbar große Anzahl von Dichtern nicht zur Genüge ausführen könnte.⁵ Sicherlich kann das topisch gemeint sein und hätte man die *Frauenehre* als separaten Text in einer Einzelüberlieferung vorliegen, wäre es womöglich auch nicht mehr als bloß das. Aber zu Beginn einer umfangreichen Sammelhandschrift, noch dazu auf der ersten, am prächtigsten illustrierten Textseite, wirken diese Verse wie ein Vorausblick auf das, was möglicherweise folgen soll. Dass nun in den folgenden Texten ein Frauenpreis tatsächlich jedes Mal im Mittelpunkt stehen wird, ist damit nicht gesagt. Läse man diese Verse aber nicht nur als vom Stricker gedichtete, sondern hier als vom Kompilator des Ambraser Textverbundes bewusst zu Beginn der Sammlung eingesetzte, muss sich in ihnen die Absicht eines gewissen Konzepts für den folgenden Verbund abzeichnen.

Das Ambraser *Frauenehre*-Fragment jedenfalls wird mit einem recht ausführlichen Gleichnis fortgesetzt, das noch einmal

⁴ *Frauenehre*, vv1472-1475.

⁵ *Frauenehre*, vv1485 ff. (Ausgabe Hofmann): Wer allen mannen gegeben / daz si ane forge folten leben / vnde chvnde danne ein ieflich man / baz tichten danne ich tichten kan / vnd tichtet wir immer me / wir ftvrben alle famt e / denne vnfer aller gerinch / die manige lobeliche dinch / zv schonen Worten brechte / vnd ellefamt bedechte / die got an vrowen hat geleit.

1.1. anefangk – medias in res

die Wichtigkeit der Tugenden der Damen für die gesamte höfische Welt hervorhebt: Ein Ackermann mäht sein Getreide in voller Blüte ab, weil er der Arbeit um des geringen Ertrags willen müde und außerdem der Meinung ist, es gäbe ohnehin Getreide genug. Seinem Beispiel folgen andere *bôzze levte*, so dass die verbliebenen arbeitenden Bauern sich deshalb an ein Gericht wenden. Es wird verboten, die unproduktiven Bauern mit Getreide zu versorgen, so dass diese alle verhungern müssen. Das Bild wird aufgelöst, indem das Getreide (*korn*) mit der *vrevde* und die *vrevde* dann mit der *werlt* gleichgesetzt wird.⁶ Die *vreude* ist dabei als Zentralbegriff der höfischen Welt zu verstehen: Wer *hövesch* ist, generiert *vreude* und *hôhen muot*, führt einen funktionierenden, blühenden, idealen Hof. Erfüllen kann das nur, wer gleichzeitig *êre* hat, also ein vorbildliches Ansehen.⁷ All dies sind Ansprüche, von denen der Bauer des Gleichnisses schon standesmäßig weit entfernt ist. Im übertragenen Sinne meint die an das vorher aufgemachte Metaphernfeld angegliederte Parabel: Wer der Ehre der Frauen schadet und diese schädigt, nimmt gleichzeitig der Ritterschaft die Ehre. Der schon zu Beginn des Fragments aufgestellten Argumentationslinie folgend, wäre damit die Basis für den gesamten höfischen *ordo* gefährdet. Dieser bräche gänzlich weg, wenn alle Männer derartig handeln würden.⁸ Nach dieser düsteren Feststellung und Mahnung endet das Fragment einige Verse später.⁹ Allerdings impliziert diese Aussage auch,

⁶ *Frauenehre*, v1707, v1805.

⁷ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München 2008, S. 425 ff.

⁸ *Frauenehre*, v1886 f. (Ausgabe Hofmann): *tete die werlde ellev fo / so wer ir nam ie fa verlorn.*

⁹ Der Ausgabe zufolge zwölf Verse vor dem Ende des insgesamt konstruierbaren Texts.

1. Einleitung

dass das (noch) nicht der Fall ist. Noch ist die Welt offenbar nicht gänzlich verloren und diese Erkenntnis kann das Interesse an einer Fortsetzung im Textverbund, einem Fortgang nach dem hier Postulierten wecken. Dem *Frauenehre*-Fragment kommt eine steuernde Funktion für die Rezeption der Folgetexte zu. Dass der Text in der Tat in diesem Sinne deutbar ist und nicht nur auf verbaler Ebene einen *anfang* bietet, verdeutlicht der Blick auf das anschließende Werk, den *Mauritius von Craûn*. An diesen könnte zunächst die Erwartungshaltung herangetragen werden, dass mit ihm eine Erzählung von einem beispielhaften Ritter folgt, dessen Verhalten vorbildlich ist und eben nicht das höfische Weltgefüge unterminiert.

Ob der im Verbund des Sammelcodex folgende, unikal überlieferte, *Mauritius von Craûn* vielleicht auch nur ein Fragment einer ursprünglich umfangreicheren Erzählung ist, lässt sich ohne das Auffinden neuer Textzeugen nicht klären.¹⁰ Warum dieser, in der Forschung kontrovers interpretierte und allgemein als sich schwer einfügend empfundene, Text überhaupt Eingang ins *Ambraser Heldenbuch* gefunden hat und inwiefern seine Position im Verbund Sinn ergeben und sich im Rahmen eines Gesamtkonzeptes lesen lassen kann, soll im Folgenden zunächst mit Blick auf die vorangehende *Frauenehre* dargelegt werden.

Über die Interpretation des *Mauritius von Craûn* herrscht in der Forschung keine Einigkeit: Während Martin J. Schubert eine

¹⁰ Zu den Problemen, die die Überlieferungslage und Abhängigkeit einer verlorenen französischen Vorlage des *Mauritius* betreffen, vgl. Tomasek, Tomas: Die mhd. Verserzählung ‚Moriz von Craûn‘. Eine Werkdeutung mit Blick auf die Vorgeschichte, in: *ZfdA* 115 (1986), S. 254-283.

1.1. anefangk – medias in res

„besondere Repräsentanz“ der hier bereits für die *Frauenehre* in den Mittelpunkt gestellten Werte nicht zu sehen vermag,¹¹ nennt Heimo Reinitzer den Text im Vorwort seiner Ausgabe „trotz aller humoristischen Züge ernsthaft (und moralisch) wie [den] ‚Erec‘“. ¹² Dorothea Klein sieht im Gegenteil im *Mauritius von Craûn* gar „die Dekonstruktion der hohen Minne“, eine Persiflage des Minnesangs. Dahinter stehe die Absicht zu zeigen „daß Frauendienst insbesondere unter den Vorgaben der hohen Minne nicht praktikabel“ sei.¹³

Zweifelsohne reflektiert der Text die Werte der „hohen Minne“, beziehungsweise das Dilemma, das sich zwischen diesem Ideal und einem eher alltagsweltlicheren Geschlechterverhältnis entwickeln kann. Dies jedoch, ohne dass im *Mauritius* insgesamt ein gesteigerter Realismus abgebildet oder eine allgemeine Fiktionalitätskritik greifbar würde. Obwohl gerade im Schluss der Geschichte sehr viele schwankhafte Elemente zu finden sind, dreht sie sich im Kern um *Mauritius'* Ritterschaft im

¹¹ Schubert, Martin J.: Offene Fragen zum ‚Ambraser Heldenbuch‘, in: exemplar. Festschrift für Kurt Otto Seidel, hg. von Brandt, Rüdiger; Lau, Dieter (Lateres 5), Frankfurt am Main u.a. 2008, S. 99–120, hier: S. 112.

¹² *Mauritius von Craûn*, hg. von Reinitzer, Heimo (ATB 113), Tübingen 2000, S. XVII.

¹³ Vgl. Klein, Dorothea: ‚Mauricius von Craûn‘ oder die Dekonstruktion der Hohen Minne, in: *ZfdA* 127 (1998), S. 271–294, hier: S. 292 f. In eine ähnliche Richtung geht auch der Beitrag Fritsch-Rössler, Waltraud: ‚Moriz von Craun‘: Minnesang beim Wort genommen. Oder es schläft immer der Falsche, in: *Uf der mâze pfat*. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag, hg. von Werner Hoffmann; Waltraud Fritsch-Rössler; Liselotte Homering (GAG 555), Göppingen 1991, S. 228–254.

1. Einleitung

Sinne seines Dienstes an der Dame. Die Erzählung bedient sich dabei parodistischer Elemente, das bedeutet aber nicht, dass das Konzept von Ritterschaft und Frauendienst (auch als Basis der höfischen Gesellschaft) insgesamt verspottet werden soll. Vielmehr wird auf mitunter durchaus komische Weise vermittelt, was geschieht, wenn Dame und Ritter in bestimmten Situationen in ihren ihnen zugewiesenen Rollen versagen.¹⁴

Der Text folgt damit thematisch weiter der vom *Frauenehre*-Fragment vorgegebenen Richtung und auch der in seinem Umfang in einem merkwürdigen Missverhältnis zum Rest der Handlung stehende Prolog über die Herkunft des Rittertums, in dem die Untaten Kaiser Neros einen recht großen, das sensationell Grausame ausstellenden Teil einnehmen,¹⁵ lassen sich im Rahmen dieses angenommenen Konzeptes erklären.

¹⁴ Sehr radikal interpretiert auch Peter Andersen-Vinilandicus den Text und will als Autor den Stricker identifiziert haben, was den *Mauritius von Craûn* neben der *Frauenehre* und dem im Verbund später folgenden *Pfaffen Amis* zum dritten Text desselben im *Ambra-ser Heldenbuch* machen würde, vgl. Andersen-Vinilandicus, Peter: *Mauritius oder der Kaiser mit unsichtbarer Kron'*, in: *Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 201–214. Er verstrickt sich in der Argumentation allerdings in zahlreiche Widersprüche und seine Thesen sind daher nicht sehr belastbar.

¹⁵ Auch in der Überschrift zum Text ist nur von *Kûnig Nero ainem Wûttrich* die Rede, nicht aber von *Mauritius*. *Mauritius von Craûn*, S. 10. Zitiert wird der *Mauritius* hier und im Folgenden stets nach der Ausgabe Moriz von Craûn, hg. von Pretzel, Ulrich (ATB 45), Tübingen 1973. Zwar liegen mit der Edition von Reinitzer 2000 und der

1.1. anefangk – medias in res

Schon bevor dieser „eigentliche Prolog“ der Erzählung einsetzt, in dem wie gesagt die Herkunft des Rittertums von Troja und seiner *translatio* über Griechenland und Rom ins Reich Karls des Großen, und damit für den Rezipienten des beginnenden 16. Jahrhunderts auch in Maximilians Heiliges Römisches Reich (Deutscher Nation) geschildert wird, leiten einige Verse den Text ein, die unter diesem Gesichtspunkt besonders in Augenschein genommen werden sollen:

*Ir habt dick vernomen.
vnd ist auch / mit red fürkomen.
von warlichen / mēren.
daz Ritterschafft ye wēren./
wert vnd mūs ymmer wesen.¹⁶*

Es wird also zunächst eine Kernthese präsentiert, die als dem Publikum bekannt vorausgesetzt wird: *Ritterschafft*, Rittertum ist derart wichtig, dass es auf Dauer bestehen bleiben muss. Das Publikum soll das in wahrhaftigen Erzählungen (*warlichen mēren*) vermittelt bekommen (*dicke vernomen*) haben. Im Rahmen des Kompilationsverbundes trifft dies jedenfalls zu: Der vorangegangene Text weist, wie oben zitiert, die eigene Aussage

Ausgabe Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Klein, Dorothea; Schröder, Edward, Stuttgart 1999/2014 neuere Editionen vor, jedoch bietet Pretzels Ausgabe als einzige, neben dem normalisiert-mittelhochdeutschen Text, so etwas wie eine Transkription des Ambraser Textes. Sie ist damit sehr nah am tatsächlich überlieferten Text und kann daher hier statt einer normalisierten Edition oder einem eigens anzufertigenden Transkript verwendet werden.

¹⁶ Mauritius von Craûn, v1 ff.

1. Einleitung

über das Lob an den Damen nicht nur als *rechte mē* in Abgrenzung zur Lüge aus, sondern schließt, wie ebenfalls oben wiedergegeben, just mit der Feststellung, dass die Welt verloren sei, wenn dem Rittertum seine Ehre genommen würde, indem ihm seine Basis in Form der weiblichen Ehre entzogen würde. Damit wird das Rittertum zu dem Grundpfeiler der (höfischen) Weltordnung schlechthin. Die *Frauenehre* hat das Phänomen sozusagen gesellschaftlich und geschlechterspezifisch begründet und die höfische Gesellschaftsordnung davon abgeleitet, der *Mauritius von Craûn* ordnet es nun zunächst historisch ein. Dass der folgende Prolog nun schildert, woher das hoch wichtige Konzept des Rittertums stammt und es zusätzlich durch die Übereinstimmung der beschriebenen *translatio militiae*¹⁷ mit der *translatio imperii* legitimiert, ist schlüssig.¹⁸

¹⁷ Zu dieser Legitimationsstrategie vgl. z.B. Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Wien, ÖNB, Cod. 2861. Einführung und Beschreibung der Handschrift, hg. von Schröter, Martin, München 2000, S. 8. Das Einfügen der *translatio militiae* in die mittelalterliche Translationslehre, und darüber hinaus vor allem in den höfischen Roman, hat Frank-Rutger Hausmann für den *Cligés* herausgearbeitet. Vgl. etwa Hausmann, Frank-Rutger: *Translatio militiae sive retranslatio: Neue Überlegungen zu Chrétien de Troyes' Cligés*, in: *Rezeption und Identität: Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, hg. von Musäus, Immanuel; Vogt-Spira, Gregor; Rommel, Bettina, Stuttgart 1999, S. 301-312.

¹⁸ Jan-Dirk Müller stellt fest, dass einige Überschriften im *Ambraser Heldenbuch* „in auffälliger Weise die „historischen“ Könige heraus [stellen], die für Maximilians dynastisches Traditionsverständnis wichtig sind“ und zählt diese auf. Vgl. Müller, Jan-Dirk: *Gedechnus*.

1.1. anefangk – medias in res

Mauritius von
Craûn

Nach dem Prolog setzt die unmittelbare Handlung um den Protagonisten Mauritius von Craûn ein. Dieser Ritter wirbt schon lange erfolglos um eine Dame. Sie, die Gräfin von Beamunt, verspricht Mauritius allerdings endlich die Erfüllung seines Minnedienstes, falls er zu ihren Ehren ein Turnier ausrichten würde. Mauritius reist denkbar aufwändig vor die Burg der Gräfin, in dem er ein Holzschiff konstruieren lässt, das von im Inneren versteckten Pferden angetrieben werden und über Land fahren kann. Vor der Burg angekommen schlägt Mauritius ein Lager auf, zerlegt sein Schiff und schenkt in der Geste des Turnierhofhalters enorme Reichtümer hin. Erstmals beim Eintreffen von Mauritius Schaufefährt wird im Text erwähnt, dass die Minnedame dort nicht allein residiert, sondern einen Ehemann hat. Dieser nimmt, wie viele andere Ritter, an den Turnierspielen teil und verwundet dabei versehentlich einen anderen Teilnehmer tödlich. Das Turnier nach diesem Unglücksfall abubrechen lehnt Mauritius ab; es geht ohne den Hausherrn weiter und Mauritius geht als Sieger hervor. Ungewaschen und in der zerhauenen Turnierrüstung tritt er nun unmittelbar an, den versprochenen Lohn einzufordern, schläft aber in der Obhut einer Zofe erschöpft ein, bevor die Gräfin ihn emp-

Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 2, München 1982, S. 196 f. Die Beobachtung ist für Artus in den Überschriften zu *Iwein* und *Mantel-Erec* und Dietwart und Dietrich in der zur zu *Dietrichs Flucht* sicher stimmig, aber *Nero, der Wüttrich*, in der Überschrift zum *Mauritius von Craûn*, fällt aus dieser Reihe aus. Er taugt hier, wie im Text, nur als Negativbeispiel sowohl eines römischen, „welschen“ Kaisers, wie eines Herrschers, der sich des Rittertums nicht als würdig erweist und so die *translationes imperii* wie *militiae* ins Deutsche Reich begründet.

1. Einleitung

fängt. Als diese schließlich dazukommt, verbietet sie der Zofe Mauritius zu wecken, verweigert dem Schlafenden den Minnelohn und zieht sich wieder zurück. Als Mauritius erwacht und erfährt, was er versäumt hat, dringt er zornig ins Ehegemach der Gräfin ein, der Ehemann erwacht und meint in dem blutigen Mann in zerhauener Rüstung den Geist des von ihm Erschlagenen zu erblicken, springt auf, stößt sich das Schienbein und fällt daraufhin bewusstlos nieder. Mauritius legt sich statt seiner ins Ehebett, will nun aber die Minne der sich zunächst schlafend stellenden Dame nicht mehr. Diese jedoch wird nun ihrerseits aktiv. Nach der nunmehr irgendwie beiderseits ungewollten Verrichtung der Minneerfüllung zieht Mauritius davon, die Dame bleibt, ihm nachblickend, am Fenster zurück.

Am Ende der Erzählung steht die Dame, die sich als nicht-ideal erwiesen hat *mit grossem schaden an Eere*¹⁹ am Fenster. Ihre *Eere*, die zentrale Grundlage des gesamten Rittertumskonzeptes, ist also in Mitleidenschaft gezogen worden. Sie trauert dem ebenfalls offenbar nicht-idealen Ritter nach und spricht zum Schluss der Erzählung eine didaktische Warnung aus:

*Vnd da rat ich jn / allen.
wer stettikliche mÿnne.
hinfür / begÿnne.
daz er an meinen kumber / sehe
Vnd hewt als einem alsame / gesche.*²⁰

Diese Warnung kann sich laut Hartmut Kokott „nur auf das gesamte Handlungsmodell *minne* beziehen“, für dessen negative

¹⁹ Mauritius von Craûn, v1718.

²⁰ Mauritius von Craûn, v1772 ff.

1.1. anefangk – medias in res

Ausprägung die Figuren der Erzählung „Fallbeispiele“ seien.²¹ Vor dem Hintergrund des Textverbundes kann man mit der Minne hier aber auch das von ihr im Grunde abhängige Verhältnis des Rittertums von der Frauenehre lesen. Obwohl von vornherein grundsätzlich vielversprechend ausgerichtet, haben hier sowohl die Dame in ihrer, wie auch Ritter Mauritius in seiner Rolle versagt. Die Schlussworte der Gräfin sind also nicht nur Ausblick auf eine weitere Erzählung, deren Protagonisten ihre Warnung vielleicht zum Vorteil gereichen könnte, sondern sie sind auch ein Abschied der Protagonisten dieser Erzählung von der *Ritterschafft* insgesamt.

Das eingangs im Prolog als mobil beschriebene, einer *translatio* unterliegende Konzept des Rittertums, das denen folgt, die sich seiner würdig erweisen und so auf den ursprünglich als vorbildlich eingeführten Mauritius kommt, kann ihn, bedingt durch sein Versagen, auch wieder verlassen. Es ist möglicherweise auch deshalb kein Zufall, dass diese erste epische Erzählung im *Ambraser Heldenbuch* von einem Protagonisten handelt, der zwar im Prinzip den höfischen Tugenden gehorcht, aber eben kein Artusritter ist. Um diese Gruppe wird es erst im Anschluss gehen, wenn auf den *Mauritius von Craûn* Hartmanns *Iwein* und später der *Erec* folgt. Das Rittertum wird hier möglicherweise ganz bewusst vom ungebundenen Ritter Mauritius verabschiedet, um dann im Folgenden an einen neuen Ort zu wandern.

²¹ Kokott, Hartmut: Mit grossem schaden an eere (v. 1718). Zur Minnelehre des ‚Moriz von Craûn‘, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 362-385, hier: S. 383.

1. Einleitung

Für die Lesart und Interpretation sowohl des zuletzt von Nicola Kaminski als „exzentrisch bis exotisch“²² bezeichneten, häufig als recht sperrig empfundenen und vieldiskutierten Unikums *Mauritius von Craûn*,²³ als auch für die, in dieser Form einzigartige Fassung der *Frauenehre*, die sowohl verkürzt und zuspitzt als auch zahlreiche unikale Mehrverse bietet,²⁴ ergeben sich mit dem Blick auf den Überlieferungsverbund neue Möglichkeiten. Nicht nur werden die beiden Werke so in einem gemeinsamen Sinnzusammenhang lesbar, sondern sie erhalten darüber hinaus für den gemeinsamen Überlieferungsverbund, für die Sammlung eine rezeptionssteuernde Funktion, indem sie zentrale Thesen zum Verhältnis von Rittertum und Damentugenden und historisch hergebrachter höfischer (Welt-)Ordnung dem Textverbund prologartig voranstellen. Dieser hier zunächst ausschnittshaften Blick auf den Beginn, den *anefangk* des *Ambraser Heldenbuchs* macht deutlich, wie für diese enorm umfangreiche Sammelhandschrift einige offene Fragen beantwortet werden können: Nämlich nur durch die Betrachtung des gesamten Textverbundes, der Texte in ihrer Anordnung innerhalb desselben und ihrer jeweils speziellen Fassung, Verfasstheit und tatsächlichen materiellen Form.

²² Kaminski, Nicola: Die Unika im Ambraser Heldenbuch: ein überlieferungsgeschichtlicher ‚Vnfalo‘? In: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 179–199, hier: S. 181.

²³ Vgl. dazu auch die Zusammenfassung von Forschungsaussagen bei Tomasek 1986, S. 254.

²⁴ Von den 1.902 Versen in Klaus Hofmans Ausgabe der *Frauenehre*, sind im *Ambraser Heldenbuch* 569 Verse, nämlich 1.321-1.890 wiedergegeben. Die überwiegende Zahl davon ist unikal überliefert.

1.2. Material und Materialität

Sowohl der Untersuchungsgegenstand, das *Ambraser Heldenbuch*, als auch die darin überlieferten Texte sollen und müssen im Rahmen dieser Arbeit in ihrer Materialität ernst genommen und im Zusammenhang auch mit dem Umfeld der Entstehung der Sammelhandschrift betrachtet werden. Das *Ambraser Heldenbuch* ist ein Prachtkodex, eine in den Jahren zwischen 1504 und 1517 im Auftrag König, beziehungsweise Kaiser, Maximilians I. von Habsburg entstandene Sammlung, die wesentlich ältere epische Texte, nämlich solche des Hochmittelalters, des 12. und 13. Jahrhunderts, in vielen Fällen unikal, überliefert. Vieles an diesem Artefakt ist ungewöhnlich: Zunächst fällt die Tatsache auf, dass Maximilian das Buch von seinem Zolleschreiber Hans Ried „ausschreiben“²⁵ lässt, denn der Habsburger ist sonst durchaus kompetenter Nutzer des modernen Druckmediums. Das Anfertigen einer so aufwändigen, prachtvoll illustrierten Pergamenthandschrift wirkt einigermaßen unzeitgemäß und deutet, vor dem Hintergrund der enormen Kosten eines solchen Unternehmens scheinbar für ein einzelnes Exemplar, auf eine besondere Exklusivität des Projekts. Es stellt sich zweitens die Frage, welchen Zweck der großformatige Kodex dann für den kaiserlichen Auftraggeber haben sollte. Im Gegensatz zu anderen künstlerischen Projekten, die in Maximilians Auftrag entstehen, fällt auf, dass sich im gesamten Band nicht ein direkter Hinweis auf den Mäzen findet – weder auf das Patronat, noch auf die Person. Ne-

²⁵ Vgl. z.B. Schubert 2008, S. 102 f.

1. Einleitung

ben Martin Wierschin irritiert das auch Martin J. Schubert: „Maximilian wird [...] nicht genannt, es fehlt jeder panegyrische Hinweis.“²⁶

Am auffälligsten – und aus literaturwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant – ist allerdings drittens die Textauswahl des Sammlungsverbundes. Er enthält 25 Texte, die zum Zeitpunkt ihrer Zusammenstellung bereits um die 300 Jahre alt sind und von denen, je nach Zählung, mindestens 14 unikal, nur hier überliefert sind.²⁷ Schon deshalb beansprucht er unstrittig „eine für die deutsche Literaturgeschichte durchaus einmalige Stellung“²⁸, denn ohne diesen Überlieferungsträger wären zahlreiche Werke der sogenannten Blütezeit heute gar nicht greifbar. Die enthaltenen Werke sind die folgenden (mit der entsprechenden Zuschreibung nach der *opinio communis*, falls bekannt, in Klammern): 1. Die *Frauenehre* (der Stricker), 2. *Mauritius von Craûn*, 3. *Iwein* (Hartmann von Aue), 4. *Die Klage* (ders.),²⁹ 5. das sogenannte *zweite Büchlein*, 6. *der Mantel*, 7. *Erec* (Hartmann von Aue), 8. *Dietrichs Flucht*, 9. *Rabenschlacht*, 10. *Nibelungenlied*, 11. *Nibelungenklage*, 12. *Kudrun*, 13. *Biterolf und Dietleib*, 14. *Ortnit*,

²⁶ Schubert 2008, S. 118. Er zitiert hier direkt Wierschin, Martin: Das Ambraser Heldenbuch Maximilians I., in: *Der Schlern* 50 (1976), S. 429-441; 493-507; 557-570, hier: S. 430. Wierschin schlussfolgert aus dieser Beobachtung darüber hinaus, dass man es beim *Ambraser Heldenbuch* daher „mit einem Torso zu tun“ haben müsse, der nicht fertig gestellt wurde.

²⁷ Die Zählung der Unika hängt davon ab, ob man Quasiunika und unikal überlieferte Textteile mitrechnet. Vgl. Kaminski 2009, S. 180.

²⁸ Wierschin 1976, S. 429.

²⁹ Ausgabe: Hartmann von Aue: *Die Klage*, hg. von Gärtner, Kurt (ATB 123), Berlin/München/Boston 2015.

1.2. Material und Materialität

15. *Wolfdietrich*, 16. *Die böse Frau*,³⁰ 17. *Die treue Gattin* (Herrand von Wildonie), 18. *Der betrogene Gatte* (ders.), 19. *Der nackte Kaiser* (ders.), 20. *Die Katze* (ders.), 21. *das Frauenbuch* (Ulrich von Liechtenstein), 22. *Helmbrecht* (Wernher der Gärtner), 23. *Pfaffe Amis* (der Stricker), 24. *Titurel* (Wolfram von Eschenbach) und 25. eine deutsche Prosa vom *Priesterkönig Johannes*. Für die überwiegende Zahl insbesondere der unikalen Textüberlieferungen gilt, dass Sie für die Forschung lange Zeit gar nicht oder lediglich in Editionen greifbar waren, die sich der klassischen Editionsphilologie verpflichtet sehen und den vermeintlichen Makel einer Spätüberlieferung, Orthographie, Wortwahl, Ausdrücke, Reime und anderes mehr den Sprachstand des 16. Jahrhunderts betreffend, durch eine Rückübertragung der im *Ambraser Heldenbuch* überlieferten Textgestalt möglichst nah an ein angenommenes Original des 12. oder 13. Jahrhunderts auszugleichen versuchen. Dieser Methode, die auf der Pionierarbeit Karl Lachmanns für das germanistische Fach beruht, ist unbestritten Einiges zu verdanken. Die gute Lesbarkeit und damit einhergehende Popularität des *Erec*, der als erster Artusroman in deutscher Sprache auf etwa 1180 datiert und Hartmann von Aue zugeschrieben wird, kann als prominentes Beispiel genannt werden. Ausgerechnet dieser Text ist eben annähernd vollständig nur im *Ambraser Heldenbuch* überliefert; ansonsten kennt man nur wenige kurze Fragmente des Werks. Um offene Fragen zur Ambraser Sammelhandschrift zu beantworten, führt der Weg über die Einzelbetrachtung klassischer Editionen der enthaltenen Texte, so solche Ausgaben denn überhaupt vorliegen, allerdings nicht

³⁰ Ausgabe: *Daz buoch von dem übeln wibe*, hg. von Ebbinghaus, Ernst A[lbrecht] (ATB 46), Tübingen 1968.

1. Einleitung

weiter. Nur ein modernerer Ansatz, mit der sogenannten *Material Philology* auf das *Ambraser Heldenbuch* zu schauen, verbunden mit einer Sicht, die den Textverbund, statt einzelner Werke zusätzlich in den Blick nimmt, vermag neue Perspektiven zu öffnen und in den oben genannten Fragen Ergebnisse zu liefern. Im einleitenden Unterkapitel konnte dies am Beispiel der ersten beiden hier versammelten Texte bereits deutlich vorgeführt werden.

Die Besonderheiten des *Ambraser Heldenbuchs* liegen nicht nur in der Einzigartigkeit des überlieferten Textbestands, sondern zeigen sich auch und gerade gegenüber anderen, (vermeintlich) vergleichbaren Überlieferungszeugen. Ein Ansatz, der sich dem Kodex und den enthaltenen Texten auf eine ausdrücklich material-philologische Weise nähern möchte, wird deshalb davon profitieren, einerseits die Sammlung als Ganzes, auf einer Makroebene in den Blick zu nehmen und dabei zweitens, bei allen bekannten Schwierigkeiten, den Versuch zu machen, das *Ambraser Heldenbuch* gegenüber anderen zeitgenössischen Überlieferungsträgern gleichermaßen abzugrenzen wie einzuordnen.

Wichtig ist zudem, dass das *Ambraser Heldenbuch*, ob man ihm nun *a priori* unterstellen möchte konzeptuell strukturiert zu sein oder nicht, in jedem Fall eine Sammelhandschrift im kodikologischen Sinne ist: Sie ist als solche angelegt und hergestellt. Als Sammelhandschrift grenzt die Ambraser Handschrift sich kategorisch von „zusammengesetzten Handschriften“ ab, die sozusa-

1.2. Material und Materialität

gen mehr oder weniger zufällig entstandene Überlieferungsgemeinschaften von Texten darstellen können.³¹ Auch an solche Konstrukte können literaturwissenschaftliche, material-philologische Fragen angetragen werden, jedoch in anderer Art und mit anderem Schwerpunkt, als das zum Beispiel für das *Ambraser Heldenbuch* möglich ist. In dieser Arbeit übergeordnet mitgedachte Fragen nach Konzept, Stringenz oder Motiv für die Textauswahl und insbesondere nach kompilatorischen Erwägungen oder gezielten „Manipulationen“ lassen sich an aus rein pragmatischen oder über einen längeren Zeitraum zusammengekommene Versammlungen nicht, oder nicht in vergleichbarer Weise herantragen.

Als konkreten Vergleichspunkt bieten sich für das Einordnen der Sammelhandschrift *Ambraser Heldenbuch* vermeintlich zunächst andere zeitnah entstandene „Heldenbücher“ an. In seinem Artikel „Heldenbücher“ im Verfasserlexikon hebt Joachim Heinzle jedoch hervor, dass das *Ambraser Heldenbuch* gar nicht zu dieser Gruppe gehöre, da es nicht unter die Definition „umfangreichere Sammelüberlieferungen ausschließlich oder überwiegend heldenepischen Inhalts“ fällt.³² Gleichwohl stellt er aber die These auf, dass „dessen [des Ambraser Heldenbuchs] heldenepischer Teil indessen auf eine Sammelhs. nach Art der „H.“ im terminologischen Sinne zurückgehen könnte“, womit er sich auf die

³¹ Kranich-Hofbauer, Karin: Zusammengesetzte Handschriften – Sammelhandschriften. Materialität – Kodikologie – Editorik, in: Materialität der Editionswissenschaft, hg. von Schubert, Martin (Beihefte zu Editio 32), Berlin 2010, S. 309-321.

³² Heinzle, Joachim: Art. ‚Heldenbücher‘, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd 3, hg. von Wachinger, Burghart, u.a., Berlin/New York 1981, Sp. 947-956, hier: Sp. 947.

1. Einleitung

Texte von *Dietrichs Flucht* bis *Wolfdietrich* bezieht und räumt ein, dass die Verwendung des Begriffs „Heldenbuch“ „zunächst nicht auf Gattungsammlungen im modernen Sinne beschränkt war“.³³ Das *Ambraser Heldenbuch* ist also paradoxerweise *per definitionem* gar kein Heldenbuch – jedenfalls nicht nach moderner Gattungslogik. Die trotzdem konstatierten Gemeinsamkeiten mit gattungsmäßig homogeneren Sammlungen und *per Definition* idealen, alle vom Ende des 15. Jahrhunderts stammenden, Heldenbüchern, nämlich dem *Dresdner Heldenbuch*, dem *Heldenbuch Linhart Scheubels* und dem *Straßburger Heldenbuch* (gemeint ist die heute verbrannte Handschrift des Diebolt von Hanowe, beziehungsweise der vermutlich darauf basierende Erstdruck von um 1483) sind, wenn man Joachim Heinzle, stellvertretend für einen häufiger gestellten Befund der Forschung, folgt, vor allem im Mittelteil des Textbestandes auszumachen. Zwar erscheint diese Beobachtung auf den ersten Blick als evident, allerdings leidet sie unter einer gewissen Oberflächlichkeit: Die, wohl gemerkt von der Forschung „künstlich“ zu einem „Block“ zusammengefasst, Texte 8-15 der Ambraser Handschrift präsentieren zwar durchgehend heldenepischen Stoff, trotzdem unterscheidet sich auch dieser Teilverbund von allen Sammlungen der definitiv einwandfreien Heldenbücher. Von den textlichen Unika *Kudrun* und *Biterolf und Dietleib*, sowie den seltenen, sehr umfangreichen, beziehungsweise sehr zugespitzten Fassungen von *Dietrichs Flucht* und *Wolfdietrich* einmal abgesehen, bietet vor allem kein anderes Heldenbuch Texte aus dem Bereich der so bezeichneten „historischen Dietrichepik“. Zwar gibt es zu *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*, die dieser Gattung angehören, parallele Überlieferung, auch immer beider Texte gemeinsam, nie aber

³³ Heinzle 1981, Sp. 947.

1.2. Material und Materialität

gemeinsam mit „aventurehafter Dietrichepik“. Die hingegen ist häufig gemeinsam mit dem Komplex aus *Ortnit* und *Wolfdietrich* überliefert, den das *Ambraser Heldenbuch* ebenfalls enthält;³⁴ auch *Biterolf und Dietleib* fällt wohl eher in diese aventurehafte Kategorie. Die gemeinsame Überlieferung beider Genres im *Ambraser Heldenbuch* weist möglicherweise auf eine progressive Sicht auf die Dichotomie zwischen *historia* und *fabula*, die hier eben keine besondere Rolle zu spielen scheint. Auffällig ist, dass ein solcher Unterschied in dieser gängigen Form im Umfeld Maximilians auch andernorts offensichtlich nicht gemacht wird: Die Untersuchungen Frank Fürbeths zum Innsbrucker Bücherverzeichnis Maximilians, einem vergleichsweise gut erschließbaren Teil von dessen Büchersammlung, haben gezeigt, wie in der Bibliothekssystematik des Hofes bei erzählenden Texten gezielt zwischen *historia* und *heldenbuech* unterschieden wird.³⁵ In Maximilians Büchersammlung bekommt auch ein *Wolfdietrich* (B, also nicht der *Wolfdietrich* A, den das *Ambraser Heldenbuch* überliefert) die Zuordnung *histori*, während der *Jüngere Titirel* dort als *heldenpuech* geführt wird.³⁶ Das der Überlieferungsbefund des

³⁴ Lienert, Elisabeth: Die ‚historische‘ Dietrichepik. Untersuchungen zu ‚Dietrichs Flucht‘, ‚Rabenschlacht‘ und ‚Alpharts Tod‘, Berlin 2010, S. 1.

³⁵ Fürbeth, Frank: ‚Historien‘ und ‚Heldenbücher‘ in der Büchersammlung Kaiser Maximilians in Innsbruck, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 151–165.

³⁶ Frank Fürbeth geht noch einen Schritt weiter und stellt die These auf, dass für die Sachordnung von Maximilians Innsbrucker Bibliothek das Kriterium der Literarizität die Unterscheidung zwischen ‚Heldenbüchern‘ und ‚Historien‘ begründe. Der Begriff ‚Helden-

1. Einleitung

Ambraser Heldenbuchs damit gegen jeden weiteren Überlieferungsträger steht, Heldenbuch oder nicht, dafür aber eine Kohärenz mit der Systematik aufweist, nach der Literatur in Maximilians Umfeld auch sonst nachweislich geordnet, aber eben nicht getrennt wird, kann als Indiz dafür gelten, dass es sich, auch nur auf den Mittelteil bezogen, beim *Ambraser Heldenbuch* nicht um eine aus vorgängigen Sammlungen zusammengestellte Kompilation handelt, wie Heinze annimmt, sondern um eine im Umfeld Maximilians konzipierte.

Das Innsbrucker Bücherverzeichnis kann zwar nicht leisten, für das gesamte Korpus des *Ambraser Heldenbuchs* diese Beobachtung zu bestätigen, da die enthaltenen Texte sich schlichtweg kaum überschneiden, aber systematisch kann Frank Fürbeth durchaus weiter gefolgt werden, wenn er mit Jan-Dirk Müller zunächst die Diskussion um den „historischen Kern der volkssprachlichen Epik zu Maximilians Zeit“ wiedergibt und dann hervorhebt, dass gerade im Umfeld Maximilians „die mittelalterlichen Heldenbücher als ‚Chroniken auf poetische Art‘ für die Habsburger Genealogie fruchtbar“ gemacht werden sollen.³⁷ Im Sinne dieser Deutung könnte man, bezogen auf die Ambraser Sammelhandschrift, abstrahieren und auch andere epische Texte des Korpus als solche *integumenta* lesen, denn ob die zeitgenössische Wahrnehmung diese (zunächst einzelnen) Texte primär

buch“ habe genau deshalb nichts mit „Heldenepik“ zu tun, die konsequent dem Bereich der *historiae* zugeordnet sei. Allerdings durchbricht im Abdruck seiner eigenen Auswahl des Bücherverzeichnisses z.B. ein als *Willehalm*-Zyklus identifiziertes „*pergamene geschrieben heldenbuch*“ diese vermeintliche Systematik. (Fürbeth 2009, S. 158 ff., bzw. S. 162).

³⁷ Fürbeth 2009, S. 157.

1.2. Material und Materialität

als historisch-faktisch oder als literarisch und „poetisch eingekleidet“ auffasst, tritt hinter die Frage zurück, ob sie vor dem Hintergrund eines Konzepts maximilianischer Selbst- und Familien-darstellung einen Zweck erfüllen können. Sei dieser offenbar, allegorisch-interpretatorisch erschließbar oder nur im speziellen Zusammenhang erkennbar.

Der Tatsache, dass die Texte des *Ambraser Heldenbuchs* nicht nur keineswegs alle der Heldenepik zugehören, sondern vielmehr einer Vielzahl von Gattungen zugeschrieben werden können, versucht die Forschung bislang mit einem Hilfskonstrukt zu begegnen, das den Textverbund ordnen soll: Die Texte 1-7 werden demnach unter höfischer Epik subsumiert, die Texte 8-15, wie oben gesagt, unter Heldenepik und 16-23 unter Kleinepik. Die letzten beiden Werke, *Titirel* und *Priesterkönig*, fallen bei dieser schematischen „Block“-Sortierung aus, worin sich bereits ein Schwachpunkt des Ansatzes zeigt. Diese Einteilung des Textverbunds in Gattungs-Blöcke begründet sich nicht zuletzt in einer Annahme bezüglich möglicher Vorlagen für das *Ambraser Heldenbuch*. Nimmt man an, diese Blöcke gingen jeweils auf bereits in den Vorlagen existente Verbände zurück, hätten nur wenige Sammlungen, statt vieler seltener Einzeltexte als Vorlagen gedient und wäre die merkwürdige Häufung von Unika beziehungsweise das Verschwinden der Vorlagen einfacher erklärbar. Weniger als eine handvoll mehr oder weniger umfangreicher Sammelhandschriften, so stellt man sich vor, kann einfacher spurlos verschwinden, als 25 einzelne Überlieferungszeugen. Die Stichhaltigkeit dieses Indizes ist allerdings grundsätzlich diskutabel, weil den angenommenen Vorlagen vergleichbare Sammelhandschriften nicht bekannt sind, und die Logik, nach der die bis

1. Einleitung

heute in der Forschung gängigen Blöcke innerhalb des Verbundes der Ambraser Sammlung aufgeteilt werden ist auch nur auf den ersten Blick stabil.

Neben terminologisch modern so bezeichneten Heldenbüchern könnte das *Ambraser Heldenbuch* durchaus zumindest in der Nähe anderer zyklifizierender Handschriften und Kompilationen stehen. Jane H. M. Taylor stellt fest, „[t]he later Middle Ages, codicologically speaking, is surely the ‚Age of the Narrative Cycle“.³⁸ Auf der europäischen Ebene lässt sich im Spätmittelalter tatsächlich eine Tendenz zum zyklifizierenden Sammeln von Erzählungen feststellen. Ein früher Vertreter dieser Tendenz ist die mittelniederländische *Lancelotcompilatie*, die um den Protagonisten Lancelot zahlreiche Inhalte der Artustradition anordnet. Darin ähnelt es dem um 1470 fertig gestellten und 1485 veröffentlichten *Le Morte d'Arthur*, ebenfalls einem umfassenden Artus-Zyklus des Engländers Thomas Malory. Für den deutschen Sprachraum ist der *Rappoltsteiner Parzival* von Philipp Colin und Claus Wisse, zusammengestellt in den 1330er Jahren, zu nennen, in dem um den Wolframschen *Parzival* als Kern Elemente der französischen, Chrétienischen Parzival-Literatur und Strophen der mittelhochdeutschen Lyrik angeordnet sind, um einen umfassenden Parzival-Zyklus zu schaffen.³⁹ Für die Artusepik entsteht, fast parallel zu Malorys englischer Kompilation, das *Buch*

³⁸ Taylor, Jane H. M.: Order from Accident: Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages, in: *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, hg. von Besamusca, Bart u.a., Amsterdam u.a. 1994, S. 59-73, hier: S. 59.

³⁹ Zu einer verwandten Fragestellung vgl. die Dissertation von Sietz, Fabian: *Erzählstrategien im Pappoltsteiner ‚Parzival‘. Zyklizität als Kohärenzprinzip*, Heidelberg 2017.

1.3. Forschungsbericht

der *Abenteurer* Ulrich Fuetrers in den Jahren 1473-1495 als komplette Retextualisierung der deutschsprachigen Artustradition.⁴⁰ Von all diesen Zyklen unterscheidet sich das *Ambraser Heldenbuch* durch seinen gattungs- und stoffmäßig heterogenen Textbestand genauso, wie vom genannten *Straßburger Heldenbuch*, das im Grunde eine ähnliche Retextualisierung heldenepischer Inhalte bietet. Trotzdem könnte Maximilians Projekt vom spätmittelalterlichen Trend der Zykklifizierung berührt sein.

Es zeigt sich jedenfalls, dass die Einordnung der Sammelhandschrift *Ambraser Heldenbuch* sich nach rein literaturgeschichtlichen und literarischen Kriterien offensichtlich als schwierig darstellt. Die dabei offen bleibenden Fragen zu beantworten, kann nur hoffen, wer eine weitere Untersuchungsebene mit einbezieht: Nämlich die spezifische historische Situation und den größeren Kontext, in dem dieser Kodex entstanden ist.

1.3. Forschungsbericht

Über Maximilian I., der als schillernde Gestalt zwischen Mittelalter und Neuzeit, als „Herrscher und Mensch einer Zeitenwende“⁴¹ zwischen Ritterromantik und Reformbestrebungen steht, ist seitens der Geschichtswissenschaft seit jeher viel ge-

⁴⁰ Vgl. dazu die Arbeit von Bastert, Bernd: *Der Münchner Hof und Fuetrers ‚Buch der Abenteurer‘. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter* (Mikrokosmos 33), Frankfurt am Main u.a. 1993.

⁴¹ Vgl. Hollegger, Manfred: *Maximilian I. (1459-1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende* (Kohlhammer Urban-Taschenbücher 442), Stuttgart 2005.

1. Einleitung

schrieben worden. Die Bedeutung des Habsburgers für die europäische und österreichische Geschichte und die zahlreichen, oft erstaunlich gut fassbaren, Facetten seiner Persönlichkeit sind ausgiebig aufgearbeitet worden. Noch immer als Standardwerk, vor allem zur historisch-politischen Dimension Maximilians, gilt zurecht die fünfbändige Arbeit Hermann Wiesfleckers aus den Jahren 1971-1986, sowie der 1991 erschienene „kleine Wiesflecker“, der in einem Band auf Maximilian als Fundament „des habsburgischen Weltreiches“ zuspitzt.⁴² Aus jüngerer Zeit ist aus dem historischen Bereich außerdem Manfred Holleggers Monographie zu Maximilian von 2005 als maßgeblich zu nennen.⁴³

Das um Maximilian entstandene, gesamte Œuvre künstlerischer Projekte ist ebenfalls verhältnismäßig häufig und besonders auch im beginnenden 21. Jahrhundert Thema wissenschaftlicher Beschäftigung gewesen. Prägend für die Untersuchung vor allem der Produktion von Literatur um Maximilian ist die Arbeit Jan-Dirk Müllers „Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.“ von 1982 an der sich seither jede Forschung zum Thema orientiert.⁴⁴ Gemeinsam mit Hans-Joachim Ziegeler hat

⁴² Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit. 5 Bde. München u. a. 1971-1986 und Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches, Wien/München 1991.

⁴³ Holleger 2005. Es könnten zahlreiche weitere historische Arbeiten zu Maximilian aufgeführt werden, im Rahmen der vorliegenden, primär literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit, muss die Auswahl geschichtswissenschaftlicher Bezugspunkte notwendig zuge-spitzt bleiben.

⁴⁴ Müller 1982.

1.3. Forschungsbericht

Müller zum gleichen Thema erst 2015 den lange erwarteten Sammelband „Maximilians Ruhmeswerk“ herausgegeben, der Beiträge zu verschiedenen Aspekten des künstlerischen Schaffens um Maximilian vereint.⁴⁵ Dazwischen, im Jahr 2007, ist Thomas Schauertes maßgeblicher Artikel zu Maximilians „Gedächtniswerk“ erschienen, der unterschiedliche Bestandteile desselben in den Blick nimmt und auch miteinander in Beziehung bringt.⁴⁶ Dazu kommt der im Jahr 2009 erschienene Sammelband zu Maximilian und der „Hofkultur seiner Zeit“, ein Jahrbuch der Oswald-von-Wolkensteingesellschaft, der viele neue und moderne Beiträge zum Thema vereint und in der vorliegenden Arbeit mehrfach zitiert wird.⁴⁷ Desweiteren erschienen zahlreiche, hier in der Einführung nicht vollständig aufzulistende Beiträge zu einzelnen Projekten und Personenkreisen aus dem künstlerischen Schaffungsfeld am Habsburger Hof um 1500. Besonders für die literarischen Projekte lässt sich beobachten, dass die immer größer werdende Dichte und bessere Verfügbarkeit von Digitalisaten im Internet, etwa des *Theuerdank*, der *Ehrenpforte* und auch des *Ambraser Heldenbuchs* den Zugriff und die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Objekten in den vergangenen

⁴⁵ Müller, Jan-Dirk; Ziegeler, Hans-Joachim: Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I., Berlin 2015.

⁴⁶ Schauerte, Thomas [Ulrich]: Der Herold an der Druckerpresse. Tradition und Innovation in Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk, in: Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Pluralisierung & Autorität, Bd. 9, hg. von Wimböck, Gabriele, Berlin/Münster 2007, S. 137–160.

⁴⁷ Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009.

1. Einleitung

Jahren erleichtert haben.⁴⁸ Auch die vorliegende Arbeit nutzt diese modernen Zugangsmöglichkeiten und schöpft an entsprechenden Stellen aus dem digitalen Fundus.

Trotz seiner oben angesprochenen einmaligen Stellung und besonderen Bedeutung für die germanistische Mediävistik ist die Anzahl der Forschungsbeiträge dezidiert zum *Ambraser Heldenbuch* recht überschaubar. Einzelne der unikalen und nicht-unikal-texte – manche mehr als andere – wurden und werden in der Forschung behandelt und diskutiert. Trotzdem gibt es kaum Beiträge, die den Kodex als Ganzes in den Mittelpunkt stellen. Gerade der literaturwissenschaftliche Blick bleibt dabei immer spezialisiert, auf einzelne Texte, einen prominenten Autor wie Hartmann oder einzelne Gattungen wie die Schwankliteratur ausgerichtet. Das gilt zum Beispiel auch für den 2008 erschienenen Sammelband der Hartmann-Studien „cristallîn wort“. Dieser wählt das *Ambraser Heldenbuch* zum Rahmenthema. Mit der Ausnahme des Beitrags von Angela Mura, die eine plausible These zum Verbleib der Vorlagen des Heldenbuchs entwickelt, fallen aber alle übrigen Beiträge in die oben genannten Kategorien.⁴⁹ Wo das *Ambraser Heldenbuch* als Objekt in seiner Materialität

⁴⁸ *Theuerdank* 1517, BSB München, Signatur: Rar. 325 a, Permalink: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00013106>, die ‚Ehrenpforte‘, HAUM Braunschweig, Virtuelles Kupferstichkabinett, Signatur ADürer WB 2.279, Karton 1H-36H, Permalink: <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb2-h0279-001> bis <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb2-h0279-036>. und das bereits genannte *Ambraser Heldenbuch*.

⁴⁹ Rahmenthema: das *Ambraser Heldenbuch*, hg. von Fritsch-Rössler, Waltraud (Cristallîn wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008.

1.3. Forschungsbericht

selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird, wird es als exotischer, schwer einzuordnender Bestandteil des künstlerischen Schaffens um den Auftraggeber, Maximilian I., als kaum einzuordnender Beitrag zu dessen *gedechtnus* wahrgenommen. Der Leiter der Handschriftensammlung der ÖNB, Franz Unterkircher, lieferte 1954 und 1973 Beiträge, vor allem zu kodikologischen Aspekten der Sammelhandschrift. 1973 gab er auch ein (Pseudo-)Faksimile der Handschrift heraus, das bis zur Digitalisierung um 2010 die beste Möglichkeit bot, dem sehr restriktiv verwahrten *Ambraser Heldenbuch* materiell nahe zu kommen. Kurz darauf lieferte Martin Wierschin in einem dreiteiligen Artikel im *Schlern* einen umfangreichen Beitrag zum *Ambraser Heldenbuch* ab und dokumentierte dabei zahlreiche Fragen, die bis dato nicht schlussendlich beantwortet werden konnten.⁵⁰ Das hat sich grundsätzlich und bis heute auch seit dem Beitrag Martin J. Schuberts von 2008 nicht geändert, in dem dieser noch einmal alle diese „offenen Fragen“ sammelt und aufarbeitet.⁵¹

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wurde, wie gesagt, nur selten der Überlieferungsträger, die spezielle Fassung, geschweige denn der komplette Überlieferungsverbund in den Mittelpunkt des Interesses gestellt. Schon 1930 erschien zwar eine Untersuchung von Hubert Schütz zur *Iwein*-Überlieferung im *Ambraser Heldenbuch*, in jüngerer Zeit beschäftigte sich außerdem beispielsweise Roswitha Pritz 2009 ausführlich in ihrer Dissertation mit dem *Nibelungenlied* nach der Ambraser Hand-

⁵⁰ Wierschin 1976.

⁵¹ Schubert 2008.

1. Einleitung

schrift und Ineke Heß arbeitete 2011 zur Überlieferung des unikalenen *Mantel* in diesem Kodex.⁵² 2016 erschien außerdem eine neue Ausgabe des *Mantel-Erec*-Verbundes mit dem Titel *Ereck*, herausgegeben durch Timo Reuvekamp-Felber, Andreas Hammer und Victor Millet. Aber fast all diesen Arbeiten ist gemein, dass sie zwar auf die spezielle Überlieferungsform, nicht aber auf die Ko-Überlieferung, den Textverbund, erst recht nicht darüber hinausblicken. Für die Arbeiten zu *Mantel* und *Erec* gilt das nur eingeschränkt, insofern hier die Zusammengehörigkeit beider Texte, wie sie die Überlieferung im *Ambraser Heldenbuch* bietet erstmalig durchaus ernst genommen wird. Der *Mantel* wird deswegen konsequenterweise, wie im Heldenbuch, auch in der neuen Ausgabe des *Ereck* als Textbeginn mitgeliefert.

Das *Ambraser Heldenbuch* ist auch Untersuchungsgegenstand spezieller hilfswissenschaftlicher Fragestellungen geworden. Das Illustrationsprogramm des Kodex untersuchte beispielsweise Erich Egg von den 1950er bis 1980er Jahren und in jünger-

⁵² Das Nibelungenlied nach der Handschrift d des „Ambraser Heldenbuch“ (Codex Vindobonensis Ser. nova 2663, Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Transkription und Untersuchungen, hg. von Pritz, Roswitha, Wien 2009; Heß, Ineke: Rezeption und Dichtung im Mittelalter. Zur Überlieferung des ‚Mantel‘ im Ambraser Heldenbuch, in: Lesen und Verwandlung. Lektüreprozesse und Transformationsdynamiken in der erzählenden Literatur, hg. von Groscurth, Steffen; Ulrich, Thomas (Literaturwissenschaft 21), Berlin 2011, S. 155-185.

1.3. Forschungsbericht

ter Zeit arbeitete Kristina Domanski besonders zu den Pflanzenabbildungen im Kodex.⁵³ Mit den „Gewohnheiten“ des Schreibers Hans Ried im *Ambraser Heldenbuch* setzte sich zuerst Thomas P. Thornton in einem Beitrag 1962 auseinander, erst 2015 folgte zum selben Thema eine Miszelle von Susanne Homeyer und Inta Knor.⁵⁴

Die Fragen aus dem kodikologisch-materiellen Bereich, mit den historischen und auf Maximilian bezogenen zu verknüpfen und gleichzeitig mit einem literaturwissenschaftlichen Ansatz zu verbinden, der den gesamten Textverbund mit einbezieht, gehört zur Zielsetzung der vorliegenden Arbeit. In der aktuellen Forschungslandschaft hat sich ein Trend entwickelt, die Wechselwirkung zwischen Text und Überlieferungsverbund für die Interpretation und Rezeptionsgeschichtsforschung fruchtbar zu machen. Das spiegelt sich zum Beispiel in der Monographie Diana Müllers aus dem Jahr 2013 zum *Gregorius* Hartmanns von Aue in

⁵³ Vgl. von Egg zuletzt: Egg, Erich: Der Meister der Miniaturen des Ambraser Heldenbuches, in: *Domus Austriae. Eine Festgabe Hermann Wiesflecker zum 70. Geburtstag*, hg. von Höflechner, Walter; Mezler-Andelberg, Helmut J[odok]; Pickl, Othmar, Graz 1983, S. 99–103. Zu Domanski: Domanski, Kristina: Das Ambraser Heldenbuch – ein Florilegium?, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 67 (2014), S. 249–255; Domanski, Kristina: Die Naturstudien im ‚Ambraser Heldenbuch‘, in: *ZfK* 77 (2014), S. 271–282.

⁵⁴ Thornton, Thomas P[erry]: Die Schreibgewohnheiten Hans Rieds im Ambraser Heldenbuch, in: *ZfdPh* 81 (1962), S. 52–82. Homeyer, Susanne; Knor, Inta: Zu einer umfassenden Untersuchung der Schreibsprache Hans Rieds im Ambraser Heldenbuch, in: *ZfdPh* 134.1 (2015), S. 97–103.

1. Einleitung

verschiedenen Sammelhandschriften, in der sie auch viel Grundlegendes zur Herangehensweise aufarbeitet. Gleiches gilt für die aktuelle Arbeit von Margit Dahm-Kruse zum *Herzmaere* Konrads von Würzburg und dessen Überlieferung in verschiedenen Kontexten.⁵⁵ Im größeren Rahmen wird der Trend etwa im HERA-Projekt „The Dynamics of the Medieval Manuscript“ von Bart Besamusca sichtbar, in dem die Dynamiken und Wechselbeziehungen zwischen Texten innerhalb einer Sammelhandschrift für die europäische Literatur des Mittelalters untersucht werden. Ausgehend von der Einsicht, dass ein literarisches Werk nicht unberührt bleiben kann von der unmittelbaren Umgebung, mit der es überliefert ist – sowohl bezogen auf die Wirkung, die durch die Einrichtung und Ausstattung des Kodex erreicht wird, als auch auf das interpretative Potenzial einzelner Texte füreinander sowie spezifische Formen und Effekte von Varianz und Fassungs poetik – positioniert sich die vorliegende Arbeit im Rahmen dieser aktuellen Forschungsströmungen, die eine material-philologische Herangehensweise auf eine neue Ebene zu heben versuchen. Gleichzeitig sieht es sich dabei auch dem erarbeiteten Verständnis von den Begriffen Materialität und Produktion und der zwischen diesen bestehenden, prozesshaften Dynamik verpflichtet,

⁵⁵ Müller, Diana: Textgemeinschaften. Der ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue in mittelalterlichen Sammelhandschriften, Frankfurt am Main 2013; Dahm-Kruse, Margit: Konrads von Würzburg ‚Herzmaere‘ im handschriftlichen Kontext. Zur poetologischen Beeinflussung von Textfassungen durch die Sammlungskonzeptionen, in: Der Kurzroman im mittelalterlichen Europa, hg. von Edlich-Muth, Miriam, Wiesbaden 2018, S. 193-209.

1.4. Arbeitsprogramm

wie sie im Graduiertenkolleg 1678 an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf diskutiert wurden, in dem das Dissertationsprojekt verwurzelt und entstanden ist.

1.4. Arbeitsprogramm

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Hauptkapitel, die im Folgenden ab Kapitel 2 formuliert werden. Zweimal werden diese Kapitel durch jeweils thematisch angrenzende Exkurse ergänzt. Die Analyse des Gegenstands *Ambraser Heldenbuch* erfolgt zum einen in Form einer Untersuchung der jeweils einzelnen Texte, sowie generell in der Gesamtbetrachtung sozusagen vom ersten bis zum letzten Text. Gleichzeitig führen die Kapitel die Untersuchung „vertikal“ jeweils eine Ebene höher und dann auch über den Kodex selbst hinaus.

Den Hauptteil der literaturwissenschaftlichen Arbeit leitet das folgende Kapitel 2 ein, das sich mit den Verbindungen der Texte aus dem Verbund untereinander beschäftigt, für die mit dem Einstieg *medias in res* zu Beginn bereits ein Beispiel genannt worden ist. Es gibt weitere solche Beispiele, die der „symbiotischen Verbindung“ im programmatischen Beginn des Textverbundes ähneln. Darunter finden sich aus der sonstigen Überlieferung bekannte Zweierbünde, wie *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* oder *Nibelungenlied* und *Klage*. Im *Ambraser Heldenbuch* reihen sich *Ornith* und *Wolfdietrich A* nach gleichem Muster ein. Für diese Paare ist eine intertextuelle Kommunikation, eine Reaktion des einen Textes auf den anderen, bereits gesehen worden: Das *Nibelungenlied* lässt sich von der *Klage* her (neu) interpretieren, die *Rabenschlacht* schreibt das Geschehen aus *Dietrichs Flucht* fort. In Form und in Zitaten an den Textanfängen reflektieren *Dietrichs Flucht/Rabenschlacht* überdies *Nibelungenlied/Klage*.

1. Einleitung

Einen ganz besonderen Fall bietet die bereits angesprochene Verbindung von *Erec* und *Mantel*-Fragment, die mit Sicherheit nicht so schlecht und unbefriedigend funktioniert, wie es die klassischen Forschungsmeinungen darstellen. Den Schluss des Verbundes bilden das *Titurel*-Fragment und der *Priesterkönig Johannes*. Auch diese beiden Texte sind nicht nur „handschriftextern“ über die gemeinsame Retextualisierung in Albrechts *Jüngere Titurel* mit einander verwoben, sondern bieten auch in der hier überlieferten Form ein vielschichtiges Potenzial.

Vielfach lassen sich die Kommunikationsangebote, die sich die Texte hier gegenseitig, sowie dem Rezipienten machen nur im Blick auf die gesamte Handschrift überblicken. Viele der unmittelbar nacheinander überlieferten Textsymbiosen machen dies deutlich. Der Gesamtblick auf den tatsächlichen Textverbund und -bestand macht aber noch ein weiteres intertextuell funktionierendes Strukturierungsverfahren sichtbar, das hier als „Brücke“ bezeichnet werden soll. Relativ auffällig ist die Brücke im „heldenpischen Mittelteil“ des Kodex auszumachen: Ein Doppelpepos (*Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*) zu Beginn, ein weiteres (*Ornit* und *Wolfdietrich A*) am Ende überspannen den dazwischen versammelten Textbestand. Inhaltlich erzählt dabei das zweite Doppelpepos offene Enden des ersten, konkret des Prologs von *Dietrichs Flucht*, zu Ende. Die beiden Artusromane *Iwein* und *Erec* überspannen die beiden kleineren Büchlein, die einzelne Diskurse der breiten Romanhandlungen gleichsam wie Exkurse elaborieren.

Und – wiederum nur im Blick auf den gesamten Textbestand – werden noch weitere Verbindungen sichtbar, die im Gegensatz zu den vorgenannten eher wie „Tunnel“ funktionieren, weil sie über verschiedene inhaltliche Diskurse jeweils auseinander lie-

1.4. Arbeitsprogramm

gende Textmengen aneinander binden, ohne dazwischen angeordneten Texten einen Überbau anzubieten. Strickers *Frauen-ehre* stellt, wie gezeigt wurde, gleich zu Beginn den Zusammenhang von ideal ausgefüllten Geschlechterrollen und (höfischem) *ordo* her, dessen Zusammenbruch sie für den Fall prophezeit, dass diese Rollen nicht mehr erfüllt würden. Eben dieses Szenario wird in aller Konsequenz im *Helmbrecht* gegen Ende der Sammlung dem Rezipienten vor Augen geführt. Auch sonst zeigen der *Helmbrecht* (und die kleinelischen Texte um ihn herum) erstaunlich viele Bezugnahmen auf das vom Stricker geschilderte Ideal, womit der wohl längste Tunnel unter dem Textverbund benannt wäre.

Auf der Textanalyseebene können die Rückwirkungen, die diese Strukturierungsstrategie auf die überspannenden, wie überspannten Texte hat, sichtbar gemacht werden. Der inhaltliche Diskurs, der hier verhandelt wird, steht dabei zudem oft in direktem Zusammenhang mit der Entstehungszeit der jeweiligen Texte. Das wiederum aus der Sicht einer dritten Zeitebene, derjenigen der Entstehung der Handschrift zu interpretierten, führt bisweilen über die bestehenden Forschungsüberlegungen hinaus und baut neue Zugänge zum Konzept des *Ambraser Heldenbuchs*. Da ein bewusster Kompilationsprozess für die Produktion der Sammelhandschrift angenommen wird, spielen teilweise Fragen nach zeitgenössischen Kenntnissen der Literaturlandschaft und der Interpretierbarkeit von Texten des Hochmittelalters für die Zeit um 1500 eine wichtige Rolle für das Verstehen der Positionierung einzelner Werke im Verbund. Das im *Mauritius von Craûn* als mobil beschriebene Abstraktum *Ritterschafft* durchläuft beispielsweise nur dann, wie dort im Prolog geschildert, konsequent weiter verschiedene Handlungsräume, wenn

1. Einleitung

der *Iwein* vor dem *Erec* steht. Ersterer endet am Fixpunkt Artushof. Zweiterer beginnt hier zwar, seine Handlung – und damit das Rittertum – verabschiedet sich am Ende aber von Artus und seinem Hof und macht so einen neuen Ort für folgende Erzählungen plausibel.

Im Anschluss an das Kapitel soll in einem Exkurs (Kapitel 3) der Blick auf das Verhältnis der im *Ambraser Heldenbuch* gebrauchten Strategien mit denen im bereits erwähnten *Buch der Abenteuer* Ulrich Fuetrers gelenkt werden. Denn dieses wenig ältere Werk stellt wohl unstrittig einen Extremfall von Textsymbiosen und Retextualisierung dar. In diesem Zusammenhang muss ein Seitenblick auf das Verhältnis Maximilians zu seinem Schwager, dem Auftraggeber Fuetrers, Albrecht IV. von Bayern-München geworfen werden. Auch und gerade dieses besondere Verhältnis macht das *Buch der Abenteuer* zu einem besonders lohnenden Vergleichsobjekt.

Im folgenden Kapitel 4 wird der Fokus auf eine bestimmte narratologische Ebene zugespitzt, nämlich die der Figuren und ihrer Verbindungen untereinander. Figuren spielen, nicht in allen, aber doch in den meisten zentralen Texten des *Ambraser Heldenbuchs* nicht nur als Handlungsträger wichtige Rollen, sondern auch als Anknüpfungspunkte intertextueller Bezugnahmen und Diskurse. Sie sind zentral für viele der symbiotischen, wie auch der verknüpften Textverbindungen. Vor allem sind sie aber zentrale Ordnungsinstanzen für Gattungen (etwa Artus für den Artusroman), jedoch insbesondere auch über Gattungsgrenzen hinaus, für den größeren Textverbund: Für die heldenepischen Texte wird ein stimmiges Geflecht genealogischer Verbindungen fast sämtlicher auftretender Figuren entworfen. Der Stammbaum Dietrichs von Bern geht auf Dietwart, einen Mann, der vorbildlich wie Artus genannt wird, zurück und Dietrich taucht wie

1.4. Arbeitsprogramm

ein untergeschlagener Roter Faden in fast allen Folgetexten immer wieder auf. Sei es auch nur als Referenz, wie in der Beschreibung von Helmbrechts unstandesgemäßer Haube, auf der unter anderem die Rabenschlacht abgebildet ist. Durch die Nennung von Artus werden dabei die, ohnehin einander nahestehenden, Konzepte von *translatio* und Genealogie miteinander verknüpft. Kriemhild aus dem (im *Ambraser Heldenbuch* an den entscheidenden Stellen teils fragmentarischen) *Nibelungenlied*, beziehungsweise ihr Verhalten (als Frau) wird in der *Klage*, vor allem aber auch in der unikalen *Kudrun* diskutiert und vor verschiedenen Folien verhandelt und bewertet. Und am Ende des Kodex steht schließlich mit Titurel das Gralsgeschlecht im Mittelpunkt und mit ihm ein Textfragment, das einzigartig alle Gattungskonventionen im Verbund vorangegangener Texte überlagert und endgültig auf eine heilsgeschichtliche Ebene perspektiviert. Vom Priesterkönigtum des Johannes soll hier mit dem Blick auf das Ende der Sammelhandschrift auch ein Ausblick auf das Ende der vorliegenden Arbeit vorweggenommen werden.

Bevor mit dem letzten Kapitel 6 ein entscheidender letzter Schritt über die untersuchten Figuren auf die nächste Ebene getan werden kann, folgt ein zweiter Exkurs (Kapitel 5). In diesem wird das Illustrationsprogramm des *Ambraser Heldenbuchs* in den Mittelpunkt gestellt und die Forschungspositionen dazu einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Für die Materialität des Kodex und eventuelle Wechselwirkungen mit dem enthaltenen Textverbund ist dies von besonderer Bedeutung. Fragen zum Illustrator (oder den Illustratoren) werden diskutiert und das merkwürdig uneinheitlich erscheinende Bildprogramm so weit wie möglich einer Interpretation unterworfen. Im Mittelpunkt stehen, wie im vorangestellten Kapitel auch im Exkurs, die

1. Einleitung

wenigen figürlichen Darstellungen, die konkrete Bezüge zum Text aufweisen.

Im dritten Hauptkapitel (Kapitel 6) schließlich geht es um die Verbindung des *Ambraser Heldenbuchs* mit dem *gedechtnus*-Werk Maximilians. Maximilians Verständnis des zentralen, von Jan-Dirk Müller auch für die Forschung dazu geprägten, Begriffs der *gedechtnus* als einer bidirektional, ja teilweise rekursiv ablaufenden Funktion, muss dafür zunächst grundlegend erklärt werden. Gleichzeitig Verpflichtung dem Andenken von (ausgewählten) Vorfahren, wie der Mitwirkung am eigenen Nachruhm gegenüber, ist die *gedechtnus* für Maximilian überzeitliches Instrument zur Inszenierung seiner Selbst und seiner Familie. Das aus diesem Verständnis erwachsende, multimediale Ruhmeswerk wird deshalb in relevanten Teilen vorgestellt, um dann die Brücke zu den bereits erarbeiteten Ergebnissen schlagen zu können. Für Maximilians *gedechtnus*-Werk sind unter anderem nämlich wieder bestimmte, bereits genannte Figuren zentral: Artus und Dietrich tauchen im Ruhmeswerk in Maximilians Riesenholzschnitten *Ehrenpforte* und *Triumphzug* auf, Dietrichs Tochter wird im *Stam* Jacob Mennels als Ahnfrau geführt und sowohl Dietrich als auch Artus stehen an Maximilians, von ihm selbst konzipiertem, Grabmal als überlebensgroße Bronzestatuen. Dort, wie auch in den von Maximilian restaurierten Fresken auf Burg Runkelstein in Tirol gesellt sich ihnen Gottfried von Bouillon zu, Held des Ersten Kreuzzugs und der Sage nach Abkömmling des Parzival-Sohnes Lohengrin und damit des Gralsgeschlechts. In welchem Verhältnis Maximilian sich und seine Familie zu diesen Helden gesehen haben muss, klärt dieses letzte Kapitel und hilft dabei, das Konzept des *Ambraser Heldenbuchs* im Kontext des *gedechtnus*-Werkes letztendlich zu verstehen und einzuordnen. Die

1.4. Arbeitsprogramm

an der Schnittfläche zwischen genealogischer Ansippung und literarischer Einschreibung changierender Figuren bieten dafür das Sprungbrett. Vor diesem Hintergrund lohnen auch fokussierte Blicke auf die anderen literarischen Projekte Maximilians, neben dem *Weißkunig* vor allem auf den *Theuerdank*. So sollen Fragen nach dem Verhältnis des (Ver-)Sammelns von Literatur und der Literaturproduktion im Umfeld Maximilians gestellt und mögliche Implikationen für das *Ambraser Heldenbuch* als „Habsburger Heldenbuch“ angesprochen werden.

2. „Textverbindungen“

2.1. Text-Symbiosen

2.1.1. Traditionelle Textverbände

Im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* finden sich zwischen all den Unika und besonderen Varianten vereinzelt auch Texte, die nicht nur einzeln auch aus der sonstigen Überlieferungslandschaft bekannt sind, sondern dort auch mit den gleichen Nachbarn begegnen. Besonders fällt dies beim *Nibelungenlied* auf, mit dem *Iwein* einer der beiden Texte aus dem Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* mit der breitesten Parallelüberlieferung, das fast immer gemeinsam mit der *Klage* überliefert ist.

Das Ambraser *Nibelungenlied* d ist der jüngste Textzeuge der breiten handschriftlichen Überlieferung, die Helmut de Boor treffend „reich, aber verwirrend“ nannte.⁵⁶ Zu den Besonderheiten der Fassung d gehört, dass es sich dabei offensichtlich um eine Mischredaktion handelt. Während d weitgehend der *B-Fassung des *Nibelungenliedes* folgt, sind Einschübe aus dem abweichenden Text einer *C-Version identifizierbar.⁵⁷ Besonders auffällig sind Lücken im Text, die anscheinend auf die Vorlage zurückzuführen sind. Der Schreiber Hans Ried konnte sie in der Länge offensichtlich einschätzen und hat, wohl zwecks geplanten späteren Nachtrags, in passendem Umfang Stellen in der Handschrift frei gelassen. Eben diese wohl lückenhafte Vorlage ist, zumindest mit einiger Wahrscheinlichkeit, außerdem identifiziert

⁵⁶ Das *Nibelungenlied*, hg. von Bartsch, Karl; de Boor, Helmut; Wisniewski, Roswitha, 22. Auflage, Wiesbaden 1996, S. XLVIII.

⁵⁷ Ausführlich hat zu der *Nibelungenlied*-Fassung des *Ambraser Heldenbuchs* wie gesagt Roswitha Pritz in ihrer Dissertation gearbeitet; *Nibelungenlied* d 2009, hier: S. 4.

2.1. Text-Symbiosen

worden, was für die Textsammlung des *Ambraser Heldenbuchs* einmalig ist. Im *Nibelungenlied*-Fragment O, das heute in der Krakauer Biblioteka Jagiellońska liegt,⁵⁸ will man den Überrest der möglicherweise direkten Vorlage für den Ambraser Text ausgemacht haben.⁵⁹ Über die aus der fragmentarischen Überlieferungsform resultierenden Implikationen für die Interpretation des *Nibelungenliedes* d wird in Kapitel 4.3.1. noch ausführlich gesprochen werden. Gerade der Schluss des Textes ist jedenfalls von Ausfällen betroffen, so dass der Anschluss text der *Klage* hier nach einigen freien Blättern folgt.

Alle als vollständig geltenden Überlieferungen des *Klage*-Textes sind gemeinsam mit dem *Nibelungenlied* überliefert. Die *Klage* ist eindeutig als kurz nach dem *Nibelungenlied* entstandene „Antwort“ und Fortsetzung entstanden und wurde schon früh mit ihm vergesellschaftet. Schon die drei ältesten (und für die Forschung daher zentralen) *Nibelungenlied*-Überlieferungen A, B und C, die auf das 13. Jahrhundert datiert werden, transportieren jeweils beide Texte.

Die *Klage* kann als Paradebeispiel für eine literarische Antwort auf einen populären Text gelten. Die Einzigartigkeit des *Nibelungenliedes* wurde ganz offensichtlich bereits von den Zeitgenossen gesehen und aus dem Bedürfnis, einzelne Aspekte zu deuten und zu interpretieren, entstand der Bedarf nach einer Ergänzung der Erzählung. Hierzu ist bereits ausführlich gearbeitet

⁵⁸ Krakau, Bibl. Jagiellońska, Berol. Mgq 792, vgl. Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/1016>.

⁵⁹ Vgl. *Nibelungenlied* d 2009, S. 4.

2. „Textverbindungen“

worden.⁶⁰ Die *Klage* problematisiert demnach die exzessive Gewalteskation des *Nibelungenliedes* und schlägt einen stärker christlich geprägten Tenor an. Trauer um die toten Helden, Gnade und Buße stehen im Mittelpunkt der narrativen Struktur; in einer Art Bewältigungshilfe der im *Nibelungenlied* erzählten Ereignisse liegt wohl der Hauptimpetus der *Nibelungenklage*. Diese Form der literarischen Antwort traf ganz offenbar so sehr den Geschmack des Publikums bereits des 13. Jahrhunderts, dass die Überlieferung entsprechend das *Nibelungenlied* nur selten ohne sein „Sequel“, die neuinterpretierende *Klage* präsentiert.

Die Geläufigkeit dieser Überlieferungsform des „Doppelpos“ *Nibelungenlied/Nibelungenklage* bezeugt auch die zweite aus der sonstigen Überlieferung bekannte Doppelepenverbindung im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs*: die Verbindung nämlich von *Dietrichs Flucht* und der *Rabenschlacht*. Diese beiden Werke, die dem Genre der „historischen Dietrichepik“ zugehören,

⁶⁰ Vgl. dazu etwa die Arbeiten von Joachim Bumke oder Elisabeth Lienert. Die ‚Nibelungenklage‘. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, hg. von Bumke, Joachim, Berlin/New York 1999; Die Nibelungenklage. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Einführung, neuhochdeutsche Übersetzung und Kommentar, hg. von Lienert, Elisabeth, Paderborn u.a. 2000. Zur intertextuellen Dynamik zwischen beiden Texten s. Lienert, Elisabeth: Intertextualität in der Heldendichtung. Zu Nibelungenlied und ‚Klage‘, in: Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshtuter Kolloquium 1996, hg. von Heinzle, Joachim; Johnson, Leslie Peter; Vollmann-Profe, Gisela, Berlin 1998, S. 276-298. Zur gemeinsamen Überlieferung von *Nibelungenlied* und *Klage* und der *Klage* als „Korrektiv“ zum Lied z.B. Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. In: Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, hg. von Brunner, Horst, Stuttgart 2011, S. 146-172, hier bes. S. 170.

2.1. Text-Symbiosen

sind immer gemeinsam überliefert.⁶¹ Im Unterschied zur vorgeannten Verbindung ist bei den Dietrichepen davon auszugehen, dass die *Rabenschlacht* der Primärtext war und *Dietrichs Flucht* als „Prequel“ die Vorgeschichte der Handlung erzählt.

Nicht nur jedoch, weil einer der Texte die Handlung des „Überlieferungsnachbarn“ forterzählt, gleicht die Doppelepenverbindung von *Dietrichs Flucht/Rabenschlacht* der von *Nibelungenlied/Klage*. Auch strukturell sind direkte Bezüge auszumachen, die zeigen, dass bei der Verbindung der beiden Dietrichepen die Überlieferungssituation der beiden Nibelungentexte Pate stand. Die *Rabenschlacht* korrespondiert auch formal direkt mit dem *Nibelungenlied*, *Dietrichs Flucht* mit der *Nibelungenklage*. Wie das *Nibelungenlied* ist auch die *Rabenschlacht* in der für mittelhochdeutsche Heldenepen typischen Strophen-Form verfasst.⁶² Die jeweils als jünger geltenden Bestandteile der Doppelepen hingegen, *Nibelungenklage* und *Dietrichs Flucht*, sind in Reimpaarversen ausgeführt.⁶³ Auch die Eingangsverse der Epen offenbaren die direkte Bezugnahme:

⁶¹ Vier vollständige Überlieferungen gemeinsam und jeweils ein Fragment sind bekannt. Vgl. Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/werke/87> und <http://www.handschriftencensus.de/werke/305>.

⁶² Heinzle, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepenik, Berlin 1999, S. 63 f.

⁶³ Vgl. Lienert, Elisabeth: Dietrich contra Nibelungen. Zur Intertextualität der historischen Dietrichepenik, in: PBB 121 (1999), S. 23–46, hier: S. 31.

2. „Textverbindungen“

Rabenschlacht

*Welt ir von alten meren wnder horen sagen
von rekchen lobewæren, so sult ir gerne dar zû dagen.*

[...]

Nu solt ir horen gerne von grozer arbeit

[...]

*Nu horet michel wunder hie singen vnd sagen:
vnd mercket alle besunder sich hebt weinen vnd klagen⁶⁴*

Nibelungenlied

*Es ift in alten måren wunders vil gefagt
von Helden lobñwern von groffer arbeit
von frēuden, hochzeiten von wainen vnd von clagen
von kûner Recken streiten mügt jr hie wunder horen fa-
gen⁶⁵*

⁶⁴ *Rabenschlacht*, Str. 1, vv1-3, Str. 4, vv1-2, Str. 5, vv1-4. Die *Rabenschlacht* wird hier und im Folgenden stets zitiert nach der Ausgabe: Rabenschlacht. Textgeschichtliche Ausgabe, hg. von Lienert, Elisabeth; Wolter, Dorit, Tübingen 2005. Dabei wird der kritischen Ausgabe gemäß, wo angegeben, dem Wortlaut des Texts im *Ambraser Heldenbuch* gefolgt; Langverse werden der Übersicht wegen als solche wiedergegeben.

⁶⁵ *Nibelungenlied*, Str. 1. Das *Nibelungenlied* wird hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, stets zitiert nach der Transkription von Pritz, *Nibelungenlied* d 2009. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werden dabei Absatz- und Satzzeichen wie p.e. etc. fortgelassen, bzw. sinnvoll ersetzt. Zur Gegenüberstellung der Einangverse der verschiedenen Werke vgl. auch Heinze 1999, S. 64 f.

2.1. Text-Symbiosen

Demgegenüber grenzt sich der Beginn von *Dietrichs Flucht* explizit von dem des *Nibelungenliedes* ab:

*Welt ir nu hören wûnnder,
so verkûnde ich euch besonderer
die starchen newen mâren.*⁶⁶

Dietrichs Flucht ist in vier vollständigen Handschriften und einem Fragment überliefert. Der vollständige Text steht dabei, wie gesagt, stets mit der Rabenschlacht zusammen. Nur das *Ambraser Heldenbuch* (A) und eine Heidelberger Sammelhandschrift (P) überliefern die Fassung mit einem langen genealogischen Prolog, der bis auf Dietrichs Urahn Dietwart zurückführt. Dessen besondere Funktion für die Fassung und die Ambraser Sammelhandschrift insgesamt wird an späterer Stelle noch ausführlich beleuchtet werden.⁶⁷ Die beiden anderen Handschriften R und W folgen einem alternativen Überlieferungszweig, der sich im Wesentlichen durch das Fehlen eben dieser Vorgeschichte unterscheidet.⁶⁸ Die Ambraser Version von Dietrichs Flucht ist insgesamt die umfangreichste und zeichnet sich mit 10.132 Versen

⁶⁶ *Dietrichs Flucht*, vv1-3. *Dietrichs Flucht* wird hier und ihm Folgenden stets nach der Ausgabe zitiert: L Dietrichs Flucht. Textgeschichtliche Ausgabe, hg. von Lienert, Elisabeth; Beck, Gertrud, Tübingen 2003. Zitierweise erfolgt analog zur *Rabenschlacht*-Ausgabe.

⁶⁷ Die beiden anderen überlieferten Versionen setzen erst mit dem Tod Wolfdietrichs ein, der als Urgroßvater Dietrichs begriffen wird; möglicherweise, weil bei diesen Fassungen der Textblock *Ortnit/Wolfdietrich* noch ergänzt werden sollte (vgl. Heinzle 1999, S. 61). Damit wird auch die Spitzenahn-Position in diesen Überlieferungen direkt an Wolfdietrich, und nicht an Dietwart vergeben.

⁶⁸ *Dietrichs Flucht* 2003, S. XIX f.; Heinzle 1999, S. 60 f.

2. „Textverbindungen“

gegenüber 9.441 in der verwandten Handschrift P durch zahlreiche unikale Mehrverse aus.⁶⁹

Nach dem umfangreichen Prolog erzählt die Handlung von Dietrichs Flucht, wie Dietrichs Onkel Ermrich sich nach dem Tod seiner Brüder des gesamten Reiches bemächtigen will und dabei auch vor dem Mord an seinen Neffen nicht zurückschreckt. Dietrich wird von Ermrich vertrieben und kommt mit 50 seiner Mannen zu König Etzel ins Hunnenland, wo er freundlich aufgenommen wird. Vom Hunnenhof aus versucht er seine rechtmäßige Herrschaft zurückzuerobern, was ihm schließlich gelingt. Er heiratet Herrat, die Nichte der hunnischen Königin Helche. Der von Dietrich in Ehren wieder aufgenommene Verräter Witege erweist sich erneut als untreu und liefert Ermrich die Stadt Raben (Ravenna) aus. Dietrich kann mit Etzels Heer nur unter großen Verlusten Ermrichs Heer besiegen, dieser kann jedoch erneut fliehen und Dietrich kehrt in Trauer an den Hunnenhof zurück.

Dietrichs
Flucht

Die Rabenschlacht setzt auf der Handlungsebene Dietrichs stets vergeblich bleibende Bemühungen fort, seine Herrschaft dauerhaft zurück zu erobern. Das Muster des Scheiterns im Sieg wird hier fort-dauernd wiederholt. Wichtigstes inhaltliches Element der Erzählung ist der Tod von Orte und Scharpfe, den beiden Söhnen Etzels und Helches. Obwohl Dietrich persönlich keine Schuld trifft, sind die beiden formal in seiner Obhut, als sie vom Verräter Witege erschlagen werden.

Rabenschlacht

⁶⁹ Diese Mehrverse bieten jedoch nach Meinung Elisabeth Lienerts keinen zusätzlichen inhaltlichen Gehalt, sondern sind meist Füllverse, die zugunsten der *brevitas* in (P) gekürzt sind. *Dietrichs Flucht* 2003, S. XX.

2.1. Text-Symbiosen

Der Tod dieser beiden Söhne kann, zusammen gelesen mit dem späteren Tod Helches, als zusätzliche Motivation für eine Wiederheirat Etzels dienen, dem ansonsten keine Chance auf die Zeugung eines Erben bleiben würde. So wird die Positionierung des im Verbund folgenden Nibelungenlied motiviert, denn auf die dort im zweiten Teil stattfindende Heirat der jeweils verwitweten Kriemhild und Etzel wird hier vorausgedeutet.

2.1.2. Œuvre-Gruppen: Hartmann – Herrand

Die wenigen Überlegungen bezüglich möglicher absichtsvoller Strukturen innerhalb des Textverbunds des *Ambraser Heldenbuchs* beschränken sich auf Thesen zu vorgängigen Sammlungen, die als Vorlagen gedient haben könnten. Die Vorstellung, für das *Ambraser Heldenbuch* hätten nur wenige Sammlungen, statt vieler seltener Einzeltex-te als Vorlagen gedient, ist wie gesagt vor allem deshalb attraktiv, weil so die Unika beziehungsweise der Verlust der, dann nur wenigen, Vorlagen leichter erklärbar ist. Besonders auch für die Texte *Iwein-Klage-Büchlein-Mantel/Erec* ist vielfach eine gemeinsame Vorlage angenommen worden. Das Bewusstsein für einzelne Autoren und deren Verantwortung für bestimmte Texte ist im Mittelalter durchaus fassbar. Sowohl über intertextuelle Nennungen und Aufzählungen, wie in Überlieferungs- und in seltenen Fällen auch Sammlungszusammenhängen. Besonders häufig ist das im Bereich der mittelhochdeutschen Lyrik zu beobachten. Vor allem, aber nicht ausschließlich, ist dabei an die Große Heidelberger Liederhandschrift, den *Codex Manesse* zu denken, der Werke nach Autoren gruppiert überliefert.

Aus der Sicht moderner Literaturwissenschaftler gilt es zwar als sicher, dass weder das *Büchlein*, noch das *Mantel*-Fragment von Hartmann stammen. Für die Zeitgenossen des 13. bis 15. Jahrhunderts, die eine Vergesellschaftung der hier versammelten

2. „Textverbindungen“

Texte in der angenommenen Vorgängerüberlieferung zu verantworten hätten, muss dies allerdings längst nicht derart evident gewesen sein. Die Zuschreibung von Albrechts von Scharfenberg *Jüngerem Titurel* an Wolfram von Eschenbach, der mit vergleichsweise wenigen Strophen lediglich die Grundlage des Werkes gelegt hatte, hielt sich immerhin ein halbes Jahrtausend vom 14. bis zum 19. Jahrhundert – und ist damit nur ein sehr prägnantes und fassbares Beispiel für eine solche Fehlzuschreibung.⁷⁰ Die Vorstellung, hier könne für die Zeitgenossen der Eindruck eines Hartmann-Blockes, einer Hartmann-Sammlung entstanden sein, ist also nicht grundsätzlich abwegig. Die Beobachtung, dass andere einschlägige Werke, etwa Wolframs *Parzival*, hier nicht überliefert sind, scheint im Gegenteil diese These noch zu stützen.

Aber von den fünf Texten, die man einer älteren „Hartmann-Sammlung“ zuordnen möchte, sind nicht nur zwei nicht von Hartmann, sondern vor allem vier unikale oder im Fall des *Erec* pseudo-unikale Überlieferungen. Eine Parallele in der erhaltenen Überlieferung außerhalb des *Ambraser Heldenbuchs* zu finden ist schon deshalb unmöglich, aber es gibt auch ansonsten keine Zeugen von vergemeinschafteten Hartmann-Texten. Im Gegensatz zu den Liedern sind Hartmanns breiter überlieferte epische Texte *Iwein*, *Armer Heinrich* und *Gregorius* nie gemeinsam überliefert.⁷¹ Schlussendlich ist der *Iwein* der einzige Hartmann-Text aus dem Verbund des *Ambraser Heldenbuchs*, der nicht unikal überliefert ist.

⁷⁰ Vgl. Wolfram von Eschenbach: *Titurel*, hg. von Brackert, Helmut; Fuchs-Jolie, Stephan, Berlin u.a. 2003, S. 4.

⁷¹ Vgl. die Einträge im Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/werke/147; .../149; .../150>.

2.1. Text-Symbiosen

Die Argumente für eine ältere Handschrift mit einer „Hartmann-Sammlung“ wirken bei genauerer Betrachtung zunehmend weniger belastbar. Viel wahrscheinlicher scheinen andere Kriterien zur Vergemeinschaftung der Texte geführt zu haben. Diese Kriterien gelten eben nicht nur für die fünf Texte einer vermeintlich plausiblen vorgängigen Sammlung, sondern darüber hinaus für weitere Texte im Verbund. Die Unterteilung des Heldenbuches in Blöcke und die Verschiebung der Textzusammenstellung um eine Generation nach hinten scheinen damit gleichzeitig an Plausibilität zu verlieren. Vielmehr verdichtet sich der Indizienbestand, der für eine Entstehung des gesamten Textverbunds erst im Rahmen der absichtsvollen Kompilation des *Ambraser Heldenbuchs* spricht.

Neben Hartmann gibt es nur zwei weitere Autoren, von denen mehrere Texte im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* auftauchen. Zum einen ist dies der Stricker, auf dessen *Frauenehre*-Fragment vom Beginn sehr viel später im Verbund der *Pfaffe Amis* folgt. Als echter „Block“ von vier Texten treten zum anderen die vier Erzählungen Herrands von Wildonie auf. Sie stehen gegen Ende des Textverbundes im Kontext weiterer, im weitesten Sinne, kleinepischer Erzählungen.

Auch die vier Texte des Herrand von Wildonie überliefert das *Ambraser Heldenbuch* unikal⁷² und im Textverbund unmittelbar vor dem ebenfalls nur unikal erhaltenen *Frauenbuch* Ulrichs von

⁷² Eine Ausnahme bildet *der nackte Kaiser*, von dem eine Prosafassung überliefert ist. Vgl. Curschmann, Michael: Ein neuer Fund zur Überlieferung des ‚nackten Kaiser‘ von Herrand von Wildonie, in: *ZfdPh* 86 (1967), S. 22–58.

2. „Textverbindungen“

Liechtenstein. Beide Autoren sind, für Verfasser mittelhochdeutscher Werke selten genug, konkret historisch und urkundlich fassbar: Sowohl die Liechtensteiner als auch die Wildonier waren, besonders zur Zeit des Interregnums, bedeutende Ministeriale in der Steiermark. Und beide, Ulrich und später Herrand, bekleideten dort das Amt eines Truchsesses. Herrand war mit Ulrichs Tochter Perchta verheiratet und die beiden Familien waren auch noch über weitere Ehen miteinander verbandelt.⁷³ Es wurde daher verschiedentlich gemutmaßt, dass die Werke Herrands gemeinsam mit dem *Frauenbuch* Ulrichs schon in einer dem *Ambraser Heldenbuch* vorgängigen Quelle aus dem Bestand der Hausüberlieferung der Liechtensteiner tradiert gewesen sein könnten.

Im Verbund folgt mit dem *Helmbrecht* Wernhers des Gärtners ein zwar nicht unikaler, aber außerhalb des *Ambraser Heldenbuchs* nur ein weiteres Mal überlieferter Text.⁷⁴ Für diesen gilt, neben dem *Seyfried Helbing*, die *Österreichische Reimchronik* Ottokars von der Steiermark als zentrales Rezeptionszeugnis, denn sie weist deutliche Zitate des *Helmbrecht*-Textes auf. Über diese rezeptionsgeschichtliche Erschließung steht auch der *Helmbrecht* sehr nah bei den Werken Herrands und Ulrichs: Ottokar von der Steiermark, oder urkundlich belegt Otacher ouz der Geul,

⁷³ Vgl. Curschmann, Michael, Art. ‚Herrand von Wildon‘, in: NDB 8 (1969), S. 681-682.

⁷⁴ Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/werke/764>.

2.1. Text-Symbiosen

kann den einflussreichen steirischen Adeligen Otto II. von Liechtenstein seinen Förderer nennen, den Sohn Ulrichs von Liechtenstein.⁷⁵

Der elitäre Zirkel einflussreicher Familien in der Region kreist mit Ottokar erneut auch um den regionalen Literaturbetrieb. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass auch Wernher der Gärtner, dessen Werk in diesen Kreisen, deren literarische Produkte im Allgemeinen nur sehr schmal und vor allem regional überliefert sind, wenn nicht heimisch dann doch bekannt war. Der *Helmbrecht* könnte also gut möglich schon früher in der Nähe von Ulrichs von Liechtenstein und Herrands von Wildonie Texten gestanden haben. Ob dies in Form einer Sammelhandschrift oder doch nur innerhalb der selben Bibliothek oder literarischen Sammlung, zum Beispiel genannte Liechtensteiner Hausüberlieferung, oder andernorts in der steirischen Oberschicht der Fall gewesen ist, kann gleichwohl nicht mit Sicherheit gefasst werden. Mit anderen Worten: Für eine, wie auch immer geartete, gemeinsame Quelle aller sechs genannter Texte spricht einiges, für eine vorgängige Handschrift, die auch nur die vier Herrand-Erzählungen enthalten hätte, gibt es allerdings keine unmittelbaren Belege.

Für beide „Autoren-Blöcke“ steht die Forschungsthese von einer dem *Ambraser Heldenbuch* vorgängigen Handschrift im Raum. Für beide ist sie, bei näherer Betrachtung nicht in der an-

⁷⁵ Wenzel, Horst: ‚Helmbrecht‘ wider Habsburg. Das Märe von Wernher dem Gärtner in der Auffassung der Zeitgenossen, in: Euphorion 71 (1977), S. 230–249, hier: S. 232.

2. „Textverbindungen“

genommenen Form wahrscheinlich. Dasselbe gilt für den sogenannten „Kern des ‚Heldenbuchs‘“⁷⁶, das „Filetstück“ in der Mitte, dem ebenfalls unterstellt wird, auf eine ältere Handschrift zurückzuführen zu sein, in diesem Fall auf ein terminologisch einwandfreies Heldenbuch rein heldenepischen Inhalts, wie bereits in der Einleitung ausgeführt wurde. Für alle drei Fälle gilt jedoch gleichermaßen, dass die nur auf den ersten Blick plausiblen Gruppierungen nach Autoren oder Gattungen, dem Verständnis moderner Literaturwissenschaftler folgend, bei genauerem Hinsehen keine belastbaren Kategorien abgeben. Die Unterstellung von bis zu drei vorgängigen Sammelhandschriften für das *Ambraser Heldenbuch* entsteht aus der Verlegenheit angesichts der verlorenen Vorlagen und aus dem text- und gattungsfixierten Herangehen der bisherigen Forschung und resultiert in der bis heute gängigen Gliederung des Textbestands in drei Blöcke. Die so konstruierten Text-Blöcke – höfisch/hartmannisch, heldenepisch, kleinepisch – sind jedoch nur Hilfskonstrukte. Als solche sind sie durchaus brauchbar für eine erste Annäherung an die Texte des *Ambraser Heldenbuchs*. Ein Konzept oder eine Redaktion der Sammelhandschrift können aber mit diesem Ansatz von vornherein nicht gefunden werden. Im Gegenteil: Dies muss beinahe vollständig ausgeschlossen werden, will man die Thesen von den Vorgängersammelhandschriften halten.

⁷⁶ Schubert 2008, S. 112.

2.1. Text-Symbiosen

2.1.3. Symbiotische Gruppierung als Prolog: *Frauenehre* und *Mauritius von Craûn*

Die Beobachtung, dass von vornherein aufeinander zugerichtete Texte, wie die *Klage* als Fortsetzung des *Nibelungenliedes* oder *Dietrichs Flucht* als Vorgeschichte der *Rabenschlacht* eng miteinander verzahnt sein können ist weder verwunderlich, noch für das *Ambraser Heldenbuch* exklusiv. Die Texte eröffnen für den Blick auf ihre Überlieferungspartner neue Perspektiven. Jeweils vor allem vom sekundären auf den primären Text bei den Doppeltexten und von späteren Texten desselben Autors auf dessen frühere Werke – aber in der gemeinsamen Überlieferung eben auch umgekehrt.

In der einzigartigen und sehr heterogenen Textsammlung des *Ambraser Heldenbuchs* finden sich allerdings auch symbiotische Verbindungen, die mindestens in gleichem Maße aufeinander wirken, ohne dass Ihr Zusammenlesen aufgrund eines umfangreicheren gemeinsamen Überlieferungsbefundes oder eines gemeinsamen Autors naheliegend wäre. Eine solche, sehr spezifische und nur im Gesamtblick auf den Textbestand sichtbar werdende Symbiose, die schon in der Einleitung der Arbeit diskutiert wurde, soll im Folgenden noch einmal detailliert beleuchtet werden.

Die mögliche Bedeutung, die dem Fragment der *Frauenehre* des Strickers als erstem Werk im Ambraser Textverbund zukommt, ist in der Einleitung schon angedeutet worden. Die stark verkürzte Fragment-Fassung des Textes fokussiert nicht nur auf den Begriff des *anefangk*, auf den man mit Blick auf die Position im Verbund durchaus mit Recht abheben kann, sondern durch die spezifische Überlieferungsform spitzt die Ambraser Überlieferung des Textes die *Frauenehre* vor allem inhaltlich stark zu.

2. „Textverbindungen“

Wie viele der zumindest nicht unikal überlieferten Texte aus dem *Ambraser Heldenbuch* ist auch für die *Frauenehre* des Strickers die Gesamtüberlieferung eher schmal: Nur ein weiterer, viel älterer Überlieferungsträger, die *Wiener Kleinepikhandschrift* aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, transportiert den Stricker-Text in ähnlichem Umfang, dazu kommen zwei kürzere Fragmente.⁷⁷ Die Einzigartigkeit der Überlieferungsgestalt der *Frauenehre* im *Ambraser Heldenbuch* festzustellen ist damit eigentlich trivial. Interessant ist jedoch, wo genau die Besonderheiten liegen: Die hier überlieferte Textfassung ist stark verkürzt gegenüber der sonstigen Überlieferung, bietet ihr gegenüber aber gleichzeitig zahlreiche Mehrverse.⁷⁸ Spätestens aus dieser Perspektive wird klar, warum mit Blick auf die *Frauenehre*, nicht obwohl, sondern vielleicht gerade weil es sich beim Ambraser Text unbestreitbar um ein Fragment handelt, von einer Fassung im Sinne Joachim Bumkes gesprochen werden muss.⁷⁹ Der Einstieg in den Text erfolgt unstrittigerweise plötzlich, *medias in res*,⁸⁰ dennoch bietet die nur 569 Verse kurze Fassung, wie in der

⁷⁷ Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/1285>.

⁷⁸ Von den 1.902 Versen in Klaus Hofmans Ausgabe der *Frauenehre*, sind im *Ambraser Heldenbuch* 569 Verse, nämlich 1.321-1.890 wiedergegeben und eine überwiegende Zahl davon ist unikal, überliefert.

⁷⁹ Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin 1996, S. 32.

⁸⁰ Die Problematik dieses plötzlichen Textestiegs, als Marker von Fragmentenhaftigkeit, hat zuletzt Gert Hübner in seinem Vortrag „Das Büchlein und das Wissen über Liebe und Ritterschaft im ersten Teil des Ambraser Heldenbuchs“ und in der nachfolgenden Diskussions-

2.1. Text-Symbiosen

Einleitung gezeigt werden konnte, inhaltlich insgesamt ein überraschend konzises Narrativ mit einer deutlich ausgestellten Kernaussage. Das oben herausgearbeitete, zentrale Konzept vom gegenseitig abhängigen Zusammenspiel von Frauenehre, ritterlichem Verhalten und dem Gefüge höfischer Gesellschaft und Ordnung, kann die Rezeptionserwartung bei der weiteren Lektüre lenken und die Wahrnehmung der folgenden Werke beeinflussen.

Hier wird anscheinend ein Grundkonzept entwickelt, das bei der weiteren Lektüre, beziehungsweise für die Deutung von im Verbund folgenden Texten, von Bedeutung sein wird. Die vergleichsweise kurze Fassung des Textes spitzt die Aussage auf dieses Konzept zu, das ausformuliert und dann lediglich mit zwei Gleichnissen unterfüttert wird, und spart so im Verhältnis zu einer (nur hypothetisch vorzustellenden) „vollständigen“ Überlieferung von Strickers *Frauenehre* über 1.300 Verse oder mehr als 70% ein. Die Varianz dieser Überlieferung lässt sich also möglicherweise über eine programmatische Anpassung an das Gesamtkonzept des Textverbundes erklären, das sie als bewusst prologisch gesetzter, absichtlich modifizierter Text möglichst früh in der Sammlung deutlich machen soll. Der Stricker-Text wäre dann absichtlich auf eine wichtige Kernaussage eingedampft: Die Wechselwirkung von vorbildlichem Rollenverhalten beider Geschlechter in der höfischen Gesellschaft ist als essenzi-

runde auf der Tagung „Hartmann von Aue 1230 – 1400 – 1517. Kulturgeschichtliche Perspektiven der handschriftlichen Überlieferung“ im März 2015 in Paderborn thematisiert. Argumentativ ist diesem vermeintlichen Marker möglicherweise ähnlich zu begegnen, wie dem vermeintlich unsauberen Übergang von *Mantel* zu *Erec*. Vgl. dazu das folgende Unterkapitel.

2. „Textverbindungen“

ell für das Funktionieren und Fortbestehen eben dieser Gesellschafts- und Weltordnung zu verstehen. Das vorbildlich-tugendhafte Verhalten der Damen motiviert das vorbildlich-ehrenhafte Verhalten der Ritter, das wiederum rückwirkend positives Verhalten der Damen motiviert. Dieser vom Stricker beschriebene *ordo*-Zustand, der von einem *perpetuum mobile*, einem sich selbst antreibenden Kreislauf positiver Bestätigung von Rollenverhalten angetrieben wird, aber seinen ersten Anstoß in weiblichem Idealverhalten nimmt, steht im Mittelpunkt. In der Definition des Strickers ist männliches Idealverhalten, Rittertum, unauflöslich mit dem Dienst an der Dame verschränkt und Basis für das Ideal eines höfischen *ordo*.

Der vieldiskutierte *Mauritius von Craûn* passt hinter das Stricker-Fragment, gerade in der markanten Perspektivierung der Ambraser Fassung, sehr viel besser, als das bisher gesehen worden ist: Zum einen verhandelt und problematisiert der *Mauritius* genau das zentrale Thema des Vorgängertextes, nämlich das Erfüllen, beziehungsweise Nicht-Erfüllen von idealen Rollenbildern durch die Protagonisten Mauritius und Gräfin von Beamunt und die (möglichen) Auswirkungen auf die höfische Gesellschaft. Zum anderen erweitert der, oft als unmäßig lang und sperrig empfundene, Prolog die Perspektive auf die ideale *Ritterschafft*: Geht es beim Stricker um die Wechselbeziehung der Geschlechter, aus der sich ideales ritterliches Handeln motiviert, personifiziert der Autor des *Mauritius* die *Ritterschafft* und beschreibt einen Weg entlang der *translatio imperii*, eine *translatio militiae*, dem sie, den Tüchtigen folgend und die an ihren Ansprüchen Scheiternden verlassend, folgt.

Die Ambraser *Frauenehre* und der *Mauritius von Craûn* geben, gerade aufgrund ihrer Positionen im Textverbund, ein besonders dankbares Exempel für das Potenzial des Zusammenlesens von

2.1. Text-Symbiosen

gemeinsam überlieferten Texten ab. Selbst wenn man den Blick zunächst nur auf diese beiden Texte legt, wird der symbiotische Effekt bereits sichtbar: Das gesellschaftliche Konzept des Strickers wird im *Mauritius* diskutiert, das Grundprinzip Rittertum überdies politisch-historisch eingebettet und seine Funktionalität am Vermögen/Versagen von Einzelfiguren exemplarisch vorgestellt. Auf insgesamt weniger als 3.000 Versen spannen beide Werke gemeinsam hier ein (grundsätzlich literarisches) Wertesystem auf (*Frauenehre*), verknüpfen es in einem literarischen Exempel (*Mauritius*-Handlung) und verankern es beinahe nebenher auch außerliterarisch historisch in der Verbindung von Ideal und Herrschaft, der Übereinstellung von *translatio imperii* und *translatio militiae* (*Mauritius*-Prolog). Der Blick über diese beiden symbiotischen Texte hinaus auf den weiteren Textverbund wird zu zeigen versuchen, inwieweit sich diese exotische Text-Zweiergruppe als prologhaft für die weiteren Werke erweisen kann.

2.1.4. Symbiose als Prologsubstitut: *Erec* mit *Mantel*

Der *Erec*-Roman Hartmanns von Aue ist mit Sicherheit eines der prominentesten Epen des Mittelalters. Der erste deutsche Artusroman nach dem Vorbild Chrétien de Troyes ist allerdings bekanntlich überraschend schlecht überliefert. Im *Ambraser Heldenbuch* findet sich – quasiunikal – die einzige annähernd vollständige Überlieferung des Romans. Daneben sind nur vier Fragmente bekannt, die eindeutig deutschen *Erec*-Romanen zugeordnet werden können. Pluralisch *Erec*-Romanen deshalb, weil diese Fragmente insofern Rätsel aufgeben, als dass nur zwei von ihnen, das Karlsruher Fragment (K)⁸¹ und das Wiener Fragment

⁸¹ Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/1078>.

2. „Textverbindungen“

(V, heute St. Pölten)⁸² eindeutig dem Ambraser Text beigeordnet werden können, während die zuletzt aufgefundenen Zwettler Fragmente (Z) eindeutig einem anderen Text zugehören und die Wolfenbütteler Fragmente (W) teilweise mit diesem anderen, „mitteldeutschen *Erec*“ und teilweise mit dem Ambraser *Erec* übereinstimmen: Sie enthalten sowohl Verse, die aus dem *Ambraser Heldenbuch* bekannt sind, als auch solche, die eine von zwei nachweisbaren Lücken in dessen Textbestand füllen,⁸³ als drittens auch solche, die vom Ambraser *Erec* signifikant abweichen, aber in Stil und Sprache mit den Zwettler Bruchstücken übereinstimmen. Diese Verse eines alternativen, mit Sonja Glauch, „mitteldeutschen *Erec*“ sind, soweit beobachtbar, näher am Chrétienschen *Erec et Enide*, als die Hartmann zugeschriebenen Verse des *Ambraser Heldenbuchs*.⁸⁴ Weder durch den Ambraser Text noch durch eines der Fragmente wird ein Prolog oder Textestieg überliefert, so dass der *Erec* gleichsam *medias in res* mit der aus der Vorlage Chrétiens bekannten Szene einsetzt, in der *Erec* die Königin während der Jagd nach dem weißen Hir-

⁸² Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/2982>.

⁸³ Es gilt als erwiesen, dass nach den Versen 4.317 und 4.629 Lücken im Ambraser Text vorhanden sind. Die Lücke nach 4.629 wird durch die Verse von W „gefüllt“. Vgl. Glauch, Sonja: Zweimal ‚Erec‘ am Anfang des deutschen Artusromans? Einige Folgerungen zu den neugefundenen Fragmenten, in: *ZfdPh* 128 (2009), S. 347–371, hier: S. 356, bes. Anm. 32. In diesem Zusammenhang ebenfalls zu beachten ist das zuletzt aufgefundene Fragment S. dazu Reuvekamp-Felber, Timo; Hammer, Andreas: Ein neu gefundenes Fragment des ‚Zwettler Erec‘. Beschreibung und Transkription, in: *ZfdA* 143.4 (2014), S. 419-426.

⁸⁴ Wie Sonja Glauch nachweisen konnte. Vgl. Glauch 2009.

2.1. Text-Symbiosen

schen begleitet. Dies gilt jedenfalls dann, wenn man der bisherigen Praxis der *Erec*-Herausgeber folgt und die tatsächliche Überlieferungsgestalt im *Ambraser Heldenbuch* ignoriert.

Dem prologlosen, fragmentarischen *Erec* steht hier der *Mantel*, oder das *Mantel*-Fragment, voran. Dieser wird auf ein französisches Gedicht, das Fabliau *Du mantel mautailié* zurückgeführt,⁸⁵ das ein unbekannter deutscher Autor, teilweise sehr eigenständig, bearbeitet hat. Unter diesen Bearbeitungen fällt besonders das Einführen des Figurenpaares *Erec* und *Enite* auf, denn beide kommen im Fabliau nicht vor.

Eine Autorzuschreibung für den Text ist, obwohl sie von der älteren Forschung recht umstandslos vorgenommen worden war, wie gesagt nicht sicher zu treffen. Oft wurde der *Mantel* aufgrund der zentralen Tugendprobe, in die Nähe der *Crône* Heinrichs von dem Türilin gerückt, zu deren Beginn, als erstes handlungsauslösendes Moment, eine ähnliche Szene steht: In beiden Fällen sitzt Artus mit seinem Hofgesinde bei einem Hoffest zu Tisch und es wird nicht gegessen, bevor nicht eine *âventiure* geschieht. Diese wird prompt durch das Eintreffen eines fremden Boten ausgelöst, der vom *milten* Artus einen Gefallen erbittet, den dieser nicht abschlagen kann: Er verlangt, dass alle Hofdamen sich vermittels des von ihm mitgebrachten Gegenstandes einer Tugendprobe unterziehen.⁸⁶ Im *Mantel* ist das eben ein Mantel, in der *Crône* ist es zu Beginn ein Becher, an späterer Stelle

⁸⁵ Vgl. Das Ambraser Mantel-Fragment, hg. von Schröder, Werner, Stuttgart 1995, S. 166.

⁸⁶ In der *Crône* v9.18ff. Die *Crône* wird zitiert nach der Ausgabe: *Die Crône* von Heinrich von dem Türilin, hg. von Scholl, Gottlob Heinrich Friedrich, Stuttgart 1852.

2. „Textverbindungen“

folgt eine zweite Probe mit einem Handschuh.⁸⁷ Diese motivischen Ähnlichkeiten reichen aber weder aus, dem *Crône*-Verfasser Heinrich eindeutig auch den Mantel zuzuschreiben, noch um eindeutig zu beweisen, dass einer der beiden Texte Vorlage für den anderen gewesen sein muss. Auch die von Otto Warnatsch schon 1882 geäußerte These, es müsse sich beim *Mantel*-Fragment um den Teil eines verlorenen *Lanzelet*-Romans handeln, lässt sich nicht sicher belegen.⁸⁸

Fragmentarisch bleibt der unikale Mantel insofern, als er kurz nach der Tugendprobe, in der Enite von allen Damen mit Abstand am besten abschneidet, mitten in einer Schelte des topischen Dauermiesmachers Keiie abbricht. Unmittelbar und ohne jedwede Markierung eines Übergangs setzen an dieser Stelle die ersten Verse des *Erec* ein. Aus der Handschrift selbst ergibt sich kein Grund, hier zwei voneinander zu distinguierende Texte wahrzunehmen. Es gibt keinen Absatz zwischen beiden Text(fragment)en und die Paratexte, Überschrift und *Tabula-*

⁸⁷ Becherprobe: *Crône* vv918 ff., Handschuhprobe: *Crône* vv23.058 ff.

⁸⁸ Werner Schröder hält 1995 in seiner Ausgabe des *Mantel*-Fragments die Autorschaft Heinrichs, trotz einiger Skepsis, immerhin noch für möglich („Der Mantel könnte Heinrich trotzdem gehören“, S. 169), während Volker Mertens 2007 die Ähnlichkeit mit Ulrichs von Zatzikhoven *Lanzelet* und Heinrichs *Crône* zwar erwähnt, aber deutlich von einem „unbekannten Autor“ des Mantels spricht, Mertens, Volker: *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 2007, S. 51. 2008 gibt Martin J. Schubert jedoch Heinrich noch als Autor an, Schubert 2008, S. 111. Vgl. auch *Der Mantel. Bruchstück eines Lanzeletromans des Henrich von dem Türilin. Nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone*, hg. von Warnatsch, Otto (Germanistische Abhandlungen 2), Breslau 1883.

2.1. Text-Symbiosen

Eintrag, beziehen sich inhaltlich auf Elemente beider Teile.⁸⁹ Unstrittig ist, dass nach 994 Versen des *Mantels* der *Erec*-Text mit der oben genannten Eskorten-Szene Erecs bei der Königin einsetzt. Die Beobachtung, dass die Tugendprobe-Erzählung des *Mantels* damit keinen Schluss hat und dem *Erec* dafür der Anfang fehlt, ist alles andere als neu. Es sind offensichtlich zwei ursprünglich unterschiedliche Texte miteinander verbunden worden. Wann und warum das geschehen sein kann, darüber allerdings herrscht auch in der jüngeren Forschung Uneinigkeit.

Man könnte nun annehmen, dass es weit näher, als bei der eher unerwarteten Symbiose von *Frauenehre* und *Mauritius von Craûn* läge, eine symbiotische Verbindung für das *Mantel*(-Fragment) und seine Prologfunktion für den (fragmentarischen) *Erec* anzunehmen. Die Beobachtung, dass der *Mantel* den fehlenden *Erec*-Prolog ersetzt ist in der Tat vielfach gemacht worden und Joachim Bumke bringt sogar spekulativ die Möglichkeit ins Spiel, „daß der deutsche ‚Mantel‘ gar nicht als selbständige Verserzählung geplant war, sondern von vornherein im Hinblick auf den ‚Erec‘ gedichtet worden ist“ und hält damit ein als solches konzipiertes Prologsubstitut für möglich.⁹⁰ Das häufiger wiederholte Urteil der Forschung allerdings lautet, diese Verbindung fiele „mehr schlecht als Recht“ aus.⁹¹ Es stützt sich auf vermeintlich auszumachende Brüche, die man sowohl auf inhaltlich-narrativer, wie auch auf sprachlicher und grafischer Ebene identifiziert haben will. Die Stichhaltigkeit dieser Argumentation wird zu

⁸⁹ Vgl. Glauch 2009, S. 355 Anm. 31.

⁹⁰ Bumke, Joachim: Der ‚Erec‘ Hartmanns von Aue. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 12.

⁹¹ Konkret und zuletzt Mertens 2007, S. 51.

2. „Textverbindungen“

überprüfen sein. Ob nun dem Schreiber Hans Ried, respektive einem seiner Vorgänger in der Überlieferungskette, wie dem modernen Literaturwissenschaftler aufgefallen ist, dass es in der Erzählhandlung einen Sprung nach Vers 994 gibt, dass sich die Verse dies- und jenseits dieses Sprungs stilistisch unterscheiden und dass diese ersten *Mantel*-Verse sich nicht in der französischen Vorlage *Erec et Enide* finden lassen: Im *Ambraser Heldenbuch* gibt es jedenfalls nur einen Text und der handelt

*Aber von kunig Artus und seinem Hofgesind, auch Helden und handlungen, Als von herrn Gabein, khai, Irecke, eins Mantls halben, so kunig Artus hausfrau und ander Frauen anlegen muesten, dardurch man Innen ward Irer treu. Sunderlich von Erick und seiner hausfrauen ein tail ain schon lesen.*⁹²

Die Rubrik berichtet, wie bei anderen Texten des *Ambraser Heldenbuchs* auch, ausführlicher über den Beginn der Erzählung, hier die *Mantel*-Handlung, legt dann aber den Schwerpunkt („*Sunderlich*“) auf das Figurenpaar Erec und Enite.⁹³ Und deren Einführung in die Tugendprobe-Handlung durch den deutschen Autor ist bereits ein starkes Indiz für Bumkes Spekulation von der absichtsvollen Zugerichtetheit des *Mantels* auf die *Erec-*

⁹² Hartmann von Aue: Ereck. Textgeschichtliche Ausgabe mit Abdruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen ‚Erek‘, hg. von Hammer, Andreas; Millet, Victor; Reuvekamp-Felber, Timo, Berlin/Boston 2017, S. 1 Überschrift.

⁹³ Wie oben erwähnt gilt dies beispielsweise beim *Mauritius von Craûn* nicht, bei dem in der Rubrik hauptsächlich vom im Prolog ausführlich erwähnten Kaiser Nero die Rede ist, keineswegs aber von Mauritius.

2.1. Text-Symbiosen

Handlung. Volker Mertens räumt ein, dass durch die im *Mantel* erzählte Tugendprobe Enites eine „programmatische Verbindung mit dem *Erec*“ zwar hergestellt werde, „nicht jedoch eine erzählerisch-inhaltliche“. ⁹⁴ Werner Schröder, in seiner *Mantel*-Ausgabe, und ihm folgend Joachim Bumke, in seiner *Erec*-Einführung, sehen ein weiteres starkes Indiz für eine absichtliche Verbindung, auch auf narrativer Ebene, in der Formulierung „*Nu was es an den zeiten · daz / Eerech frawen eniten : für / den künig brachte*“⁹⁵, die im *Mantel*-Text den Auftritt des Figurenpaares markiert. Hierin sei eine Anspielung auf Enites erstes Auftauchen am Artushof zu lesen. ⁹⁶ Genauer betrachtet kann die Stelle durchaus noch intensiver auf den *Erec*-Text bezogen gelesen werden. Immerhin wird Enite bei ihrem im *Erec* geschilderten ersten Eintreffen zunächst von Ginover mit kostbaren Gewändern eingekleidet und darauf dem König und den staunenden Rittern vorgeführt, um dann den Schönheitspreis zu gewinnen. ⁹⁷ In beiden Fällen geht es also um das Anlegen von Kleidung und in beiden Fällen ist Enite dabei, beziehungsweise dadurch den anderen Damen überlegen: Einmal in ihrer Tugendhaftigkeit und einmal an Schönheit. ⁹⁸ Nachdem die Prominenz der Damen am

⁹⁴ Mertens 2007, S. 51.

⁹⁵ *Mantel*, v955 ff. Der *Mantel* und auch der *Erec* werden hier und im Folgenden stets zitiert nach der neuen *Ereck*-Ausgabe von Timo Reuvekamp-Felber, Andreas Hammer und Victor Millet.

⁹⁶ Schröder 1995, S. 166 und dem folgend Bumke 2006, S. 12 meinen wohl einen Bezug zu *Erec* v1.526 ff.

⁹⁷ *Erec*, v1750 ff.

⁹⁸ In der Verbindung drängt sich diese Lesart also auf. Ohne die Stelle im *Erec* mitzudenken, ließe sich Enites Auftreten im *Mantel* aller-

2. „Textverbindungen“

Hof (Ginover, sowie Keiies und Gawains *amien*) sich schon bei der Mantelprobe blamiert hat und gemäß Artus Anordnung auch alle anderen Damen die Tugendprobe über sich ergehen lassen müssen, führt Erec seine Enite vor den König. Auf 15 Versen wird geschildert, wie Enite wesentlich besser abschneidet, als alle anderen Damen: „*das fahe / man harte kaume · Jr gepraft an / dem faüme : kaum drejyer vinger · / fovil was ringer : Jr schulde denn / der davor*“.⁹⁹ Es folgen dann 25 Verse, in denen die Schlechtigkeit Keiies beschrieben wird, der Enite den Mantel angelegt hatte und offenbar trotz ihres guten Abschneidens zu Spöttereien aufgelegt ist, bevor der inhaltliche Sprung in die Szene erfolgt, in der Erec die Königin während der Jagd auf den weißen Hirsch auf ihrem Ausritt begleitet. Aus Gründen der Anschaulichkeit soll im Folgenden der Abschnitt ab *Mantel* Vers 987 bis *Erec* Vers 13 kurz zitiert werden. Es geht hier zunächst noch um Keiie:

*groffe bofhait an im lag · /
Wann er jye des fiten phlag:
daz er / das fagt vom man ·
wo Er jn am / maiften beſchwärte an :
folhe fite / Er nje verchos ·
Er was alfo zucht=/los :
des mocht jn nyemand entzie=/hen ·
feine wort müft man fliehen : /
bej jr vnd bej jr wejben ·
ditz was / Erec Vilderoilach ·
der baiden / frumbkait vnd falden phlag : /*

dings auch in der Reihe der anderen Hofdamen lesen. Es deutet innerhalb des *Mantel*-Textes nichts explizit darauf hin, dass sie erst zur Tugendprobe am Hof auftaucht.

⁹⁹ *Mantel*, v965 ff.

2.1. Text-Symbiosen

*Durch den die rede erhaben / ist ·
nu riten fy vnlange / frift :
nebeneinander / baide ·
Ee daz fy über die hayde :
verre / jn allen gahen ·
zureyten fahen :
ein / Ritter felb dritten ·
Vor ein Gezweg / da enmitten :
ein Jünckfrawen / gemäyt ·
fchon vnd wolgeklait : /*

Der Sprung in der Handlung ist nicht wegzudiskutieren. Der oft ebenfalls als Kennzeichen eines Bruchs angeführte fehlende Reimpartner auf „*beÿ jr vnd beÿ jr weÿben*“ kann allerdings keine besondere Rolle spielen, denn innerhalb des *Mantel-Erec*-Verbunds fehlt allein bis Vers 994, also bis zum Ende des *Mantels*, der Reimpartner viermal,¹⁰⁰ ohne dass daran im *Ambraser Heldenbuch* (oder der Forschung) Anstoß genommen würde.

¹⁰⁰ In der Ausgabe Schröders sind diese fehlenden Reimpartner immer durch das Beistehen einer gepunkteten Zeile gekennzeichnet, um eine vermutete Fehlstelle zu markieren. Vgl. *Ambraser Mantel-Fragment* 1995. Dies betrifft die vv93, 504, 761 und 812. Schubert 2008 meint „der Übergang“ sei „gar so karg mitten im Satz, mitten im Verspaar“ (S. 107) und er ergänzt (in Anm. 45): „Ried hat zu allem die Stelle unabsichtlich hervorgehoben. Da er hier punctum elevatum nach dem Anvers, Doppelpunkt nach dem Abvers setzt, ist die doppelte Folge von Punkten beim einzelnen Vers deutlich erkennbar.“ Eigentlich sind doch beide Sätze abgeschlossen? Außerdem betrifft die Beobachtung bei der Interpunktion auch die o.g. Verse des *Mantels* (mit Ausnahme von v504. Dort setzt Ried p.e. und nach 505

2. „Textverbindungen“

Der Bruch auf der Handlungsebene wird allerdings durch eine offenbar gezielte Personengegenüberstellung aufgeweicht: Dem boshaften Spötter Keiie, eben noch in allen Details seiner Schlechtigkeit ausgemalt, wird nun quasi antithetisch Erec gegenüber gestellt, „*der baiden / frumbkait vnd falden phlag*“ und „*Durch den*“, und das ist wichtig, „*die rede erhaben ift*“. Über den Umweg der Enite-Figur wird diese Erwartungshaltung des Rezipienten an die Protagonistenstellung Erecs schon vorher im *Mantel* gezielt aufgebaut und hergeleitet.

Mit Hilfe der teils sehr burlesk erzählten und auf Enite zugespitzten Tugendprobe wird diese als alle anderen Damen, und damit im Grunde den ganzen Artushof, überstrahlende Musterdame und vor allem auch Mustergattin präsentiert. Schließlich geht es in der Probe um die Treue gegenüber dem Ehemann, beziehungsweise Partner. Man könnte hier die Überlegungen Rüdiger Schnells weiterdenken und festhalten, dass auch in diesem Punkt der *Mantel* dem *Erec* konzeptuell sehr nahekommt: Im Gegensatz zu Chrétiens *Erec et Enide* wird eine Differenzierung zwischen Ehe und Liebesbeziehung für die Treueprobe ebenso wenig vorgenommen, wie für die Bewertung von Paarkonstellationen im *Erec*.¹⁰¹

Indem die Figur der Enite bereits im Vorfeld, gleichsam prologisch für die *Erec*-Erzählung, in der sie erst an viel späterer

und 506 Doppelpunkt). Von einer Hervorhebung dieser Stellen kann also kaum die Rede sein.

¹⁰¹ Vgl. den Aufsatz von Schnell, Rüdiger: Gender und Gesellschaft. Hartmanns ‚Erec‘ im Kontext zeitgenössischer Diskurse, in: *ZfdA* 140.2 (2011), S. 306–334, hier: bes. S. 3.

2.1. Text-Symbiosen

Stelle auf der Handlungsebene eingeführt werden wird, eine Erhöhung erfährt,¹⁰² wird ein möglicher Rezipient des *Mantel-Erec*-Konglomerats von vornherein dahin bewegt, diese Enite-Figur als eine unzweifelhaft vorbildliche und positiv konnotierte zu lesen. Erneut steht hier die vorbildliche Dame, verkörpert durch Enite, als Quell der ritterlichen Tugend des Mannes, verkörpert durch Erec, im Mittelpunkt. Die Männer der anderen Hofdamen können demnach nicht die Protagonisten der folgenden Erzählung sein. Hieraus ergibt sich automatisch, neben der Erwartung, dass Erec und Enite zusammengehören, eben auch die Vorrangstellung Erecs gegenüber den anderen Rittern. Enites Position ist dabei in dieser Konstellation von vornherein klargestellt, während Erec die in ihn gesetzte Rezipientenerwartung noch im folgenden Handlungsteil erfüllen muss.

Die im *Mantel* geweckte Erwartungshaltung wird in weiterführender Form dann auch vom Ambraser *Erec* bedient: Viele der Änderungen, die der „Hartmannsche *Erec*“ gegenüber der Vorlage des Chrétienschen vorweisen kann, zielen auf Veränderungen der Enite-Figur. So bleibt die deutsche Enite gegenüber ihrem Erec schuldlos, während Chrétiens Enide mit einem vorlauten Wort Schuld gegenüber ihrem Mann auf sich lädt.¹⁰³ Ohne Schuld an seinem *verligen* zu tragen, wird Enite von Erec geprüft, wie Silvia Reuvekamp in ihrer Untersuchung zum Gebrauch von Sprichwörtern im Text herausarbeitet. Sie untersucht unter anderem die Bedeutung des, dem „Hartmannschen *Erec*“ eigenen, Vergleichs der Prüfung Enites mit der Prüfung des Goldes im

¹⁰² Diese Interpretation erfährt durch die Lesart nach Schröder/Bumke später eine zusätzliche Verstärkung in den vv1.750 ff. des *Erec*.

¹⁰³ Bumke 2006, S. 147.

2. „Textverbindungen“

Feuer.¹⁰⁴ Der ursprünglich aus dem theologischen Diskurs stammende Vergleich stellt Enite in einen Zusammenhang mit dem biblischen Hiob. „Enite zeichnet sich“, so Silvia Reuvekamp, „durch besondere Geduld und demütiges Erleiden der ihr zugemuteten Einschränkungen aus“ und ihre „Geduld bzw. Duldsamkeit entspricht der menschlichen Qualität, auf die auch die Prüfung des Menschen durch Gott zielt [...]“.¹⁰⁵ Aus ihrer Unschuld resultiert demnach die Umkehrung in der Entschuldigungsszene: Logische Konsequenz ist, dass in der Ambraser Version sich Erec bei Enite entschuldigt und nicht umgekehrt. Ein weiteres Beispiel liefert die Begegnung des Paares mit Guivreiz: Während dieser bei Chrétien Erec und Enite ohne Vorwarnung angreift, kommt es bei Hartmann zum Gespräch, Erec lehnt den Kampf zunächst ab, tritt aber dann, als er merkt, dass es um Enite geht, doch an.¹⁰⁶ Auch dadurch wird die Wichtigkeit der Dame in der Verbindung Dame-Ritter hervorgehoben.

In der Konsequenz erklärt sich durch das gezielte Zusammenlesen von *Mantel* und *Erec*, insbesondere im Gesamtkontext der Sammelhandschrift, auch der im Vergleich zu Chrétien geänderte Schluss des Romans. Während bei Chrétien die Krönung von Erec und Enide nämlich am Artushof vollzogen wird, der Kreis sich also am Ende wieder schließt und zu Artus, als Kerngestalt seines

¹⁰⁴ Reuvekamp, Silvia: Sprichwort und Sentenz im narrativen Kontext. Ein Beitrag zur Poetik des höfischen Romans, Berlin 2007, S. 93 ff.; *Erec* vv.6.783 ff.: *nu hette er jrn leib / erfichert gaantzliche wol / als man das golt fol / leautern in der Effe.*

¹⁰⁵ Reuvekamp 2007, S. 96.

¹⁰⁶ Bumke 2006, S. 145. Vgl. *Erec* vv.4.376 ff.: *Wert euch durch ewr schoans weyb / welt jr behalten den leib / Als Eregk da gefach / daz im ze vechten not gefach / fein rofs er wider kerte.*

2.1. Text-Symbiosen

vorbildlichen Hofes, zurückgekehrt wird, endet der Ambraser *Erec* am Hofe Erecs in Karnant. Auf den ersten Blick scheint der *Mantel* wegen seiner schwankhaften Szenerie, die in der Forschung oft als typisch für einen „späten“ oder „epigonalen“ Artusroman gesehen wurde,¹⁰⁷ so gar nicht zum *Erec*, dem ersten Artusroman in deutscher Sprache zu passen. Aber der prologhaft vorgeschaltete *Mantel* lässt den Artushof hier womöglich absichtlich nicht als Maß aller Dinge erscheinen. *Ritterschafft* ist schließlich, das weiß der Rezipient des Ambraser Heldenbuchs aus dem Prolog des *Mauritius von Craûn* und hat es seither mehrfach vorgeführt bekommen, eine bewegliche Kraft, die denen folgt, die sich ihrer am meisten würdig erweisen. Dass das Ende des Verbunds höfischer Texte im Ambraser Heldenbuch damit schließt, dass sie den Artushof verlässt, ist im Rahmen eines Kompilationskonzepts für den „Blockverbund“ schlüssig. So erklärt sich auch, warum gerade die *Mantel-Erec*-Kombination am Schluss dieses Abschnitts steht und nicht der chronologisch spätere *Iwein*, bei dem auch in der Fassung, die das Ambraser Heldenbuch überliefert, die Anerkennung durch den Artushof noch zentrales Element ist, ohne das die Vollendung des Protagonisten nicht denkbar wäre.¹⁰⁸ Dies gilt obwohl mit Recht argumentiert werden kann, dass im *Iwein* der Laudine-Hof des Brunnenreiches für die Figur Iwein zum gewichtigeren Zentrum wird.

Zieht man nun die Auswertung der zuletzt aufgefundenen Zettler *Erec*-Fragmente hinzu, die Sonja Glauch, zusammen mit

¹⁰⁷ Werner Schröder spricht gar von einer „Groteske“. Vgl. *Ambraser Mantel-Fragment* 1995, S. 176.

¹⁰⁸ Die Autorität des Artushofes „als Instanz“ wird zwar sowohl bei Chrétien, als auch bei Hartmann problematisiert, als „Ort der Bestätigung“ ist er aber (noch) unverzichtbar. Vgl. Mertens 2007, S. 75 ff.

2. „Textverbindungen“

Teilen der Wolfenbütteler Bruchstücke, eindeutig einem alternativen, „mitteldeutschen *Erec*“ zuschreibt,¹⁰⁹ ergibt sich Raum für ein weiteres schlüssiges, wenngleich spekulatives, Argument: Wenn man mit Glauch davon ausgeht, dass dieser mitteldeutsche *Erec* sich wesentlich näher an der französischen Vorlage gehalten hat,¹¹⁰ dann ist es unwahrscheinlich, dass dieser Text ähnliche Eingriffe erlebt haben kann wie der Ambraser, als von Hartmann stammend angenommene *Erec*. Sein Autor wird vermutlich nicht derartig in die Ausgestaltung der Enite-Figur eingegriffen haben, der Text wird am Artushof geendet haben und vor allem einen Prolog gehabt und ein Gesamtkonzept verfolgt haben, das den Artushof weniger kritisch und als vorbildlich präsentiert haben wird. Möglicherweise liegt also mit dem einzigen nahezu vollständig überlieferten *Erec* eine Fassung vor, die, wie andere Texte des *Ambraser Heldenbuchs* auch, nach kompilatorischen Erwägungen dem Gesamtkonzept der Sammelhandschrift angepasst wurde. Mit anderen Worten ist der Ambraser *Erec* möglicherweise gar nicht identisch mit dem Hartmanns von Aue, sondern stellt bereits eine assimilierend veränderte Redaktion von Hartmanns Text dar.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Die oben beschriebenen symbiotischen Verbindungen von Texten und Textfragmenten funktionieren weitgehend auf unmittelbar narratologischer Basis, und zwar im Wesentlichen auf zweierlei Weise: 1. Die Handlung einer Erzählung wird konkret

¹⁰⁹ Vgl. Glauch 2009.

¹¹⁰ Glauch 2009, S. 360.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

im Folgetext forterzählt (*Nibelungenlied* – *Klage*, *Dietrichs Flucht* – *Rabenschlacht*). Oder 2. Ein vorgeschalteter Text, beziehungsweise ein vorgeschaltetes Textfragment bereitet mit der Vorgabe eines Konzepts (Verbindung von *ordo* und idealem Geschlechterverhalten in der *Frauenehre*, Tugend der Enite im *Mantel*) oder auch von Figuren (Erec und Enite im *Mantel*) die Rezipientenhaltung gegenüber dem Folgetext, und gegebenen Falls darüber hinaus, vor.

Eher als strukturelles Gliederungsmoment der Textsammlung *Ambraser Heldenbuch* wird in der Gesamtschau hingegen ein Phänomen sichtbar, das hier als Brücke bezeichnet werden und dessen Funktionsweise im folgenden Unterkapitel an besonders prägnanten Beispielen vorgeführt werden soll.

2.2.1. Strukturelle Beobachtungen

Wie bei einer Brücke gibt es hier mit Texten oder Textelementen jeweils einen Anfang und einen Endpunkt. Die spezifischen Eigenschaften der dadurch geschlagenen Brücke können einen Diskurs vorgeben, der den Bereich zwischen Anfang und Ende überspannt. Auf diese Weise wird wohlgemerkt die Lesart eines einzelnen Textes aus dem überspannten Teil des Verbunds nicht statisch vorgegeben und festgeschrieben, sondern es wird ein zusätzliches Deutungsangebot innerhalb des begrenzten Verbundabschnitts gemacht. Texte können auch von verschiedenen, sich sozusagen überkreuzenden Brücken überspannt sein und so verschieden für die so gesteuerten Lesarten instrumentalisiert werden. Um dieses abstrakte Modell mit Leben zu füllen, sollen im Folgenden zentrale Beispiele aus dem Textverbund benannt und die jeweiligen Diskurse betrachtet werden.

2. „Textverbindungen“

2.2.2. Heldenepik im Doppelposrahmen

Die Doppelepen *Nibelungenlied/Klage*, *Dietrichs Flucht/Rabenschlacht* und *Ortnit/Wolfdietrich* sind oben bereits hinsichtlich der Interaktion der jeweiligen Texte miteinander beleuchtet worden. Dieser Blick reicht allerdings mit der älteren Forschung auf Einzeltexte eben nicht über diese hinaus und damit noch nicht bis in den tatsächlichen Überlieferungsbestand des *Ambraser Heldenbuchs* hinein.

Wie in der Einleitung bereits auseinandergesetzt wurde ist der sogenannte „Kern des Heldenbuches“, also die Sammlung, im weiteren Sinne, heldenepischer Texte im Mittelteil des *Ambraser Heldenbuchs*, keineswegs so homogen, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Das Zusammenstehen von verschiedenen Stoffkreisen, von historischer Dietrich- und aventiurehafter Heldenepik und nicht zuletzt die Vielzahl an Unika macht auch diesen „Kern“ zu einer nicht ohne Weiteres mit anderen Überlieferungsträgern vergleichbaren Besonderheit.

Mit dieser Beobachtung von relativer Heterogenität im Auge, wird beim Versuch auf die heldenepischen Texte zu fokussieren der Blick zunächst zunehmend unscharf: Es kann die Frage aufkommen, warum die Dietrichepik mit den beiden Doppelepen *Dietrichs Flucht/Rabenschlacht* und *Ortnit/Wolfdietrich* am Beginn und am Schluss des „Blocks“ derart aufgeteilt wurde, warum die Kudrun als sozusagen „sagenkreisfreies“ Werk mitten drin steht und anderes mehr.

Auch hier kann man einer möglicherweise absichtsvollen Struktur nur durch ein Zusammenlesen aller Texte auf die Spur kommen. Welche Anbindungen und intertextuellen Bezüge über die engen Zweierbindungen hinaus, die in der Gruppe der heldenepischen Texte bereits besprochen worden sind, lassen sich

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

ausmachen und wie und nach welchen Modellen funktionieren diese?

Dietrichs Flucht taugt in besonderer Weise als Einleitung, beziehungsweise Überleitung zum heldenepischen Teilverbund im *Ambraser Heldenbuch*. Der ausführliche Prolog umfasst die genealogische Vorgeschichte der Dietrich-Figur und gibt gleichzeitig die Grundlagen des Sagengedächtnisses wieder, die für ein Verständnis von Anspielungen und Rekursen in den folgenden Texten notwendig sein werden. Dazu gehört vor allem die Schilderung des Verrats von Dietrichs Onkel Ermrich am Übergang zwischen Prolog und Hauptteil, da dieses handlungsauslösende Moment die Anwesenheit des Exilanten Dietrich am Etzelhof begründet, die beispielsweise im *Nibelungenlied* unerklärt bleibt.

Obwohl *Dietrichs Flucht* und auch die darauf folgende *Rabenschlacht* von den Texten im heldenepischen Teil des *Ambraser Heldenbuchs* diejenigen sind, die im zeitgenössischen Verständnis noch am ehesten als historisch begriffen werden,¹¹¹ verordnet gerade der Prolog das Geschehen zunächst in einem eher mythisierenden, sagenhistorischen Umfeld. Über etwa 2.400 Verse wird zunächst Dietrichs Ahnengeschichte erzählt, bis sie schließlich bei seinem Vater und dessen beiden Brüdern anlangt und in den Handlungsteil Dietrichs, des eigentlichen Protagonisten, hinüberführt.

¹¹¹ Das zeigt sich auch an der passagenweisen Aufnahme von *Dietrichs Flucht* in die *Reimchronik* Heinrichs von München aus dem 14. Jahrhundert. Vgl. hierzu Heinze 1999, S. 61 f. und *Dietrichs Flucht* 2003, S. XIX.

2. „Textverbindungen“

Auffällig ist dabei, dass die Länge der seriellen Lebensbeschreibungen von Ahnherr zu Ahnherr abzunehmen scheint.¹¹² Für den Spitzenahn Dietwart und dessen ausführlich geschilderte Brautwerbung um Minne, die Tochter König Ladiners, einen Drachenkampf und sein vorbildliches, an Artus erinnerndes und 400 Jahre währendes Leben, in dem er 44 Kinder zeugt, braucht der Verfasser allein 1.900 Verse, ehe er sich von Dietwart mit den Worten *Nu lassen wir in sterben*¹¹³ verabschiedet und sich dem einzig überlebenden Sohn Sigehar zuwendet. Am Umfang der Episode ist ersichtlich, dass Dietwart als Spitzenahn offenbar die entscheidende Rolle unter den Vorfahren Dietrichs spielt. Seine am ausführlichsten erzählte Geschichte bildet außerdem eine Brücke, die die vorangegangenen Texte des *Ambraser Heldenbuchs* mit den kommenden verbindet, indem er mit Artus verglichen wird.¹¹⁴

Dietwarts Sohn Sigehar übertrifft seinen Vater noch an Vorbildlichkeit, begibt sich ebenfalls auf Brautfahrt und heiratet Amelgart, die Tochter des Pallus, König der Normandie. Mit ihr erreicht Sigehar ebenfalls das alttestamentarische Alter von 400 Jahren; von ihren 31 Kindern überleben nur ein Sohn, Ortnit, der die Nachfolge seines Vaters antritt und die Tochter Sigelind, die später König Sigmund von Niederland heiraten und ihm den

¹¹² Vgl. dazu Haug, Walter: Hyperbolik und Zeremonialität. Zu Struktur und Welt von ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘, in: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Studienausgabe, hg. von Haug, Walter, Tübingen 1990, S. 364-376, hier: S. 367.

¹¹³ *Dietrichs Flucht*, v1.890 (Die vv1.890-1.895 gehören zu denen, die unikal im *Ambraser Heldenbuch* überliefert sind).

¹¹⁴ *Dietrichs Flucht*, v106 und v127 ff.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Sohn Siegfried schenken wird. In einem kurzen Vorausblick auf die *Nibelungenlied*-Handlung heißt es dazu im Text:

*Die frawen wil ich nennen,
die sol man auch bekennen,
ich maine Sigheres kind,
die hieß die schöne Siglint.
Also ist mir das máre kúndt:
Die nam seyder der künig Sigmúnd
und fúrte sy gen Niderlannde.
Sigmúnde man wol bekante.
Der gewan bey Siglinten seit
Seyfriden den hochgemúten,
den starchen und den gúten,
an dem seyder grosser mort geschach,
den Hagen von Trongen stach
ob einem prunnen mordtlich.¹¹⁵*

Für König Sigeheres vorbildliche 400 Jahre reichen dem Verfasser 172 Verse.

Auch Ortnit fährt, gerade 40 Jahre alt, auf Brautfahrt, um im fernen Land Galame Liebgart, die Tochter König Godians zu gewinnen. Da Godian alle Werber zu töten pflegt, erzwingt Ortnit die Herausgabe Liebgarts mit Gewalt, indem er Galame *mit velde und mit prande*¹¹⁶ verwüstet. Godian rächt sich, indem er Ortnit und seiner frisch Angetrauten einen „wilden Mann“ nachschickt, der vier Drachen in einen Wald auf Ortnits Gebiet bringt. Ortnit will

¹¹⁵ *Dietrichs Flucht*, v2.042 ff.

¹¹⁶ *Dietrichs Flucht*, v2.174.

2. „Textverbindungen“

dem märe [...] *ein ennde geben*¹¹⁷ und reitet in den Wald, um die Drachen zu töten. Einer der Drachen findet ihn allerdings schlafend an einer Steinwand und trägt ihn in eine Höhle, wo er von den Ungeheuern wortwörtlich aus seiner Rüstung gesaugt wird. Das *märe* von Ortnit nimmt also ein jähes und weder vom Protagonisten noch vom Rezipienten wohl so erwartetes Ende. Der Erzählabschnitt über Ortnit erstreckt sich, obwohl wesentlich reicher an Handlung als die vorgängigen, über nur 189 Verse.

Inzwischen, zeitgleich mit der Ortnit-Handlung, ist Wolfdietrich, *ein freyherr von Kriechen*¹¹⁸, ins Land gekommen. Er rächt Ortnit, indem er kurzerhand den [sic!] Drachen tötet und Ortnits Witwe Liebgart zur Frau nimmt. Er wird so König von Rom und zeugt mit Liebgart 56 Kinder, von denen nur der Sohn Hugdietrich überlebt und wird 503 Jahre alt. Für Wolfdietrichs Lebensgeschichte reichen dem Verfasser 65 Verse (von denen 12 unikal im Ambraser Heldenbuch zu finden sind).

Hugdietrich heiratet Sigeminne, die Königin von Frankreich, wird 450 Jahre alt und hinterlässt seinem einzigen Sohn Amelung die Herrschaft. 55 Verse reichen, um diese Vorkommnisse zu schildern.

Amelung heiratet eine Frau aus *Kerling*,¹¹⁹ also dem Karlsreich und hat mit ihr drei Söhne: Diether, Ermrich und Dietmar. Bei seinem Tod teilt er sein Land auf die Söhne auf. Im Gegensatz zu den Generationen zuvor überleben alle drei Söhne

¹¹⁷ *Dietrichs Flucht*, v2.235.

¹¹⁸ *Dietrichs Flucht*, v2.261 f.

¹¹⁹ *Dietrichs Flucht*, v2.404. Joachim Heinzle setzt das Land Kerling hier explizit mit Frankreich gleich: Heinzle 1999, S. 67.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

des Amelung und er sieht sich veranlasst, sein Herrschaftsgebiet unter ihnen aufzuteilen. Erstmals wird die Herrschaft hier also nicht mehr unproblematisch an nur einen Nachkommen vererbt. Genau dieses Abweichen vom Muster wird zum Handlungsauslöser für den Hauptteil der Erzählung und die gesamte Dietrichepik, denn erst aus diesem Umstand erwachsen die handlungsmotivierenden Konfliktsituationen. Trotz der Wichtigkeit dieser Episode braucht der Verfasser zur Schilderung nur 65 Verse.

Durch die Vorabstellung der Genealogie, die mit Dietwart einleitet, wird zugleich auch ein Konzept für die im Verbund folgenden Texte aufgestellt: Die konsistente Figurenkonstellation, Dietrichs Ahnenreihe, die sogar den *Nibelungenlied*-Helden Siegfried einbindet auf der einen Seite, die konsequente Hinleitung auf Dietrich als Handlungsträger auf der anderen, taugen dazu, dem Rezipienten eine bestimmte Erwartungshaltung auch an die folgenden Werke anzutragen. Diese im Verbund folgenden Werke sind nun *Nibelungenlied*, *Klage*, *Kudrun*, *Biterolf* und *Dietleib* und schließlich *Ornit* und *Wolfdietrich*.

Die beiden letztgenannten Texte, ihrerseits in Form eines, wenn auch teils fragmentarisch bleibenden, Doppelepös miteinander verbunden, liefern nun Protagonisten, von denen im Prolog von *Dietrichs Flucht* schon die Rede war. Es stellt sich die Frage, warum man eine Sammelhandschrift so anlegen sollte. Man könnte fragen, warum *Ornit* und *Wolfdietrich*, wenn ihre Lebensgeschichten, wenngleich knapp, bereits in einem anderen Text erzählt werden, überhaupt aufgenommen sind, und wenn schon, warum dann erst nachgestellt, nach all den oben genannten Texten und nicht unmittelbar in der Nähe zu *Dietrichs Flucht*. Im ersten Zugriff macht dieser Teil des Textverbundes damit den Eindruck einer thematisch eher losen, vielleicht am Kriterium

2. „Textverbindungen“

der Verfügbarkeit ausgerichteten (Ver-)Sammlung von irgendwie heldenepischen Texten. Das letzte Doppelepos als Ende der mit *Dietrichs Flucht/Rabenschlacht* beginnenden Brücke zu sehen, ermöglicht allerdings einen detaillierteren Blick auch auf die auf diese Weise überbauten Texte.

Der Abschnitt über Dietrichs Vorfahren wird nicht bloß zweifach erzählt. Die Verbindung von *Ortnit/Wolfdietrich* ist mehr als nur die Langfassung der Episode aus dem Prolog von *Dietrichs Flucht*. Das weiter hinten stehende Doppelepos setzt erneut in der genealogischen Ahnenreihe Dietrichs von Bern an. Dadurch wird in Form „eines (genealogisch-zyklisch) gedachten Kreislaufes“¹²⁰ der Bogen zurück auf Dietrich als eigentliche Kernfigur gespannt und die Bedeutung des genealogisch organisierten Figurengeflechts betont.

Funktional wird quasi rückwirkend, von der späteren Stelle im Textverbund aus, ein Abschnitt eines früheren Textes umgewidmet: In der Einzelrezeption von *Dietrichs Flucht* sind die Geschehnisse um Ortnit und Wolfdietrich, kurze aber auserzählte Episoden. In der Zusammenschau mit dem Doppelepos *Ortnit/Wolfdietrich* im Textverbund werden diese Episoden zu Prolepsen.¹²¹ Das gleiche Prinzip gilt für die bereits in Form einer

¹²⁰ Lange, Gunda S.: Nibelungische Intertextualität. Generationsbeziehungen und genealogische Strukturen in der Heldenepik des Spätmittelalters, Berlin 2009, hier: S. 69.

¹²¹ Konkret ist das möglicherweise in einigen der, gemeinhin als wenig bedeutungstragend angesehenen, unikalen Mehrverse der Ambraiser Version von *Dietrichs Flucht* zu fassen. Dort heißt es über Ortnit: *Die groste klag, die umb in was, / als unns das pûch von im las, / das was, daz trew und eer / an im verdarb so ser.* Und wenige Verse später in der Vorstellung Wolfdietrichs: *Nu wisset ir das alle wol. / Nu hôret,*

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Vorausdeutung formulierte Erwähnung Siegfrieds und dessen Ermordung durch Hagen, die dann in der Folge im Verbund im *Nibelungenlied* ausgeführt wird.

Der Bruch der genealogischen Kette im genetischen Sinn, ein Blutlinienbruch, den der frühe Tod Ortnits bedingt, wird in *Dietrichs Flucht* zwar erzählt, aber keineswegs problematisiert: Wolfdietrich bewährt sich und ist daher anscheinend problemlos für die Übernahme von Ortnits Herrschaft geeignet. Vor einem realpolitischen Hintergrund betrachtet ist dieser Vorgang ohnehin unproblematisch, da Ortnits kinderlose Witwe Liebgart die rechtmäßige Erbin ist und ihre Herrschaft nur durch eine erneute Vermählung sichern kann. Die Heirat mit Wolfdietrich ist die logische Konsequenz. Die Vorbildlichkeit Wolfdietrichs, welche diejenige Ortnits offenbar übertrifft, rechtfertigt nicht nur gleichsam idealtypisch seine Herrschaftsübernahme in Ortnits Reich, sondern hier auch den Eintritt in die Dietrich-Sippe.¹²²

was ich euch sagen sol: / [...] / So ist das genügen wol bekannt, / mit wie mannlicher hannt / er manige ere erwacht, / des half im seins ellen macht. Darin könnte man Verweise auf eben das *pûch von Ortnit* und das von Wolfdietrich lesen. Aufgrund ihrer Nachstellung können die allerdings in der Logik der Kompilation an dieser Stelle eigentlich nicht als „bekannt“ vorausgesetzt werden. Zitiert wird der *Ortnit* hier und im Folgenden stets nach der Ausgabe: Ortnit und Wolfdietrich A, hg. von Kofler, Walter, Stuttgart 2009, hier: S. 136.

¹²² Die Situation ist quasi das unproblematische Gegenstück zu der im *Iwein* geschilderten Situation, in der Iwein ausgerechnet als Mörder des Ehemannes, gleichzeitig aber als vorbildlichster Ritter, Witwe und Land gewinnt.

2. „Textverbindungen“

Ohne diese Konstellation nun explizit zu problematisieren, wird im *Ortnit* eine weitere Rechtfertigung für Wolfdietrichs Seiteneinstieg geliefert: Der Blutlinienbruch wird vorverlagert. Bereits Ortnit ist hier nicht der legitime Sohn von Sigehar und Amelgart, wie es die Schilderung aus *Dietrichs Flucht* vermuten lässt, sondern das Produkt einer Vergewaltigung seiner Mutter durch den Zwerg Alberich.¹²³ Dieser will angeblich bei seiner Tat ganz uneigennützig nur das Wohl des Landes im Sinn gehabt haben, wie er Ortnit im Verlauf der Handlung gesteht:

*Ich gedacht in meinem mût „und stirbet nu der man,
so wirt zehant verstozen deu vrawe wol getan;
daz lant muz immer mer mit unsælden leben.“
do gewan ich sei ze weibe: daz sol mir got vergeben.¹²⁴*

Vor diesem Bekenntnis ist über Ortnits Familiengeschichte im Text selbst nichts zu erfahren. Betrachtet man den *Ortnit* also losgelöst vom Verbund des heldenepischen Blocks im *Ambraser Heldenbuch*, ist diese Klärung der Vaterfrage eine „Auflösung eines

¹²³ Walter Kofler befindet, dass „Ortnît und Alberîch durchaus als Sympathieträger [...] gezeichnet sind“, sieht aber insgesamt eine Problematisierung der Ortnit-Figur insbesondere durch die Einflussnahme Alberichs. Er bringt seine Überlegungen schlussfolgernd auf den Punkt, wenn er feststellt: „Ortnît ist in vieler Hinsicht der ‚Falsche‘. [...] Der ‚Richtige‘ ist offensichtlich Wolfdietrich.“ Kofler, Walter: Die Macht und ihr Preis. Überlegungen zu Ortnîts Scheitern, in: 7. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Mittelhochdeutsche Heldendichtung ausserhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises (Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietriche), hg. von Zatloukal, Klaus (PG 25), Wien 2003, S. 135-150, hier: S. 148.

¹²⁴ *Ortnit*, Str. 171.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

über nahezu ein Drittel des Werkes aufgebauten Spannungsbogens“,¹²⁵ im Zusammenhang mit *Dietrichs Flucht* jedoch findet hier ein Bruch mit einem gewusst-gegläubten Fakt, nämlich der Abstammung Ortnits von Sigehar und damit vom Spitzenahn der Dietrichsippe, Dietwart, statt. Diese Abstammung Ortnits vom hinterlistigen Vergewaltiger Alberich erklärt nach mittelalterlichem Verständnis auch sein Versagen, denn sowohl positive, adlige wie auch negative Eigenschaften werden als vererbbar begriffen. Mit dem Bruch an dieser Stelle der Genealogie wird außerdem das genetische Verwandtschaftsverhältnis Dietrichs mit Siegfried, dessen Mutter ja laut *Dietrichs Flucht* Ortnits (nunmehr Halb-)Schwester Sigelind ist, aufgelöst.

Dietrichs genealogischer Hintergrund nimmt durch diese Wendung jedoch keinen Schaden, er gewinnt im Gegenteil durch den vorbildlichen Wolfdietrich an Qualität. Dass der hier diskutierte Umstand zu überhaupt keiner Problematisierung führt, lässt darauf schließen, dass hier offenbar dynastisch-rechtliche Vorstellungen von Verwandtschaft und Nachkommenschaft eine mindestens gleichwertige Rolle spielen können wie genetische. Darin zeigt sich die grundsätzliche Anpassungsfähigkeit genealogischer Konstrukte.

Bei der Fassung des *Wolfdietrich* im Ambraser Heldenbuch, dem *Wolfdietrich A*, handelt es sich um ein weiteres Unikum. Mutmaßlich ist diese Fassung die älteste der vorhandenen *Wolf-*

¹²⁵ Schmid-Cadalbert, Christian: Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur (Bibliotheca Germanica 28), Bern 1985, hier: S. 117.

2. „Textverbindungen“

dietriche; sie unterscheidet sich jedenfalls stark von der sonstigen Überlieferung.¹²⁶ Vor allem das Fehlen eines Schlusses ist markant, denn der *Wolfdietrich A* bricht mitten im Kampf mit dem Drachen nach einem Stoßgebet Wolfdietrichs ab und ist daher im Grunde nur ein Fragment. Interessanterweise findet Wolfdietrich auf der Suche nach dem Drachen diesen im Kampf mit einem Löwen vor. Da der Löwe zu unterliegen droht, greift Wolfdietrich ein, um sein Wappentier – wie Dietrich trägt er den goldenen Löwen – zu unterstützen. Neben der Notwendigkeit, dass die verwitwete Landesherrin den vorbildlichsten Streiter zum neuen Mann nehmen und so das Land verteidigen können muss, ist dies die zweite motivische Übereinstimmung mit der Handlung des im *Ambraser Heldenbuch* vorangehenden *Iwein* Hartmanns von Aue. Neben der Artusnennung im Prolog von Dietrichs Flucht kann auch hierin eine Anknüpfung an die voranstehenden höfischen Texte gelesen werden.

Der Anfang der Erzählung hingegen ist in besonderer Weise mit dem *Ortnit* verbunden.¹²⁷ Die letzten 76 Strophen des *Ortnit* und die ersten 505 (von nur 606) Strophen des *Wolfdietrich* sind konkret diejenigen, die „keine engeren Übereinstimmungen mit

¹²⁶ Heinzle 1999, S. 42.

¹²⁷ Im Gegensatz zur sonstigen Überlieferung wird hier jedoch ein viel größerer Zeitraum zwischen Ortnits Tod und Wolfdietrichs Eingreifen veranschlagt: Während sich beide Handlungsabläufe in den anderen Versionen verschränken, muss Liebgart in der Ambraser Fassung noch Jahre auf einen Retter warten, denn Wolfdietrich ist noch gar nicht geboren. Vgl. *Ortnit und Wolfdietrich A* 2009, S. 17. Im Text: *Ortnit*, Str. 596.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

den übrigen Versionen“ haben.¹²⁸ In diesen unikalenen Bereich fällt auch die letzte Strophe des Ambraser *Ortnit*, in der Dietrich noch einmal explizit als Nachfahre Wolfdietrichs genannt wird. Der Retter des Ortnit-Reiches wird hier mit den Worten angekündigt:

*ich wil eu sein geslachte und seinen vater sagen:
secht, daz waz von Perne Dietreiches alder an.*¹²⁹

Hier findet sich also ein zusätzlicher Verweis auf die genealogische Verbindung der beiden Helden. Es ist nicht abwegig anzunehmen, dass es sich hier um bewusst eingefügte Scharnierverse handelt, die die konzeptionelle Arbeit eines Kompilators belegen würden.

Ähnlich wie bei dem Verhältnis *Dietrichs Flucht* zu *Rabenschlacht* ist wohl auch der *Ortnit* als Vorgeschichte zum *Wolfdietrich* konzipiert worden; vielleicht ist er zeitgleich mit dem *Wolfdietrich A* entstanden.¹³⁰ Ursprünglich entstammt die Wolfdietrichfigur wohl einem anderen Sagenkreis als die Dietrichfigur: Im Gegensatz zur Dietrichsage kommt sie nicht aus dem gotischen, sondern aus dem fränkischen Sagenkreis.¹³¹ Die Annäherung der Figuren, die auch zum Auftauchen Wolfdietrichs als

¹²⁸ *Ortnit und Wolfdietrich A* 2009, S. 17. Walter Kofler legt außerdem zusammenfassend dar, wie sich die Redaktion des Doppelepos aus verschiedenen Bearbeitungsschritten unterschiedlicher Verfasser zusammensetzt (S. 17 ff.).

¹²⁹ *Ortnit*, Str. 597, v2-3.

¹³⁰ Heinzle 1999, S. 42. Zur Entstehungsgeschichte ausführlich *Ortnit und Wolfdietrich A* 2009, S. 18 ff.

¹³¹ Heinzle 1999, S. 43. Ältere Annahmen der Forschung, die seit Wilhelm Grimm in der Wolfdietrich-Sage eine Dublette der Dietrich-

2. „Textverbindungen“

Vorfahr Dietrichs geführt habe, ist laut Joachim Heinzle im wesentlichen auf Gemeinsamkeiten im Typus der Erzählungen zurückzuführen, „die sich im Lauf der Überlieferung in wechselseitigem Austausch, begünstigt vielleicht durch die (teilweise) Identität der Namen, verstärkt haben mögen.“¹³² Der ursprünglich unabhängige Wolfdietrich wird, weit über sein kurzes Auftauchen im Prolog von *Dietrichs Flucht* hinausgehend, zu einem neuen Spitzenahn stilisiert, und das Doppelepos *Ortnit/Wolfdietrich* macht so, gerade durch die Nachstellung, die integrative Funktion der Dietrich-Genealogie für den gesamten Text-Block deutlich.

Der abrupte Abbruch am Schluss wirkt dabei zunächst rätselhaft. Dem Rezipienten ist an dieser Stelle bereits klar, dass Wolfdietrich den Kampf gewinnen, Liebgart heiraten und Ahnherr Dietrichs von Bern werden wird, denn diese Eckdaten hat der Text durch Vorausdeutungen bereits bekannt gemacht, und sie gehen im Ambraser Heldenbuch außerdem aus der kurzen Episode im Prolog von *Dietrichs Flucht* hervor. Das Fragment endet auch nicht exakt mit dem Stoßgebet des Protagonisten um Kampfkraft, was eventuell eine religiöse Schwerpunktsetzung nahelegen würde, sondern Wolfdietrich befiehlt noch seine heimischen *Kriechen* in Gottes Obhut und schließt dann mit der Feststellung: *es stet an disen zeiten umb mich vil kummerleich*. Das letzte Wort hat der Erzähler: *aller erst ist in nöten Wolff herr Diettreich*.

Sage sehen, die ebenso auf Theoderich den Großen zurückgehe, sind laut Heinzle nicht haltbar.

¹³² Heinzle 1999, S. 43.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Mitten in einer proklamierten Notsituation endet also dieser Text und mit ihm der gesamte heldenepische Abschnitt des *Ambraser Heldenbuchs*. Dies kann zunächst überraschen und scheint nicht für eine planvolle kompilatorische Praxis zu sprechen, die doch eher eine Abgeschlossenheit des „Textblocks“ zum Ziel haben müsste. Andererseits aber muss man vielleicht nicht nur dieses Blockkonzept problematisieren, wie der weitere Verlauf der Arbeit zeigen soll, sondern auch die Eigenheiten heldenepischen Erzählens in ihrer prinzipiellen Offenheit und Unabschließbarkeit ernst nehmen

Durch den Prolog von *Dietrichs Flucht* wird ein, zunächst auf diesen Text beschränkter, konsistent genealogisch organisierter Figurenkreis für die Erzählwelt, die „Heldenwelt“ entworfen. Dass damit eine Brücke geschlagen wird, die mit *Ortnit/Wolfdietrich* wieder endet, wird nur in der Gesamtschau auf den Verbund sichtbar. Der Brückendiskurs stellt dabei vor allem das genealogische Geflecht um Dietrich von Bern in den Mittelpunkt. Die überspannten Werke unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, ist damit das Angebot, das die strukturierte Anordnung der Texte hier macht. Wie konsequent die hier aufgestellten Konstellationen auch Gültigkeit in den folgenden Texten haben, wird zu zeigen sein. Mit Blick auf den zunächst disparat wirkenden Verbund heldenepischer Texte muss die Frage gestellt werden, ob, oder wie weit, die einführende Figurenordnung für die folgenden Texte bindend, beziehungsweise mit diesen kompatibel ist.

Wie schon zu Beginn der Arbeit mit Strickers *Frauenehre* zeigt sich auch bei den nicht-unikal überlieferten heldenepischen Werken das Phänomen, dass stets besondere Versionen der Texte vorzuliegen scheinen. Nach dem Begriffsverständnis von Joachim Bumke überliefert das *Ambraser Heldenbuch* nicht nur im heldenepischen Mittelteil anscheinend stets Fassungen, die

2. „Textverbindungen“

sich von der sonstigen Überlieferung unterscheiden. Sei es, dass sich die Ambraser Versionen „im Textbestand [...] so stark unterscheiden, daß die Unterschiede nicht zufällig entstanden sein können“, wie zum Beispiel im Fall von *Dietrichs Flucht* oder Strickers *Frauenehre*, sei es, dass sie eine unikale Parallelfassung bieten, deren Abhängigkeiten zu der sonstigen Überlieferung nicht nachvollziehbar sind, wie im Fall des *Wolfdietrich*.¹³³ In der Gesamtschau auf den Textverbund sind diese fassungspoetischen Aspekte von nicht zu unterschätzender Relevanz, erlaubt doch nur der Blick auf das jeweils tatsächlich miteinander Überlieferte Rückschlüsse auf die Produktionsweise und Kompilationspraxis.

2.2.3. Paarkonstellationen: der *Erec* und die Herrand-Texte

Über die sogenannten kleinepischen Texte des Ambraser Verbundes, die auf das letzte, in modernem Verständnis, heldenepische Fragment, den *Wolfdietrich A* folgen, kann pauschal folgende Aussage getroffen werden: Grundsätzlich spielen wieder eher die höfischen Werte der Anfangstexte eine Rolle – allerdings sind sie überwiegend ins Gegenteil verkehrt, ihr Fehlen wird geschildert und beklagt, und häufig fehlt auch eine schlussendliche Episode der Problemlösung. Im Fehlen eines Happy Ends ähneln einige dieser Texte eher einer typisch heldenepischen Narration. Vielleicht erschließt sich von daher auch die Voranstellung der heldenepischen Texte und der plötzliche Abbruch des letzten, des *Wolfdietrich* mitten in oben genannter Notproklamation des Protagonisten: *Wolfdietrichs* Sieg, der in *Dietrichs Flucht* und in Prolepsen bereits geschildert worden war, wird hier durch den Fragmentcharakter des Texts suspendiert. Erst einmal ist er *in*

¹³³ Bumke 1996, S. 32.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

nöten, und das möglicherweise *pars pro toto* für die Gesellschaft, in der die folgenden Handlungen nun situiert sind.

In den folgenden drei Unterkapiteln soll an drei Beispielen gezeigt werden, wie erneut Bezüge zwischen den genannten kleinepischen Texten und den im Verbund vorangehenden aufgezo-gen werden. Dies funktioniert jeweils durch eine erneute Diskus-sion von in vorangegangenen Texten eingeführten Werten. Zwar wird auch dadurch der Gesamtverbund strukturell zusammen-gebunden, jedoch ohne, dass dies über einen so präzise gefassten, übergespannten Rahmen geschähe, wie zwischen den Dietrich-Doppelepen oder für die Minne-Exkurse zwischen den Artus-Ro-manen. So wirkt das erneute Auftauchen bereits verhandelter Diskurse zunächst eher unvermittelt und ungeplant. Für das *Ambraser Heldenbuch* und seinen Textverbund erfüllen diese „Tunnel“, mit denen bestimmte Texte und Textgruppen mitei-ander verbunden werden, allerdings gleich zwei Funktionen. Zum Einen dient die hier vorgenommene Re-Evaluation von hö-fischen Werten und Begriffen und die Auflösung von dadurch gleichsam zu Prolepsen werdenden Prognosen in den früheren Texten dazu, einen Niedergang der höfischen Welt vorzuführen, die von eben den genannten Werten abhängt. Grundsätzlich ist ein solcher Tenor für diese Texte aus der Zeit nach 1250 nicht überraschend und ergibt sich auch bereits aus der Einzelrezep-tion vieler dieser Werke. Die Zielgerichtetheit und Präzision, in der hier Diskurse von im Verbund vorangegangenen Texten auf-genommen werden, kann aber erneut nur im Gesamtblick sicht-bar werden und geht über das erwartbare Maß hinaus.

Zweitens sind aber besonders Entstehungszeit und -um-stände der Texte am Ende der Tunnels noch auf einer zweiten Ebene von besonderer Bedeutung. Der Textverbund im *Ambra-ser Heldenbuch* gibt vorher nur im Prolog des *Mauritius von*

2. „Textverbindungen“

Craûn konkrete historische Eckdaten an. Alle Handlung in den folgenden Texten ist, selbst dann, wenn Zeitlichkeit eine besondere Rolle spielt, in eine eher abstrakte, mythisierte „Heldenzeit“ ausgelagert. Erst mit den kleinepischen Texten kommt, wenn auch ohne Nennung von Jahreszahlen, so doch für die Zeitgenossen deutlich spürbar ein Bezug zur realen Lebenswelt zum Vorschein: Die Problematisierung des Niedergangs der literarisch-höfischen Werte in den Texten des 13. Jahrhunderts kann kaum losgelöst von den realhistorischen Problemen des Interregnums gesehen werden. Solche Texte bietet der Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* vor allem in den vier Werken Herrands von Wildonie und den kleinepischen Werken um diese herum.

Wie in vielen dieser Texte ist das Thema auch im Erec-Roman schwerpunktmäßig auf das Verhandeln einer Paarbeziehung ausgerichtet. Die Forschung zu Hartmanns *Erec* ist dabei seit jeher einer der produktivsten Bereiche germanistisch-mediävistischer Betätigung. Ein Forschungsschwerpunkt liegt auf eben dem Verhältnis der Hauptfiguren Erec und Enite, dem Verhältnis von „*Gender* und Gesellschaft“¹³⁴ und der Frage danach, wer denn nun eigentlich Protagonist des Hartmannschen Romans sei: Erec, das Paar oder gar Enite. Einigermassen unabhängig davon, wie man diese Frage beantworten würde steht fest, dass der Roman Paarkonfigurationen vorführt und diskutiert. Dabei spielen Fragen nach rollenkonformem Verhalten und richtiger Applikation höfischer Werte wie *êre* eine größere Rolle, als Fragen nach dem Beziehungsstatus. Mit anderen Worten: Der *Erec* diskutiert zwar nicht unerheblich das Verhalten der Ehepartner Erec und Enite, misst aber, wie Rüdiger Schnell plausibel ausführt, dem Aspekt der Ehe selbst keine besondere Relevanz bei. Schnell gewinnt

¹³⁴ Schnell 2011.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

seine These vor allem aus dem Vergleich des Paares Erec und Enite mit dem „Baumgartenpaar“ in Brandigan, Mabonagrín und seiner Dame. Er deckt auf, dass das Handlungsauslösende Moment des *verligens* am Hofe Erecs mit dem bedingungslosen Dienst Mabonagríns an seiner Dame vergleichbar ist: In beiden Fällen geht der Hof der *vreude* verlustig, weil der Ritter sich exklusiv auf seine Dame fixiert und seine gesellschaftlichen Pflichten vernachlässigt.¹³⁵

Im *Erec* (und, möchte man diesen separat betrachten, auch im *Mantel*) wird, viel mehr als im *Mauritius von Craûn* oder im *Iwein*, das ideale Verhalten nicht nur der Geschlechter, sondern konkreter Partner zueinander ausdiskutiert. Im *Mauritius*

¹³⁵ Vgl. Schnell 2011, S. 307. Schnell macht darüber hinaus in den Schlussversen des *Erec* eine Übereinstellung des Ehepaares Erec und Enite mit dem (nicht verheirateten?) Liebespaar Mabonagrín und seiner Dame aus. In den Versen 11.096-11.110 (10.115-10.129 herbegrachte Zählung) heißt es: *ze wunsch wurden si baide, / Wanns Ir got hat gesant / ze freuden in Ir aigen landt / Ir Vater und Ir müter. / der kunig Ir selber nu hute / Irem willen nach, wo er mochte, / Und doch als im dochte, / nicht sam Er phlag, / do Er sich durch si verlag, / Wann er nach eren lebte / und so, daz im got gepete / mit vaterlichem lone / nach der welt krone / Im und seinem weibe / mit dem ewigen leibe.* Da Erecs *verligen* nicht auf den Dienst an Enite, sondern allein auf sein eigenes sexuelles Begehren zurückzuführen sei, so Schnell, könne hier nur eine Übereinstellung mit dem Brandigan-Paar zu lesen sein, weil Mabonagrín sich durchaus aus übertriebenem Minnedienst heraus verfehlt hatte. Zu beachten ist in der Stelle nebenbei außerdem, dass die bisherige Lesart, Enites Eltern seien dem Paar nach Karnant nachgefolgt, nicht durch den Text getragen ist. Plausibler liest sich die Stelle in dem Sinne, dass Erec und Enite zu den „Landeseltern“ von Karnant werden.

2. „Textverbindungen“

passiert eher das genaue Gegenteil und im *Iwein* steht die Partnerin des Protagonisten in einem gänzlich anderen Verhältnis zu selbigem. *Iwein* arbeitet sich am rechten Verhältnis von externem Ehrgeiz und heimischer (Herrscher-)Verpflichtung ab. Aber *Laudine*, die schon von vornherein Königin im Brunnenreich ist, bleibt nur punktueller Referenzpunkt und die handlungsauslösenden Momente des Romans liegen nicht primär in partnerschaftlichem Verhalten begründet, sondern eher im Spannungsfeld zwischen verschiedenen Bezugssystemen. Insofern liefert aus dem Anfang des Textverbands nur der *Erec* ein ausführliches Anwendungsbeispiel für das Ideal, das vom ersten Text an proklamiert worden ist. Nur vereinzelt kommen höfische Werte in den tendenziell heldenepischen Texten in der Folge zum Tragen, aber weder im *Nibelungenlied*, noch in der *Kudrun* oder in *Biterolf und Dietleib* werden Geschlechterverhältnisse, geschweige denn Paarkonstellationen nach höfischem Wertekonsens diskutiert. Erst mit den Texten *Herrands von Wildonie* stehen sie wieder, ähnlich wie im *Erec*, im Mittelpunkt.

Was *Herrands* Œuvre angeht, so sind neben den vier Werken im *Ambraser Heldenbuch* nur einige Minnelieder (ebenfalls unikal) in der großen Heidelberger Liederhandschrift, dem *Codex Manesse* erhalten.¹³⁶ Auch wenn *Herrands* vier Erzählungen anderswo nicht überliefert sind, gibt es doch weitere Rezeptionsspuren und stoffgeschichtliche Verwandtschaften. *Die treue Gattin* weist, zuletzt von Grubmüller 2011 herausgearbeitet, eine Verwandtschaft mit der anscheinend aus dem italienischen

¹³⁶ Auf den Blättern 201r-201vb der Handschrift S. Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/4957>.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Raum stammenden Geschichte *Das Auge* auf.¹³⁷ *Der nackte Kaiser* weist eine enge Verwandtschaft mit der, volkssprachlich allerdings erst nach Herrand in der *Gesta Romanorum* überlieferten, Geschichte vom Kaiser Jovianius auf.¹³⁸ Auch ist eine Prosafassung von *Der nackte Kaiser* in einer Handschrift von 1480 erhalten, die als einziges bekanntes Rezeptionszeugnis von Herrands Erzählungen gelten kann, das älter als das *Ambraser Heldenbuch* ist.¹³⁹

Grundsätzlich werden die vier kurzen Verserzählungen von der Forschung häufig in zwei Zweiergruppen unterteilt: Die politischen und die nichtpolitischen Erzählungen Herrands.¹⁴⁰ Als nichtpolitisch gelten dabei *Die treue Gattin* und *Der betrogene Gatte*. In beiden Texten steht ein Ehepaar im Mittelpunkt, beziehungsweise das Verhältnis zwischen den Eheleuten. *Die treue Gattin* ist sicher der ernsthaftere von beiden Texten, in beiden

¹³⁷ Zur Motivgeschichte insgesamt vgl. Grubmüller, Klaus: *Novellistik des Mittelalters. Texte und Kommentare. Märendichtung* (DKV TB 47), Berlin 2014, S. 1065 ff.

¹³⁸ Allerdings steht ebenfalls stofflich nahe der „pseudo-strickerische“ *König im Bade*. Derselbe Stoff später u.a. als Märchen auch noch bei Ludwig Bechstein und Benno Rüttenauer.

¹³⁹ Vgl. Curschman 1967. *Der betrogene Gatte* weist außerdem Ähnlichkeiten mit der Erzählung *Der Pfaffe mit der Schnur* auf. Ob bloß wegen der Motivgleichheit, des an der Dame befestigten Bindfadens mit Helmut de Boor von einer „Parallelfassung“ gesprochen werden kann, ist fraglich. Vgl. De Boor, Helmut; Glier, Ingeborg: *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter: 1250-1350*, München 1987, S. 219.

¹⁴⁰ Vgl. Deighton, Alan: Die „nichtpolitischen“ Erzählungen Herrands von Wildonie. In: Grubmüller, Klaus; Johnson, Leslie Peter; Steinhoff, Hans-Hugo (Hrsg.): *Kleinere Erzählformen im Mittelalter*. Paderborner Kolloquium 1987. Paderborn 1988, S. 111-120.

2. „Textverbindungen“

wird jedoch ein Konzept von Treue vor dem jeweiligen Hintergrund der Paarbeziehung diskutiert.

*Die treue Gattin erzählt von einem Ritter, der, obwohl er ver-
wachsen und alt aussieht, tapfer und ehrenvoll ist und von dessen
jungem, wunderschönen und tugendhaften Frau. Der Ritter zieht für
seinen Herren in den Krieg, wo er sich tapfer schlägt. Ein Neider je-
doch lauert ihm auf und sticht ihm ein Auge aus. Vor Scham und weil
er seiner Frau die Schande ersparen will, die sie durch ihn als nun-
mehr nicht nur hässlichen, sondern auch noch verstümmelten Mann
hätte, beschließt er, nicht wieder nach Hause zu reiten. Er schickt sei-
nen Neffen mit der Botschaft, dass er sie dennoch für immer lieben
werde, zu seiner Frau. Diese hat für den Grund seines Ausbleibens
keinerlei Verständnis und sticht sich mit einer Schere ebenfalls ein
Auge aus. Sie schickt den Boten zurück, dem Ritter auszurichten, falls
sie ihm nun noch immer zu unverhältnismäßig schön erschiene,
würde sie sich das zweite Auge ebenfalls nehmen. Der schockierte
Ehemann kehrt zurück und die Dame wird wegen ihrer überragenden
Treue über alle Maßen gelobt. Diese Treue, so heißt es, habe sie noch
schöner gemacht, als sie zuvor gewesen sei, trotz des nun vorhande-
nen optischen Makels.*

Die treue
Gattin

*Der betrogene Gatte bietet eine andere Paarkonstellation: Auch
hier ist die Ehefrau jung und schön, der Mann jedoch tatsächlich alt.
Die Dame hat einen Verehrer, einen Ritter, den sie eines Nachts für
seinen Minnedienst belohnen will. Er soll unter ihrem Fenster an ei-
ner Schnur als Liebespfand einen Ring finden, an dem er ziehen soll.
Das andere Ende der Schnur ist am Fuß der Dame befestigt. Der Rit-
ter tut wie geheißen, weckt aber unwissentlich, weil diesem die
Schnur über das Bein läuft, den alten Ehemann auf, der daraufhin
den Nebenbuhler unter dem Fenster stellt. Von seinem Rufen wird*

Der betrogene
Gatte

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

die Frau ebenfalls geweckt, die sich in den Streit einmischt. Der Ehemann will wissen, wer der fremde Ritter ist und benötigt dafür Licht. Nach kurzem Überlegen beschließt er, den Fremden in der Obhut seiner Frau zu lassen und selbst das Licht zu holen, weil er eine noch größere Schande befürchtet, sollte seine Frau um Licht zu holen zum Gesinde gehen, das dann von dem Vorgang erführe. In seiner Abwesenheit entlässt die Frau den Geliebten und nimmt stattdessen einen Esel bei den Ohren. Dieser zerrt sie dermaßen durch das Gebüsch, dass ihr Ehemann sie bei seiner Rückkehr blutend und mit zerrissener Kleidung vorfindet. Sie versichert ihm, der Esel sei genau derjenige, den er in ihrer Obhut gelassen habe. Der Gatte bleibt skeptisch, ist aber müde und beide kehren ins Schlafgemach zurück. Der alte, körperlich offenbar nicht sehr belastbare Ehemann schläft schnell ein und die Frau schleicht sich davon, um sich mit dem Liebhaber zu vergnügen. Statt ihrer setzt sie eine mit ihr verwandte Hofdame auf die Bettkante, der sie reichhaltige Bezahlung verspricht, wenn sie die Nacht dort schweigend zubrächte. Der Ehemann erwacht irgendwann und fühlt sich von seiner vermeintlichen Frau, die noch immer auf der Bettkante sitzt verspottet. Ohnehin an der Geschichte mit dem Esel zweifelnd, züchtigt er sie mit dem Gürtel und schneidet ihr zuletzt die Haare ab. Die Hofdame lässt all dies in der Aussicht auf die versprochene Bezahlung stumm über sich ergehen und der Ehemann schläft, erschöpft vom Prügeln, wieder ein. Am nächsten Morgen ist der Mann noch immer wütend auf seine Frau, die ihm jedoch mit gespielter Unschuld begegnet. Sie droht ihrem Mann, seine angeblich falschen Anschuldigungen bei ihren Verwandten öffentlich zu machen. Da sie keine Striemen auf dem Rücken hat und auch ihre Haare noch schön und lang sind, lässt sich der Mann schließlich davon überzeugen, dass er alles nur geträumt habe und sie unschuldig sei, und er entschuldigt sich bei ihr. Die Geschichte, so berichtet der Erzähler zum Schluss, sei nur deshalb herausgekommen, weil die

2. „Textverbindungen“

Dame die geprügelte Verwandte um den versprochenen Lohn geprellt habe.

Es ist leicht ersichtlich, dass die erste Erzählung von einer idealisierten Treuevorstellung geleitet ist. Trotzdem die Selbstverstümmelung der Frau drastisch und übertrieben wirkt, ist an keiner Stelle eine ironische Brechung oder beabsichtigte Komik zu lesen. Die Beschreibung der emotionalen Reaktionen der Figuren sind geprägt von ernsthafter Betroffenheit und Ehrlichkeit, die langen topischen Lobreden vor allem auf die Dame von „klassischer“ Ernsthaftigkeit und ohne jede komische Überspitzung. Stilistisch ganz anders ist der zweite Text aufgestellt: Hier findet sich eine viel dichtere Handlung, die von schwankhafter Komik, Übertreibungen, Schadenfreude und das höfische Ideal parodierenden Elementen geradezu überquillt. Wie erzählt wird spiegelt dabei jedoch wider, von wem hier erzählt wird: Im Gegensatz zu *Die treue Gattin* ist hier der Ehemann ein schnaubender und ständig erschöpfter Greis, der seine Frau aus Wut mit dem Gürtel prügelt und ihr sogar, als sichtbares Zeichen der Entehrung, die Haare abschneidet. Die Dame ist, selbst wenn man ihr in der Logik einer Minneerzählung wegen der Unzulänglichkeit des alten Ehemannes das Recht auf einen Geliebten in Gestalt des ihr dienenden Minneritters zusprechen wollte, nichtsdestotrotz eine durchtriebene, verlogene und betrügerische Ehebrecherin. Beide Eheleute entsprechen also nicht dem höfischen Ideal eines Verhaltensmusters, wie es für die Geschlechterrollen vorgesehen wäre.

Der Protagonist in *Die treue Gattin* agiert trotz seiner äußerlichen Defizite als vorbildlicher Ritter und stellt sogar seine eigene Liebe zugunsten der Ehre seiner Ehefrau hintan. Seine Ehefrau wiederum setzt Treue zu ihrem Gatten höher an, als die eigene

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

körperliche Unversehrtheit. Die Ehefrau in *Der betrogene Ehemann* lässt von Treue hingegen nichts vermerken, lügt und betrügt nicht nur ihren Ehemann, um so, letztlich auf Kosten einer Verwandten, zur sexuellen Erfüllung mit ihrem Geliebten zu kommen. Ihr altersschwacher Mann dagegen reagiert, als er gewahr wird, dass ihm seine schöne, junge Frau untreu ist, mit unmäßiger Wut. Er reflektiert nicht, wie der einäugige Ritter des vorigen Texts, über seine eigenen Unzulänglichkeiten, sondern lässt sich mit Gürtel und Messer an seiner vermeintlichen Ehefrau aus. Beide Ehepartner versagen von Anfang an an einem Ideal, dass sie gar nicht zu erfüllen versuchen: Worte wie *triuwe*, *êre* oder *tugend* sucht man in *Der betrogene Gatte* vergebens.¹⁴¹ Nur durch die Rekurse auf die Gesellschaft (Gesinde, Verwandtschaft der Frau), die einen Ehrverlust durch die Öffentlichkeit der jeweiligen Schande (Ehebruch, ungerechte Schmähung der Ehefrau) implizieren und durch die Erzählerkommentare wird die Handlung überhaupt in einem Wertehorizont aufgespannt. Nur indirekt wird im Text selbst klar, was im Zusammenspiel mit *Die treue Gattin* (und evtl. mit dem übrigen Korpus des *Ambraser Heldenbuchs*) offenkundig ist. Nämlich eine mit den Mitteln des Schwanks vorgetragene Kritik am Fehlverhalten beider Eheleute, beziehungsweise an der fehlenden Einsicht desselben. Dass ausgerechnet für diesen – und nur für diesen einen – Text Herrands eine beglaubigende Instanz benannt wird, nämlich des Autor-Erzählers Schwiegervater Ulrich von Liechtenstein („*mir ein ritter hât geseit dise âventiure [...] Her Uolrîch von Liechtenstein*“),¹⁴²

¹⁴¹ Ausnahme: v176 als negative Verkerung: *bæser triuwen*. Die Erzählungen Herrands werden hier und im Folgenden, wo nicht anders vermerkt, stets zitiert nach der Ausgabe: Herrand von Wildonie. Vier Erzählungen, hg. von Fischer, Hanns (ATB 51), Tübingen 1959.

¹⁴² *Der betrogene Gatte* vv10-17

2. „Textverbindungen“

mag verwundern. Die Beobachtung dieser Nennung gibt allerdings eher keinen konkreten Anlass zum Biographismus, sondern ist hier für den Textverbund als Marker der Zusammengehörigkeit der kleineren Texte und derer gemeinsamen Grundaussagen zu lesen.

Im *Erec* wird eine Entwicklung der Paarkonstellation über eine ganze Romanhandlung erzählt, in diesen kurzen Erzählungen Herrands fällt das Narrativ schon wegen formaler Kriterien sehr viel knapper aus. Nichtsdestotrotz wird, auf den gesamten Textverbund bezogen, eine Thematik wieder aufgegriffen, die im *Erec* zuletzt ausführlich ausgeführt worden war. Wie oben gesagt entwickelt sich die Lesart auch für den *Erec* hier nicht aus sich selbst, sondern kann bereits auf die vorgängigen Texte des Verbunds zurückgreifen. Durch die sehr gegenläufige Ausrichtung der *treuen Gattin* und des *betrogenen Gatten* wird zunächst noch einmal an ein Ideal erinnert, dann aber mit dem zweiten Text die absolute Verkehrung vorgeführt. Mit den beiden folgenden Herand-Texten wird über diesen Rückbezug hinaus noch eine weitere Funktion erfüllt, die für das *Ambraser Heldenbuch* von entscheidender Bedeutung ist.

Wie bereits erwähnt, werden die anderen beiden Erzählungen, *Der nackte Kaiser* und *Die Katze*, als politische Texte bezeichnet. Steht bei den beiden vorigen Texten die Ehe, beziehungsweise die Ehepartnerschaft im Mittelpunkt, ist der gemeinsame

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Nenner hier, wenn man einen solchen denn annehmen möchte, ein Verhandeln der *superbia*.¹⁴³

Der nackte
Kaiser

Der nackte Kaiser *handelt vom Kaiser Gorneus, dem sein Reichtum und seine Macht zu Kopf steigen. Nach einer Messe nennt ihm ein Pfarrer einige Verse aus dem Lukas-Evangelium zum Ewigen Leben: Wer sich selbst erhöht, wird erniedrigt werden, doch wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht werden. Der Kaiser ist empört und nennt das Lukas-Wort eine Lüge; wer im irdischen Leben Besitz habe, der solle diesen wohl auch im Jenseits behalten.*

Zehn Jahre lang hat der Kaiser keinen Gerichtstag mehr abgehalten, so dass sich im Land zunehmend „Raub und Brandschatzen“ ausbreiten. Auf drängen seiner Gefolgsleute beraumt Gorneus schließlich endlich ein 40tägiges Gericht an. Um den schönen Damen zu gefallen, die zum Gerichtstag erwartet werden, will der Kaiser sich besonders in Form bringen und reitet noch spät am Vorabend durch die Stadt zu einem Badehaus. Während er nach dem Bad noch in der Sauna liegt, tritt ein Doppelgänger aus dem Badehaus, nimmt die Kleider an sich und die Position des Gorneus ein. Nackt allein im Badehaus verblieben wird der echte Gorneus nicht mehr erkannt und schließlich von einem Badeknecht vor die Tür gesetzt. Im Dunkel der Nacht schleicht er daraufhin durch die Stadt, bis er an eine Burg kommt, deren Burgherrn er zuvor wohl gesonnen gewesen war. Der Burgherr erkennt auch die Ähnlichkeit des nackten Bittstellers mit

¹⁴³ Deighton, Alan: Die ‚nichtpolitischen‘ Erzählungen Herrands von Wildonie, in: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, hg. von Grubmüller, Klaus; Johnson, Leslie Peter; Steinhoff, Hans-Hugo (Paderborner Colloquium 1987, Sprach- und Literaturwissenschaft 10), Paderborn 1988, S. 111–120, S. 111.

2. „Textverbindungen“

seinem Herrn, da er sich von diesem aber gerade erst im Palast verabschiedet zu haben meint, glaubt er Gorneus nicht. Immerhin, schlichte Dienerkleidung gibt er dem Nackten und verbietet ihm bei Strafe, sich weiter als den Kaiser Gorneus zu bezeichnen. Verzweifelt bittet Gorneus in einer Küche um Almosen und muss dort für sein Essen, schmäählich behandelt, niedere Küchendienste verrichten. Am nächsten Tag beginnt das Gericht, das der Doppelgänger an des Kaisers statt als Scharfgericht führt. Die Delinquenten werden hart bestraft: gerädert, enthauptet oder verbrannt. Gorneus richtet ein reumütiges Gebet an Gott und drängt sich durch die Menschenmenge, bis er den Richter sehen kann, der tatsächlich genauso aussieht, wie er selbst. Der Doppelgänger verabschiedet sich in seine Kemenate und überlässt unter dem Lob der Fürsten den Richterstuhl einem von ihnen. Auf dem Weg in seine Gemächer packt er Gorneus bei den Haaren und zieht ihn mit sich in die Kemenate, wo er sie beide einschließt. Gorneus zeigt sich reuig und bittet seinen Doppelgänger um Gnade. Dieser erweist sich als Engel, der von Gott entsandt worden war. Er kleidet Gorneus wieder in seine kaiserlichen Gewänder und der geläuterte Kaiser führt den Gerichtstag fort. Nach zwölf Tagen sind alle Urteile gesprochen und Gorneus gibt die von den Delinquenten gewonnenen Güter und auch seinen eigenen Besitz hin, um Klöster zu stiften. Durch seinen Sinneswandel wird er nach seinem Tod ein Heiliger.

Wie gesagt weist *Der nackte Kaiser* einschlägige Gemeinsamkeiten mit der Geschichte vom Kaiser Jovianius auf. Beide Male ist die Rede von einem hochmütigen Kaiser, beide Male verliert dieser seine Identität durch das Fortnehmen der Kleider, während er badet. Es muss wohl davon ausgegangen werden, dass Herrand die Erzählung von Jovianius, vielleicht auch eine auf ihr basierende Nacherzählung, kannte und darauf sein Gedicht vom

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

nackten Kaiser Gorneus verfasste. Selbst für den Namen Jovianus sind orthographische Varianten vorstellbar, die in einer Verschreibung zu Gorneus führen könnten. Entscheidend anders ist bei Herrand die „Christianisierung“ des Hochmutsfrevels, die von der Missachtung des Jesuswortes bei Lukas über den göttlichen Auftrag des englischen Doppelgängers zur legendenhaften Läuterung des Kaisers mit Klostergründungen evident ist. Als vorchristlichem Kaiser ist in der Überlieferung der *Gesta romanorum* diese religiöse Komponente der Herrscherkritik an Jovianus ausgespart. Eine zweite wichtige Änderung stellt das Herausstellen des Versäumnisses des Kaisers dar, das im zu langen Aufschieben des Gerichtstags besteht. Durch die Ausbleibenden Strafen seien Raub und Mord im Land begünstigt worden.¹⁴⁴

In solchen inhaltlichen Elementen sind mit Sicherheit Reflexe auf die zeitgenössischen politischen Umstände in der Steiermark und dem Reich als Ganzem zu sehen. Das gilt insbesondere aufgrund der historischen Fassbarkeit des Autors in diesem besonderen Fall. Die Verbindungen von Herrand und seiner Familie direkt zu Entscheidungsprozessen und politischen Entwicklungen dieser Jahre werden im Weiteren noch ausgeführt. Inwieweit sich allerdings aus den literarischen Spuren Deutungen auf ganz konkrete politische Konstellationen und damit auch auf exakte Daten erlauben, kann letztendlich nicht gesagt werden.

Für den Grund der Aufnahme der Texte Herrands und der weiteren kleinepischen Werke ins *Ambraser Heldenbuch* sind bisher verschiedene, teils wenig stichhaltige Thesen aufgestellt

¹⁴⁴ *Der nackte Kaiser* vv101-106: *dâ von wart wærlîche / sô übel stênt
das rîche: / dâ man niht gerihtes vant, / dâ huop sich roup unde brant,
/ als ez noch gewonheit hât, / swâ ez ân gerihte stât.*

2. „Textverbindungen“

worden. Es wurde beispielsweise unterstellt, dass sie, weil man Bezüge nicht ausmachen konnte und das Fehlen eines Gesamtkonzepts unterstellte, zum Ende hin gleichsam als Füllmaterial beigefügt worden sein sollen. Eine andere Theorie besagt, dass Maximilians Berater auch in literarischen Fragen, Paul von Liechtenstein, obwohl kein Verwandtschaftsverhältnis zu Ulrichs von Liechtenstein, nach der Stammburg benanntem, Geschlecht bestand, die Werke des Namensvetters und dessen Schwiegersohns in den Topf geworfen haben soll. Weiter kommt man wohl nur, wenn man die Rolle der Familien der Autoren einbezieht, die sie politisch am Ende des Interregnums gespielt haben.

Die Mitte des 13. Jahrhunderts war nicht nur wegen der Vakanz des königlichen Throns nach dem Tod des letzten Staufers Friedrich II. eine politisch und rechtlich turbulente Zeit, sondern in der Steiermark auch wegen der Besetzung des Herzogsthrons. Die Wildonier hatten noch unter Kaiser Friedrich II. Reichsunmittelbarkeit erlangt. Nach der Ächtung, späteren Wiedereinsetzung und schließlich dem Tod des babenberger Herzogs Friedrich II. unterstützten sie zunächst die ungarischen Ansprüche auf den Herzogsthron. Später verhalfen sie dem böhmischen König Ottokar II. zur Landesherrschaft. Nachdem 1273 die Wahl Rudolfs II. von Habsburg zum König das Interregnum im Reich beendet hatte, setzten sich die Wildonier für die Übernahme der Landesherrschaft Rudolfs in Österreich ein und verhalfen ihm so zum endgültigen Sieg über den Konkurrenten Ottokar. Nicht zuletzt spielte der Autor Herrand von Wildonie damit eine gewichtige Rolle bei der Begründung der habsburger Dynastie und insbesondere für die Landesherrschaft der Habsburger in Österreich. Auch wenn die Forschung diesen Zugang bisher nicht erschlossen hat, ist es für Maximilian als Auftraggeber oder seine Berater kaum vorstellbar,

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

dass ihnen der Zusammenhang der Autoren mit der Geschichte der Habsburger (in Österreich) nicht bekannt gewesen sein soll. Für die Rezeption von Herrands Werken im Verbund von Maximilians *Ambraser Heldenbuch* ergeben sich damit Perspektiven, die über mehrere Ebenen aus dem Text, über den Verbund auf die Intention des Auftraggebers weisen.

Für den *nackten Kaiser* gilt jedenfalls grundsätzlich, dass man dem Text nur dann eine politische Komponente unterstellen kann, wenn der historische Bezug in die Deutung einfließt. Ohne dies bleibt *Der nackte Kaiser* eine Mirakelerzählung mit legendenhaftem Ausgang, die nur insofern politisch ist, als sie Herrscher zur Gottesfurcht und Demut mahnt. Auch wenn Gorneus die einzige Figur in Herrands Texten ist, die einen Namen trägt, zielt diese Mahnung nicht auf einen speziellen Herrscher ab, sondern bleibt allgemein.

Bei der *Katze* ist das politische Element noch viel extremer von der eigentlichen Erzählung separiert. Der Text ist, wie gesagt, wohl als eine Fabel oder ein Tierbeispiel zu betrachten.

Die Katze

Die der Erzählung den Namen gebende Katze (Titel im Ambraser Heldenbuch: Ditz püechel ist von der katzen) tut zunächst nichts anderes als zufrieden auf einem Ofen zu liegen. Eigentlicher Handlungsträger wird ihr Gatte, der Kater. Dieser verfällt der eitlen Ansicht, so hervorragend wie er selbst sei, müsse er doch eine bessere Ehefrau finden, als die vermeintlich unscheinbare Katze. Besonders Macht soll die Frau haben, die der Kater für sich wünscht. Er verlässt also die Katze und geht zur Sonne, um ihr einen Antrag zu machen. Die Sonne lehnt jedoch ab und sagt dem Kater, es gebe eine viel mächtigere Braut für ihn, nämlich einen Nebel, der ihren Schein verdecken könne. Beim Nebel angekommen wiederholt der Kater seinen

2. „Textverbindungen“

Antrag, der ihm jedoch erneut negativ beschieden wird. Der Nebel ist, nach eigenem Bekunden, ohnmächtig gegenüber dem Wind, der ihn von überall zu vertreiben in der Lage sei. Der Kater zieht also zum Wind weiter und bittet erneut, ihn zu heiraten. Wenn es ihm um Macht gehe, so der Wind, dann müsse er ihn an eine andere Braut verweisen, an eine Mauer nämlich, die trotz allen Wehens und Blases dem Wind immer standgehalten habe. Auch diese Mauer aber weist den Antrag des Katers zurück. Ihre Herrin, sagt sie, sei viel mächtiger als sie und schickt den Kater zu einer Maus, die unter der Mauer lebt und diese mit ihren Gängen und Löchern schwächt und unterminiert. Die Maus traut sich gar nicht zu ihrem Freier vor das Loch. Den Antrag des Katers hält sie für eine Falle und verweist ihn an ihre Meisterin, der er ohnehin recht ähnlichsehe. Auf die verwunderte Nachfrage des Katers, wer denn nun die anscheinend unerreicht mächtigste Braut für ihn sein könne, die sogar die Herrin der Maus sei, schickt ihn diese zur Katze. Als der Kater dorthin zurückkehrt, wo die Katze noch immer gemütlich herumliegt, wird ihm sein Fehler bewusst. Er klagt, er habe seiner Frau Unrecht getan, mit der er anscheinend von Anfang an bestens beraten gewesen war und hofft, dass sie ihn wieder gnädig aufnehmen möge. Die Katze führt dem Kater zunächst seine Untreue vor Augen, nimmt ihn dann jedoch wegen seines reumütigen Auftretens tatsächlich in Gnade wieder bei sich auf.

Damit endet die eigentliche Fabel, die bis hierher zwar, wie *Der nackte Kaiser*, in der Tat von *superbia*, jedoch ebenso, genauso wie *Die treue Gattin* und *Der betrogene Gatte*, von der Treue zwischen Ehepartnern handelt. Dass die Figuren dabei aus dem Fabelpersonal anthropomorphisierter Tiere und personifizierter Elemente und Gegenstände aufgestellt sind, tut diesem durchaus keinen Abbruch.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Einen politischen Horizont gewinnt *Die Katze* durch den Epilog, in dem der Erzähler Herrrand eine umfangreiche und sehr konkrete Deutung der Fabel vorgibt:

*Wem ditz mæere gelîchen kan, / daz sage ich iu: ein ieslich
man / sol sînen hêrren hân für vol. [...] den rât iu râtet Her-
rand / von Wildonie genant.¹⁴⁵*

Jeder Mann, der meint sich einen besseren Herrn suchen zu können, als den, bei dem er aufgewachsen ist, verschlechtere sich notwendigerweise, heißt es in dem Abschnitt. Größere Macht, die der neue Herr vielleicht habe, nütze dem sich neu Andienenden gar nichts. Der würde vom neuen Herrn, der von seinen vielleicht vorher abgedienten, langen Jahren der Treue nichts wissen könne, erst lange auf die Probe gestellt und schmähsch behandelt und wem das schließlich bewusst würde, der zöge weiter an den nächsten Hof, wo es ihm wieder genauso erginge. Bei der reumütigen Rückkehr zum alten Herrn könne er schließlich nur hoffen, in Gnaden wieder aufgenommen zu werden, wenn er seinen Hochmut fahren lasse und den Herren, beziehungsweise *die katzen sîn*,¹⁴⁶ sich genügen lassen wollte.

Die Zuspitzung auf dieses Herren-Diener-Verhältnis gibt dem Text eine sehr spezifische Deutung, die aus der Fabel an sich erst einmal nicht automatisch zu lesen wäre. Damit geht es hier also nicht nur um Treue unter Eheleuten, auch nicht nur um Hoch- und Übermut, sondern auch um einen falschen Ehrgeiz, der das funktionierende Dienst-Lohn-Verhältnis von Vasall und Herr gefährden kann.

¹⁴⁵ *Die Katze*, vv 263-265; 301-302.

¹⁴⁶ *Die Katze*, v300.

2. „Textverbindungen“

Es ist diese Deutung, die der Dichter am Ende der *Katze* dann auch mit seinem Namen signiert, die am ehesten den Zugang zum Autor Herrand und den zeitgeschichtlichen Umständen zu erlauben scheint. Hier spiegeln sich möglicherweise, wie in keinem der anderen drei Texte, auch nicht dem ebenfalls vornehmlich politisch lesbaren *nackten Kaiser*, die Positionen steirischer Ministerialer in der Zeit des Interregnums. Nichtsdestotrotz kann auch hier die Suche nach allzu präzisen Bezugnahmen in die Irre leiten oder zumindest zu kurz greifen. Die Deutung auf den Babenberger Herzog Friedrich II., der auch auf Betreiben der Wildonier, die zu diesem Zeitpunkt die Reichsunmittelbarkeit Österreichs anstrebten, geächtet und aus dem Herzogsamt entfernt wurde, später aber sein Herzogtum wiedererlangte und auch die Wildonier wieder an seinem Hof aufnahm, scheint nahe zu liegen. Vielleicht steht die Katze dabei als eine Art Diminutiv für das babenberger Wappentier, den Löwen. Aus der habsburger Sicht des frühen 16. Jahrhunderts sind die Wildonier (wie die Liechtensteiner) allerdings vor allem als diejenigen im Gedächtnis geblieben, die schließlich den ersten habsburger Kaiser Rudolf II. auf den österreichischen Herzogsstuhl gesetzt hatten – nachdem sie sich zuvor fremden, nämlich böhmischen und ungarischen Herren angedient und dieses jeweils schon wenig später, unter anderem wegen des Beschnitts zuvor bestehender Privilegien, bereut hatten. Und auch das Wappentier der Habsburger ist zu jener Zeit noch nicht der Adler, sondern, wie das der Babenberger, der Löwe.

Bezieht man die Rezeptionsebene von Seiten des maximilianischen Literaturbetriebs für *Der nackte Kaiser* in die Überlegung ein, ergeben sich Angebote, die Texte in einem gleichen Horizont zu verstehen. Einerseits ist der Kaiser Gorneus eine individuelle

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Person, die frevelt, bereut und geläutert zum Heiligen wird. Andererseits spielt der Verlust der kaiserlichen Identität, der mit dem Verlust der Kleider einhergeht, auf die Mehrschichtigkeit des Herrschers an: Er ist Mensch, er ist aber auch vom Individuum losgelöste Institution.¹⁴⁷ Der Kaiser Gorneus hält eben auch als Institution von Herrschaft für 10 Jahre kein Gericht ab, was, weil es dem Reich als Ganzem schadet, wesentlich schwerer wiegt, als die persönliche Säumigkeit der Person Gorneus. Wenn von einer langen chaotischen Zeit, in der sich im Land Verbrechen ausbreiten, die Rede ist, kann man für Herrands Gegenwart mit Sicherheit an das Interregnum, insbesondere an die wechselvollen Verhältnisse in der Steiermark denken. Vor diesem Hintergrund kann auf einer, dem Individuum des Protagonisten übergeordneten, Ebene sicher auch an das Ende der verfallenden Zustände im Reich und das Ende der politischen Unwägbarkeiten in Österreich durch den König (und Landesherren) Rudolf den Habsburger gedacht werden. Rudolf ist als Person ein anderes Individuum als die beiden Friedrichs II. von Staufen und Babenberg, als Instanz (oder Institution) ist er aber derselbe: König beziehungsweise Herzog von Österreich.

Es ist, gut begründet, angezweifelt worden, dass Herrands vier Texte bereits vor der Sammlung in Maximilians Kodex eine Autorsammlung gebildet haben.¹⁴⁸ Falls sie nicht zusammengestanden haben, wäre die Möglichkeit dieser Interpretation zum Entstehungszeitpunkt der Texte für Herrand und seine Zeitgenossen so nicht denkbar. Relevant für die Zusammenschau im

¹⁴⁷ Vgl. Kantorowicz, Ernst: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992.

¹⁴⁸ Vgl. Deighton 1988.

2. „Textverbindungen“

Ambraser Heldenbuch ist jedoch einzig die Perspektive zum Zeitpunkt der Kompilation. Und hier wird im Zusammenlesen von Herrands Œuvre aus der Sicht der Habsburger, die um 1500 nunmehr seit Jahrhunderten Österreich als Landesherren und das Reich nun wieder in zweiter Generation führen, diese Deutungsebene relevant und auch für die Interpretation des Konzepts der Sammelhandschrift interessant.

2.2.4. *ordo* in der *Frauenehre* und im *Iwein* und die Auflösung im *Helmbrecht*

Grundsätzlich einem ähnlichen gedanklichen Ansatz folgend betrachtet schon 1977 Horst Wenzel einen weiteren Text aus dem Verbund des *Ambraser Heldenbuchs*: Den auf Herrands und Ulrichs Beiträge folgenden *Helmbrecht* Wernhers des Gärtners.¹⁴⁹ Wenzel versucht sich einer Deutung des Textes über die Rekonstruktion der Kommunikationssituation zum Entstehungszeitpunkt anzunähern. Er beleuchtet dafür ebenfalls die historisch-politische Situation im Entstehungsumfeld des Textes und betrachtet dafür auch die Rezeptionszeugen aus der unmittelbaren historischen Nähe. Neben dem *Seyfried Helbing* ist das für Wenzel vor allem die *Österreichische Reimchronik* Ottokars von der Steiermark, die vermutlich um oder kurz vor 1320 fertiggestellt wurde. In beiden Texten geht es an den Stellen, die den *Helmbrecht* anzitieren, vor allem anderen um eine Kritik an einem Adelsstand, der gegen die ständische und höfische Ordnung verstößt, in dem er gebürtige Bauern als Waffenträger und „Eisenhüte“ einsetzt.¹⁵⁰ Im Gegensatz zu den oben geschilderten Umständen, die mit der Wahl Rudolfs von Habsburg zum röm-

¹⁴⁹ Vgl. Wenzel 1977.

¹⁵⁰ Wenzel 1977, S. 233 f.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

misch-deutschen König und dann zum Landesherren von Österreich in die Wege geleitet wurden, konzentriert sich Wenzel auf die Entwicklungen, die mit der nachfolgenden Generation, in Gestalt von Rudolfs Sohn, Herzog Albrecht I., in Österreich und der Steiermark ihren Lauf nahmen. Diese Entwicklungen waren für die Einheimischen weniger positiv, da Albrecht viele der Privilegien, die sich die Landesfürsten in der Zeit der Reichsunmittelbarkeit erstritten und auch unter Rudolf noch erhalten hatten, teils brutal wieder zurückforderte. Die habsburger Landesherrschaft muss seit Albrecht für mehrere Generationen eine starke Opposition in den einheimischen Fürsten vorgefunden haben, was sich auch in mehreren Aufständen schon während der Regentschaft Albrechts spiegelt.¹⁵¹ Ein Teil dieser Problematik, so zeigt Wenzel schlüssig, muss in der Politik der Habsburger gegenüber niederbürtigen Aufsteigern gelegen haben. Standesunabhängig hatten die Habsburger Herren nämlich auch gegen die alteingesessenen Fürsten solche Emporkömmlinge bei Tüchtigkeit bevorzugt und in den Adel erhoben.

Wenzel zeigt, dass *Reimchronik* und *Seyfried Helbing* diese Problematik thematisieren. Weil beide auch auf den *Helmbrecht* rekurrieren, lässt das für Wenzel den Schluss zu, dass dieser ebenfalls erst in der Zeit Albrechts, also entgegen der gängigen Forschungsmeinung erst nach circa 1284, entstanden sein könne und dieselbe Kritik an der habsburger Politik wiedergebe wie seine Rezeptionszeugen. Damit geht er vermutlich einen Schritt zu weit. Für die Rezeptionsgeschichte des Texts im frühen 14. Jahrhundert ist mit dem Beitrag zwar Wichtiges und Richtiges geliefert, für die Entstehungsumstände von Wernhers Text aller-

¹⁵¹ Wenzel 1977, S. 240.

2. „Textverbindungen“

dings damit nicht zwingend. Gegen Wenzel ist die zentrale Problematik, die der Helmbrecht verhandelt eine deutlich andere, als die von Ottokars *Reimchronik* und dem *Seyfried Helbing* transportierte. Und das spricht für eine frühere Entstehung des Textes, entweder zur Zeit Rudolfs II. oder sogar noch eher. Um dies deutlich zu machen, muss Wernhers *Helmbrecht* selbst noch einmal genau betrachtet werden:

Die Forschungsbeiträge zum Text sind vergleichsweise vielfältig. Die ältere Forschung sah im Helmbrecht vornehmlich ein Lehrgedicht, das den Sittenverfall anprangert und das Ständeprivileg des Adels gegenüber usurpatorischen und kriminellen Bauernsöhnen begründen will. Die Forschung seit etwa den 68ern sah in dem Gedicht vielfach eine Kritik an dem zu Unrecht kriminalisierten Aufsteiger Helmbrecht. Nicht häufig ist man genötigt, den jüngeren Forschungszweig so kritisch zu bewerten wie in diesem Fall. Warum die durchweg negativ konnotierte, unwissend, überheblich und im wörtlichen Sinne jenseits von Gut und Böse auftretende Figur des jüngeren Helmbrecht, die durch Erzählerkommentare sogar noch deutlicher abgewertet und beleidigt wird, zum Kämpfer für das unterdrückte Proletariat stilisiert werden sollte, kann wohl nur aus der Rezeptionssituation der 1960er und 1970er Jahre heraus verstanden werden.

Es nützt vielleicht, erst einmal klar zu stellen, worum es – ausgehend vom Text selbst – überhaupt tatsächlich geht, worin die Probleme der Figur Helmbrecht tatsächlich liegen und wie der Erzähler dies kommentiert. Auch für diesen Text wird es außerdem sinnvoll sein, sich die Überlieferungssituation sehr genau anzuschauen und in den Deutungshorizont der Rezipienten zur Zeit der jeweiligen Überlieferung mit einzubeziehen. Im Gegensatz zu den zuvor im Detail betrachteten Texten ist der Helmbrecht nicht unikal überliefert, sondern in zwei Handschriften

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

erhalten. Neben dem *Ambraser Heldenbuch* überliefert ihn auch eine fragmentarisch erhaltene, wohl bayrische Handschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert, in dem er zusammen mit Albrechts *Jüngerem Titurel* steht.¹⁵² Die beiden Überlieferungen unterscheiden sich vor allem in der Nennung verschiedener Ortsnahmen, die einmal auf das (damals bayrische) Innviertel und einmal auf den österreichischen Turngau verweisen. Abgesehen von dem Versuch den Entstehungsort des Texts aufgrund dieser genannten Orte ableiten zu wollen, hat sich die Forschung für die beiden Fassungen, beziehungsweise Überlieferungsträger bisher noch nicht interessiert. Der Einfluss der zeitgenössischen Interpretierbarkeit im 13. Jahrhundert soll damit, wie auch bei der Untersuchung der anderen kleinepischen Texte aus dem Ambraser Verbund, ergänzt und die Perspektive so um eine Ebene erweitert werden.

Helmbrecht

Der Helmbrecht (auch Meyer Helmbrecht) handelt vom Schicksal des gleichnamigen Protagonisten. Helmbrecht, Sohn eines Bauern mit demselben Namen, wird von seiner Mutter und seiner Schwester mit unmäßig prächtiger Kleidung ausgestattet und fühlt sich daraufhin zu Höherem berufen, als seinem Vater im Bauernhandwerk nachzuzufolgen. Herausragendstes Attribut seiner neuen Ausstattung ist eine prächtige Kappe, die Szenen aus dem Trojanerkrieg, der Karlsage (Rolandslied?) und der Rabenschlacht, sowie höfische Tanzszenen und verschiedene Vögel zieren.

Der jüngere Helmbrecht möchte unbedingt an „den Hof“ und ein „höfisches Leben“ führen, was ihm der Vater mit dem Verweis auf

¹⁵² Heute in der StaBi Berlin, Signatur: mgf 470. Vgl. Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/4389>.

2. „Textverbindungen“

die Wichtigkeit und Ehrbarkeit des Bauernstandes auszureden versucht. Schließlich setzt sich der Sohn jedoch durch und verlässt den elterlichen Hof. Ein Jahr lebt er unbehelligt als Wegelagerer, Plünderer und „Raubritter“, was offenbar dem entspricht, was sich Helmbrecht von vornherein unter einem höfischen Leben vorgestellt hatte. Aus Heimweh kommt er auf den väterlichen Hof zurück und gibt sich dort zunächst weltmännisch und prahlerisch. Vater und Sohn führen einen zentralen Dialog über die Verhältnisse am Hof: Vater Helmbrecht schildert in Form einer *laudatio temporis acti* eine Begebenheit, bei der er als junger Mann bei Hofe gewesen war, um Lebensmittel abzuliefern. Das vom Vater geschilderte Idealbild höfischen und ritterlichen Verhaltens kontrastiert der junge Helmbrecht mit den aktuellen Verhältnissen: Saufen sei die vornehmliche Beschäftigung bei Hofe, der Wein sei wichtiger als die Damen und um an neuen Wein zu kommen würde geplündert und geraubt. Diesen Lebensstil vermisst er schnell und bricht bald wieder auf. Die Schwester Gotelind wird, unter dem Versprechen eines wohlhabenden Lebens, mit einem seiner Raubkumpanen verkuppelt. Unter der Prachtaufbietung vielerlei Raubguts findet die versprochene Hochzeit statt, die sich, wie der Erzähler ironisch bemerkt, prächtiger als die zwischen Artus und Ginover ausmacht. Die Mitglieder der Räuberbande führen dabei *parodistisch* höfische Ämter aus. Im Angesicht dieser Szenerie reut es Gotelind noch, doch die Einsicht kommt zu spät: Die Gesellschaft wird von einem Richter mit vier Gerichtsdienern gestürmt, die Räuber werden festgenommen, Gotelind entblößt. Nach kurzem Prozess, in dem sämtliches Raubgut dem Richter zufällt, knüpft ein Henker von den zehn Verurteilten neun auf. Nur Helmbrecht lässt er, als Vorrecht seines Amtes, am Leben. Ihm werden allerdings die Augen ausgestochen, sowie eine Hand und ein Fuß abgeschlagen. Blind und humpelnd kommt Helmbrecht an den väterlichen Hof zurück. Obwohl der Sohn sich zu erkennen gibt, bleibt der Vater hart und jagt

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

ihn fort. Unter dem Spott der Bevölkerung zieht Helmbrecht durch das Land, bis er von fünf Bauern erkannt wird, deren Familien er als Räuber bestohlen, misshandelt und geschändet hatte. Die fünf reißen ihm seine Haare aus und die prächtige Kappe in Fetzen und knüpfen Helmbrecht schließlich auf. Die Erzählung endet schließlich mit einem mahnenden Erzählerkommentar, der davor warnt, es Helmbrecht gleich zu tun.

Für den *Helmbrecht* ist eine Analyse der zeitgenössischen literarischen Kommunikationssituation, anders als bei den unterforschten Texten Herrands, bereits vor Jahrzehnten erfolgt. Besonders der Beitrag von Barbara Haupt von 1974 arbeitet diesen Aspekt sehr dicht und noch immer weitgehend auf der Höhe der Zeit stehend auf.¹⁵³ Für den Überlieferungszusammenhang in der Sammlung des *Ambraser Heldenbuchs* beziehungsweise die Implikationen, die dieser für die Interpretation des Textes möglicherweise haben kann, hat man sich allerdings auch im Zusammenhang mit dem *Helmbrecht* bisher nicht interessiert.

Zum einen fallen zahlreiche motivische Übereinstimmungen mit hier bereits näher untersuchten Texten auf: Die *superbia* Helmbrechts greift das Motiv aus *Der nackte Kaiser* wieder auf. Während dort der Verlust des Standes über die Kleidung markiert ist (erst Nacktheit, dann ärmliche Dienerkleidung), zeigt sich Helmbrechts ständische *inordinatio* im Gegenteil durch das Anmaßen von Kleidung, die ihm nicht zusteht. In beiden Fällen wird der Protagonist des veränderten Äußeren wegen nicht mehr erkannt. Das *superbia*-Motiv, wie es vom Erzähler am

¹⁵³ Haupt, Barbara: durch iuwer liebe sagte ich daz. Eine literarhistorische Studie zum ‚Märe vom Helmbrecht‘, in: Euphorion 68 (1974), S. 229–251.

2. „Textverbindungen“

Schluss für *Die Katze* ausgedeutet wird, bezieht sich zwar auf den adligen Vasallen, gemein ist jedoch mit dem *Helmbrecht* die Aussage, die das Sprichwort „Schuster, bleib bei deinen Leisten“ fasst: Dort, wo der gott- und naturgegebene *ordo* einen hinsetzt, dort hat man seinen Ort und darüber hinausgreifen zu wollen ist notwendigerweise ein Verstoß gegen diesen *ordo*. Dies bedeutet nicht nur einen Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung, auf die der *Helmbrecht* die Thematik insgesamt ausweitet, sondern eben immer auch gegen göttliches Gesetz.¹⁵⁴ Der Verfall höfischer Sitten, wird hier im *Helmbrecht* als vollkommen und abgeschlossen vorgeführt, wenn nicht nur die ständischen Grenzen durchlässig geworden, sondern die Umgangsformen am Hof ins absolute Gegenteil verkehrt und ritterliche Betätigung sich nur noch in Trinkgelagen und Plündern durch Missbrauch der Fehde ergeht und auch der Umgang mit den Damen nur noch in einer Pervertierung des höfischen Ideals vorgeführt wird. Wie im folgenden Unterkapitel zu zeigen sein wird tritt Ulrich, als Autor-Erzähler in seinem *Frauenbuch*, der Entwicklung noch erfolgreich entgegen, die der Erzähler in Strickers *Frauenehre* ganz zu Beginn der Sammlung in Aussicht gestellt hatte, falls sich die Ritter den Damen gegenüber nicht mehr angemessen verhielten und, im dort erzählten Gleichnis, die Bauern nicht mehr auf dem Feld anbauen wollten: der völlige Untergang der höfischen Gesellschafts- und Weltordnung tritt ein. Genau dieses Szenario zeigt sich nun im *Helmbrecht*. Selbst der Schluss des Textes bietet kein richtiges „Happy End“. Zwar ist der Bereich in dem *Helmbrecht* mit seinen Spießgesellen sein Unwesen getrieben hat, wieder befriedet *sît Helmbrecht ist an der wide*, aber *waz*, fragt der

¹⁵⁴ Zur Ausweitung des Ordnungsprinzips im *Helmbrecht* vgl. Haupt 1974.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Erzähler zum Ende, *ob Helmbrecht noch hât etewâ junge knehtel?* Er antwortet dann selbst: *die werdent ouch Helmbrehtel*; und er ergänzt verheißungsvoll ans Publikum gewandt: *vor den gib ich iu niht fride, si komen ouch danne an die wide*. Der Spuk ist also mit Helmbrechts Tod noch nicht vorbei, so lange grundsätzlich eine Bedrohung der Ordnung weiter besteht.

Aus dem Text des *Helmbrecht* selbst spricht Didaxe, die sich trotz des bäuerlichen Settings an ein höfisches Publikum richtet. In der Zusammenschau, mit den Bezügen zu anderen Texten im Verbund, lässt sich aus der finsternen Schlussbemerkung der Erzählung noch etwas anderes lesen: Hier wird für den Verbund eine Erwartungshaltung generiert. Der oder die folgenden Texte müssen diese Ausgangssituation am Ende des *Helmbrecht* verhandeln. Auch wenn hier mit dem *Helmbrecht* nach dem *Nibelungenlied* ein weiterer Text begegnet, in dem der Protagonist stirbt, es also keinen günstigen Schluss gibt – vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Literaturtradition wäre erwartbar, dass die Sammlung mit Texten schließt, die eine positive Wendung der Entwicklung reflektieren.

Im Kapitel über die *Frauenehre* des Strickers ist bereits über den Prologcharakter, den dieses Werk gerade in seiner im *Ambraser Heldenbuch* überlieferten, fragmentarischen Gestalt und als erster Text des Korpus auch in Verbindung mit dem zweiten, dem *Mauritius von Craûn*, entfaltet, gesprochen worden. In Ergänzung zu den Implikationen, die das *Frauenehre*-Fragment für die Lesarten der höfischen Texte zu Beginn des Textverbundes einspielt, öffnen sich mit dem Stricker-Text allerdings noch einige weitere Klammern, die erst hier am Ende mit den kleinepischen Texten geschlossen werden. Inhaltlich und weniger strukturell gesprochen: Erst hier wird zu Ende verhandelt, was der

2. „Textverbindungen“

Stricker mit der *Frauenehre* angesprochen und in Aussicht gestellt hatte.

Für den *Helmbrecht* ist leicht ersichtlich, dass in der Schilderung der völlig verfallenen höfischen Sitten, die der junge Helmbrecht der *laudatio temporis acti* seines Vaters entgegensetzt, genau der Fall eingetreten zu sein scheint, den der Stricker in seiner *Frauenehre* am Schluss anmahnt, sollte sich die höfische Ordnung, das richtige Verhalten und Verhältnis von Rittern zu Damen auflösen: Die Welt würde im Chaos versinken, wäre verloren, weil sie dann nicht mehr *nach got ftat*.¹⁵⁵ Der göttliche *ordo*, die „Weltordnung“ und das höfische Gefüge, das vom Geschlechterverhältnis abhängig ist, sind damit übereingestellt und mit dem Zusammenbruch des einen wäre auch der Untergang des anderen besiegelt. Helmbrecht, selbst als bäuerlicher Emporkömmling Verkörperung des Wankens höfischer Gesellschaftsstrukturen, schildert nun, neben anderem, genau das: Die Frauen sind den Rittern gleichgültig, statt um die Damen zu werben, geben sie sich von morgens bis abends Saufgelagen hin. *Ein affe und ein narre waser, der ie gesente sînen lîp für guoten wîn umbe ein wîp*, spottet der junge Helmbrecht über *werde liute*, wie sie noch zu den Zeiten seines Vater bei Hofe anzutreffen gewesen waren.¹⁵⁶ *Pars pro toto* steht dieser Verfall im Verhältnis der Geschlechter zueinander im Strickerschen Sinn für den gesellschaftlichen Zusammenbruch insgesamt, auch wenn er für den *Helmbrecht* nur

¹⁵⁵ *Frauenehre*, v1.890 (letzter Vers des *Frauenehre*-Fragments im *Ambraser Heldenbuch*).

¹⁵⁶ *Helmbrecht*, vv1.004-1.006, v990, nach der Ausgabe: Wernher der Gärtner: *Helmbrecht*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Tschirsch, Fritz (UB 9498), Stuttgart 2002.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

einen kleinen Teil des geschilderten sittlichen Niedergangs ausmacht.

Beim Stricker ist vom *ackermanne* in Form eines Gleichnisses die Rede. Der Bauer mäht sein Getreide noch in voller Blüte ab, weil er der harten Arbeit um geringen Lohn überdrüssig ist. Viel Arbeit habe er zwar mit dem Feldbau, doch *nicht grozen danch* und *nicht grozzer eren*.¹⁵⁷ Trotz aller Mühsal gäbe es immer einen anderen, der mehr habe als er, wie er *nitlichen* feststellt.¹⁵⁸

Der junge Helmbrecht geht freilich noch einen Schritt weiter, wenn er nach dem verlangt, was in seiner Zeit als „höfisches Leben“ durchgeht und sich zu einem Ritter aufschwingen möchte. Grundsätzlich wird aber mit der Geschichte von Helmbrecht genau der gleiche Bruch im ständischen Ordnungssystem thematisiert, wie in Strickers Gleichnis vom *ackermanne*. Die harte Arbeit ist man leid, anderen geht es besser, bei geringeren Mühen und deshalb will man der Mühsal des Bauernstands entsagen. Helmbrecht wird damit gleichsam auch als Akteur lesbar, der aus der Abgeschlossenheit einer Metapher heraustritt und damit sowohl auf einer Metaebene Grenzen überschreitet als auch innerhalb der im Text erzählten Gesellschaft.

2.2.5. Prognose in der *Frauenehre*, Erfüllung im *Frauenbuch*

In der *Frauenehre* geht es primär um die Abhängigkeiten des *ordo* vom Verhalten der Ritter gegenüber den Damen. Darauf wurde nun von verschiedenen Bezugspunkten aus fokussiert. Häufig wird übersehen, dass der Stricker aber auch von der Erfüllung in einer liebevollen Ehe spricht. Nach den einleitenden

¹⁵⁷ *Frauenehre*, v1.643; v1.648

¹⁵⁸ *Frauenehre*, v1.618.

2. „Textverbindungen“

Versen, *nv horet wie fin leben ste / vnd wie fin zit hine ge / der ein gvt wip gewinnet / die er inneclichen minnet / vnd fi in fam oder me*, führt er explizit das ideale Verhältnis zwischen Eheleuten aus.¹⁵⁹ Die Ehe beziehungsweise das Verhältnis der Ehepartner ist danach nicht nur im *Erec* thematisiert worden, sondern auch in den hier besprochenen Erzählungen Herrands von Wildonie. Die Eingangsverse dieser Passage über die Ehe weisen Parallelen zu den Versen auf, die die Schlusssequenz mit dem dystopischen Ausblick einleiten. Dort heißt es antithetisch: *Nv merket wie fin leben ste / der durch got niht ahtet vf wip*.¹⁶⁰ Diese beinahe seriell formulierten Publikumsansprachen könnte man, eingedenk der prologischen Funktionsmöglichkeiten des Fragments, als Prolepsen eben solcher antithetischer Fallbeispiele lesen. Diese Vorankündigungen werden ganz explizit erst mit Herrands *Die treue Gattin* und *Der betrogene Gatte* aufgelöst.

Die eindeutigsten Bezugnahmen auf die in der *Frauenehre* entworfenen Szenarien finden sich allerdings in Ulrichs von Liechtenstein *Frauenbuch*. Hier wird ein Rahmen geschlossen, der vom Strickerschen Text her entworfen und aufgespannt worden war. Im Gespräch zwischen dem Ritter und der Dame entfaltet sich genau die vom Stricker antizipierte Problematik: Der eigentlich als *perpetuum mobile* gedachte Kreislauf höfischer Verhaltensmuster, in dem sich vorbildliches Verhalten von Männern und Frauen gegenseitig bedingt und gleichzeitig gegenseitig motiviert, ist durchbrochen worden. Die Schuld dafür versuchen die beiden Diskutanten beim jeweils anderen zu suchen, der stellvertretend für das eigene Geschlecht in den Ring tritt. Der Erzähler

¹⁵⁹ *Frauenehre*, vv1.393 ff.

¹⁶⁰ *Frauenehre*, v1.880 f.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Ulrich ist es schließlich, der als Schiedsrichter auftritt. Als Ich-Erzähler, der sich als erfahrener Minne-Ritter geriert, kann er über den Erzählerentwurf des Strickers hinausgehen, nämlich in dem er „aus Erfahrung mit den Damen“ und nicht von der bloßen Theorie her den Streit zugunsten der Damen entscheiden kann: Der Figur Ulrich wird vom diskutierenden Ritter vorgeworfen, er habe seit jeher die Ansicht vertreten, *daz den vrouwen alle man / mit dienste wæren undertân.*, womit wohl auf Ulrichs (des Autors) anderes, bekannteres Werk, den *Frauendienst* angespielt wird.¹⁶¹ Der Stricker hingegen figuriert sein Erzähler-Ich als jemanden, für den persönlich die Welt der Damen ein reines Abstraktum bleibt, weil er sie nur von ferne beobachten kann: *ich han die vrouwen gefehen / vnd ir rede ein teil vernomen / ich enfol in ovch niht naher komen / da von mag ich noch enkan / so wol niht wizzen alf ein man / dem herzen lieb von in gefchiht.*¹⁶² Ulrichs Lob, sein Schiedsspruch zugunsten der Damen, beendet den Streit der Geschlechter und bringt so, einer ganz speziellen Logik folgend, den automatischen Kreislauf höfischer Freude wieder in Gang. Der *anefangk*,¹⁶³ den der Stricker mit seinem Frauenpreis gemacht hat, der gleichzeitig auch ein Anfang des Ambraser Textkonglomerats ist, findet damit in Ulrichs Worten eine Fortschreibung. Zugleich wird das Eintreten der Dystopie des *ordo*-Verlustes, des Niedergangs von höfischen Sitten und Gesellschaft, wie es vor al-

¹⁶¹ *Frauenbuch*, vv1.950 ff. Das *Frauenbuch* wird hier und im Folgenden stets zitiert nach der Ausgabe: Young, Ulrich von Liechtenstein: Das Frauenbuch. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Young, Christopher, Stuttgart 2003.

¹⁶² *Frauenehre*, vv1.850 ff. Die *Frauenehre* wird hier ausnahmsweise zitiert nach der Ausgabe Hofmann 1976.

¹⁶³ *Frauenehre*, v1.575.

2. „Textverbindungen“

lem der *Helmbrecht* vorführt, auch in Ulrichs *Frauenbuch* thematisiert, am Ende aber als, durch das Eingreifen des Ich-Erzählers, grundsätzlich nicht unlösbares Problem vorgeführt.

2.2.6. Struktur, Konzept und die Vehikel: Diskurse und Figuren

In den vorangegangenen Unterkapiteln wurden verschiedene mögliche Strukturierungsstrategien innerhalb des Textverbunds im *Ambraser Heldenbuch* sichtbar gemacht. Manche dieser, auf dem Überlieferungsträger fußenden, Lesarten sind sicher belastbarer als andere. Das hängt von mehreren Faktoren ab, die die Arbeit der mediävistischen Literaturwissenschaft allzu oft beeinflussen: unikale Überlieferungen, unbekannte Autoren, nur indirekt bestimmbare Entstehungszeiten sowie Kombinationen aus diesen Unsicherheitsfaktoren lassen mitunter nur Indizienprozesse oder Spekulationen zu.

Trotzdem sind auffällig aufeinander bezugnehmende Zweiergruppen von Texten, auch gerade solche, die nicht als gängige Überlieferungspartner bekannt sind, identifizierbar: Die Prologfunktion, die das *Frauenehre*-Fragment insbesondere gemeinsam mit dem *Mauritius von Craûn* für den folgenden Verbund entfaltet, die darin aufgestellten und in späteren Texten gezielt diskutierten Begriffe von Geschlechterbeziehungen und ritterlichem Idealverhalten in Abhängigkeit voneinander und deren Bedeutung für eine (göttliche) Ordnung konnte in den vorangegangenen Unterkapiteln an mehreren Stellen deutlich herausgestellt werden.

Der Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* funktioniert dabei als erstaunlich in sich abgeschlossenes Korpus, so dass die Handschrift, wenn man sie über diese Zugänge zu erschließen versucht, ohne weitere, externe literarische Kenntnisse lesbar ist.

2.2. Brücken und Tunnel: Verbindungen im Verbund

Verweise über den hier versammelten Verbund hinaus (Troja, Roland, Karl, Parzivalgeschichte) kommen im Vergleich zu innermanuskriptlichen Anspielungen (Artus, Erec, Dietrich, Titurel, ...) selten vor. Das Wissen um historische Zusammenhänge mit der Auftraggeber-Dynastie der Habsburger kann gleichwohl dazu beitragen, die Gründe für die Auswahl einiger Texte nachzuvollziehen.

Wie wichtig insbesondere die zentralen Figuren der Texte aus dem Verbund sind, wird in Kapitel 4 von verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Während die bisher geschilderten Anbindungen von Texten aneinander und damit in die gesamte Komposition durch den Transport von Diskursen und Themen über Brücken und Tunnel oder durch direkte Nachbarschaft erfolgten, können Diskussionen und Diskurse um einzelne Figuren den Verbund noch deutlich spezifischer zusammenschnüren.

3. Exkurs: Das *Ambraser Heldenbuch* und Ulrich Fuetrers *Buch der Abenteuer* – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.?

Im Vorangegangenen ist mehrfach auf die in vielerlei Hinsicht zu konstatierende Sonderstellung des *Ambraser Heldenbuchs* in der Literaturlandschaft abgehoben worden. Dieser Sonderstatus wird auch nicht dadurch berührt, dass in diesem Exkurs Maximilians Riesenkodex ein anderes, zeitgenössisches, literarisches Mammutprojekt gegenübergestellt werden soll: Das *Buch der Abenteuer* Ulrich Fuetrers, das dieser für Maximilians Schwager, Herzog Albrecht IV von Bayern-München angefertigt, besser wohl, verfasst hat.

Das *Buch der Abenteuer* ist vom Modus seiner Machart her, sowie in Funktion und Zweck in vielen Punkten vom *Ambraser Heldenbuch* sehr verschieden. In anderen Punkten gibt es jedoch, teilweise überraschend, Gemeinsamkeiten. Schon die bloße zeitliche, räumliche und personelle Nähe der beiden literarischen Großprojekte lässt eine – wenn auch im Exkurs notgedrungen oberflächlich bleibende – vergleichende Betrachtung als lohnenswert erscheinen.

Der Tatsache, dass beide Auftraggeber verschwägert waren, darf in diesem Fall nicht unvorsichtig viel Bedeutung beigemessen werden. Zunächst verstand sich der habsburger Thronfolger und spätere König Maximilian mit dem etwa elf Jahre älteren wittelsbacher Herzog Albrecht wohl recht gut und war mit ihm wo-

möglich gar „eng befreundet“.¹⁶⁴ Zeitlebens fuhr Maximilian außerdem eine weitaus großzügigere Politik gegenüber der bayerischen Konkurrenz, als es sein Vater, Friedrich III., je getan hatte. Ganz unbeschadet von politischen, wie auch persönlichen Problemen blieb das Verhältnis der beiden Herrscher über die Jahre allerdings nicht.

Im Gegensatz zu Kaiser Friedrich hatte König Maximilian offenbar nichts gegen die zum Jahreswechsel 1486/87 geschlossene Ehe seiner Schwester Kunigunde mit dem Wittelsbacher einzuwenden und erklärte sich sogar bereit, mit dem Vater über deren Anerkennung zu verhandeln.¹⁶⁵ Er tat dies, obwohl diese Ehe unter fragwürdigen Umständen geschlossen und mit teils rechtswidrigen Verträgen durch seinen, finanziell von Albrecht abhängigen, Onkel, Herzog Sigismund von Tirol, besiegelt worden war.¹⁶⁶ Die vereinbarte Morgengabe gewährte Albrecht nur anteilig und den eigentlich obligatorischen Erbverzicht seiner Gattin auf die habsburger Stammlande erlaubte er ihr nicht. Schwer wiegt auch der bereits von Zeitgenossen geäußerte Vorwurf, Herzog Albrecht habe sich die Eheschließung mit Kuni-

¹⁶⁴ Hollegger 2005, S. 154. Albrecht erlebte Maximilian vornehmlich als Sohn des Kaisers, Herzog von Burgund und römisch-deutschen König, denn nach der Kaiserkrönung des Schwagers lebte er nur noch wenige Tage.

¹⁶⁵ Zum Datum: Graf, Karina: Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465-1520). Eine Biographie, Mannheim 2000, S. 74; zum Einverständnis Maximilians: Graf 2000, S. 80, dort auch mehrere Verweise.; S. 91.

¹⁶⁶ Graf 2000, S. 75 f.

3. Exkurs: *Das Ambraser Heldenbuch und Ulrich Fuetrers Buch der Abenteuer – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.?*
gunde durch einen gefälschten, vermeintlich vom Kaiser stammenden, Brief erschlichen.¹⁶⁷ Dieser hatte zuvor sein eigentlich bereits erteiltes Einverständnis zur Hochzeit, nach der Besetzung der freien Reichsstadt Regensburg durch Albrechts Truppen im Oktober 1486, wieder zurückgezogen, und nachweislich fand die Eheschließung in Innsbruck ohne Wissen Friedrichs statt.¹⁶⁸ Während durch Maximilians Vermittlungen beinahe alle konkurrierenden territorialen und finanziellen Ansprüche zwischen dem Kaiser und den Bayern gelöst werden konnten, zog sich die Krise zwischen Friedrich und Albrecht noch jahrelang hin. Kern des Streits waren, neben von Sigismund von Tirol ausgestellten Verschreibungen von habsburger Hausbesitz, weiterhin vor allem die Besetzung Regensburgs und die Verweigerung der Erbverzichtserklärung durch Kunigunde. Es ging für Friedrich also gleichermaßen um Hausinteressen der Habsburger, wie um kaiserliche Verpflichtungen gegenüber Regensburg. Erst als im April 1492 bereits 20.000 Mann des Kaisers auf dem Lechfeld bei Augsburg aufmarschiert waren, um den Konflikt kriegerisch zu beenden, konnte Maximilian seinen Vater „in letzter Minute“ überzeugen, an den Verhandlungstisch zurückzukehren und in der Folge eine diplomatische Lösung zu erarbeiten, in der endlich alle oben genannten Konfliktpunkte gelöst werden konnten. Von diesen durch die aggressive Hausmachtpolitik Albrechts entstandenen Problemen erholte sich das zuvor positive Verhältnis zwischen Maximilian und seinem Schwager nur langsam.¹⁶⁹ Die Tatsache, dass Albrecht noch bis ins Jahr 1506 immer wieder

¹⁶⁷ Dazu differenziert: Graf 2000, S. 84-91.

¹⁶⁸ Hollegger 2005, S. 67.

¹⁶⁹ Hollegger 2005, S. 70 f.

Forderungen bezüglich Kunigundes Mitgift an Maximilian stellte, dürfte dafür ein zusätzlicher Faktor gewesen sein.¹⁷⁰

Wie Karina Graf anhand zahlreicher historischer Quellen detailliert herausgearbeitet hat, war unabhängig von dieser, wohl durchaus als wechselhaft zu bezeichnenden, Beziehung zwischen Maximilian und Albrecht das Verhältnis zwischen Maximilian und seiner Schwester Kunigunde anscheinend zeitlebens ein inniges. Beide standen, nicht nur über politische Themen, im Briefwechsel und wenn sich die Gelegenheit eines Besuchs bei der Schwester ergab, nahm Maximilian diese anscheinend gerne wahr. Es sind außerdem zahlreiche Geschenke des Königs und späteren Kaisers an seine Schwester belegt, sowie eine Tendenz, von ihr geäußerten Bittschreiben zuzustimmen, sofern dies der eigenen Politik nicht zuwiderlief.¹⁷¹

Inszenierungsstrategisch liegen Albrecht und Maximilian vor allem in ihren jeweils geförderten literarischen Projekten teilweise erstaunlich nah beieinander. Der „Schreiber und Student“¹⁷² aus Bayern und der von klein auf besonders von den deutschen Heldenepen begeisterte Maximilian folgten zum Zweck der Selbstdarstellung und der Inszenierung des jeweils eigenen Geschlechts vergleichbaren Konzepten. Maximilian ließ die schon unter seinem Vater von Ladislaus Sunthaym begonnene *Fürstliche Chronik* (den *Stam*) des Hauses Österreich durch seinen neuen Hofhistoriographen Jakob Mennel fertigstellen. Dabei handelt es sich um eine fünfbandige Familiengeschichte mit besonderem Schwerpunkt auf der genealogischen Stammreihe

¹⁷⁰ Graf 2000, S. 93 ff.

¹⁷¹ Graf 2000, S. 115-128.

¹⁷² Hollegger 2005, S. 107.

3. Exkurs: *Das Ambraser Heldenbuch und Ulrich Fuetrers Buch der Abenteuer – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.?*
der Habsburger. Etwas weniger umfangreich, aber den gleichen Zweck erfüllend, ließ Albrecht den an seinem Hof beschäftigten Ulrich Fuetrer zwischen 1478 und 1481 die *Bayerische Chronik* verfassen, eine Familiengeschichte und genealogische Herleitung der Wittelsbacher. Während von Maximilian in Bezug auf literarische Selbstinszenierung darüber hinaus besonders die pseudo-autobiographischen Romanprojekte, insbesondere *Theuerdank* und *Weißkunic* bekannt geworden sind, ist es bei Albrecht vor allem das als Hauptwerk des Ulrich Fuetrer geltende *Buch der Abenteuer*.

Es ist dies „zwischen 1473 und 1495 entstandene, in später aktualisierten und evtl. mit Alternativ-strophen [sic!] versehene Einzelbranchen vielleicht auch schon früher im Umkreis der Hofgesellschaft publizierte umfangreiche sog. *BDA*, ein sich aus 11655 Titrel-Strophen bildender Großroman.“¹⁷³ Das gewaltige Projekt ist deutlich in drei Teile untergliedert, deren planvolle Zusammengehörigkeit in der Forschung und Editionspraxis lange nicht unumstritten war.¹⁷⁴

Der erste Teil erzählt die Geschichte der „Pritoneisen“, der als Trojaner-Nachfahren vorgestellten frühen Britannier in Verbindung mit den Geschichten um den Aufstieg von König Artus „zum

¹⁷³ Thoelen, Heinz: Mäzenatische Autorität. Herzog Albrecht IV. von Bayern und Ulrich Fuetrers ‚Buch der Abenteuer‘, in: *The Growth of Authority in the Medieval West*, hg. von Gosman, Martin; Vanderjagt, Arie Johan; Veenstra, Jan R[iepke], Groningen 1999, S. 307-331, hier: S. 310.

¹⁷⁴ Bastert 1993, S. 153.

idealtypischen Regenten im Kreis der Ritter seiner Tafelrunde“. ¹⁷⁵ Fuetrer bedient sich vor allem beim *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg und verknüpft seine an Troja angebundene Artus-Genealogie außerdem mit der Geschichte der „Templeysen“, der Gralshüter, die bei ihm schließlich an den Hof des sagenhaften orientalischen Priesterkönigs Johannes entrückt werden. Dafür dient ihm der *Jüngere Titurel* Albrechts nicht nur als Vorlage und teilweise erzählerischer Rahmen für seinen Roman, sondern mit der Titurel-Strophe auch formal als Vorbild. Den zweiten Teil des *Buchs der Abenteuer* bildet eine zum Teil recht seriell, untereinander jedoch einigermaßen unverbunden wirkende Folge von sieben Einzelerzählungen über die Bewährungsabenteuer junger Ritter am Artushof. Einige dieser Erzählungen sind stark gekürzte Paraphrasen von bekannten Artusromanen, wie Hartmanns *Iwein (Iban)* oder dem *Wigalois* Wirnts von Grafenberg (über den Umweg der Prosaauflösung: *Wigoleis*) oder der von Passagen der *Crône* Heinrichs von dem Türilin; manche Quellen Fuetrers bleiben allerdings rätselhaft (*Mörlin, Seyfried, Persibein, Poytislier*). In der Merlin-Erzählung, dem *Mörlin*, sowie im *Seyfried* gibt es die Autornennung eines Albrechts von Scharfenberg, der ansonsten als Epiker nicht bekannt ist, den die Forschung aber früher mit Albrecht, dem Verfasser des *Jüngeren Titurel*, identifizierte. ¹⁷⁶ Bei einigen Erzählungen wird spekuliert, Fuetrer habe selbst als Autor die Geschichten erst entworfen (v.a. *Flordimar*). ¹⁷⁷ Den mit über der Hälfte der Strophen weitaus umfassendsten dritten Teil des *Buchs der Abenteuer*

¹⁷⁵ Thoelen 1999, S. 311.

¹⁷⁶ Mertens 2007, S. 303; 311.

¹⁷⁷ Vgl. Kern Kern, Peter: Ulrich Fuetrers ‚Flordimar‘: Bearbeitung eines Artusromans des 13. Jahrhunderts?, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 410-431.

3. Exkurs: Das Ambraser Heldenbuch und Ulrich Fuetrers Buch der Abenteuer – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.?
stellt die Erzählung der Lebensgeschichte Lanzelots. „In Verbindung mit ihr wird die Dynamik der Selbstzerstörung der Artusgemeinschaft als Folge einer unausweichlichen Schicksalsverfallenheit vorgeführt.“¹⁷⁸ Fuetrer folgt eben nicht der sonstigen Lanzelot-Tradition und präsentiert einen Ehebruch Lanzelots mit der Königin Ginover als Auslöser des Untergangs des Artusreichs, sondern streicht diesen Ehebruch und formuliert das Verhältnis der Beiden zu einer höfischen Begegnung um. Der Grund für den Untergang liegt bei ihm nicht in der Schuld einzelner Figuren, sondern ist von diesen unbeeinflussbar, steht „unter dem ebenso blinden wie ambivalenten Regiment der Minne“.¹⁷⁹

Ungeachtet des Auslösers läuft die Erzählung aber auf den Untergang des Artushofes mit der schlussendlichen Entrückung des Königs hinaus, wie im fast zeitgleich mit dem *Buch der Abenteuer* entstandenen *Le morte d'arthur* des Engländers Thomas Malory. Beiden gemeinsam ist außerdem die umfassende Integration aller bekannten Erzählungen aus dem Artus-Kreis in einen großen Erzählrahmen. Weil Fuetrer in seinem Großroman einen Gesamtrahmen um die bekannten und weniger bekannten Artusritter zu spannen scheint, dabei einen Erzählzeitraum von der vorarthurischen Zeit bis zum Ende des legendären Königs füllt und außerdem mit dem Entstehungszeitraum Ende des 15. Jahrhunderts ein letzter kreativer Impetus für die Gattung im deutschen Sprachraum markiert ist, wird das *Buch der Abenteuer* für

¹⁷⁸ Thoelen 1999, S. 311.

¹⁷⁹ Mertens 2007, S. 336.

den deutschsprachigen Bereich nicht zu unrecht als „der Artusromane Summe und Ende“ bezeichnet.¹⁸⁰

Die (Re-)Textualisierung und Aktualisierung der deutschsprachigen Artusliteratur ist allerdings nur ein Teil der Leistung Fuetrers mit dem *Buch der Abenteuer*. Das Fügen der Erzählungen in eine genealogische Ordnung, die nicht nur die Protagonisten und Artus untereinander verbindet,¹⁸¹ sondern diese Sippe an die trojanischen Spitzenahnen anschließt und mit dem Geschlecht der Gralshüter überein stellt, ist ebenso ein großes Verdienst.

Genauso wie Fuetrer, als erster Chronist überhaupt, in der *Bayerischen Chronik* eine bruchlose Blutlinie vom bayerischen Spitzenahn Bavarus aus mythischer Vorzeit bis auf seinen wittelsbacher Gönner Albrecht zu zeichnen vermag, integriert er die Handlungsträger des gesamten Projekts *Buch der Abenteuer* in eine bruchlose Genealogie. Und auch das gegen sonstige Traditionen und Überlieferungen: Als besonders markant fällt die Konstruktion einer Verwandtschaft zwischen Artus und Merlin auf, der bei Ulrich zum Großvater des Königs wird. Besonders über die Verwandtschaftsverhältnisse innerhalb der Gralssippe organisiert Fuetrer über die einzelnen Teile hinweg den gesamten

¹⁸⁰ Mertens 2007, S. 301-340. Ähnlich auch Heinz Sieburg: [Das] Buch der Abenteuer (1473-1481) kann [...] gewissermaßen als Summe und Abschluss der Gattung betrachtet werden. Sieburg, Heinz: Literatur des Mittelalters, Berlin 2012, S. 131.

¹⁸¹ Einzige Ausnahme ist Poytislier, der offenbar in keinerlei Verwandtschaftsverhältnis mit der Artus-Sippe steht. Vgl. dazu Bastert 1993, S. 188 f.

3. Exkurs: Das Ambraser Heldenbuch und Ulrich Fuetrers Buch der Abenteuer – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.? Roman und sichert so eine „logische Einheit des Zyklus“.¹⁸² Am Ende des ersten Teils des *Buchs der Abenteuer* verlagert der Gralshüter Parzival seine Herrschaft nach Indien und nimmt den Namen „Priester Johann“ an, den fortan auch seine Erben führen.¹⁸³

Ulrich moderiert seinen Riesenroman über die gleichnamige Erzählerfigur, die in stetigem Dialog mit verschiedenen Allegorien steht (Frau Âventiure, Frau Êre, Frau Minne, Frau Welt). Dieser Erzähler-Ulrich bringt auch den Gönner Albrecht häufig in den Text, nennt ihn dabei aber nicht bloß, sondern stellt ihn den handelnden Heroen und Rittern als gleichwertig an die Seite. Das Herrscherlob ist aber nicht zufällig und an einigen besonders repräsentativen Stellen eingestreut – wie etwa bei der Tugendsteinprobe im *Wigoleis*, die laut Erzähler außer Wigoleis und Artus auch Albrecht hätte bestehen können – sondern taucht außerdem in ziemlicher Regelmäßigkeit, meist in den Prologen neuer Erzählabschnitte auf.¹⁸⁴ Den Gönnerstatus Albrechts markiert Ulrich Fuetrer außerdem über das in der mittelalterlichen Literatur nicht ganz unübliche, aber aufwändige Mittel des Akrostichons, in dem er in den Strophen 10-29 des *Buchs der Abenteuer* eine Widmung an den Fürsten verschlüsselt.¹⁸⁵

Im Gegensatz zum *Ambraser Heldenbuch* Maximilians, dem „jeder panegyrische Hinweis“ auf den Auftraggeber fehlt,¹⁸⁶ tritt der Gönner im *Buch der Abenteuer* also auffällig und prominent

¹⁸² Bastert 1993, S. 186.

¹⁸³ Vgl. Mertens 2007, S. 309.

¹⁸⁴ Bastert 1993, S. 209.

¹⁸⁵ Rupprich, Hans, Art. ‚Füetrer, Ulrich‘, in: NDB 5 (1961), S. 685-686.

¹⁸⁶ Schubert 2008, S. 118, zitiert hier direkt Wierschin 1976, S. 430.

auf gleich mehreren Ebenen in Erscheinung. Während für das *Ambraser Heldenbuch* die Quellen- und Vorlagensituation völlig unklar ist, beziehungsweise rein spekulativ ausfällt,¹⁸⁷ gibt es für Fuetrers Vorlagen konkrete Hinweise. Nicht nur die Form der *Titurel*-Strophe weist auf den bei Albrecht als Rat beschäftigten Püterich von Reichertshausen, einen belesenen Ratgeber, der mit seinem „Ehrenbrief“ auch selbst, ebenfalls in dieser Strophenform, literarisch produktiv geworden ist. Er besaß nachweislich unter anderem einen (*Jüngerer*) *Titurel* und scheint Fuetrer Texte aus seinem Bestand und Einzugskreis vermittelt zu haben.¹⁸⁸ Auch für den Wirkungskreis des fertigen Werkes weiß man beim *Buch der Abenteuer* mehr, als für das *Ambraser Heldenbuch*, das nach seiner Fertigstellung 1517 erst zwei Generationen später, in der Sammlung Ferdinands von Habsburg, erstmalig nachweisbar wird. Vom *Buch der Abenteuer* wurden mehrere Exemplare ausgefertigt. Mutmaßlich fanden dabei auch noch redaktionelle Änderungen statt, während die drei Teile sukzessive

¹⁸⁷ Zur These der Vernichtung der zusammengetragenen Vorlagen im Auftrag Maximilians vgl. u.a. Miedema, Nine: Das ‚Ambraser Heldenbuch‘ und der ‚Theuerdank‘. Mittelalterliche Epik und ihre Wiederverwendung am Hof Maximilians I., in: Building the Past. Konstruktion der eigenen Vergangenheit, hg. von Rudolf Suntrup; Jan Riepke Veenstra (Medieval to early modern culture 7), Frankfurt am Main 2006, S. 85–106.; Kaminski 2009. Zur „verschwundenen Bibliothek“ vgl. Mura, Angela: Spuren einer verlorenen Bibliothek. Bozen und seine Rolle bei der Entstehung des Ambraser Heldenbuchs (1504-1516), in: Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Waltraud Fritsch-Rössler (Cristallin wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008, S. 59-128..

¹⁸⁸ Mertens 2007, S. 301.

3. Exkurs: *Das Ambraser Heldenbuch und Ulrich Fuetrers Buch der Abenteuer – Maximilian I. und sein Schwager Albrecht IV.?*
fertig gestellt wurde. Offensichtlich befand sich eine Abschrift zumindest des ersten Teils des Romans im Besitz Kunigundes von Habsburg. Diese Handschrift wird noch heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt.¹⁸⁹ Nicht nur deshalb ist es nicht unwahrscheinlich anzunehmen, dass Maximilian vom literarischen Projekt *Buch der Abenteuer* seines Schwagers wusste, vielleicht den ersten Teil sogar einmal zu Gesicht bekommen haben könnte. Sein *Ambraser Heldenbuch*, so ähnlich es in vielerlei Hinsicht dem wittelsbacher Projekt im Ansatz zu sein scheint (umfängliche Versammlung höfischer, besonders arturischer Stoffe, Bezug zu Troja, dem Gralsgeschlecht und dem Priesterkönig, genealogische Geflechte als Strukturierungsprinzip), so sehr unterscheiden sich beide Projekte in der Umsetzung und Instrumentalisierbarkeit.

Bei Maximilian findet eben keine (umfassende) Re-Textualisierung statt, sondern die *alten maeren* werden, wie es scheint, so präzise wie möglich aus wirklich alten Quellen übernommen. Hauptsächlich ihre Anordnung scheint neu komponiert worden zu sein und die Auswahl scheint heterogener angelegt. Während Fuetrer die drei Großen Geschlechter, das der Trojaner, das der Gralshüter und das der Artusrunde, miteinander überein bringt, beschreiben die Texte des *Ambraser Heldenbuchs* eine stetige Mobilität von abstrakten Konzepten, deren Bewegung um zentrale Geschlechter und Translationslinien herum organisiert ist.

Bei Fuetrer bleiben beide genealogischen Geflechte, das historisch-chronikale der Wittelsbacher und das historisch-literarische der Protagonisten im *Buch der Abenteuer*, wie Bernd Bastert

¹⁸⁹ ÖNB Wien, Signatur: Cod. 3037-3038.

in seiner Dissertationsschrift 1993 detailliert gezeigt hat, voneinander getrennt. Albrecht wird so eben nicht selbst an die trojanischen Ahnen, die Gralshüter oder das Artusgeschlecht angekippt. Die Arbeitsweise, die Fuetrer für sich beim Verfassen der *Bayerischen Chronik* entwickelt haben wird, dürfte ihm zwar auch für die Konstruktion seiner literarischen Genealogien genutzt haben, vermischt wird beides aber bewusst nicht. Dem Geschlecht des Bayern-Herzogs bleibt so auch der schicksalsgesteuerte Niedergang erspart, dem die Romanprotagonisten schlussendlich notgedrungen zum Opfer fallen. Die Translationen und genealogischen Linien im Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* funktionieren anders, man könnte sagen, subtiler. Inwiefern sie im Gegensatz zum wittelsbacher Projekt sehr wohl sehr direkte Anknüpfungspunkte von literarisch-virtuellen und historisch-realen Genealogien präsentieren – auch ohne dass, oder gerade weil nirgends der konkrete Mäzen Maximilian und sein habsburger Geschlecht namentlich genannt werden – soll in den folgenden Kapiteln, schwerpunktmäßig in Kapitel 6, erläutert werden.

4. Verbindungen über Figuren

4.1. Figuren als intertextuelle Bezugspunkte und Ordnungsinstanzen

Im 2. Kapitel dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, Texte aus dem Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* auf Basis von verhandelten Konzepten und Diskursen miteinander zu lesen und Strukturen aufzudecken, die ein hinter der Komposition liegendes Konzept sichtbar werden lassen.

Im folgenden Kapitel soll nun ein zweiter Ansatz verfolgt werden, indem zentrale Figuren der mittelhochdeutschen epischen Erzählwelt als Aufhänger für einen roten Faden in der Textsammlung in den Blick genommen werden. Nur auf den ersten Blick ließe sich über die Figur Artus und über das heldenepische Personal für die althergebrachte Blockaufteilung des *Ambraser Heldenbuchs*, zumindest bezüglich der ersten beiden Blöcke, argumentieren: Der höfische Block kreise um die Zentralfigur Artus, der heldenepische Block um das typisch heldenepische Personal der Dietrichepik und des Nibelungenstoffes. So die Einschätzung der älteren, jedoch recht oberflächlich bleibenden Forschungsmeinung. Über diese alte und zu kurz greifende Beobachtung hinaus lassen sich, im Anschluss an die vorangegangenen Teile der Arbeit, mit einem präziseren Blick auf die narratologische Ebene der Figuren weitere Strukturierungsmomente innerhalb des Kodex fixieren.

König Artus etwa kommt nicht nur für die beiden Artusromane oder den ganzen von ihnen geprägten ersten Teilverbund höfischer Texte eine zentrale Bedeutung zu. Allein jeweils für sich betrachtet ist die Forschung für diese beiden im *Ambraser Heldenbuch* überlieferten Artusromane, *Iwein* und *Erec*, äußerst

4.1. Figuren als intertextuelle Bezugspunkte und Ordnungsinstanzen

umfänglich. In Kapitel 2 wurde bezüglich der Anordnung der Texte mit Blick auf diesen Aspekt die These vertreten, der *Erec* könne im Heldenbuch-Verbund auch deshalb sinnvoll nur nach dem *Iwein* stehen, weil für den *Iwein* der Artushof weitaus wichtiger als Bezugspunkt und Ordnungsinstanz operiert. Im Folgenden soll diese These mit der Nabsicht auf die Protagonisten der Erzählungen, Iwein, vor allem aber Erec und Artus, untermauert werden.

Die Bedeutung von Artus und des Artushofes für beide Texte wird in der Forschung diskutiert und kann durchaus verschieden interpretiert werden. Als Ausgangs- und beständiger Bezugspunkt spielt der Artushof in der narrativen Verfertigung des *Erec* möglicherweise sogar eine zentralere Rolle, als im *Iwein*, in dem Laudines Brunnenreich diese Funktionen nach und nach, zumindest in Teilen, übernimmt. Iwein heiratet jedoch in dieses externe Reich ein, während Erec die Herrschaft im eigenen Reich vom Vater erbt. Der *Iwein*-Schluss, im *Ambraser Heldenbuch* mit Kniefall, in Laudines Reich präsentiert Iwein als Ritter am Ende seiner Bewährungsphase: Er hat Frau und Land nun im zweiten Anlauf endgültig erworben, indem er seine individuelle Qualität bewiesen hat. Der Schluss des *Erec* im *Ambraser Heldenbuch* verortet die Krönung Erecs und Enites, anders als bei Chrétien, nicht am Artushof, sondern an Erecs Hof in Karnant und stellt damit gleichsam eine Verabschiedung von der vorbildlichen Instanz Artus durch diese räumliche Verlagerung geradezu aus. Während in der französischen Vorlage klar hervorgehoben wird, wie klug Erec gehandelt habe, von Artus sein Land zu Lehen zu nehmen und sich am Artushof krönen zu lassen (*Quant departi ot son avoir, / après fist un molt grant savoir, / que del roi sa terre reprist;*

4. Verbindungen über Figuren

/ après si li pria et dist / qu'il le coronast a sa cort.)¹⁹⁰, ist im deutschsprachigen Text davon die Rede, dass Erec, nachdem er vom Tod seines Vaters erfahren hat, nach Hause reist, dort empfangen wird *als einem reichen künige getzam*¹⁹¹ und gekrönt wird (*hie emphieng er lobeliche / die krone von dem reiche, / der sein Vater, der kunig Lag, / untz an In mit eren phlag*)¹⁹². Während Artus dadurch als Fixpunkt der höfischen Welt an Bedeutung einbüßt, nimmt Erec außerdem selbst eine quasi-arturische Position ein, wenn der Erzähler ihn im gleichen Zusammenhang als *Ereck der wúndere*, „Erec, der Wunderwirker“ bezeichnet:¹⁹³ Dieser Beiname taucht im Text zweimal auf (nicht jedoch bei Chrétien)¹⁹⁴ und wirkt als Bezeichnung für einen arturischen Ritter zunächst rätselhaft, da er eher auf eine hagiographische denn eine höfische Dimension zu verweisen scheint und in diesem Bereich auch fast ausschließlich nachweisbar Verwendung findet.¹⁹⁵ Die Erklärung, inwiefern hier aber Erec zurecht diesen Beinamen trage, liefert der Erzähler gleich mit:

¹⁹⁰ *Erec et Enide*, vv6.480-6.489, zitiert nach der Ausgabe: Chrétien de Troyes: *Erec et Enide. Erec und Enide. Altfranzösisch/Deutsch*, hg. von Gier, Albert, Stuttgart 1987/2007.

¹⁹¹ *Erec*, v11.016 (alte Zählung 10.035).

¹⁹² *Erec*, vv11.045-11048 (alte Zählung 10.064-10.067).

¹⁹³ *Erec*, v11.026 (alte Zählung 10.045).

¹⁹⁴ Die andere Belegstelle fällt in die Beschreibung des Kampfes zwischen Erec und Marbonagrín, in der Erec den viel größeren Gegner auf gleichsam „wundersame Weise“ zu bezwingen scheint: *Erec* v10.289 (alte Zählung 9.308).

¹⁹⁵ Vgl. Kaminski 2008, v.a. S. 241 f.

4.1. Figuren als intertextuelle Bezugspunkte und Ordnungsinstanzen

*an seinen lobe das stat,
daz er genannt were,
Ereck der wúndere.
es was et so umb In gewant,
daz weiten uber alle land
was sein wesen und schein.
sprechet Ir, wie das mochte sein?
was von do? schin der leib nu da,
so was sein lob anderswa;
also was sein die welt vol,
man sprach ot niemand do so wol.¹⁹⁶*

Erec wird also, quasi indirekt, das Wunder der Bi- oder besser Multilokation zugesprochen: Er kann, vertreten einmal durch seinen Körper, seinen *leib*, stellvertreten zum anderen durch seinen Ruhm, sein *lob*, an mehreren Orten, ja gleichsam omnipräsent sein: *die welt [was sein] vol*. Dies ist zum einen sicher eine Heiligeneigenschaft, wie sie in legendarischen, hagiographischen Texten eher erwartbarer wäre, als im höfischen Roman.¹⁹⁷ Auf den deutschen Artusroman bezogen wirkt diese Qualität Erecs allerdings außerdem wie eine Art Vorstufe zu dem, was Artus im Prolog zu Hartmanns *Iwein* zugesprochen wird. Artus sei Beispielgeber, habe zu Lebzeiten der *êren krône* getragen, die noch heute sein Name weitertrage.

¹⁹⁶ *Erec*, 11.024-11.034 (alte Zählung 10.043-10.053)

¹⁹⁷ Vgl. Kaminski, Nicola: Erec der wunderære, die schwarzen Witwen und die Unterminierung von Maximilians heldenpûch-Konzept, in: Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Fritsch-Rössler, Waltraud (Cristallin wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008, S. 241-259.

4. Verbindungen über Figuren

*er hât den lop erworben,
ist im der lîp erstorben,
sô lebt doch iemer sîn nam*¹⁹⁸

Auch bei dieser Beschreibung von Artus taucht das Begriffspaar von *lîp* und *lop* auf, die auch getrennt voneinander, sozusagen die gleiche Botschaft transportieren können. Im Unterschied zum *Erec*-Schluss hier im *Iwein*-Prolog im Rückblick auf die vergangene arturische Zeit, nicht auf die quasi zeitgenössische Betrachtung des Herrschers Erec. Artus verliert im deutschen Erec-Roman also nicht nur die Lehnsherren-Funktion gegenüber Erec, im Vergleich zur französischen Vorlage, sondern der junge König beerbt ihn scheinbar auch noch in seiner Funktion als halb-transzendente Vorbildinstanz. Mit Blick auf den Ambraser Textverbund begründet sich daraus die Stellung des *Erec* als letztes höfisches Epos, auf das als erster heldenepischer Text *Dietrichs Flucht* folgt. Die besondere Wichtigkeit von Artus als Gattungssikone und Instanz für den Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* bleibt grundsätzlich bestehen, scheint aber an keiner Stelle im Textverbund so relativiert, wie am Schluss des (oder dieses) Erec-Romans. Davon unberührt bleibt auch das Primat der Artusfigur in den Paratexten zu beiden höfischen Romanen des Verbunds, die den König jeweils als prominenteste Gestalt nennen.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Iwein*, vv15-17, nach der Ausgabe: Hartmann von Aue: *Iwein*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Krohn, Rüdiger (UB 19011), Stuttgart 2012.

¹⁹⁹ Überschrift des *Iwein*, *Ambraser Heldenbuch*, Bl. 5vc: *Von kûnig Artus Hochzeit · auch / von seinem Recht · desgleichen Hof= / sind · vnd geschâfften · als von Ca= / logriant · Chaÿ · heren Yban · vnd anddern;*

4.1. Figuren als intertextuelle Bezugspunkte und Ordnungsinstanzen

Die Figur des König Artus taucht auch außerhalb der eigenen Gattung immer wieder auf – und nicht nur im Rahmen rein literarischer Werke. Für die mittelalterliche Literaturlandschaft ist Artus eine so bekannte Größe, dass er sich als eine Art Systemreferenz geradezu anbietet. In den Texten des *Ambraser Heldenbuchs* treten genreübergreifende intertextuelle Bezüge nicht gerade zahlreich auf, auf Artus jedoch wird zweimal in gattungsfremden Texten Bezug genommen. Und zwar an Stellen und in Texten, an denen diese Bezugnahme die hier zuvor in Kapitel 2 dargelegten Strukturierungslinien mitzeichnet: Die erste Nennung begegnet gleich zu Beginn von *Dietrichs Flucht*, also wohl nicht zufällig direkt am Übergang von der höfischen in die heldenepische Erzählwelt. Der Spitzenahn des Geschlechts Dietrichs von Bern wird hier (gleich zweimal) so vorbildlich wie König Artus genannt.²⁰⁰ Der zweite Artusbezug wird in Wernhers *Helmbrecht* aufgemacht, wenn die Hochzeit von Helmbrechts Schwester mit dem raubmordenden Spießgesellen des Bruders ironisch mit der prachtvollen Hochzeitsfeier von Artus und Ginover verglichen wird.²⁰¹ Diese Hochzeit wird in den Texten des *Ambraser Heldenbuchs* zwar nicht explizit erzählt, aber in dieser Stelle des *Helmbrecht* kulminiert mit der ironischen Brechung die Schilderung der absoluten Verkommenheit der gegenwärtigen Gesellschaft im Vergleich zur gelobten, arturischen Vergangenheit.

Überschrift des *Erec* vgl. Zitat in Kapitel 2.1.4. Vgl. dazu auch bereits Strobl, Joseph: Studien über die literarische Tätigkeit Kaiser Maximilian I., Berlin 1913., S. 154.

²⁰⁰ *Dietrichs Flucht*, v106; v131.

²⁰¹ *Helmbrecht*, v1.478 ff.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

Artus und sein Hof fungieren als Instanz in der Gattung Artusroman und stehen für den Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* nurmehr eher lose für ein bestimmtes Ideal, das auch in referenziellen Aufrufen der Artus-Figur stets mitgedacht werden muss. Als weitaus tiefer eingebettet erweist sich eine zweite zentrale Figur aus dem Textverbund, die im folgenden Teilkapitel im Mittelpunkt stehen soll: Die literarische Figur Dietrich von Bern.

4.2.1. Von Artus zu Dietrich: *translatio* und Genealogie

Wie bereits erwähnt, folgt unmittelbar auf den *Erec* das Doppelpepos aus *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*. Die ältere und konservativere Forschung sah und sieht im Mittelteil des *Ambraser Heldenbuchs* ein „eigentliches“ Heldenbuch im terminologischen Sinne einer Sammlung von Heldenepen. Diese beiden Werke hat sie, obwohl sie doch deutlich dem heldenepischen Spektrum mittelhochdeutscher Literatur angehören, jedoch häufig nicht zum „Heldenbuchkern“ gezählt, sondern eher als Übergang vom höfischen zum heldenepischen Teil wahrgenommen.²⁰² Zwar ließe sich argumentieren, dass es sich bei *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* nach moderner Gattungseinteilung um historische Dietrichepik handelt, deren Überlieferung, im Gegensatz zur aventiurehaften Heldenepik, auch in chronikalen Zusammenhängen stattfinden kann, niemals sonst aber im Rahmen eines „Heldenbuches“, aber dieses Argument fällt in der älteren Forschung nicht. Es wäre auch anachronistisch. Umso fragwürdiger scheint es heute, die beiden Dietrich-Epen eher dem höfischen Kontext, als dem heldenepischen zuzuordnen. Nichtsdestoweniger stellt sich hier, wie oben geschildert, tatsächlich ein

²⁰² Vgl. etwa Strobl 1913, S. 158.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

Übergang dar. Ein Übergang allerdings weniger von der einen zur anderen Gattung (höfisch – heldenepisch) oder literarischen Form (Reimpaare – Strophen), sondern ein Übergang von einer vom idealen Artus überstrahlten Erzählwelt zu einer, die durch die Gestalt Dietrichs von Bern strukturiert wird. Wie zentral die Figur Dietrich für den Textverbund ist und welche wichtige Rolle dabei insbesondere auch *Dietrichs Flucht* spielt, wird im Folgenden zu zeigen sein.

Wie in Kapitel 2.1.1. bereits ausgeführt wurde, ist der Text deshalb von besonderer Bedeutung, weil er über eine lange genealogische Folge im Prolog auf den, für die gesamte Komposition heldenepischer Texte, wichtig bleibenden Dietrich von Bern zuläuft. In der Folge der Kurzbeschreibungen von Dietrichs Ahnen nimmt Dietwart die erste, die Spitzenahn-Position ein und gerade seine Lebensführung wird mit der von König Artus auf die gleiche Stufe gestellt. Im Vorangegangenen konnte gezeigt werden, wie das als mobil beschriebene Abstraktum „Ritterschaft“ von einem zum nächsten (Erzähl-)Ort wandert, immer zu Protagonisten, die sich seiner würdig erweisen (*translatio militiae*). Historisch macht die Ritterschaft im Prolog des *Mauritius von Craûn* die großen Schritte der *translatio imperii* mit und landet schließlich in *Kerlingen*, wo Mauritius sein Wesen treibt. Dieser versagt als Einzelritter am Anspruch, und so wandert der Erzählort und mit ihm das Erzählen von Ritterschaft im Textverbund anschließend in die arturische Erzählwelt. Ohne dass man wohl dem Artushof im Erec-Roman ein grundsätzliches Versagen konstatieren müsste, ändert sich mit *Dietrichs Flucht* der Erzählort erneut, diesmal nicht in Abgrenzung zum früheren, sondern in Anknüpfung daran: Artus bleibt als vorbildliche Figur im Gedächtnis, erzählt wird nun aber von Anderen.

4. Verbindungen über Figuren

Es findet mit anderen Worten mit dem oben beschriebenen Übergang auch eine Übertragung statt, und zwar, wie es der lange Prolog von *Dietrichs Flucht* deutlich macht, eine Übertragung von Artus auf Dietrich als zentrale Figur der Erzählwelt. Außerdem taucht jetzt im Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* ein Konzept neu auf, das eigentlich mit der *translatio imperii* traditionell eng verbunden ist, nämlich das der Genealogie. Im Prolog des *Mauritius* stehen die negativen Ereignisse im Fokus, die es nötig machen, dass die „Ritterschaft“ (und – gedacht – mit ihr das Imperium) eine neue Heimstatt findet: Die Zerstörung Trojas und vor allem die Untaten Neros. Letzteres ist kein allgemein anerkannter Fixpunkt in der mittelalterlichen Geschichtsauffassung für die Herrschaftsübertragung, aber Nero gilt schon in der Spätantike und dann im ganzen Mittelalter als prototypisch-negativer Herrscher. Von einer ungebrochenen genealogischen Linie, über die sich mittelalterliche Dynastien häufig bis auf die Trojaner zurück beziehen, ist hier jedoch keine Rede. Erst im Beginn von *Dietrichs Flucht* wird ein genealogisches Geflecht gesponnen, das auch hier nicht an klassische Spitzennahmen wie den Trojaner Aeneas anknüpft, aber auf das von Artus her ein idealisiertes Konzept übertragen wird und das dann – in sich geschlossen – mit dem eigenen Spitzennahm Dietwart starten kann. Ganz im höfisch-arturischen Stil heißt es von Dietrichs Ahn:

*Dietwart der het gemûte,
der rain und der gûte,
der mynnete nach fürstlichem sit
und liebet so ser sich damit,
daz im die leut wider streyt
begunden sûchen alle zeit,
wo er des lamdes kerte.
Sein raines hertze in lerte,*

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

*daz er die ere het ze hauss.
Er lebt recht als Artaus
mit rechter ritterscheffte.
Er hett ot wol die creffte
an leib und an gûte.
Er plüet in hohem mûte.
Wenn er nicht ritterschafft phlag,
so ward sunst selten der tag,
er het volle hochzeit.
[...]
Nu lassen wir die mere stand
und heben aber an,
wie Dietwart der reiche
lebet fürstleiche,
als Artus ye gelebete.
Sein hertze darnach strebete,
daz milte und ere
und tugende noch mere
sein phlag und was sein rat.²⁰³*

Der komplette arturisch-höfische Tugendkatalog wird in ein heldenepisches Umfeld transportiert, wenn Dietwart, der zunächst zu Beginn des Prologs als *künige heer*, dem Helden zu Diensten sind, eingeführt wird,²⁰⁴ hier die Attribute der *raine*, *gûte*, *ere*, *milte* und des *hohen mûtes* zugesprochen werden. Auffällig ist auch, dass der, für den vorangegangenen Textverbund so zentrale, Begriff der *ritterschafft* eine wichtige Rolle für die Beschreibung von Dietwarts Lebensstil spielt.

²⁰³ *Dietrichs Flucht*, vv97-113; vv127-135.

²⁰⁴ *Dietrichs Flucht*, v7; v12.

4. Verbindungen über Figuren

4.2.2. Dietrich der Große? Historie, Tradition, Bezüge

Dietrich von Bern ist die literarische Überformung Theoderichs des Großen, des Ostgoten-Königs der die politische Landschaft Europas vor allem in dem halben Jahrhundert um das Jahr 500 besonders stark geprägt hat. Diese Epoche der Völkerwanderungszeit ist diejenige, aus der die deutsche Heldenepik ihre Inhalte bezieht. In der literarischen Bearbeitung der historischen Begebenheiten greifen dabei die Mechanismen heldenepischen Erzählens, nicht chronikalen Erfassens von Ereignissen. Das führt unter anderem zu Anachronismen, da Ereignisse und Personen mehrerer Jahrhunderte in der Literatur zusammentreffen können und es führt zu einer eigenen, „epischen Geographie“ in der die Erzählwelt nicht unbedingt deckungsgleich mit einer historisch-realen Geographie sein muss. Bezüglich Dietrich verursacht die literarische Bearbeitung, spätestens in Form der vor allem im Hochmittelalter dann schriftlich entstehenden Helden-, beziehungsweise Dietrichepik, schließlich eine Diskrepanz zwischen den über den historischen Theoderich nachvollziehbaren Fakten und der „Kunstfigur“ Dietrich.

In der Literatur ist der Handlungsauslöser die Vertreibung Dietrichs durch seinen verräterischen Onkel Ermrich, der ihn um sein Erbe bringen will. Dietrich findet Asyl am Hof Etzels im Hunnenland und versucht mehrfach, zwar siegreich, am Ende aber doch immer erfolglos, sein Land zurückzuerobern. Vor allem die bereits mehrfach erwähnten, sogenannten Fluchtepen *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* erzählen (im *Ambraser Heldenbuch*) von diesen vorgeblich historisch inspirierten Ereignissen. Der historische Theoderich besiegte seinen westgotischen Widersacher Odoaker, eroberte dessen Gebiet und herrschte fortan in Oberitalien. Er wurde nicht vertrieben, schon gar nicht an den Etzelhof, denn Etzel, der historische Attila,

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

war bereits eine Generation zuvor verstorben. Odoaker, dessen Rolle in der Epik Ermrich als dessen Onkel einnimmt, der ebenfalls bereits etwa 100 Jahre vor Theoderich gelebt hatte, wurde im Jahr 491 in Ravenna von Theoderich belagert (Rabenschlacht). Nachdem schließlich 493 ein Friedensvertrag geschlossen worden war, tötete Theoderich Odoaker dennoch einige Tage nach der Unterzeichnung eigenhändig in Ravenna. Es bestehen also signifikante Unterschiede zwischen Dietrich, dem Verratenen und ungerecht Vertriebenen, der trotz seiner Siege erfolglos bleibt – einem typischen heroischen „Underdog“, dem der gerechte Lohn für seine Mühen verwehrt bleibt, und dem historischen Theoderich, der offenbar ein skrupelloser und machtorientierter Politiker war, der sich auch durchaus selbst die Hände schmutzig zu machen bereit war, mit dem Mord an seinem besiegten Feind.

Bereits im Mittelalter ist die Diskrepanz zwischen dem literarischen Dietrich und dem historischen Theoderich im Bewusstsein und wird, etwa in der *Kaiserchronik*, thematisiert. Schon im Prolog wird dort vor der literarisch ausformulierten „Lüge“ gewarnt.²⁰⁵ Zu Dietrich/Theoderich, den die Chronik einigermaßen ambivalent behandelt, heißt es später, wer behaupten wolle, dass Dietrich und Etzel sich je gesehen hätten, der solle einen (schriftlichen) Beweis vorlegen. Die Wahrheit sei nämlich, dass Dietrich erst 43 Jahre nach Etzels Tod geboren worden sei.²⁰⁶ Grundsätzlich werden aber die Inhalte von *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* als Texte der historischen Dietrichepik durchaus als Erzählung von Historischem, Vergangenen verstanden. Die Frage

²⁰⁵ *Kaiserchronik*, vv27 ff. Verwendet wurde die Ausgabe: Die Kaiserchronik. Eine Auswahl, hg. von Herweg, Mathias, Stuttgart 2014.

²⁰⁶ *Kaiserchronik* vv14.174 ff.

4. Verbindungen über Figuren

nach Historizität versus Literarizität von Heldenepik ist eine in der germanistischen Forschung vieldiskutierte, sie stellt sich aber für die Zeitgenossen – Chronisten, wie den Verfasser der Kaiserchronik wohl auszunehmen – in dieser Weise gar nicht. „Historizität und Geschichtlichkeit, all das interessiert diese [heldenepischen] Texte bisweilen, aber nicht unbedingt“, konstatiert Florian Kragl in seiner Untersuchung zur Geschichtlichkeit der Heldenepik.²⁰⁷ Eine schematische Vorstellung von Historie auf der einen und Literatur auf der anderen Seite, so Kragl, lösten die heldenepischen Texte nicht ein. Ein Versuch, dietrichepische Texte für die Zeit ihrer Entstehung, und auch ihrer anhaltenden Rezeption, dichotomisch einzuordnen ergibt von daher wenig Sinn. Viel mehr muss klar sein, dass schon die grundsätzliche Verfasstheit von Heldenepik als Literatur, als Erzählung sowie die grundsätzliche Historizität der auftretenden Figuren, besonders Dietrichs, die Texte in einen Schwebezustand außerhalb der modern an sie herangetragenen Kategorien bringt.

Für die Entstehungszeit der Dietrichepik spielt diese, unter falschen Voraussetzungen an die Texte herangetragene, Diskussion ebenso wie für die Zeit ihrer Rezeption im 15. und 16. Jahrhundert keine Rolle. Der anhaltende Erfolg des Dietrichstoffes und seiner literarischen Ausformungen legt außerdem Zeugnis davon ab, dass auch der Lügenvorwurf der Kaiserchronik keine Rolle gespielt zu haben scheint. Dabei überrascht wenig, dass ein Zentrum der Beliebtheit Dietrichs der südliche deutschsprachige Raum, mit einem besonderen Schwerpunkt in Tirol, liegt, einer

²⁰⁷ Kragl, Florian: Die Geschichtlichkeit der Heldendichtung. (PG 32), Wien 2010, S. 42.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

Gegend also, in der eine Vielzahl auch der aventiurehaften Erzählungen um Dietrich handeln und in der auch die zentralen Städte, Verona (Bern) und Ravenna (Raben) nicht weit sind.

4.2.3. Dietrich als ‚roter Faden‘ : *Dietrichs Flucht, Biterolf, Helmbrecht*

Der Prolog von *Dietrichs Flucht* spitzt die beim Spitzenahn Dietwart beginnende Reihe in immer kürzer erzählten Abschnitten für die einzelnen Vorfahren zielgerichtet auf Dietrich von Bern zu. Dietrich ist dann Protagonist der Haupthandlung der beiden Fluchtepen, *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*, deren Handlung und Beziehung zueinander bereits in Kapitel 2.1.1. beleuchtet wurden. In der Ahnenreihe Dietrichs taucht außerdem Siegfried, Protagonist des Folgetextes, des *Nibelungenliedes*, auf und wird der Dietrich-Sippe anverwandt. Von 31 Kindern von Dietwarts Sohn Sigheher haben nur zwei überlebt, der Sohn Ortnit und die Tochter, von der der Erzähler sagt:

*Die frawen wil ich nennen,
die sol man auch bekennen,
ich maine Sigheres kind,
die hiess die schöne Siglint.
Also ist mir das máre kúndt:
Die nam seyder der kúnig Sigmúnd
und fúrte sy gen Niderlannde.
Sigmúnde man wol bekannte.
Der gewan bey Siglinten seit
Seyfriden den hochgemúten,
den starchen und den gúten,
an dem seyder grosser mort geschach,
den Hagen von Trongen stach
ob einem prunnen mordtlich.*

4. Verbindungen über Figuren

Im *Nibelungenlied*, auf dessen zentralen Wendepunkt hier vorausgedeutet wird, ist Dietrich dann eher eine Nebenfigur, wirkt beinahe wie ein aus der eigenen Gattung gefallener Fremdkörper. Vordergründig könnte man deshalb den Eindruck gewinnen, dass eine programmatische Zuspitzung auf Dietrich, die man durch den Prolog von *Dietrichs Flucht* als zuerst positionierten Text nach dem Übergang von arturischem zu heroischem Erzählen für die Rezeptionssteuerung annehmen könnte, ins Leere laufen müsste. Das Gegenteil ist aber der Fall. Die Handlung von *Dietrichs Flucht* schickt für das *Nibelungenlied* nicht nur die Begründung von Dietrichs Anwesenheit an Etzels Hof voraus, wo er sich als geflohener Exilant im zweiten Teil des Liedes, während des Untergangs der Burgunden, befindet, sondern es wird auch eine verwandtschaftliche Verbindung zum an diesem Punkt der Handlung bereits verstorbenen Siegfried vorgegeben.²⁰⁸ Die Position Dietrichs als Außenstehender wird dadurch relativiert und das *Nibelungenlied* zu einer auserzählten Langfassung der oben zitierten Passage über Dietrichs Anverwandten. Die Beziehung zwischen *Nibelungenlied* und Fluchtepen ist insofern vergleichbar mit der des *Ortnit-Wolfdietrich*-Doppels zu ihnen. Chronologisch und erzähllogisch gehen dem *Nibelungenlied* die Geschehnisse in *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* voraus: Helche, die Ehefrau Etzels in den beiden Fluchtepen, verstirbt während der Handlung des *Nibelungenliedes* und in der Folge wirbt Etzel um die ebenfalls verwitwete Kriemhild.²⁰⁹ Nicht nur Dietrichs Anwesenheit wird so intertextuell erklärt, sondern womöglich auch

²⁰⁸ Wenngleich das genetische Verwandtschaftsverhältnis im später stehenden *Wolfdietrich* durch ein eher „ideologisches“ ersetzt werden wird, vgl. Kapitel 2.2.2.

²⁰⁹ Str. 1145 in der Ambraser Fassung: *Das was in ainen zeiten daz Fraw Helche starb / vnd daz der künig Ezele vmb ein ander Frawen warb /*

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

die Motivation der Dietrich-Figur, zu versuchen, zunächst eine neutrale Position gegenüber Kriemhild zu beziehen, die nicht nur die zweite Frau seines Gönners König Etzel ist, sondern auch die Witwe seines entfernten Veters Siegfried bleibt und damit quasi zur angeheirateten Verwandtschaft gehört. Obwohl Dietrich nicht zum Kern des Figurenarsenals des *Nibelungenliedes* gehört und sein Handeln für den letztendlichen Ablauf von marginaler Bedeutung bleibt, ist seine Anwesenheit doch auf den Ambraser Textverbund gesehen mehr als nur intertextuelle Randnotiz. Vielmehr wird Dietrich im Gesamtblick gleichsam als untergeschlagener roter Faden spürbar, der ständig im Hintergrund präsent ist.

Wie in Kapitel 2.1.1. bereits dargelegt, handelt es sich bei der *Nibelungenlied*-Überlieferung im *Ambraser Heldenbuch* um eine Mischredaktion, die außerdem durch einige Textausfälle gekennzeichnet ist. Diese Ausfälle, vor allem am Ende des Liedes, betreffen unter anderem genau die wenigen Stellen, an denen Dietrich von Bern zur handlungstragenden Figur wird. Wäre diesen Stellen keine nennenswerte Bedeutung zugekommen, hätte Hans Ried als Schreiber sicher nicht entsprechende Lücken im makellosen Layout der Handschrift gelassen, die in der Länge genau den Fehlstellen entsprechen. Es muss vermutet werden, dass geplant war, diese Abschnitte aus einer anderen Vorlage nachzutragen, weil die vorliegende an diesen Stellen verderbt oder lückenhaft war oder nicht einer Textfassung, beziehungsweise -redaktion entsprach, die für die Sammelhandschrift gewünscht war. Es ist auch denkbar, dass gerade an diesen Stellen redaktio-

*da rieten fine freünge in der Burgunen lant / ze einer stolzen Witwen
die was fraw Chrimhilt genant.*

4. Verbindungen über Figuren

nell eingegriffen werden sollte, in welcher Form und Vorlagenabhängigkeit auch immer, eben weil die Figur Dietrichs von so zentraler Bedeutung ist. Für den Textverbund gilt das übrigens im gleichen Maße für eine weitere, in den Fehlstellen noch prominenter agierende Figur, nämlich die der Kriemhild, über deren besondere Stellung in Kapitel 4.3. ausführlich gesprochen werden soll. Besonders für die Betrachtung der oben bereits angesprochenen Interaktion zwischen beiden Figuren und für die Interpretation der besonderen Relation, die durch die im Prolog von *Dietrichs Flucht* konstruierte Verwandtschaft entsteht, wird durch die Leerstellen erschwert, aber nicht weniger plausibel.

Eine deutlich gewichtigere Rolle als im *Nibelungenlied* kommt Dietrich in der im Verbund unmittelbar folgenden *Nibelungenklage* zu. In diesem als Fortsetzung zum *Nibelungenlied* verfassten Werk, dessen vollständige Überlieferungen stets mit demselben zusammenstehen,²¹⁰ zählt Dietrich zu den Wenigen, die das Geschehen am Etzelhof überlebt haben. Er beklagt die Verluste und verbreitet schließlich die Kunde von der Katastrophe. Dietrich lässt sich nicht überreden, länger am Etzelhof zu verbleiben, sondern reist in Richtung seiner Heimat ab. Im Mittelpunkt seiner Trauer steht der Tod Rüdigers, dessen Familie er einen Besuch abstattet, um sie zu informieren und zu trösten. Rüdigers Frau Gotelind stirbt aus Gram über den Verlust ihres Mannes und hinterlässt die Tochter Dietlind als Vollwaise. In Dietrichs Berichten wird nicht nur das Geschehen des *Nibelungenliedes* wiederholt und teilweise neu perspektiviert, sondern auch Aspekte seiner eigenen Vorgeschichte, wie sie *Dietrichs Flucht* und *Raben-*

²¹⁰ Handschriftencensus,
<http://www.handschriftencensus.de/werke/195>.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

schlacht schildern, werden aufgegriffen. Dazu gehören die Umstände, unter denen er zuerst an den Etzelhof gekommen war, sowie die indirekte Anspielung auf den Tod der beiden Etzelsöhne.²¹¹ Damit tritt Dietrich im Nachgang verstärkt aus dem Hintergrund und aus seinem „Fremdkörperdasein“ im *Nibelungenlied* hervor. Nibelungenstoff und Dietrichepik werden über die Funktion seiner Figur in der *Nibelungenklage* enger miteinander verzahnt und hier im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* an Dietrich als rotem Faden entlang angeordnet.

Mit Ausnahme der *Kudrun*, die offenbar in andere Zusammenhänge eingebunden ist, wie in Kapitel 4.3. noch thematisiert werden soll, setzt sich diese Sonderstellung der Dietrich-Figur als roter Faden in den heldenepischen Texten weiter fort.

Bevor *Ortnit* und *Wolfdietrich*, als Langfassungen von Episoden aus dem Prolog von Dietrichs Flucht, die letzten im engeren Sinne heldenepischen Texte im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* vorstellen, präsentiert sich im *Ambraser Heldenbuch* erneut ein Unikum: *Biterolf und Dietleib* ist mit 13.510 Versen der umfangreichste Text im gesamten Verbund. Er liegt mehr als 3.000 Verse vor dem *Erec* und vor *Dietrichs Flucht*, die in dieser Liste auf den Plätzen zwei und drei folgen. Trotzdem ist die Forschung zum *Biterolf* gelinde gesagt überschaubar und der Zusammenhang, in dem der Text hier steht, ist bisher noch überhaupt nicht untersucht worden.

Schon die frühe Forschung bringt *Biterolf und Dietleib* aus stilistischen Gründen in einen engen Zusammenhang mit der, hier im Verbund vorangehenden, *Nibelungenklage*. Wilhelm Grimm

²¹¹ Heinzle 1999, S. 25 f.; Bumke 1996, S. 482 f.

4. Verbindungen über Figuren

und Karl Lachmann sehen sogar einen gemeinsamen Verfasser beider Werke.²¹² So recht zum Nibelungenstoffkreis scheint die Erzählung nach Meinung der Forschung allerdings nicht zu gehören und auch an die Dietrichepik scheint sie auf den ersten Blick nicht wirklich anzuknüpfen.

Dietleib ist der Sohn Biterolfs, des Königs von Toledo und seiner Frau Dietlind. Als Biterolf eines Tages einen Bericht von der Pracht und dem Reichtum am Hof Etzels hört, der mit seiner Frau Helche im Hunnenland residiert, beschließt er sich davon mit eigenen Augen zu überzeugen. Mit zwölf Getreuen bricht Biterolf heimlich auf, ohne dass jemandem das Ziel seiner Reise bekannt wäre. Bei Etzel angekommen dient er ihm, ohne seinen Namen oder Stand preiszugeben. In einem Kampf für den Hunnenhof wird er gemeinsam mit Rüdiger von Bechelaren gefangen genommen, kann sich aber selbst befreien und doch noch für Etzel den Sieg erringen. In der Zwischenzeit macht sich sein junger Sohn Dietleib auf den Weg, um seinen Vater zu suchen. Auf der Reise trifft er zufällig auf die Burgunden in Person von Gunther, Gernot und Hagen von Tronje, die ihn erst verspotten und dann angreifen, jedoch von Dietleib einer nach dem anderen besiegt werden. Im Weiterreisen droht Dietleib den Burgunden trotzdem mit Rache für die schmachliche Behandlung. Schließlich erreicht auch Dietleib Etzels Hof und tritt, wie sein Vater in die Dienste des Hunnenkönigs. Biterolf und Dietleib erkennen einander nicht und stehen sich, weil es auf dem Schlachtfeld zu einer Verwechslung kommt, schließlich im Zweikampf gegenüber. Rüdiger erkennt rechtzeitig die Verwandtschaft und Vater und Sohn werden wieder vereint. Auf Bitten Dietleibs bricht Etzels Heer auf, um die Rache an den Burgunden

Biterolf und
Dietleib

²¹² Vgl. Bumke 1996, S. 484.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

zu vollziehen; auch Dietrich von Bern schließt sich mit seinen Männern dem Feldzug an. Als Botschafter wird Rüdiger nach Worms entsandt, um die Fehde anzusagen und trifft dort inmitten eines soeben stattfindenden Hoffestes ein. Um Dietleibs Rache Genüge zu tun, wird zunächst ein Turnier vor den Toren der Stadt abgehalten und am Tag darauf ein blutiger, ernsthafter Kampf, bei dem es auch Tote gibt. Nach mehreren Tagen der Schlacht endet diese erst dann endgültig, als die Damen des Burgundenhofes bitten, dass Frieden geschlossen werde. Es findet eine Versöhnung statt und Gunther bewirtet die vormaligen Gegner. Das Heer zieht darauf wieder ins Hunnenland ab, wo Biterolf und Dietleib schlussendlich, zum Dank für ihre treuen Dienste, von Etzel die Steiermark zu Lehen nehmen.

Interessant fällt der Versuch einer intertextuell-chronologischen Verortung der Handlung von *Biterolf und Dietleib* innerhalb der Erzählwelt aus, die die im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* vorangehenden heldenepischen Texte vorgeben. Im Bezug zur Dietrichepik scheint die Erzählung in einer ominösen Vorzeitigkeit zu spielen: Das vollständige Figurenpersonal ist schon vorhanden, Ermrichs Verrat hat aber offenbar noch nicht stattgefunden, denn die Verwandten Dietrich und Ermrich treten beide mit ihren Männern auf Seiten Dietleibs an. „Erenreich von Raben“, wie er in *Biterolf und Dietleib* heißt, ist eindeutig mit Ermrich zu identifizieren: Hans Ried folgt mit „Erenreich“ der gleichen Orthographie, wie bei den Erwähnungen Ermrichs in *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*. Dasselbe gilt für dessen Dienstmännern Weytege, Hayme und Sabene.²¹³ Dieses einmalig freundschaftliche Verhältnis von Dietrich und Ermrich scheint in der

²¹³ In *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* auch Erenrich, Ernreich u.ä.m. Ausgerechnet Hayme ist in *Dietrichs Flucht* der Gegner des, dort nur

4. Verbindungen über Figuren

Forschung bisher übersehen oder nicht für erwähnenswert erachtet worden zu sein.

Auch der *status quo* am Hof der Burgunden, der zur Erzählzeit gilt, ist gewissermaßen „vorproblematisch“. Auch hier ist das Figurenpersonal komplett, in dem Sinne, dass alle Verbindungen so vorhanden sind, wie dies vor dem Beginn der Katastrophe, die mit der Ermordung Siegfrieds endgültig ihren Lauf nimmt, der Fall ist: Siegfried und Kriemhild, sowie Gunther und Brünhild sind verheiratet, Hagen taucht als (hinter-)listiger Berater Gunthers, des ältesten der drei Burgundenkönige, auf und Ludeger und Ludegast stehen, wie nach dem Sieg Siegfrieds mit der burgundischen Streitmacht, dem Burgundenhof friedlich gegenüber.

Da der zweite Teil des *Nibelungenliedes* die Vorzeitigkeit der Vertreibungshandlung Dietrichs voraussetzt, kann die Handlung von *Biterolf und Dietleib* also nur in einem Zwischenzeitraum anzusiedeln sein, der sich nach dem ersten Teil des *Nibelungenliedes*, gleichzeitig aber noch vor Ermrichs Verrat abspielt. Die Handlung der Fluchtepen müsste demnach in der Zeit zwischen der Doppelhochzeit in Burgund und der Hochzeit Kriemhilds mit Etzel im *Nibelungenlied* stattfinden.²¹⁴

eine Nebenrolle spielenden, Dietleib. Vgl. dort vv9.229 ff. Übersichtlich erschließbar sind diese Verflechtungen auch über die Namensverzeichnisse der Ausgaben von *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*, sowie *Biterolf und Dietleib*.

²¹⁴ Ebenfalls in diesen Zwischenzeitraum stoßen dann die Schlachtschilderungen aus *Dietrichs Flucht*, in denen Gunther, Gernot, Ludeger und Ludegast auf Seiten Ermrichs gegen Dietrich kämpfen. Vgl. Lienert 1999, S. 23 f.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

Wie weiter oben gesagt ist heldenepisches Erzählen nicht zwingend darauf ausgerichtet, solche Andockungen neuer Erzählungen bruchlos anfügen zu müssen. Unstimmigkeiten sind zu erwarten, eine handlungslogisch einwandfreie Angliederung eines so umfangreichen und in mehrere Lücken hinein erzählenden Werks wie des *Biterolf* ist eher nicht zu erwarten. Aber *Biterolf und Dietleib* schmiegt sich tatsächlich ziemlich konsistent in Zwischenräume gleich zweier Erzählwelten.²¹⁵ Nach *Dietrichs Flucht*, die als Vorgeschichte zur *Rabenschlacht* entworfen ist und der *Nibelungenklage*, die als Fortsetzung des *Nibelungenliedes* funktioniert, bietet *Biterolf und Dietleib* so ein Beispiel für eine dritte Möglichkeit einer zyklischen Anbindung. Sie ist in gewisser Weise die avancierteste, weil sie nicht in der (deutenden) Ergänzung verharrt, sondern die Handlung der vorgängigen Texte dehnt, ergänzt und sie so als neu formbares Material begreift – und das, ohne Brüche mit den bereits erzählten Handlungen zu produzieren, mit einem offenbar ungewöhnlichen hohen Problembewusstsein für inkonsistentes Erzählen. Indem diese Form der Anbindung sich zugleich auf zwei Stoffkreise bezieht, gestaltet sie kreativ eine ergänzende Verbindung von beiden.

Die Knotenpunkte der Andockstellen des Textes laufen über die Figuren, von denen Dietrich von Bern vordergründig erneut keiner der relevantesten Akteure ist. Die Verwandtschaft der

²¹⁵ Mit einer Ausnahme: Im Personal am Burgundenhof lässt sich ein logischer Bruch entdecken. Der Vater Kriemhilds und ihrer drei Brüder, Danocrät, ist in der *Biterolf und Dietleib*-Handlung noch am Leben. Dies geht erzähllogisch, auch in einer gedachten Vorzeitigkeit nicht mit den bereits geschlossenen Ehen Gunther-Brünhild und Siegfried-Kriemhild zusammen.

4. Verbindungen über Figuren

Protagonisten zu ihm spielt die entscheidende Rolle und die Verortung der Handlung in eine von *Dietrichs Flucht* nicht näher aus-erzählte Vorzeit reiht auch *Biterolf und Dietleib* wie an einer Perlenschnur am roten Faden Dietrich auf. Für die heldenepischen Erzählungen kann man sagen, dass dieser „Dietrich-Faden“, der mit *Dietrichs Flucht* eingefädelt wird, den gesamten (Teil-)Verbund über Dietrich als Figur zusammenschnürt. Dies wird nur im Blick auf den, auch für die Heldenepik recht heterogenen, Textverbund als Ganzen offenbar. Die integrative Kapazität Dietrichs ist bisher in diesem Ausmaß nicht gesehen worden. Als wichtige Gestalt der deutschen Heldenepik ist seine zentrale Position nachvollziehbar, wenn auch in der hier sichtbaren Konsequenz einzigartig.

Ähnlich wie Artus, der zu Beginn von *Dietrichs Flucht* quasi gattungsextern in einem heldenepischen (Kon-)Text aufgerufen und so zum Knotenpunkt wird, taucht auch Dietrich jenseits der Gattungsgrenze im nachfolgenden Textverbund wieder auf – und zwar im bereits besprochenen *Helmbrecht*. Das im *Helmbrecht* erzählte Szenario ist geprägt von politisch und gesellschaftlich desolaten Zuständen. Mit Blick auf die sogenannte Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur um 1200 kann man die Verserzählung mit Recht als nachklassisch bezeichnen, denn kaum ein Text spiegelt die nachklassische Zeit des Interregnums im 13. Jahrhundert so deutlich wie dieser. Die *laudatio temporis acti* ist nicht bloß anzitierter Topos, sondern reflektiert die von Figuren wie Erzähler immer wieder betonte Wahrnehmung der synchronen Umstände in der literarischen Welt des *Helmbrecht*.

Als Symbol der Anmaßung, der *superbia*, die sich der junge Helmbrecht zu Schulden kommen lässt, kann seine vieldiskutierte Haube gelten, die bereits zu Beginn der Erzählung ausführ-

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

lich beschrieben wird. Neben vielen naturgetreuen Darstellungen verschiedenster Vogelarten über den Scheitel, ist diese wunderbare Kappe mit verschiedenen epischen und höfischen Szenen bestickt: Auf der rechten Seite, so schildert der Erzähler lebhaft, ist die Belagerung und Eroberung Trojas aufgenäht sowie die Flucht des Aeneas. Auf der linken Seite ist eine Szene mit Karl, Roland, Turpin und Olivier im Kampf mit den Heiden zu sehen, wohl eine Bezugnahme auf das *Rolandslied*. Vorne auf der Kappe ist eine höfische Tanzszene mit Rittern, Edelfrauen und Musikanten aufgestickt. Auf der Hinterseite der Haube schließlich findet sich eine Abbildung von Witege, der die beiden Helche-Söhne, die in der Obhut Dietrichs von Bern stehen, während der Handlung der *Rabenschlacht* erschlägt.

Mehrfach betont der Erzähler, wie unpassend für einen Bauern und Tölpel eine solch prächtige Kappe sei. Hergestellt habe sie eine aus dem Kloster entwichene Nonne, die sich durch unzuchtiges Verhalten in Schande gebracht hatte. Die Haube ist ein Symbol, das auf mehreren Ebenen gleichzeitig funktioniert: Ihre Pracht ist außergewöhnlich und für einen Emporkömmling wie Helmbrecht vollkommen unangemessen. Gleichzeitig zeigen die Abbildungen Szenen einer epischen und vorbildlich höfischen, literarischen Vergangenheit, die sich von der Ist-Situation im *Helmbrecht* unterscheidet. Eben weil diese Szenen nicht mehr zeitgemäß sind, ist es überhaupt möglich, dass der Bauernsohn Helmbrecht eine solche Kappe tragen kann. Besonders die epischen Szenen scheinen außerdem teilweise die Handlung der Erzählung in gewisser Weise zu spiegeln: Paris ist *vermezzen* und bricht die Regeln, nur deshalb kommt es zu einem der, aus mittelalterlicher Perspektive, einschneidendsten historischen Ereignis-

4. Verbindungen über Figuren

nisse überhaupt, zum Untergang Trojas. Die Söhne Helches ziehen aus, obwohl ihr Pate Dietrich sie warnt und werden deshalb erschlagen.

Dieses Hinergrundwissen kann ein belesener Rezipient entschlüsseln. Im Text verfügt die ehemalige Klosterfrau offenbar über die entsprechenden Kenntnisse, Helmbrecht selbst aber, trotz aller vorgeblicher Begeisterung für ein höfisches Leben, unter dem er allerdings als Kind seiner (literarisch erzählten) Zeit etwas völlig anderes versteht, kann sich an seiner *waehen hûben* nur für die aufgenähten *sîdînen tûben* begeistern.²¹⁶ Er weiß also anscheinend gar nicht, was er da hat und erweist sich so als der *tumbe*, als den ihn der Erzähler bezeichnet. Für die Helmbrecht-Figur selbst ist die Haube schönes Accessoire und Teil seiner unstandesgemäßen Staffage. Inhaltliche Werte, geschweige denn integumentale Warnungen, die den aufgenähten Szenen möglicherweise von einem gebildeteren Zeitgenossen entnommen werden könnten, kann Helmbrecht nicht entziffern. Auch wenn sie über den Text hinweg nicht mehr erwähnt wird, trägt Helmbrecht die Haube offenbar bis zu seinem Ende: Wenn die ehemaligen Opfer des Verbrechers Helmbrecht sich schließlich an ihm rächen, rufen sie ihm explizit zu: „*nû hûete der hûben, Helmbrecht!*“, bevor sie selbige in kleine Stücke reißen.²¹⁷

Dietrich von Bern agiert im *Helmbrecht* genausowenig wie Aeneas, Karl oder andere der genannten Epengestalten. Vielmehr importiert Wernher der Gärtner ihn, beziehungsweise eine Szene aus dem Dietrich-Stoff, und arbeitet sie in neuer Funktion in seine Erzählung ein. Wie dies mit Überlegungen zu

²¹⁶ *Helmbrecht*, vv275 ff.

²¹⁷ *Helmbrecht*, v1879.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

Intertextualität und literarischer Produktivität funktioniert, ist hochinteressant und wurde in verschiedenen Arbeiten zu „Helmrechts Haube“ auch bereits, zum Teil schon in den 1970er Jahren, teilweise diskutiert.²¹⁸ Für den Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* ist die Verwendung der epischen Katastrophenszenen aus Troja und Ravenna wegen der Bezüge zu vorgängigen Texten interessant. Genau wie von der Zerstörung Trojas war auch von den (der französischen Epik entstammenden) Helden Karl, Roland und Olivier die Rede zuvor im Prolog des *Mauritius von Craûn*, also ganz zu Beginn der Textsammlung. Beides sind dort Etappen eines wandernden, übertragbaren, idealen Rittertums, dessen Endstation Karls Reich, *Kerlingen*, ist. Witege, der Helches Söhne erschlägt, und Dietrich von Bern²¹⁹ auf der Hinterseite der Kappe korrelieren hingegen nicht mit im *Mauritius*-Prolog vorgestellten Positionen der *translatio*. Vielmehr ist die hier aufgerufene Szene eine, die geradezu als Paradebeispiel Dietrichs Dauerdilemma des unglücklichen Siegers vorführt. Auch wenn Dietrich in den Schlachten siegreich ist, kann er sein Land aus Gründen die er, verschuldet oder nicht, selbst nicht beeinflusst, nie zurückgewinnen. Die benötigte erzähllogische Konsequenz ist

²¹⁸ Vgl. Bspw.: Brackert, Helmut: Helmrechts Haube, in: ZfdA 103 (1974), S. 166-184; Haupt 1974.

²¹⁹ Im *Helmrecht* heißt er Diether von Berne (v81). Entgegen der Interpunktion und Übersetzung des Textes, in der noch immer aktuellen Ausgabe von Fritz Tschirch, sehe ich keinen Grund hier zu lesen, Witege habe die Helche-Söhne und „Diether von Bern“ (er)schlagen. Die Verse 72-81 stellen eine einzige Frage dar: *Welt ir nû hæren waz hier stê...zwischen den ôren hinden von frouwen Helchen kinden...und Diethern von Berne*. Diese Lesart scheint sowohl sprachlogisch als auch semantisch stimmiger zu sein.

4. Verbindungen über Figuren

stets, dass Dietrich an Etzels Hof zurückkehren muss, wo er, topisch oder gattungstypisch, seinen Ort hat – und auch im *Nibelungenlied* „gebraucht“ wird. Dieses Potenzial trägt die Szene zusätzlich zur oben genannten Interpretierbarkeit innerhalb des *Helmbrecht*. Die *Rabenschlacht*-Szene steht also auch, aber nicht ausschließlich, als Analogon in der Konfiguration, in der das Ausschlagen eines guten Rats (unausweichlich) ins Verderben führt, der Handlung im *Helmbrecht* gegenüber. Für sowohl die *Rabenschlacht*-Szene, als auch für die gegenüber, auf der Vorderseite der Haube, dargestellte Szene eines höfischen Tanzes, gilt mit Blick auf den Ambraser Textverbund außerdem, dass beide „Handlungsstationen“ von Texten im Heldenbuch abbilden. Mit der Darstellung einer für die zentrale heldenepische Figur des Dietrich beispielhaft stehenden Szene und einer, die für die arturisch-höfisch geprägte Welt, steht in der die vorangegangenen Erzählungen situiert waren, sind gleichzeitig zwei Motive aufgegriffen, die nach der prologhaften Einführung eines mobilen, abstrakten Rittertumskonzepts entlang der *translatio imperii* hier, im Textverbund *Ambraser Heldenbuch*, in den Mittelpunkt gerückt waren. Aufgerufen werden der ideale Held Dietrich direkt und der ideale höfische König Artus indirekt über die mit ihm zu assoziierende Idealvorstellung höfischen Lebens, als die Leitfiguren der vorher im Textverbund miteinander verbundenen Konzepte, die über eine *translatio* bis an eine offenbar nach-heldische, nach-ritterliche Zeit herangeführt wurden. Im Zusammenhang gesehen kulminiert in Helmbrechts Kopfschmuck damit eine Zusammenfassung vorgängiger Ideale, die in der Handschrift in den vorgängigen Texten thematisiert waren. Die Welt, die im *Helmbrecht* und den ihn umgebenden kleinepischen Texten beschrieben wird, wird damit zusätzlich, im Kontrast, als eine „heldenlose“ ausgestellt, in der ideales Ritter- oder Heldentum

nur noch in der vom Protagonisten nicht einmal mehr verstandenen *laudatio temporis acti* der Kappenverzierung vorkommt, mitnichten aber von ihm repräsentiert wird.

4.2.4. Genealogisches *textum* in der Heldenepik des *Ambra-ser Heldenbuchs*

Zu den Merkmalen heldenepischen Erzählens gehören die strophische Form, die Anonymität des Erzählers, Verweise auf eine vorgängige mündliche Tradition und anderes mehr.²²⁰ Typische literarische Elemente heldenepischer Narration seit der Antike sind überdies, wie bereits erwähnt, zum Beispiel übermenschlich lange Lebensspannen von Figuren oder Bezugnahmen auf eine „epische Geographie“, die nicht zwingend mit der realen übereinstimmen muss, sowie eine „epische Historie“, die eine Gleichzeitigkeit historisch asynchroner Personen und Geschehnisse ermöglicht. „Die Helden werden tendenziell der Zeitlichkeit enthoben“ und sie altern nicht.²²¹ Diese Merkmale schaffen Möglichkeiten und führen zu einer grundsätzlichen Offenheit der Erzählungen. Weil verschiedene Texte besonders durch diese Offenheit „transtextuelle Schnittstellen“ und „Verbindungsangebote“ schaffen, begünstigt heldenepisches Erzählen in besonderem Maße die Entstehung literarischer Zyklen.²²²

²²⁰ Vgl. Miklautsch, Lydia: Montierte Texte - hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 36 (270), Berlin 2005.

²²¹ Bauschke, Ricarda: Die Alterslosigkeit des epischen Helden, in: Altersphantasien im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, hg. von Wiener, Jürgen, Düsseldorf 2015, S. 69-82, hier: S. 78.

²²² Bastert, Bernd: Sequentielle und organische Zyklizität. Überlegungen zur deutschen Karlepiek des 12. bis 15. Jahrhunderts, in Chanson de Roland' und ‚Rolandslied‘. Actes du colloque du Centre d'Etudes

4. Verbindungen über Figuren

Dietrichs Flucht und *Rabenschlacht* als einleitendes Doppelpos für den heldenepischen Bereich und *Ortnit* und *Wolfdietrich* als abschließendes, wurden bereits in Kapitel 2 vorgestellt. Die beiden weiter hinten stehenden Texte erzählen dabei Lücken aus oder knüpfen an lose Enden an, die in der genealogischen Folge im Prolog von *Dietrichs Flucht* offengelassen worden waren. Auch davon war bereits die Rede. Das Auserzählen offener Stellen und auch das Andocken an, möglicherweise nicht immer zwingend noch offen wirkende, Punkte innerhalb der Erzählungen, wie es hier die *Ortnit*- und die *Wolfdietrich*-Handlungen im Verhältnis zu den Fluchtepen vorführen, sind an sich keine ungewöhnlichen Phänomene heldenepischer Intertextualität oder Zyklenaffinität. Üblicherweise problematisiert heldenepisches Erzählen Brüche in der Erzähllogik nicht. Figuren, die eigentlich bereits gestorben sind können so zum Beispiel in einem später angesiedelten Handlungsstrang wieder auftauchen, das Verhältnis zwischen Figuren kann unerklärt alterieren, Namen und Figuren können austauschbar erscheinen, selbst wenn es um verwandtschaftliche Beziehungen geht.

Vor diesem Hintergrund ist die Beobachtung, wie engmaschig, und auch für die im *Ambraser Heldenbuch* zwischen den Doppelposen liegenden Texte relevant, die in *Dietrichs Flucht* eingeführte Dietrich-Genealogie tatsächlich ist, außergewöhnlich. Entlang an den so verwandtschaftlich miteinander verwobenen Figuren lässt sich der Textverbund bruchlos lesen und ordnen: Die Ordnungskategorie innerhalb der heldenepischen Erzählwelt ist

Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, 11 et 12 Janvier 1996, hg. von Buschinger, Danielle und Spiewok, Wolfgang (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 57), Greifswald 1997, S. 1–13, hier: S. 3. Z.B. im Französischen mehr als im Deutschen.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

keine chronologische, sondern eine genealogische. Einer chronologischen Ordnung folgen zwar aufeinander Bezug nehmende Werke, die Doppelepen, *Dietrichs Flucht/Rabenschlacht*, *Nibelungenlied/Nibelungenklage*, *Ortnit/Wolfdietrich*. Untereinander, oder gar in Bezug auf *Biterolf und Dietleib*, ist aber erwartungsgemäß keine chronologische Erzählreihenfolge nachvollziehbar. Erwartbar ist grundsätzlich das Aufrufen eines gewissen gattungstypischen Figurenkanons. Diese Figuren, die in den verschiedenen Texten auftauchen, in ein so dichtes Gefüge genealogischer Verknüpfung integriert zu finden wie hier, ist aber alles andere als erwartbar oder gar gattungstypisch. Dieses Geflecht steuert das Mit- und Ineinander der einzelnen Werke im Ambraser Textverbund extrem konsequent. Auf das an Dietrich von Bern gebundene, genealogisch geordnete Figurengeflecht soll daher im Folgenden mit einem Blick auf das Personal auch der nicht im engeren Sinne der Dietrichepik zugehörigen Texte aus dem Verbund eingegangen werden.

Nach *Nibelungenlied* und *Nibelungenklage* folgt im *Ambraser Heldenbuch* zunächst die *Kudrun*. Dieser Text, der gleich in mehrererlei Hinsicht aus dem Rahmen fällt, bietet unter anderem auch ein scheinbar völlig eigenständiges Figurenpersonal. Ausführlich wird Kapitel 4.3. auch der *Kudrun*-Text und insbesondere *Kudrun* als Figur beleuchtet.

Im vorangegangenen Unterkapitel wurde bereits gezeigt, inwiefern sich der dann folgende, sehr umfangreiche *Biterolf* in die Erzählwelten der Dietrichepik und des *Nibelungenliedes* einschmiegt. Diese kunstvolle und erstaunlich bruchlose Integration in verschiedene Stofftraditionen der deutschen Heldenepik funktioniert, neben der passgenauen Positionierung in einer chronologischen Handlungsabfolge (nicht Erzählreihenfolge der Werke

4. Verbindungen über Figuren

innerhalb des Textverbunds), erneut auch über eine genealogische Anbindung an den in *Dietrichs Flucht* aufgestellten Dietrich-Stammbaum.

Die wenigen Forschungsmeinungen zu *Biterolf und Dietleib* tun sich recht schwer damit, den Text zu verorten. Das Auftreten bekannten Personals fällt auf, aber so recht zum Nibelungenstoffkreis scheint die Erzählung – da ist sich die Forschung einig – nicht zu gehören. Auch der Dietrichepik scheint sie auf den ersten Blick nicht wirklich anzugehören: Laut Joachim Heinzle wird der Text „von manchen zur Dietrichepik gerechnet“, obwohl er „aber doch nur in ihr weiteres stoffliches Umfeld gehört und in dem zyklisch strukturierten Erzählverband der heroischen Welt nicht viel enger als ‚Nibelungenlied‘ und ‚Nibelungenklage‘ über Personen und Ereignisse mit ihr verknüpft ist.“²²³ Mit dieser Einschätzung widerspricht Heinzle allerdings seiner eigenen, anderweitig geäußerten Position, denn die intertextuelle Verbindung über wiederholt erwähnte Ereignisse und vor allem über die Figuren ist gerade dasjenige, was die typisch lockere zyklische Verbindung deutschsprachiger Heldenepik seiner Meinung nach ausmacht.²²⁴ Besonderes Bindeglied könne dabei die Genealogie eines Heldengeschlechts sein.²²⁵ Im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* trifft dies eindeutig für die Dietrich-Sippe zu und auch *Biterolf und Dietleib* schließt seine Protagonisten an dieses Verwandtschaftsgeflecht an. Viel enger als über die Verwandtschaft

²²³ Heinzle 1999, S. 179.

²²⁴ Heinzle 1978, S. 225.

²²⁵ Heinzle 1978, S. 223. Heinzle legt hier v.a. dar, dass die französischen *Chansons de geste* weit ausgeprägtere zyklische Verbindungen aufweisen, als die deutsche Dietrichepik.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

der Figuren können also intertextuelle, zyklische Verbindungen fast gar nicht ausfallen.

Was diese genealogische Anbindung der Protagonisten, vor allem Dietleibs betrifft, geht der Text dabei einen vergleichsweise ungewöhnlichen Weg. War die männliche Abstammungslinie in allen vorangehenden heldenepischen Texten des *Ambra- ser Heldenbuchs*, allen voran *Dietrichs Flucht*, die ausschlaggebende, wird hier über Dietleibs Vater Biterolf, den Handlungsträger des ersten Teils des Werkes, vom Erzähler schon zu Beginn festgestellt:

*Uon seinen alten magen
darff mich nyemand fragen,
wie die schüffen ir leben,
des kann ich euch nicht ende geben.*²²⁶

Über die Herkunft von dessen Frau, Dietleibs Mutter Dietlind jedoch, weiß er deutlich mehr.²²⁷ Sie nämlich „erfüllt im *Biterolf* vor allem eine genealogisch wichtige Funktion“.²²⁸ Dietleib, in

²²⁶ vv19 ff. *Biterolf und Dietleib* wird hier und im Folgenden stets zitiert nach der Ausgabe: Biterolf und Dietleib, hg. von Schnyder, André (Sprache und Dichtung N.F. 31), Bern/Stuttgart 1980.

²²⁷ So „erstaunlich“, wie Gunda S. Lange die Prologverse findet, sind sie demnach gar nicht: Von Biterolfs Ahnen ist in der Tat kaum die Rede; die Einbindung Dietleibs in den „umfassenden Verwandtschaftsverband“ findet fast ausschließlich matrilinear, über Dietlind statt. Vgl. Lange 2009, S. 146.

²²⁸ Daiber Andreas: Bekannte Helden in neuen Gewändern? Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Dietleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gawains im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und in der ‚Crone‘ (Mikrokosmos 53), Frankfurt am Main 1999, S. 49.

4. Verbindungen über Figuren

den Fluchtepen, wie sein Vater Biterolf, lediglich als Gefolgsmann Etzels auftauchend, wird nämlich über die Herkunft seiner Mutter in die Genealogie Dietrichs von Bern bruchlos eingefügt. Der Erzähler nutzt hier „bisher unbesetzte Gestaltungslücken“,²²⁹ um seinen Protagonisten über die familiäre Anbindung an Dietrich (und andere) aufzuwerten.

Mit dem im Mittelhochdeutschen ambivalenten Prädikat des „Neffen“ ist Dietrich der erste Verwandte, den Biterolf von der *sippe* seiner Frau aufzählt. Der genaue Grad der Verwandtschaft wird aber erst über Ermrich/Erenreich deutlich:

*seinem neuen Dietreiche
sol er poten senden.
destminder mag man wenden
jm seine reyse an den Rein,
wil er jm bey gestendig sein.
so pit auch Erenreiche,
der tût es pilleiche;
sein vater vnd frau Diethylint //
waren zwayer brüder kindt.²³⁰*

Liest man als Rezipient des *Ambraser Heldenbuchs* die Informationen aus der Genealogie in *Dietrichs Flucht* zusammen mit diesen Angaben, wird damit ein Bruder Hugdietrichs, einer von 55 in *Dietrichs Flucht* erwähnten weiteren Kinder Wolfdietrichs und Liebgarts, die alle vor Hugdietrichs Nachfolgeantritt versterben, zu Dietlinds Vater. In modernen Termini gesprochen wird

²²⁹ Daiber 1999, S. 49.

²³⁰ *Biterolf und Dietleib*, vv4.584 ff.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

damit Ermrich zu Dietleibs Cousin 2. Grades und Dietrich zu seinem Neffen 3. Grades.²³¹ Allein das Ausmaß des so insgesamt entstehenden, bruchlosen Geflechts macht zunehmend deutlich, dass es mit hohem Energieaufwand absichtsvoll präzise entworfen sein muss. Um einen optischen Eindruck zu vermitteln ist der Stammbaum auf Seite 167 grafisch aufgearbeitet worden. Dabei musste eine Balance zwischen Vollständigkeitsanspruch und Übersichtlichkeit gefunden werden. Fortgelassen ist deshalb die verschwägte Verwandtschaft von Hugdietrich, Vater Wolfdietrichs, wie sie im *Wolfdietrich* beschrieben ist, ebenso die Verwandtschaft mit Walther und seiner Sippe mit Biterolf. Von Dietleib heißt es auch, dass er über seine Mutter Dietlind mit Gotelind, der Frau Rüdigers von Bechelaren, verwandt ist: „seyt ir der Dietlinden kind, der lieben vettern tochter mein?“, begrüßt Gotelind Dietleib bei der ersten Begegnung.²³² Damit ist klar, dass es sich um eine andere Dietlind, als die in der *Nibelungenklage* auftretende Tochter Rüdigers und Gotelinds handelt. Die Verwandtschaft, beziehungsweise genauer Verschwägerung, der Helden Sippe über weibliche Figuren gewinnt mit diesem Beispiel, ähnlich wie durch die matrilineare Abstammungslinie Dietleibs, Relevanz. Die Verwindung von Nibelungenstoff, beziehungsweise -personal mit dem der Dietrichepik wird somit zusätzlich erweitert. Der Dichter von *Biterolf und Dietleib* muss die *Nibelungenklage* kennen; er übernimmt auch andere Figuren zur Aufstockung seines Heldenkanons, die ansonsten nur dort überliefert sind. So etwa die „osteuropäischen Fürsten in Etzels Dienst –

²³¹ Vgl. Diagramm auf S. 166.

²³² *Biterolf und Dietleib*, vv5.574 f.

4. Verbindungen über Figuren

Hermann von Polen, Sigehar von Walachen und Walber von Türkie“. ²³³ Dass er eine alternative, zusätzliche Dietlind-Figur einführt, ist durch ihre von Daiber konstatierte und oben zitierte „genealogisch wichtige Funktion“ für den Text und dessen Strukturierung begründet. Mehrfach auftauchende Namen sind, wie besonders an den Beispielen Hugdietrich, Dietrich und Dieter auch in der Stammbaumgrafik deutlich wird, keine Seltenheit. Die Heldenepik spiegelt darin reale Familienstammbäume des Mittelalters, in denen die Weitergabe des Namens an die nachfolgende Generation sich ebenso abgebildet findet. Gunda S. Lange sieht, in ihren Untersuchungen zu Generationsbeziehungen und genealogischen Strukturen in der Heldenepik, unabhängig davon eine andere Verwandtschaftsbeziehung Dietlinds mit der Dietrich-Sippe vorliegen: Basierend auf den Versen 4.146 und 4.266, denen zufolge Dietlind *des Dietheres kinde*, beziehungsweise *des alten Diethers kindt* ist, vermutet Lange sie als Schwester der Harlungen-Brüder Fritele und Imbrecke. ²³⁴ Dieses Gefüge stimmt so jedoch nicht mit dem Text, da so Dietlinds Vater und Ermrich anstelle von Ermrichs Vater *zwayer brüder kindt* wären. Es gibt eine – und nur die eine – Möglichkeit, einen stimmigen Stammbaum aufzustellen, der weder im Widerspruch zu *Dietrichs Flucht* noch zu *Biterolf und Dietleib* steht: Neben Diether, Sohn des Amelung und Diether, Sohn des Dietmar und Bruder Dietrichs gibt es einen dritten, den „alten“ Diether, Sohn des Wolfdietrich und Bruder Hugdietrichs.

Der der nebenstehende Stammbaum konstruiert sich also aus den Angaben der heldenepischen Texte im *Ambraser Heldenbuch*.

²³³ Bumke 1999, S. 520.

²³⁴ Vgl. Lange 2009, S. 243; S. 246.

4.2. Zentraler Fixpunkt: Dietrich von Bern

Der Schwerpunkt in dieser Darstellung liegt dabei auf dem Dietrich-Geschlecht, beziehungsweise der Dietrich-Figur die als Anknüpfungspunkt aller Verwandtschaftsverhältnisse mit den anderen auftretenden Figuren funktioniert. Entgegen den oben geschilderten grundsätzlichen Befunden zu Eigenschaften heldenepischen Erzählens lässt sich für die Ambraser Überlieferungsgemeinschaft, obwohl sie gattungs- und stoffbezogen sehr heterogen ausfällt, eine extrem konsistente genealogische Organisationsstruktur konstatieren., in deren Mittelpunkt als ordnende Instanz die Figur Dietrich von Bern steht.

4.3. Kriemhild

Es konnte gezeigt werden, dass es im Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* ein an die Figur Dietrichs von Bern angebundenes genealogisches *textum* gibt, ein über die Verwandtschaften verwobenes Figurengeflecht, das (bis auf die *Kudrun*) alle im weiteren Sinne heldenepischen Texte organisiert und logisch ordnet. Dietrich von Bern ist damit in den Texten selbst die prominenteste, auch selbst agierende, Einzelfigur im *Ambraser Heldenbuch*. Gleichwohl lässt sich für dieses epische Geflecht noch eine weitere Figur ausmachen, um die herum, gleichsam in die heroische Epenwelt eingebettet, ein zweiter Diskurs geführt wird: nämlich Kriemhild.

4.3.1 Figurendiskussion im (fragmentarischen) *Nibelungenlied*

Die Kriemhild-Figur des *Nibelungenliedes* ist in der Forschung vielfach und ausgiebig diskutiert und von den verschiedensten Seiten her beleuchtet worden. In der kommentierten Bibliographie, die Florian Kragl für die Jahre 1945–2010 zum Nibelungenstoff veröffentlicht hat, finden sich im Figurenindex unter „Kriemhild“ 246 Einträge.²³⁵ Schon vor 1945 und auch in den Jahren seit 2010 sind einige weitere Beiträge veröffentlicht worden. Besonders hat man mit verschiedenen Ansätzen versucht, den „Wandel“ von einer zu Beginn des Liedes als Ideal höfischer Damenhaftigkeit beschriebenen Jungfrau zur in exzessiver Rache alles mit sich ins Verderben reißenden „Teufelin“ am Ende nachzuvollziehen, aus der Figur, dem Text oder dem Stoff heraus zu motivieren und die Kriemhild-Figur oder gar das *Nibelungenlied*

²³⁵ Kragl, Florian: *Nibelungenlied und Nibelungensage: Kommentierte Bibliographie 1945-2010*, Berlin 2012. Ausgenommen Siegfried sind zu keiner anderen Figur mehr Veröffentlichungen indiziert.

4. Verbindungen über Figuren

als Ganzes vor dem Hintergrund der jeweiligen Interpretation zu kritisieren.

Für die Mischredaktion des *Nibelungenliedes* d aus dem *Ambraser Heldenbuch* wurde oben bereits bemerkt, dass für die Figuren Dietrichs von Bern und auch Kriemhilds zentrale Stellen im Text fehlen, beziehungsweise genau in die Textlücken der d-Überlieferung fallen. Da die größte dieser Lücken den Schluss des Liedes betrifft, ist leicht ersichtlich, wie schwerwiegend sich dies besonders für die wichtigen Interaktionen der beiden Figuren am Ende des Untergangsszenarios ausmacht. Roswitha Pritz beschäftigt sich in ihrer Dissertation zwar ausgiebig mit der *Nibelungenlied*-Fassung d und liefert neben einer Transkription vor allem zahlreiche Ergebnisse zur Einordnung von d in die *Nibelungenlied*-Überlieferung und zur Arbeitsweise des Schreibers Hans Ried, beschäftigt sich aber nicht mit literaturwissenschaftlichen oder narratologischen Fragen ihren speziellen Gegenstand betreffend.²³⁶ Die besondere, möglicherweise prekäre Situation der Kriemhild im Ambraser *Nibelungenlied* soll deshalb im Folgenden genau beleuchtet werden. Nur auf Basis dieses fassungsbezogenen Befundes werden sich stabile Überlegungen zur Kriemhild-Figur im Textverbund anstellen lassen.

Nach der etablierten Zählung für das *Nibelungenlied* fehlen der Fassung d die *Âventiuren* 30, 32-34, sowie der ganze Schluss, 37-39. Die 30. *Âventiure* erzählt von der Schildwacht durch Hagen und Volker, die einen nächtlichen Angriff der Hunnen auf die Burgunden verhindern können. Inhaltlich hat dieser Ausfall keine signifikante Auswirkung für die beiden, hier für den Textverbund besonders zentralen Figuren Dietrich und Kriemhild.

²³⁶ *Nibelungenlied* d 2009.

4.3. Kriemhild

Anders ist dies für das Fehlen der übrigen Episoden zu bewerten: In der 33. *Âventiure* kommt just die für beide Figuren wichtige Szene vor, in der es Dietrich, als quasi neutraler Instanz, gelingt, Etzel und Kriemhild sowie Rüdiger aus dem Saal zu führen, bevor die Burgunden alle anwesenden Hunnen erschlagen. In der 34. *Âventiure* tritt Kriemhild erneut auf und setzt ein Kopfgeld auf Hagen aus.

In der Handlung der in d nun wieder vorhandenen *Âventiuren* spitzt sich die Katastrophe weiter zu. Kriemhild setzt den zentralen Handlungsimpetus, indem sie anordnet den Saal zu verriegeln, in dem sich ihre Brüder mit den burgundischen Kämpfern befinden, und ihn über ihren Köpfen anzünden zu lassen. Für eine besondere Redaktion, oder zumindest redaktionelle Bewertung, bezüglich dieser Rolle Kriemhilds, vielleicht im gesamten zweiten Teil des *Nibelungenlieds* in dem sie im Großen und Ganzen als Architektin des Untergangs, als *valandinne*, Teufelin beschrieben wird, spricht im *Ambraser Heldenbuch* ein Paratext in diesem Abschnitt, nämlich die Überschrift zur 36. *Âventiure*. Entgegen dem, was der Fließtext hier, in Übereinstimmung mit der sonstigen Überlieferung, erzählt, titelt die Überschrift/Inhaltsangabe: *Abentheür · Wie der kûnig den / Sal ob jn prennen hiefs*/.²³⁷ Nicht Kriemhild, sondern ihr Gatte Etzel ist es, dem die Überschrift das Anstecken der Halle an- und die Königin damit entlastet. Ein Beweis für ein Vorhaben, absichtsvoll redaktionell in den Text, vor allem im Bereich der frei gebliebenen Stellen, einzugreifen, um Figuren gezielt umzuwerten, ist mit dem Befund zwar

²³⁷ *Nibelungenlied* d, Überschrift zu Strophe 1.953 (*Nibelungenlied* d 2009, S. 301).

4. Verbindungen über Figuren

nicht geliefert. Ein starkes Indiz zumindest einer speziellen Rezeptionshaltung gegenüber dem Text des *Nibelungenliedes* im Verbund des *Ambraser Heldenbuchs* ist damit aber aufgezeigt.

Mit *Âventiure* 37 fehlt die Erzählung davon, wie Rüdiger von Bechelaren, von Etzel und Kriemhild unter Berufung auf seine Lehnspflicht genötigt, die Burgunden im Saal angreift und dort, nach einem, unstrittig hochgradig von heroischen Werten geprägten, dramatischen letzten Gespräch mit Hagen und den Burgunden von Kriemhilds Bruder Gernot getötet wird, der den Kampf ebenfalls nicht überlebt. Auch das Klagen Kriemhilds und Etzels über den Gefallenen wird in dieser fehlenden Szene geschildert. *Âventiure* 38 erzählt nun eine der zentralen Szenen für die Interpretation der Dietrich-Figur im *Nibelungenlied*: Dietrich schickt seinen Waffenmeister Hildebrand in diplomatischer Mission zu den eingeschlossenen Burgunden: Er soll friedlich die Herausgabe des Leichnams Rüdigers erbitten. Die übrigen Amelungen ziehen aber, ohne Dietrichs Befehl oder Einwilligung, mit Hildebrand. Es kommt zum Kampf mit den Burgunden, in dem alle Amelungen, bis auf den verletzten Hildebrand, umkommen. Dietrich beklagt den Verlust seiner Männer. In der letzten *Âventiure* folgt schließlich der Höhepunkt des Untergangs: Dietrich kämpft selbst gegen die verbliebenen burgundischen Protagonisten und nimmt, zu seinem eigenen Leidwesen, wegen solch unheroischer und unstandesgemäßer Behandlung, sowohl Gunther als auch Hagen gefangen und bringt sie vor Kriemhild. Es kommt zum letzten „Stand-off“ zwischen dem gefesselten Hagen und Kriemhild. Sie lässt ihren Bruder enthaupten, um Hagen zu zwingen, das Versteck des Horts zu verraten, der jedoch verspottet sie nur, weil nun er allein das Versteck noch kenne. Im Höhepunkt der Rache greift nun Kriemhild selbst zu Siegfrieds Schwert, das

4.3. Kriemhild

Hagen noch immer an der Seite trägt, und erschlägt den Gefesselten. Hildebrand springt dazu und sühnt Kriemhilds Tat unmittelbar, indem er sie in Stücke schlägt. Mit den letzten drei Strophen der *Nibelunge nôt* wird noch die Trauer der letzten Überlebenden, Dietrich und Etzel geschildert.

Es wird klar, dass nicht nur die für Dietrich von Bern im *Nibelungenlied* zentralen Szenen in der Ambraser Fassung fehlen, sondern auch ein Großteil dessen, was bezüglich der Kriemhild-Figur im zweiten Abschnitt des Liedes als zentral angesehen werden muss. Ihr Wandel zur *valandinne* entfällt in großen Teilen, ihre eigentliche Rache, die Eskalation der Gewalt und schließlich ihr Tod bleiben unerzählt.

Für die fehlenden Abenteuer sind im *Ambraser Heldenbuch* durch Hans Ried Bereiche frei gelassen worden, die im Umfang genau den Fehlpassagen entsprechen. Es scheint relativ unstrittig, dass ursprünglich geplant gewesen sein muss, die fehlenden Textteile nachzutragen. Der Schreiber verfährt für die *Nibelungenklage*, deren Ende ebenfalls unvollständig überliefert ist, genauso und lässt auch dort, im der Fehlstelle entsprechenden Umfang, Platz für einen Nachtrag.²³⁸ Als Grund für die Lücken wird, gestützt zuletzt durch die Ergebnisse zum *Nibelungenlied* d von Roswitha Pritz, von einer schadhafte Vorlage ausgegangen. Die Mischredaktion d des *Ambraser Heldenbuchs*, so zeigt Pritz, ist deutlich in einer der Handschrift vorgängigen Stufe entstanden, also nicht durch Hans Ried verantwortet. Dies zeigen Gemeinsamkeiten mit Fragmenten aus derselben Überlieferungsgruppe.

²³⁸ *Nibelungenlied* d 2009, S. 37.

4. Verbindungen über Figuren

Wie d im Bereich der Fehlstellen ausgesehen haben müsste, lässt sich allerdings durch solche Vergleiche nicht erschließen.

Im Zuge der Überlegungen zur besonderen Bedeutung der beiden Figuren Dietrich und Kriemhild scheint deshalb auch die folgende These durchaus valide: die Passagen könnten absichtlich ausgelassen worden sein, um sie aus einer anderen Redaktion zu ergänzen, die noch besser in die im Verbund angestrebte Lesart des *Nibelungenliedes* passen könnte. Auch der oben erwähnte Paratext, die Überschrift zur 36. Äventiure weist in die Richtung einer besonderen Redaktion des *Nibelungenliedes*. Gerade *Nibelungenlied* und *Klage* sind auch im frühen 16. Jahrhundert keine spärlich überlieferten Texte, so dass wohl davon ausgegangen werden kann, dass eine Redaktion im Auftrag Maximilians leicht hätte weitere, auch unbeschädigte Fassungen beibringen können.²³⁹ Der Stoff war jedenfalls beliebt und es sind Spuren redaktioneller Veränderung, beziehungsweise Transponierung in neue Sinnzusammenhänge im ausgehenden Spätmittelalter durchaus greifbar. Das prägnanteste Beispiel ist vielleicht die *Heldenbuchprosa*, die spätestens um 1480 mit ihrem ältesten Überlieferungsträger, dem *Heldenbuch des Diebolt von Hanowe* datiert werden kann. Der Text schöpft nicht nur aus dem *Nibelungenlied*, sondern daneben aus einer Vielzahl heldenepischer Stoffe. Hier werden Brüche, die durch die Vielzahl der inkorporierten, zum Teil stark voneinander abweichenden Erzählungen jedoch in keiner Weise geglättet, sondern durch weitere

²³⁹ Es lässt sich nicht nachweisen, dass in Maximilians Besitz weitere Nibelungenlied-Handschriften gewesen sind. Vgl. Gottlieb, Theodor: Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek. I. Büchersammlung Kaiser Maximilians I., Leipzig 1900; Fürbeth 2009.

4.3. Kriemhild

kreative Eingriffe eher noch verstärkt. Dadurch entsteht „ein ziemliches Chaos“, ein völlig unorganisierter Text, der anders als der Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* verschiedene Erzählstränge und Stofftraditionen nicht miteinander verbindet, gemeinsam lesbar macht und intentionell neu ausrichtet, sondern im Gegenteil scheint „ein heillooses Durcheinander verschiedener Sagenkreise zu herrschen, ohne dass der Versuch unternommen würde, diese systematisch miteinander zu verknüpfen“.²⁴⁰ Weniger krass fällt die Fassung k des Nibelungenliedes aus, die zumindest einen modernisierenden Umgang mit dem Text spiegelt. Überliefert im *Heldenbuch des Lienhart Scheubel* ist für die Fassung k eine bürgerliche Tendenz behauptet worden. Zumindest eine nicht nur zeitlich sondern auch sozial bedingte Modernisierung der Wortwahl, weg vom „ritterlichen Wortschatz“, der in d unaktualisiert begegnet, ist zu konstatieren.²⁴¹ Auch in die Bewertung von Figuren greift der Bearbeiter von k maßgeblich ein, wenn er, anders als im *Nibelungenlied* C, Hagen am Ende den Mord an Siegfried gestehen und selbst sein Todesurteil fordern lässt, gleichzeitig aber die Möglichkeit einer weiblichen Rächerin (Kriemhild) aus Hagens Monolog entfernt.²⁴²

²⁴⁰ Kragl 2010, S. 84.

²⁴¹ Hoffmann, Werner: Die spätmittelalterliche Bearbeitung des Nibelungenliedes in Lienhart Scheubels Heldenbuch, in: GRM 60, N.F. 29 (1979), S. 129-145, hier: S. 134.

²⁴² Vgl. Hoffmann 1979, S. 138. *Ez ist et âne louegen, küniginne rîch. / ich hân is alles schulde, des schaden schedelîch. / nu rechez swer da welle, ez sî wîp oder man. / ich wilde danne liegen, ich hân iu leides vil getân* (C 1832); *Ich stan des ane laugen, ir edle kunigin reich! / Ich pin des todes schuldig, und gult es alle reich. / Nu rech es, wer da welle, ich hab den mort getan. / Solt ich der warheit laugnen, daz*

4. Verbindungen über Figuren

Für die Annahme, die *Nibelungenlied*-Fassung d des *Ambraser Heldenbuchs* hätte in ihrer fertiggestellten Form der konzeptuellen Gesamtaussage der Textsammlung noch weitergehend zugespitzt werden können, gibt es also gute Argumente in der zeitgenössischen Überlieferung des Nibelungenstoffes. Gerade auch für die Möglichkeit, in Details der Figurenbeziehungen einzugreifen, sind zeitgenössische Belege in der Parallelüberlieferung zu finden.

4.3.2. Kriemhild-Diskussion: *Klage* und *Kudrun*

Gleichgültig, ob man davon ausgeht, dass der Grund für die freigelassenen Stellen in einer unvollständigen Vorlage des Nibelungenliedes liegt oder ob aus redaktionellen Gründen bewusst aus einer anderen Vorlage ergänzt werden sollte: Jedenfalls kann mit der *opinio communis* davon ausgegangen werden, dass die Lücken einen nicht abgeschlossenen Arbeitsschritt dokumentieren, der – aus welchen Gründen auch immer – ausgeblieben ist. Geplant war also, davon ist sicher auszugehen, dass im fertiggestellten *Ambraser Heldenbuch* nicht Lücken bleiben sollten, sondern die Szenen mit besonderer Beteiligung der Figuren Dietrich und Kriemhild mindestens in der Weise präsent wären, wie sie die sonstige Überlieferung des Liedes kennt.

Es ist wichtig, dies im Blick zu behalten, denn nur so bleibt die folgende Argumentation frei davon, sich der Gefahr eines Zirkelschlusses auszusetzen. Was die Forschung nämlich, schwerpunktmäßig seit dem Aufkommen feministischer und genderbe-

stund mir ubel an. (k 1819). Hoffmann übersieht allerdings die Implikationen für die Kriemhild-Figur, die der Eingriff in die Strophe mit sich bringt.

4.3. Kriemhild

zogener Fragestellungen, unter dem Stichwort „Kriemhild-Diskussion“ verhandelt, lässt sich mit dem Strophenbestand des *Nibelungenliedes*, den das *Ambraser Heldenbuch* überliefert, nur schwer begründen. Unbeschadet davon, dass dieses Dilemma in der bisherigen (unten zitierten) Forschung übersehen wurde, findet trotzdem eine solche Kriemhild-Diskussion innerhalb des Textverbundes mit Sicherheit statt. Und dies nicht nur in *Nibelungenlied* und *Klage*, sondern vor allem auch in der unikal nur hier vorhandenen *Kudrun* und teilweise dem *Biterolf*.

Die *Kudrun* ist nur schwierig in den Verbund der heldenepischen Texte im *Ambraser Heldenbuch* einzuordnen. Das liegt nicht zuletzt an ihrer gattungsmäßigen Ambivalenz: Der Text vereint Elemente der sogenannten Spielmannsepik, der Heldenepik, aber auch des höfischen Romans, so dass Werner Hoffmann ihm bescheinigt, gleichsam „der Musterfall eines opus mixtum“ zu sein.²⁴³ Während sich außerdem alle anderen Texte irgendwie um die zentrale Figur Dietrich anordnen, oder sogar „eine Art Dietrich-Biographie“²⁴⁴ ergeben, steht das Personal und der Handlungsort der *Kudrun* abseits und in keinerlei direkter Verbindung zu den anderen Werken.²⁴⁵

²⁴³ Hoffmann, Werner: *Kudrun*, in: *Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*, hg. von Brunner, Horst, Stuttgart 2011, S. 293-310, hier: S. 302 f.

²⁴⁴ Lange 2009, S. 69.

²⁴⁵ „Der einzige Text, der aus dem ‚biographischen Konzept‘ herausfällt, ist die *Kudrun*, die von der *opinio communis* weder zur *Nibelungen* noch zur *Dietrichdichtung* gezählt wird.“ (Lange 2009, S. 70) Die Hagen-Figuren des *Nibelungenliedes* und der *Kudrun* lassen sich über ihre Namensgleichheit hinaus kaum miteinander in Beziehung bringen, wobei diese Namensgleichheit jedoch als intertextueller Marker,

4. Verbindungen über Figuren

Der Text bündelt dabei die Struktur des Geflechts der sie im *Ambraser Heldenbuch* umgebenden heldenepischen Werke wie in einem Hohlspiegel: Auch die *Kudrun* ist an einem eigenen genealogischen Gerüst aufgebaut. Sie gliedert sich in drei Teile, die die Geschehnisse und Handlungen aus drei Generationen derselben Familie erzählen. Insgesamt umfasst die Handlung fünf Generationen. So wie *Dietrichs Flucht* auf Dietrich als Handlungsträger zuspitzt, gehen dem dritten, dem Kudrun-Teil der *Kudrun*, zwei Abschnitte zu ihren Vorfahren voraus. Der erste Teil, der Hagen-Teil, erzählt von Kudruns Großvater dieses Namens. Dieser Erzählabschnitt ist von mythisierenden Elementen, Fabelwesen (Entführung Hagens durch einen Greifen u.a.m.), geprägt. Es folgt der Hilde-Teil, der von Kudruns Mutter, Hagens Tochter, handelt und schließlich auf die Kudrun-Handlung zuläuft. Dadurch, dass die *Kudrun* mit diesem genealogisch strukturierten Aufbau im „Kleinen“ (sie umfasst immerhin 32 Âventiuren mit 1.705 Strophen) ein Abbild des auf Dietrich fixierten Komplexes darstellt, wird hier die Figur Kudrun zum Spiegelbild der Figur Dietrich von Bern. Zumindest gilt das für die Kriemhild-Diskussion, für welche die Kudrun-Figur und der *Kudrun*-Text damit zum Zentrum innerhalb des Textverbundes werden.

Das Unikum *Kudrun* erweist sich dadurch eben nicht als völlig unverbunden mit den umgebenden Texten. Gerade der Bruch in Ort und Personal kann den Blick des Rezipienten auf eine weitere Ebene lenken. So hebt Gunda S. Lange, während sie sich gleichzeitig von der Deutung der *Kudrun* als „Frauenroman“ distanziert, die strukturelle Verbindung von *Nibelungenlied* und *Kudrun* über

der die *Kudrun* auf das *Nibelungenlied* bezieht, verstanden werden kann. Vgl. Lienert 1998, S. 280.

4.3. Kriemhild

die weiblichen Protagonisten hervor.²⁴⁶ Mit der im Mittelteil des heldenepischen Teilverbands stehenden Folge von *Nibelungenlied*, *Klage*, *Kudrun* und *Bietrolf und Dietleib* könne „man von insgesamt vier aufeinander folgenden Werken sprechen, die sich unter den Begriffen ‚*Nibelungenlied*- bzw. Kriemhild-Diskussion‘ subsumieren lassen.“²⁴⁷ Sie sieht damit Kriemhild als eigentliche Protagonistin der Texte, in denen sie auftaucht, und in der über ihre Figur stattfindenden intertextuellen Verknüpfung eine literarische Diskussion über ihr Verhalten im Prätext *Nibelungenlied*. Es lohnt auch in dieser Frage der Blick auf die Überschriften des *Ambraser Heldenbuchs*, die hier für das *Nibelungenlied* „Ditz Puech Heyssset Chrimhilt“, für die *Kudrun* „Ditz puech ist von Chautrun“ lauten.²⁴⁸ Dabei fällt nicht nur die parallele Gestaltung auf, die beide Werke vermittels der Überschriften in unmittelbare Nähe zueinander rückt, sondern in der *Nibelungenlied*-Überschrift wird zudem die oben herausgestellte Wichtigkeit der Kriemhild-Figur erneut betont. Während man laut Werner Hoffmann *Kudrun* dabei „sehr wohl als Anti-Kriemhild, die *Kudrun* insgesamt als Gegenposition zum *Nibelungenlied*“ deuten kann, worauf für ihn auch „der Kontext, in dem sie im *Ambraser Heldenbuch* überliefert ist, hinweist“,²⁴⁹ sieht Lange, etwas weniger strikt, dem „tödlichen Untergang“ im *Nibelungenlied* mit dem

²⁴⁶ Lange 2009, S. 62.

²⁴⁷ Lange 2009, S. 69.

²⁴⁸ Vgl. Lange 2009, S. 62.

²⁴⁹ Hoffmann 2007, S. 303. Vgl. dazu auch Wild, Inga: Zur Überlieferung und Rezeption des ‚Kudrun‘-Epos. Eine Untersuchung von drei europäischen Liedbereichen des ‚Typs Südeli‘, 2 Bde, Göppingen 1979, Bd. 1, S. 42 ff.

4. Verbindungen über Figuren

Konvolut aus „versöhnlich endenden“ Texten aus dem Zusammenhang der Kriemhild-Diskussion „eine friedliche Lösung ‚dialogisch‘ gegenüber“ gestellt.²⁵⁰

Neben der inhaltlichen Annäherung an den Diskurs einer intertextuellen „Kriemhild-Diskussion“, lassen sich auch weitere strukturelle Aspekte benennen, die die *Kudrun* im Textverbund verankern. Beispielsweise fällt neben dem oben genannten auch das in *Biterolf und Dietleib* festzustellende Primat der kognatischen Abstammungslinie Dietleibs in den Blick. Neben der Fixierung auf die Helden, allen voran auf Dietrich, spielen in diesen Texten ganz offensichtlich die Frauenfiguren eine entscheidende Rolle nicht nur als Protagonistinnen, sondern auch für die genealogische Grundstruktur. Ihnen kommt damit auch und gerade eine integrative Funktion für die Schaffung genealogischer Anbindung der Heldengeschlechter aneinander zu. Neben dem hier über die weiblichen Figuren ausgeprägten genealogischen Geflecht bindet auch der Aufruf einer Brauterwerbshandlung in allen drei Teilen des Werks die *Kudrun* an die im Überlieferungsverbund umliegenden Texte an.²⁵¹ Der Brauterwerb ist zentrales Thema auch der beiden im Verbund folgenden und gleichzeitig

²⁵⁰ Lange 2009, S. 69. Damit ist auch auf das versöhnliche Ende der Kämpfe in Worms abgezielt, von denen in *Biterolf und Dietleib* erzählt wird. Im Prätext *Rosengarten*, den *Biterolf und Dietleib* teils formulierungsgenau inkorporiert (vgl. Heinzle 1999, S. 182 f.), endet der Kampf mit der Tötung Siegfrieds durch Dietrich. Ein Ende, das bezeichnenderweise hier im Textverbund einen genau solchen logischen Bruch herbeigeführt hätte, von dem oben gesagt wurde, dass er eigentlich erwartbar wäre.

²⁵¹ Vgl. Hoffmann 2007, S. 302.

4.4. Ausblick: Gralsgeschlecht und Priesterkönigtum

den Bogen zurück zum Beginn des Blocks spannenden Texten *Ortnit* und *Wolfdietrich*.

4.4. Ausblick: Gralsgeschlecht und Priesterkönigtum

Bei der Betrachtung des *Ambraser Heldenbuchs* als Korpus sind zwei Texte mehr als alle anderen bisher hintenübergefallen, obwohl ihre Bedeutung für den Verbund möglicherweise elementar ist. Es sind dies die beiden letzten Texte, Wolframs von Eschenbach *Titirel*-Fragment H und abschließend die deutsche Versübertragung des Briefs vom *Priesterkönig Johannes*. Da diese beiden nicht in die schematische Einteilung des Heldenbuchs in drei Blöcke – höfisch, heldenepisch, kleinepisch/regional – passen und auch den übrigen Texten als in keiner Weise verbunden angesehen wurden, sind sie bei der Betrachtung des *Ambraser Heldenbuchs* zumeist stillschweigend übersehen worden. Ihre Sonderstellung hat vereinzelt aber auch zu einer besonderen Bewertung ihrer Anwesenheit geführt und sie wurden zum Beispiel als einzige Werke der Auswahl Maximilians selbst zugeschrieben, der *Priesterkönig Johannes* gar als „erfolgreiches *alter ego*“ des Auftraggebers interpretiert.²⁵² Schon die Verortung der beiden Texte am Ende der Sammlung spricht für eine besondere Bedeutsamkeit für die Gesamtkomposition. Das gilt insbesondere, da die

²⁵² Vgl. Wierschin 1976, S. 563. S. auch Amann, Klaus: Kaiser Maximilians erfolgreiches ‚alter ego‘ im Kampf um weltliche und geistliche Macht. Zum ‚Priesterkönig Johannes‘ im ‚Ambraser Heldenbuch‘, in: Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Waltraud Fritsch-Rössler (Cristallin wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008, S. 129–148.

4. Verbindungen über Figuren

spezielle Relevanz der ersten beiden Werke für den Verbund bereits gezeigt und ein kompositorisches Konzept damit mehr als wahrscheinlich gemacht werden konnte.

Wie schon für das Fragment von Strickers *Frauenehre* und den *Mauritius von Craûn* am Beginn der Handschrift, können auch hier die Fragen gestellt werden, warum diese Form, diese Fassung des jeweiligen Textes und warum sie an diesen Ort, den Schluss der Kompilation gesetzt wurden. Beide Fragen hängen von verschiedenen Voraussetzungen ab und können daher nur getrennt voneinander beantwortet werden.

Zunächst kann man fragen, warum hier dieses bruchstückhafte *Titurel*-Fragment steht. Verwandt damit ist die immer wieder gestellte Frage, warum im *Ambraser Heldenbuch* Wolframs *Parzival* wohl gerade nicht aufgenommen ist, aber sie geht doch in eine andere Richtung. Zwar weiß man über die Vorlagen für das *Ambraser Heldenbuch*, insbesondere auch über deren Herkunft und Verbleib, grundsätzlich nichts, man kann jedoch anhand erhaltener Inventare zumindest Teile von Maximilians Büchersammlung rekonstruieren. Man weiß daher, dass Maximilian durchaus über einen *Parzival*-Druck Mentelins, Straßburg 1477, verfügte, sowie auch über mindestens zwei Fassungen des *Jüngeren Titurel*, nämlich erstens eine noch heute in der ÖNB liegende Handschrift, und zweitens auch hier über eine 1477er Mentelin-Inkunabel.²⁵³ Wie auch in anderen Fällen, in denen Maximilians Bibliothek parallele Fassungen bereit hielt, wurden aber gerade nicht diese von Hans Ried abgeschrieben, sondern

²⁵³ Fürbeth 2009, S. 162 f.

4.4. Ausblick: Gralsgeschlecht und Priesterkönigtum

offenbar Vorlagen aus anderen Quellen beigebracht.²⁵⁴ Zumindest ist dieser Befund aufgrund der erhaltenen Bücherverzeichnisse und Inventare plausibel.

Nun ist Wolframs *Titurel* H im *Ambraser Heldenbuch* weit von einem vollständigen, verständlichen Text entfernt. Der Fragmentcharakter springt einen förmlich an und das Erzählte lässt entweder vieles offen oder setzt, andersherum argumentiert, beim Rezipienten sehr viel voraus.

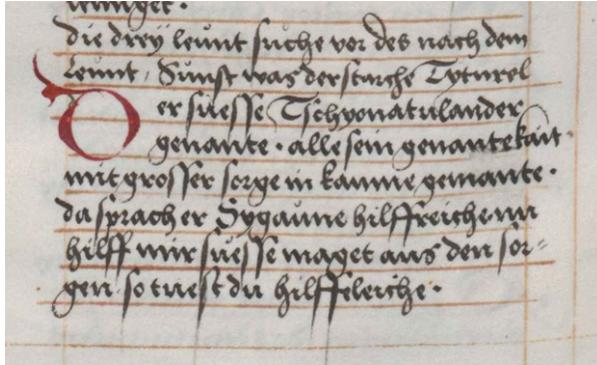


Abb. 2: Blatt 234v, Schreiberkommentar Hans Rieds

Die Lesbarkeit des *Titurel*-Fragments wird durch seine Fragmenthaftigkeit erschwert, was womöglich auch ursächlich dafür ist, dass in ihm der einzige sichtbare Schreiberfehler Hans Rieds zu entdecken ist: Ried hat offenbar drei Strophen (*leunt*) vergessen und diese dann an späterer Stelle, versehen mit seinem einzigen Schreiberkommentar im gesamten Kodex, nachgetragen (*die dreij leunt suche vor des nach dem Leunt Sünst was der starche Tyturel*).

²⁵⁴ Maximilian hatte in seinem, von Frank Fürbeth untersuchten, Innsbrucker Bücherbestand u.a. auch einen *Wolfdietrich*. Aber nicht dieser *Wolfdietrich* B wurde ins *Ambraser Heldenbuch* übertragen, sondern die teilweise abweichende Vorlage des nun einzig dort überlieferten *Wolfdietrich* A.

4. Verbindungen über Figuren

Eine besondere Wertschätzung des alten Meisters Wolfram, dem Maximilians Redaktion den Vorzug vor dem Bearbeiter Albrecht gegeben haben müsste, kann nicht ursächlich für die Bevorzugung des Fragments gegenüber dem vollständigen Roman, dem Maximilian bekannten und von ihm mehrfach besessenen *Jüngeren Titurel*, gewesen sein. Der *opinio communis* zufolge galt der (*Jüngere*) *Titurel* als Werk Wolframs, bis August Wilhelm Schlegel 1812 dessen Autorschaft nur des „Älteren“ *Titurel* belegte und fortan der Roman als *Jüngerer Titurel* bezeichnet und Albrecht (von Scharfenberg) zugeschrieben wurde.²⁵⁵

Wahrscheinlich ist aber – und dieses Kriterium wurde pauschal schon für alle für das *Ambraser Heldenbuch* ausgesuchten Texte behauptet – dass die Vorlage des Wolframschen *Titurel* alt war, vermutlich aus dem frühen 13. Jahrhundert stammte. Alte Vorlagen waren, selbst für den nicht im heutigen Sinne kodikologisch und typologisch fundiert beurteilenden Redaktor des frühen 16. Jahrhunderts, am Material Pergament erkennbar.²⁵⁶ Ein erfahrener Kanzleischreiber wie Hans Ried konnte eventuell auch an der Schriftart, die vielleicht der auf datierten Urkunden aus der Zeit des Hochmittelalters glich, ein ungefähres Alter einer Vorlage einschätzen. Vor diesem Hintergrund könnte das Alter hier ausschlaggebend für die Auswahl der Vorlage gewesen sein. Der erst circa 25 Jahre alte Druck aus Maximilians Bibliothek konnte unter diesen Maßstäben nicht mithalten; die Pergament-Handschrift (ÖNB Cod. 2675), deren Bibliotheksprovenienz sich im Übrigen, genau wie die des Heldenbuches, zum

²⁵⁵ *Titurel* 2003, S. 4.

²⁵⁶ Vgl. Seelbach, Ulrich: Späthöfische Literatur und ihre Rezeption im späten Mittelalter. Studien zum Publikum des ‚Helmbrecht‘ von Wernher dem Gartenaere, Berlin 1987, S. 99.

4.4. Ausblick: Gralsgeschlecht und Priesterkönigtum

Schloss Ambras zurückverfolgen lässt, datiert ebenfalls deutlich jünger und fällt damit ebenso aus.²⁵⁷

Die gemeinsame Überlieferung des älteren *Titurel* mit dem *Priesterkönig*-Brief setzt allerdings die Kenntnis des *Jüngeren Titurel* voraus, denn in diesen hat der Autor Inhalte aus dem *Priesterkönig Johannes* integriert. Albrecht, der mit der neueren Forschung mangels Belegen nicht mehr von Scharfenberg genannt und mit dem vermeintlichen Urheber des *Merlin* im *Buch der Abenteuer* Ulrich Fuetrers (vgl. Kapitel 3) identifiziert werden soll, hält sich an die Vorgaben Wolframs: Am Schluss des *Parzival* proklamiert dieser eine Verwandtschaft zwischen Parzivals Halbbruder Feirefiz und dem „indischen“ Priester Johann, der dessen Sohn sei.²⁵⁸ Und Feirefiz ist, passend dazu, auch im *Jüngeren Titurel* die Figur, die eine Schilderung des prächtigen Tempels des Priesterkönigs präsentiert, für die der Brief als Vorlage gedient haben muss.²⁵⁹

Im *Ambraser Heldenbuch* stehen also zwei Texte zusammen, die beide als Vorlagen, Quellen oder Vorstufen eines, wenngleich Wolfram zugeschriebenen dennoch, jüngeren, bekannten Textes

²⁵⁷ Zur Provenienz s. Handschriftencensus, <http://www.handschriftencensus.de/1270>, zur Datierung: Der Handschriftencensus gibt für Datierung mit Karin Schneider das 1. Viertel des 14. Jhs. und eine md. Schreibsprache nach bairischer Vorlage an (vgl. o.). Frank Fürbeth datiert die Handschrift auf die Mitte des 15. Jahrhunderts, in die Steiermark. Fürbeth 2009, S. 162. Diese Angaben weichen offensichtlich extrem voneinander ab.

²⁵⁸ *Parzival* 822, 21 ff.

²⁵⁹ Vgl. Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in medieval philology 3), Berlin/New York 2003, S. 267 f.

4. Verbindungen über Figuren

identifizierbar waren. Damit sind sie zumindest einmal einander verbunden, die Klärung des Bezugs zum restlichen Kodex steht noch aus. Diese Zweiergruppe zeichnet das Alter aus und damit einhergehend eine Autorität gegenüber dem jüngeren, kompletten Roman. Wie beim Fragment der *Frauenehre* zu Beginn des Kodex muss gerade wegen des Fragmentcharakters geprüft werden, was genau vom *Titurel* hier bleibt, wie sich Schwerpunkte durch den ebenfalls nicht vollständigen,²⁶⁰ deutschen, versgereimten *Priesterkönig* möglicherweise verschieben, welche Perspektiven auf die Verbindung von literarischem Gralsgeschlecht und dem exotischen, potenziellen Heilsbringer Johannes sich damit ergeben. Dabei ist es wichtig, dass es im *Titurel* keine „Lücken“ gibt, die redaktionell hätten geschlossen werden wollen oder können, wie das beim *Nibelungenlied* für die Passagen zu Kriemhild und Dietrich sehr wahrscheinlich der Fall war. Wenn das *Nibelungenlied* (und die *Klage*) ergänzt werden sollten, wofür vieles spricht, dann dürfen die Leerstellen bis zu einem gewissen

²⁶⁰ Der Ambraser *Priesterkönig* bricht ohne Schluss nach §70 der Referenz-Überlieferung ab. Vgl. bereits Zarncke, Friedrich: Der Priester Johannes. Erste Abhandlung, enthaltend Capitel I, II und III, Leipzig 1879, S. 955.

4. Verbindungen über Figuren

spielt hat, nämlich der des Gralsgeschlechts, das hier in unmittelbaren Zusammenhang mit dem sagenhaften Priesterkönig gebracht wird. Auch dies funktioniert über die Figuren, zum Teil, so muss man einschränken, auch über solche, die hier nicht genannt sind (Feirefiz). In der Reihe der Translationsorte, die das Konzept „Ritterschaft“ und das vorbildliche Heldentum zuvor im Verbund, vor den kleinepischen Texten als Gegenfolien, durchschritten hatten, scheint hier als Ausblick der letzte erreicht. Die Protagonisten sind nicht nur Herrscher, sondern auch Gralshüter mit heiliger Aufgabe, geistliche Fürsten, Priesterkönige. Die *translatio* rückt damit nicht nur einen Schritt vor, sondern darüber gleichsam in eine heilsgeschichtliche Perspektive. Die besondere Bedeutung dieses abschließenden Verbundes und der inhärenten Implikationen über den Textverbund hinaus, soll am Schluss der Arbeit noch einmal dargestellt werden.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

Der Kodex *Ambraser Heldenbuch* nimmt, mit den Worten von Martin Wierschin, „eine für die deutsche Literaturgeschichte durchaus einmalige Stellung“²⁶¹ ein und wenn auch der Gesamtblick bisher weitgehend fehlte, ist das doch von der germanistischen Forschung stets erkannt und dem Buch, beziehungsweise vielen darin überlieferten Texten, ist von literaturwissenschaftlicher Seite kontinuierlich Beachtung entgegen gebracht worden. Zu den Besonderheiten des Kodex gehört aber nicht weniger der physisch-materielle Aspekt, die Maße, das Material und – vor allen Dingen – die künstlerische Ausstattung.

Obwohl das *Ambraser Heldenbuch* durchgehend mit ausgemalten Initialen und (mit verschiedenen Schwerpunkten) aufwändigen buchmalerischen Verzierungen der, beinahe verschwenderisch großen, Freiflächen um die dreispaltige Texteinrichtung ausgestattet ist, hat es als Gegenstand der Kunstgeschichte bisher nur wenig Interesse gefunden. Im Rahmen der ausführlichen Handschriftenbeschreibung, die Franz Unterkircher als Bestandteil des Kommentarhefts 1973 seiner (Pseudo-)Faksimile-Ausgabe des *Ambraser Heldenbuchs* beigelegt hat, sind auch Initialen und Illuminationen recht genau beschrieben. Es ist dies bis heute die akkurateste und detaillierteste Beschreibung, aber sie weist durchaus kleinere Ungenauigkeiten und Fehler auf und ist von vornherein nicht angetreten eine Analyse, eine Einordnung oder einen Vergleich zu leisten. Um sich dem Kodex als kunsthistorischem Gegenstand zu nähern, bietet es sich daher an, an entsprechender Stelle kurz und prägnant die

²⁶¹ Wierschin 1976, S. 429.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm



Abb. 4: Titelblatt

Handschriftenbeschreibung zu liefern, bevor auf einzelne Details und deren Potenzial für sowohl die Interpretation der Textsammlung als auch ein Konzept der buchmalerischen Ausgestaltung der Handschrift eingegangen wird.

Nach der *Tabula* und dem Titelblatt folgt der, kodikologisch betrachtet, recht einheitlich in Quaternionen gebundene Hauptteil des Buchblocks.²⁶² Dieser, sämtliche Texte des *Ambraser Heldenbuchs* versammelnde, Kern des Kodex ist auch im Layout durchgehend einheitlich strukturiert: Der Text ist dreispaltig ausgeführt, wobei jede durchgehend geschriebene Spalte ziemlich konstant 68 Zeilen umfasst.²⁶³ Links, rechts und unten ist jeweils ein verhältnismäßig breiter Rand gelassen, oben ein schmalerer. Oben rechts auf den *recto*-Seiten ist zudem eine durchgehende Foliierung in römischen Zahlen vorhanden.²⁶⁴ Der

²⁶² Ambraser Heldenbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series Nova 2663 der österreichischen Nationalbibliothek, hg. von Unterkircher, Franz (Codices selecti 43), Graz 1973, S. 14: „Die 30 Lagen des Buches sind, mit wenigen Ausnahmen, Quaternionen (4 Doppelblätter = 8 Blätter). Die 14. Lage (fol. CV-CXI) zählt sieben Blätter, ebenso die 17. Lage (fol. CXXIX-CXXXV). Die 28. Lage (fol. CCXV-CCXXIV) ist eine Quinternio (zu zehn Blättern), die 29. (fol. CCXXV-CCXXX) eine Ternio (zu sechs Blättern).“

²⁶³ Franz Unterkircher gibt an, die Zeilenzahl schwanke zwischen 66 und 68. Unterkircher 1973, S. 14.

²⁶⁴ Diese beginnt erst mit dem ersten Text, ist also im voranstehenden Paratext nicht vorhanden. Die *Tabula* ist erst nachträglich im 19. Jahrhundert mit I*-V* foliiert worden. Bei der Blatzzählung treten zwei Unregelmäßigkeiten auf: Das mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit leer gebliebene Blatt CXXVIII wurde offensichtlich herausgeschnitten und fehlt. Außerdem ist Blatt CLIII doppelt gezählt worden. Vgl. Unterkircher 1973, S. 14. Unterkircher bemerkt zwar richtig, dass durch das Zusammenwirken beider Unregelmäßigkeiten die Gesamtblattzahl am Ende wieder stimmt, folgt man dieser Logik jedoch, müsste man alle Blätter von 129-153 als „falsch“ beschriftet betrachten. Konsens ist aber sinnvollerweise, das zweite Blatt CLIII

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

an sich durchlaufende Text ist prinzipiell absatzweise durch abwechselnd rote und blaue Kleininitialen einer Höhe von drei bis vier Zeilen gegliedert.²⁶⁵ Der Beginn eines neuen Textes, bei den Heldenepen im Mittelteil des Kodex der Beginn neuer Äventiuren, ist stets mit einer aufwändigen Initiale markiert, die durchschnittlich eine Höhe von sechs bis sieben Zeilen des Fließtexts einnimmt.²⁶⁶

Besonders aufwändig gestaltet ist das Vor- oder Titelblatt, das als einziges eine Illustration im ganzseitigen Format zeigt (Abb. 4). Dargestellt sind zwei gerüstete und bewaffnete Männer, halb einander, halb dem Betrachter zugewandt, unter einem Rankenbogen, an dem Granatäpfel wachsen. Der Bogen ist oben mit einem roten Band zusammengebunden, an dem ein Wappenblatt mit einem roten Adler, dem landesfürstlichen Wappen Tirols, befestigt ist. Der heraldisch rechts stehende, graubärtig dargestellte Mann ist mit Schild und Stab bewaffnet und trägt außerdem ein Schwert am Gürtel. Bei der Rüstung fallen die archaisch

mit der Bleistifergängung, wohl des 19. Jahrhunderts, als Blatt CLIII* zu zitieren.

²⁶⁵ Eine Ausnahme bilden der erste Text (das *Frauenehre*-Fragment), sowie die vier Herrant-Texte, in denen diese Kleininitialen fehlen. In der *Rabenschlacht* schrumpfen die Kleininitialen auf eine Höhe von zwei bis drei Zeilen und ab dem *Nibelungenlied* und bis zum Ende des *Wolfdietrich* noch weiter, auf eine einzeilige Höhe, und werden zu Markern für Strophenanfänge im Fließtext. Die abwechselnd rote und blaue Ausführung wird beibehalten, optisch sind die heldenepischen Texte aber anders strukturiert: Hier treten vollwertige Initialen und Miniaturen als Marker für Äventiuren-Beginne auf, die Kleininitialen verlieren dafür an Prominenz.

²⁶⁶ Von insgesamt 123 solcher Initialen im gesamten Kodex ist eine vier, 15 fünf, 52 sechs, 46 sieben, zehn acht und eine neun Zeilen hoch.

wirkenden Bestandteile aus Kette (langes Kettenhemd, Kettenhose und -kragen) auf, sowie der extravagante offene Helm. Auch der andere Mann ist mit einem Schild in der Linken und einem umgürteten Schwert dargestellt, dazu mit einem, mit der Rechten gehaltenen, geschulterten Zweihänderschwert. Er trägt einen vergleichsweise modernen Harnisch und einen Schaller mit aufgeklapptem Visier.²⁶⁷ Es ist kaum anzunehmen, dass diese Diskrepanz in der Darstellung der beiden Figuren zufällig ist. Vielmehr ist davon auszugehen, dass beide Männer bewusst verschiedenen Epochen zugeordnet werden sollten. Wer hier dargestellt sein soll, ob überhaupt konkrete Figuren gemeint sind, ist bisher nicht sicher identifiziert. Die immer wieder zitierte, obwohl schon von Franz Unterkircher 1973 abgelehnte, Annahme, es handele sich bei den Beiden um die tiroler Riesen Haimo und Thyrsus, scheint auf einer Einzelmeinung von Alois Primisser zu beruhen, der dies 1819 in seiner Beschreibung des *Ambraser Hel-*

²⁶⁷ Die abgerundeten Fußspitzen und die „modulare Bauweise“ der Rüstung entsprechen der „Post-Modebruch“-Phase nach 1490/1500, der taillierte Harnisch und die spitzen Messingapplikationen an den Schultern erinnern an den „gotischen Barock“ des späten 15. Jahrhunderts. Vgl. Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, hg. von Haag, Sabine; Wieczorek, Alfried; Pfaffenbichler, Matthias; Buderer, Hans-Jürgen (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen 61), Regensburg 2014, S. 32. Dank für weitergehende Informationen geht außerdem an die Mitarbeiter des Reiss-Engelhorn-Museums, im Rahmen der informativen Führung durch die Ausstellung.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

denbuchs als gegeben präsentiert, ohne Gründe für diese Identifizierung zu liefern.²⁶⁸ Unterkircher bietet stattdessen die Möglichkeit an, hier sei Dietrich von Bern mit „eine[m] seiner Getreuen“ abgebildet oder „zwei namenlose „Helden“, die den Zugang zum ‚Heldenbuch‘ bewachen“.²⁶⁹

Der rote Adler als Landeswappen Tirols wurde wohl zurecht seit jeher als Hinweis auf den Entstehungsort des Kodex interpretiert. Die Granatäpfel geben Hinweis auf den Auftraggeber Maximilian, für den sie als „Impresen“ stehen.²⁷⁰ Das ist insbesondere deshalb wichtig, weil diese bildliche Anspielung im

²⁶⁸ Primisser, Alois: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung, Wien 1819, S. 276: „Auf dem Titelbilde sieht man die in tirolischen Volkssagen noch heute lebenden Riesen Haimo und Thyrsus [...]“. Nur mit einigem Interpretationsspielraum mag man den Stab in der Hand der linken Figur mit dem Baum identifizieren, den Thyrsus der Sage nach im Kampf gegen Haymon ausgerissen haben soll. Dazu passte dann, dass die vermeintliche Thyrsus-Figur möglicherweise etwas größer und sowohl älter, als auch altmodischer gekleidet dargestellt ist. Allerdings weist keine der beiden Figuren die Attribute auf, die eindeutig für eine solche Identifizierung sprächen. Vor allem fehlt die Drachenzunge als Attribut Haymons. Der Baum des Thyrsus ist in anderen Darstellungen eindeutig als solcher erkennbar und die Figuren stünden außerdem seitenverkehrt zur sonstigen Darstellungstradition.

²⁶⁹ Unterkircher 1973, S. 18. Angesichts der prominenten Rolle, die Dietrich von Bern sowohl in den Texten des *Ambraser Heldenbuchs*, als auch im tiroler Volksgut spielt, ist es nicht allzu abwegig anzunehmen, er könnte hier auf dem Titelblatt abgebildet sein.

²⁷⁰ Unterkircher 1973, S. 18.

Grunde in der Handschrift selbst der einzige Verweis auf den Mäzen bleibt. Auf späteren Blättern finden sich allerdings, zwischen anderen floralen Motiven, auch immer wieder Granatäpfel.

Von den wenigen Handschriftenbeschreibungen abgesehen, von denen die Unterkirchers von 1973 wie gesagt noch immer die aktuellste darstellt, ist der Buchschmuck im *Ambraser Heldenbuch* bisher nicht weiter in den Blick genommen worden. Ausnahmen sind der tiroler Volkskundler Erich Egg, der sich bis in die 1980er Jahre mit dem Bildprogramm des Kodex befasst hat, sowie in jüngster Zeit die Kunsthistorikerin Kristina Domanski, die sich mit den „Naturstudien“ im *Ambraser Heldenbuch* beschäftigt.²⁷¹

Eggs Beobachtungen sind zwar scharfsinnig und genau, jedoch verlieren sich seine Schlussfolgerungen, bei aller Sachkenntnis, mitunter im Spekulativen. Vor allem seine älteren Aufsätze lassen die Qualität akademischer Beiträge vermissen und ergehen sich im Erzählerischen. Domanskis bisherige Beiträge eröffnen vor allem interessante Perspektiven, bleiben aber am Ende zu oberflächlich und vor allem einseitig auf die Pflanzendarstellungen beschränkt. Beiden ist der historische beziehungsweise kunsthistorische Hintergrund gemeinsam, dem es wohl geschuldet ist, dass sie die Texte der Sammlung und damit mögliche Text-Bild-Zusammenhänge fast gänzlich außen vor lassen.

Ziel dieses Exkurses kann nicht sein, die von Egg bereits vor Jahrzehnten vermeintlich geklärte und von Domanski aktuell neu verhandelte Frage nach der Identität des Künstlers, dem oder

²⁷¹ Domanski, *Florilegium* 2014; Domanski, *Naturstudien* 2014.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

den Miniaturenmalern im *Ambraser Heldenbuch* erneut aufzurollen und schlussendlich zu beantworten. Auch eine genaue Analyse der einzelnen Abbildungen nach traditionellen kunsthistorischen Methoden kann und soll hier nicht geleistet werden. Gleichwohl wird es aber vor dem Hintergrund der eigenen Fragestellung zu Planung und Produktion des Kodex sinnvoll sein, manche Thesen der bisherigen kunsthistorischen Forschung zu hinterfragen und zu überprüfen. Im Mittelpunkt soll zum einen eine Gesamtsichtung der künstlerischen Ausgestaltung der Handschrift stehen, zum anderen soll vor allem das Verhältnis von Text und Bild als interpretierbare Größe für ein Konzept des Projekts ernstgenommen werden. Auch die kunsthistorischen Aspekte des *Ambraser Heldenbuchs* sollen so bei der Frage nach dem Produktionsprozess, und damit letztlich auch wieder der Konzeption der Sammelhandschrift, mit in den Fokus genommen und die vorgenannten Fragen auch von dieser Seite beleuchtet werden. Anschließend auch an die Arbeiten Erich Eggs soll dabei stets der Gesamtzusammenhang der Entstehung, das Umfeld und die Möglichkeiten des königlichen/kaiserlichen Auftraggebers, mit im Blick behalten werden.

Beginnend mit der ersten Textseite nach dem Titelblatt ist im *Ambraser Heldenbuch* ein reichhaltiges Illustrationsprogramm sichtbar. Das Blatt 1r, im aufgeschlagenen Kodex dem Titelblatt gegenüber, nimmt eine Sonderrolle ein und verweist gleichzeitig auf die – zunächst – folgenden zentralen Motive. Grundsätzlich sind nicht alle Blätter künstlerisch ausgestaltet, sondern all diejenigen, auf denen ein neuer Text oder eine neue *Âventiure* beginnt. Strukturell macht die Aufmachung des Kodex bei beidem nur wenig Unterschiede: Beides ist gleichermaßen paratextuell beschriftet und in der *Tabula* geführt, bei beidem ist der Textbeginn mit einer Initialen gekennzeichnet und in beiden Fällen ist

das Blatt, auf dem der neue Beginn steht, mit Miniaturen ausgestattet, die sich im Regelfall am äußeren Seitenrand, teilweise auch unten befinden. Blatt 1r ist die einzige Ausnahme von dieser Regel, denn hier ist auch der innere Seitenrand, der zum Titelbild hin liegt, ausgemalt. Abbildungen von Pflanzen und Tieren, meist Insekten oder Jagdwild, seltener auch exotische Tiere, sind typisch für die Ausgestaltung der illuminierten Seiten, dazwischen stets auffällige, kleine, gold ausgemalte Kreise, oft mit kleinen roten „Sonnenstrahlen“ versehen. Auf Blatt 1r geht die Gestaltung darüber insofern hinaus, als der gesamte verfügbare Randbereich mit durchgängigen Pflanzenranken (und einem Schmetterling) bemalt ist und auf dem unteren Rand gleich drei Tiere, zwei Gemsen links und recht und in der Mitte ein Bär, abgebildet sind. Üblicherweise finden sich vereinzelt eine oder mehrere Pflanzen, sowie weniger großzügige Abbildungen von Tieren. Es erschließt sich, dass diese erste Seite, passend zum ganzseitigen Titelbild, besonders prächtig ausgestattet wurde. Offensichtlich ist sie auch am häufigsten aufgeschlagen gewesen, denn auf ihr sind die stärksten Abnutzungsspuren erkennbar.²⁷² Ab Blatt 155r ergänzen Putten in verschiedenen Posen und Kostümen die Tier- und Pflanzendarstellungen, ab Blatt 205v tauchen als besondere Kategorie teils figürliche Darstellungen auf, die offenbar direkten Bezug auf den nebenstehenden Text nehmen. Auf diese wird weiter unten ausführlicher eingegangen.

Die abgebildeten Pflanzen, Tiere und Putten weisen hingegen nicht auf die neben ihren Abbildungen beginnenden Texte hin und sie weisen auch sonst keinerlei internes Programm auf, das sie nachvollziehen ließe. Wie für das, in den Pflanzenabbildungen wiederkehrende, Element der Granatäpfel kann gemutmaßt

²⁷² Soweit der Blick auf das Digitalisat diesen Befund erlaubt.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

werden, dass auch die Abbildungen von Jagdwild, Gams, Bär, Hirsch, Fuchs etc., auf den Auftraggeber und passionierten Jäger Maximilian hinweisen. Kristina Domanski entwickelt die Idee, die versammelten abgebildeten Pflanzen könnten bildlich dafür stehen, dass auch die im *Ambraser Heldenbuch* versammelten Texte ein Florilegium, eine Blütenlese mittelhochdeutscher Literatur seien.²⁷³ So charmant diese Vorstellung ist, sie macht das vollständige Ausbleiben jedweder Bezüge zwischen den abgebildeten Pflanzen und den versammelten Texten umso weniger plausibel. Beispielsweise über die Zuschreibungen von Eigenschaften an bestimmte Pflanzen, wie sie auch zeitgenössische Kräuterbücher transportieren, wären solche Bezüge schließlich durchaus vorstellbar und herstellbar gewesen.

²⁷³ Domanski, *Florilegium* 2014, S. 255.

Zur Identifizierung des Meisters der Miniaturen

Aus den Unterlagen zur Entstehung des *Ambraser Heldenbuchs*, die aus der Korrespondenz Maximilians und seiner Hofbuchhaltung erhalten sind, geht über den oder die für die Ausmalungen verantwortlichen Künstler nichts hervor. Es blieb demnach gezwungenermaßen bei der Untersuchung der künstlerischen Ausstattung die prinzipiell gleiche Vorgehensweise, wie bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung der Unika, nämlich die Analyse auf dasjenige zu beschränken, welches in Form des *Ambraser Heldenbuchs* tatsächlich materiell vorliegt. Für die buchmalerische Ausstattung ist dies im Rahmen von stilistischen Einordnungen und Vergleichen geschehen. Die Pflanzendarstellungen sind damit eindeutig im niederländischen Stil ausgeführt. Die figürlichen Darstellungen sind naturalistisch und möglicherweise dem sogenannten Donaustil zuzuschreiben.²⁷⁴

Unabhängig von stilistischen Merkmalen gibt es einen weiteren, vergleichsweise konkreten Hinweis, den zu entschlüsseln seit jeher den Ehrgeiz der Forscher gereizt hat und mit den Ergebnissen Erich Eggs in den 1980er Jahren vermeintlich gelungen ist, nämlich das Monogramm auf Blatt 215r. Abgebildet ist neben dem Textbeginn von *die böse Frau* (Titel im *Ambraser Heldenbuch*: „*Das puech von dem V̇beln weibe*“) eine nackte Frauengestalt mit offenem, langem, blondem Haar, eine Fidel spielend

²⁷⁴ Unterkircher, Franz: Das Ambraser Heldenbuch, in: Der Schlern 28.1 (1954), S. 13.

und an einen Baumstamm gelehnt. An einem abgesägten Ast hängt eine Steintafel mit der Jahreszahl 1517, darüber und darunter das Monogramm VF.

Erich Egg meint darin den Meister der Miniaturen im *Ambraser Heldenbuch* als Ulrich Funk identifiziert zu haben. Damit schickt er bislang als einziger einen konkret fassbaren Maler ins Rennen und ist bis dato im Wesentlichen unwidersprochen, zumindest von Gegenvorschlägen verschont geblieben. Auch Kristina Domanski widerspricht nicht grundsätzlich, sie identifiziert aber verschiedene Hände, also definitiv mehr als nur einen Buchmaler. Sie kann das vor allem im Vergleich von einzelnen Pflanzenabbildungen plausibel machen, die ganz offensichtlich auf derselben Vorlage basieren, aber – qualitativ wie stilistisch – unterschiedlich ausgeführt sind. Beispiele dafür sind etwa die Abbildungen von Butterblumen auf 51r und 115r, die zwar in den Details eindeutig Übereinstimmungen zeigen, jedoch technisch-stilistisch ebenso eindeutig voneinander abweichen.²⁷⁵



Abb. 5: Blatt 215r

²⁷⁵ Botanisch präzise scheint es sich bei den abgebildeten Pflanzen um Bastard-Hahnenfuß zu handeln. Das ist eine verhältnismäßig selten vorkommende Pflanze, die (zumindest heute) v.a. in den Kalkalpen



Abb. 6: Blatt
51r, Detail
(Maßstabsgleich
zu Abb. 7)

Die Beobachtung, dass mehrere Hände am Illuminationsprozess im *Ambraser Heldenbuch* beteiligt gewesen sein müssen ist, obschon sie Egg entgeht, keine ganz neue. Franz Unterkircher stellte schon 1954 stilistische Unterschiede zwischen den Pflanzendarstellungen und den figürlichen Motiven fest²⁷⁶ und Franz Heinrich Bäuml schien, wie er in seiner *Kudrun*-Ausgabe 1969 anmerkt, Miniaturen und Initialen von verschiedener Qualität zu sein.²⁷⁷ Die Identifizierung eines einzelnen Malers ist damit eigentlich schon vom Tisch, bevor Egg sich an dieser versucht. Die eindeutige Identifizierung mit dem in Schwaz in Tirol ansässigen Maler Ulrich Funk wirkt wenig fundiert, denn es fehlen schlicht jedwede Belege, die die nachweisbare Person Ulrich Funk mit der Herstellung des



Abb. 7: Blatt
115r, Detail
(Maßstabsgleich
zu Abb. 6)

und verstreut überall in Österreich vorkommt. Vgl. Domanski, *Floriilegium* 2014, S. 254, die die Pflanze mit der von ihr dankend erwähnten „Unterstützung von Heinz Schneider, Kustos am Botanischen Institut der Universität Basel“ (ebd., S. 253) als Sumpfdotterblume identifiziert.

²⁷⁶ Unterkircher 1954, S. 13.

²⁷⁷ *Kudrun. Die Handschrift*, hg. von Bäuml, Franz H[einrich], Berlin 1969, S. 31, vgl. auch Schubert 2008, S. 107, Anm. 46.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

Ambraser Heldenbuchs in Verbindung brächten.²⁷⁸ Eggs Ansatz, darüber hinaus den Maler des Heldenbuches mit dem Urheber einer Urkunde auf Schloss Tratzberg in Tirol zu identifizieren geht ebenso ins Leere. Zum damaligen Zeitpunkt gehörte dieses Schloss dem Gewerken Veitjakob Tänzl, einem Neuadligen, mit dem Maximilian nachweislich bezüglich des Tausches von Jagdrevieren in direktem Kontakt stand.²⁷⁹ In der Tat besteht eine gewisse stilistische Ähnlichkeit zwischen dem Dekor der Einweihungsurkunde der Schlosskapelle und den Illustrationen im *Ambraser Heldenbuch* (kleine, goldene Sonnenkugeln), dass beides von der gleichen Hand stammen könnte, scheint allerdings nicht sehr wahrscheinlich. Es muss also weiter offenbleiben, wer die Maler der Miniaturen im *Ambraser Heldenbuch* waren.

²⁷⁸ Dazu kommt, dass Egg aus einem nachgewiesenen Ulrich Funk recht unmotiviert zwei macht. Seiner These zufolge habe es einen älteren Ulrich und seinen Sohn, den jüngeren gegeben. Der ältere, den er auch für die Illustration des *Ambraser Heldenbuchs* verantwortlich macht, sei ab 1509 in Schwaz belegt, dann aber 1525 verstorben. Egg begründet diese These mit einer Quelle aus der Schwazer Liebfrauenkirche, in der ab 1525 ein Schuldner namens „maister Uetz maler“, womöglich für das Halten eines Seelenamtes, geführt ist. Da Ulrich Funk aber bis 1541 weiter urkundlich fassbar bleibt, lässt das für Egg nur den Schluss zu, es müsse sich um Vater und Sohn handeln. Vgl. Egg 1983, S. 100

²⁷⁹ Zu den Tänzl vgl. Egg, Erich: Aufstieg, Glanz und Ende des Gewerchengeschlechts der Tänzl, in: Tiroler Wirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Festgabe zur 100-Jahrfeier der Tiroler Handelskammer. Band I. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Tirols, hg. von Hermann Gerhardinger; Franz Huter (Schlern-Schriften 77.1), Innsbruck 1951, S. 31–52.

Eine eingehende Betrachtung der Miniaturen und Initialen zeigt, dass nicht nur mehrere Hände an den Miniaturen gewirkt haben, sondern auch, dass bei den Initialen große stilistische Unterschiede bestehen. Möglicherweise stammen also auch die Initialen von verschiedenen Händen. Die meisten Initialen sind in einer floral-ornamentalen Form ausgeführt, einige weichen ab und sind entweder sehr schlicht oder in einer runden Grundform ausgeführt. Selten, aber markant, tauchen Initialen auf, die mit Gesichtern mit verschiedenen Ausdrücken versehen sind und wie Theatermasken wirken.²⁸⁰ Diese Masken-Initialen stehen immer am Beginn von *Âventiuren*, einmal auch am Beginn eines Textes, und passen in der Mimik auffällig zu dem, was die stets als Paratext nebenstehende Überschrift ausdrückt, beziehungsweise in der mit der Initiale eingeleiteten Textpassage erzählt wird.²⁸¹

Jede Initiale im *Ambraser Heldenbuch* ist in ein bis zwei Farben ausgeführt und liegt fast immer auf einem rechteckigen Hintergrundfeld, das ebenfalls ein- bis zweifarbig ausgemalt ist. Die häufigste Kombination, mit 51 von insgesamt 123 Initialen, ist die blaue Letter auf gold-rottem Grund. Neben blau, gold und rot werden seltener auch grün und schwarz verwendet. Farbgebung von Initiale und Hintergrund können dabei in verschiedensten

²⁸⁰ Maskenhafte Initialen finden sich auf 108v, 110v, 152v, 209v, 215r.

²⁸¹ Beispiele sind: Ein finster blickendes Gesicht vor der *Nibelungenlied-Âventiure* „*Abentheur · Wie Seyfrid verraten ward*“, eine klagende Miene vor der *Âveniure* „*Abentheur · Wie Chrÿmhilt Iren man claget · vnd wie Er begraben ward*“, ein unglückliches Gesicht vor der *Wolfdietrich-Âventiure* „*Abentheur · Wie Huce Diettrich starb · vnd Saben hulde gewan*“.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

Varianten kombiniert werden. Häufig sind Details durch zwei Schattierungen derselben Farbe hervorgehoben.

Vor allem in den mit Gold ausgemalten Bereichen der Initialen hat der, oder haben die, Initialenmaler mitunter winzige Details versteckt. Zumeist sind dies einfache Schnörkel oder Ornamente, aber auch beispielsweise ein gekrönter Doppeladler, eine Schriftrolle oder eine Blume sind so bei genauerem Hinsehen innerhalb der Initialen auszumachen.²⁸² Besonders interessant ist wohl die Jahreszahl 1517 in einer E-Initiale auf Blatt 177v.²⁸³ Die Jahreszahl ist identisch mit der bekannteren, die in der oben genannten Miniatur auf Blatt 215r auftaucht, die auch das (möglicherweise) Künstlermonogramm V.F. enthält. Aufgrund der Jahreszahl in dieser Miniatur wird das Jahr 1517 seit jeher als Zeitraum der Ausmalungen und damit der abschließenden Arbeiten am Kodex angesehen. Wie aus der erhaltenen Korrespondenz seiner Witwe mit dem Arbeitgeber Maximilian bekannt ist, war der Schreiber Hans Ried bereits im Frühjahr 1516 verstorben.²⁸⁴ Die Entdeckung der selben Jahreszahl in der Initiale kann nun die Annahme für das Fertigstellungsjahr des Kodex erstens bestätigen

²⁸² Doppeladler: 119r, Schriftrolle: 148v, Blume: Blatt 175r. Mit einem gezielten Blick auf die Handschrift selbst könnten mit Sicherheit noch wesentlich zahlreichere Details entdeckt werden, als anhand des Digitalisats der ÖNB.

²⁸³ Dieses Detail ist im Mittelsteg der E-Initiale untergebracht, bei der mit zwei verschiedenen Blautönen gearbeitet wird. Sie ist im Digitalisat so gut wie unsichtbar, in der sepia getönten Monochromabbildung des Pseudo-Faksimiles jedoch gut sichtbar.

²⁸⁴ Vgl. Schönherr, David: Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols, in: Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols 1 (1864), S. 105 f.

Die Figuren – Text-Bild-Bezüge

und zweitens den Produktionsvorgang insofern weiter entschlüsseln, als sehr wahrscheinlich wird, dass Initialen und Illustrationsprogramm zeitgleich oder zeitnah und beide nach Abschluss der Schreibearbeiten ausgeführt worden sein dürften.



Abb. 8: Blatt 119r, Initiale



Abb. 9: Blatt 175r, Initiale



Abb. 10: Faksimile, Blatt 177v, Initiale

schluss der Schreibearbeiten ausgeführt worden sein dürften.

Die Figuren – Text-Bild-Bezüge

Als Volkskundler bleibt Erich Egg aus literaturwissenschaftlicher Perspektive mitunter dort ein wenig oberflächlich, wo er sich zum Inhalt, zu den im *Ambraser Heldenbuch* versammelten Texten äußert. Auffällig ist etwa, dass Egg nie Werke benennt, aber stets zusammenfassend von „Heldenliedern“ spricht, deren

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

Protagonisten „germanische Helden“ seien. Während Gattungszuordnungen im Detail mit Sicherheit auch und gerade für den Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* diskutiert werden können und müssen, gehen in Eggs Wahrnehmung Heldenepik und höfische Epik in unzulässiger Weise durcheinander. Das zeigt sich zum Beispiel, wenn er von Tirol als wichtigem „Land für die Überlieferung dieser Lieder“, also der vorgenannten „Heldenlieder“ spricht und als Beispiel unter anderem den Iwein-Freskenzyklus auf Burg Rodenegg nennt.²⁸⁵

Über ein mögliches Verhältnis der Illumination zum Inhalt äußert Egg pauschal: „Ein Auftrag, zwischen Text und Bildern eine Verbindung herzustellen, lag offenbar nicht vor. Die Miniaturen haben daher keinen Bezug zu den Heldenliedern [...]“²⁸⁶ Auf einen ersten Blick mag man ihm bei dieser Beobachtung folgen, denn in der überwiegenden Mehrheit finden sich auf den Randflächen die genannten Pflanzen- und Tierdarstellungen und Putten, die in keinem offenkundigen Bezug zu den nebenstehenden Texten stehen. Richtig ist diese Aussage dennoch nicht und Franz Unterkircher, der spätere Herausgeber des Faksimiles der Hand-

²⁸⁵ Egg hält es im Zusammenhang mit Maximilians genealogischen Projekten für „denkbar, daß er auch die germanischen Helden unter seine Vorfahren einzureihen beabsichtigte“ und übersieht dabei den Beleg für seine These in Grabmalsprojekt, *Ehrenpforte, Triumphzug* und Mennels Genealogie, vgl. Kapitel 6. Zu den Fresken s. auch Heinecker, Malin: *Die Iwein-Fresken auf Burg Rodenegg*, Wien 2012.

²⁸⁶ Egg 1983, S. 99.

schrift, hatte auch schon 30 Jahre zuvor richtig einige wenige motivische Anspielungen in den Miniaturen entdeckt.²⁸⁷ Diese lassen sich gegen Ende des Textverbundes finden und werde im folgenden noch um einige weitere eindeutige Beispiele ergänzt.

Die erste Abbildung mit einem Bezug dieser Art fällt neben dem Text des *Wolfdietrich A* auf. Dieser beginnt auf Blatt 205v mit einer Schilderung von Wolfdietrichs Vater Hugdietrich. Von ihm heißt es im Text, er sei ein *gewaltiger künig* in Konstantinopel, der Bulgarien von den Hunnen erobert hatte.²⁸⁸ Auf dem Seitenrand findet sich die Abbildung eines Mannes in hunnischer Rüstung, der, auf einen Stab gestützt, betrübt zu Boden schaut. Hinter ihm weht die weiße Fahne als Zeichen des Besiegten.²⁸⁹



Abb. 11: Blatt 205v, Hunne

²⁸⁷ Unterkircher 1954, S. 13.

²⁸⁸ Blatt 205r, Sp. 2, v32 ff.

²⁸⁹ Für die Identifizierung der Figur als Hunne gilt Andrea von Hülsen-Esch von der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mein Dank!

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

Ebenfalls zum *Wolfdietrich* findet sich auf Blatt 212v neben



der Episodenüberschrift „*Abentheuer - Wie Im sein Swert brach auf dem Wurm vnd trüg In in den perg-*“ als noch weit deutlicherer Text-Bezug die Abbildung eines liegenden Drachen mit einem zerbrochenen Schwert auf seinem Rücken.²⁹⁰

Abb. 12: Blatt 212v, Drache

Verschiedentlich ist die Figur in der, wegen Monogramm und Jahreszahl, berühmten Abbildung auf Blatt 215r (Abb. 3) als „böse Frau“ identifiziert worden, dafür fehlt jedoch jede Grundlage. Es folgen zwei Illustrationen neben Texten Herrands von Wildonie: Auf Blatt 218v findet sich neben dem Beginn von *der nackte Kaiser* die Miniatur eines gekrönten, bis auf einen Lendenschurz nackten Mannes, ausgestattet mit Pfeil und Bogen. In



Abb. 13: Blatt 218v, nackter Kaiser



Abb. 14: Blatt 219v, Katze



Abb. 15: Blatt 225r, Helmbrecht

²⁹⁰ Vgl. Titelabbildung von *Ortnit* und *Wolfdietrich* A 2009.

Kombination mit der Pose eines Ausschau Haltenden wird der Eindruck eines Jägers vermittelt. Blättert man um, findet man auf 219v den Beginn von Herrands *die Katze* und am Rand eine Abbildung genau dieses Tieres.

Blatt 225r zielt neben dem Beginn des *Helmbrecht* die Miniatur eines Mannes, mit schulterlangem blondem Haar in einem weiten Hemd, Stulpenstiefeln und rot-weiß gestreiften Hosen. Insgesamt erinnert die Kleidung an eine Landsknechtstracht.²⁹¹ Die Figur hat den rechten Daumen in den Gürtel gesteckt, die linke Hand offen auf den nebenstehenden Text weisend. Diese Miniatur soll zweifelsohne den jüngeren Helmbrecht, den Protagonisten der nebenstehenden Erzählung darstellen. Dafür spricht in Bezug auf den Text die Darstellung von Haarfarbe und Frisur eindeutig, auch wenn der Figur mit der im Text ausführlich beschriebenen, markanten Kappe ein wichtiges Attribut fehlt.

²⁹¹ Unterkircher 1954, S. 7 spricht von „bäuerlicher Kleidung“.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

Neben dem Beginn des *Titurel* auf Blatt 234r findet sich die Abbildung eines greisen Mannes in Rüstung, der mit der rechten Hand einen Stab hält und mit der linken einen Schild hinter sich zu legen scheint. Offenbar stellt auch diese Figur den „Titelhelden“ *Titurel* dar, von dem es zu Beginn des *Titurel*-Fragments im *Ambraser Heldenbuch* heißt, er habe im Alter erkannt, dass er „den Schild mues lassen“. Nur in dieser einen Überlieferung von Wolframs *Titurel* ist hier übrigens die Rede vom Schild, in der



Abb. 16: Blatt 235v,
Bote

sonstigen Überlieferung ist vom „schaft“ die Rede.²⁹²

Die vielleicht prominenteste Abbildung aus der Kategorie „offensichtlicher Text-Bild-Bezug“ ist wohl die des „Postboten“, der offensichtlich den Brief des Priesterkönigs Johannes überreicht, dessen Beginn



Abb. 17: Blatt
234r, *Titurel*

²⁹² Vgl. *Titurel* 2003, S. 34.

im Text neben der Miniatur steht (235v).²⁹³ Er trägt zeitgenössische Kleidung des beginnenden 16. Jahrhunderts und eine Brosche mit den österreichischen Farben am Revers.²⁹⁴

Zwar könnten einige Abbildungen, wie die Drachen-Miniatur neben dem *Wolfdietrich*, zunächst darauf hinweisen, dass der Illustrator den Text nur oberflächlich kannte und zur Inspiration nutzte, beziehungsweise eventuell nur die Überschriften las. Der Herausgeber der Ausgabe von *Ortnit* und *Wolfdietrich A*, Walter Kofler, bemerkt für diese Stelle zurecht, dass die Überschrift gar nicht an diese Stelle im Text gehört, sondern eigentlich erst etwa 150 Strophen später Sinn ergibt.²⁹⁵ Dass dies zur Folge hat, dass auch die Abbildung, die Kofler als Titelbild auswählt, fehlplatziert ist, kommentiert er jedoch nicht. Nicht auf Blatt 212v ist nämlich die Rede vom Drachenkampf Wolfdietrichs, sondern erst auf 214v, wo die Überschrift auch tatsächlich erneut begegnet.²⁹⁶ Auch die Abbildung einer Katze neben einem Text der mit „*Ditz pūchel ist von der katzen*“ übertitelt ist, spricht nicht zwingend für tiefer gehende Textkenntnis. Aber schon die erste figurliche Darstellung mit Textbezug, der Hunne auf Blatt 205r, zeigt, dass der Bezug nicht immer ganz so leicht herzustellen ist. Die Überschrift von *Der nackte Kaiser* steht am Fuß von 217r, die Ab-

²⁹³ Vgl. Egg 1983, S. 100. Dieser „Postbote“ hat es in Österreich 1966 auf eine Sonder-Briefmarke zu 3 Schilling 70 Groschen geschafft.

²⁹⁴ Besonders diese Brosche lässt vielleicht weitere Schlüsse auf die Bedeutung des Textes für Maximilian und die Habsburger Dynastie zu. Vgl. dazu Kapitel 7.1.

²⁹⁵ *Ortnit und Wolfdietrich A* 2009, S. 151.

²⁹⁶ „*Abentheur – Wie ims swert brast auf dem Würm - Vnd trüg In in den perg*“.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

bildung dazu folgt neben der nächsten Initiale, die nach dem Prolog den Einstieg in die Handlung markiert. Besonders auffällig ist die Darstellung der Krone der Figur: Sie ähnelt zwar nicht der Reichskrone, mit der man erwartungsgemäß eine Miniatur als Kaiser markiert haben könnte,²⁹⁷ zeigt aber eine Hochbügel- oder „offene Spangenkrone“²⁹⁸ auf einem Lilienreif, deren Spitze in einem Kreuz mündet. Damit gleicht sie in der Darstellung der Krone Maximilians; mit einer solchen Krone ist er auch auf Porträts, unter anderem von Bernhard Strigel, sowie in wenigen Holzschnitten des *Weiß Kunig*²⁹⁹ und in der Plastik an seinem Kenotaph dargestellt (dort mit einem Mitraeinsatz in der Krone). Die Stilisierung des Nackten als gekrönter Jäger stellt keinen unmittelbaren Bezug zum Text her. Sie lässt aber, wie die Darstellung der Krone, möglicherweise eine weitere Bezugnahme auf den passionierten Jäger, den Auftraggeber Maximilian erahnen. Die antikisierende Darstellung der jagenden Figur lässt außerdem an einen weiteren literarischen Bezug denken: In der *Aeneis* des Vergil wird im 1. Gesang geschildert, wie der trojanische Prinz Aeneas für seine schiffbrüchigen Männer Wild erjagt und ihnen dann eine ermutigende Ansprache hält. Auf dem Weg nach Latium, wo sie in Sicherheit sein würden und ein neues Troja sich

²⁹⁷ Wenngleich Unterkircher 1954, S. 7 sie als „Kaiserkrone“ beschreibt. Vielleicht hat Unterkircher dabei die österreichische Kaiserkrone vor Augen gehabt, zu der eine gewisse Ähnlichkeit besteht. Allerdings ist dies die ursprüngliche Krone Kaiser Rudolfs II. und damit zu jung, als dass sie hier Vorbild hätte gewesen sein können.

²⁹⁸ Hye, Franz-Heinz von: *Der Habsburger-Stammbaum auf Tratzberg/Tirol von 1505/06*, Innsbruck 2003, S. 156

²⁹⁹ Holzschnitte in: Treitzsaurwein, Marx: *Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten*, Wien 1775 nach den S. 68, 134 und vor 255.

erheben werde, müssten sie *per varios casus, per tot discrimina rerum* gehen.³⁰⁰ Dieses Vergil-Zitat ist nicht nur der Wahlspruch Maximilians (*per tot discrimina rerum*), sondern der Spruch steht (in der *Aeneis*) auch für bevorstehende Erneuerung, Wiederherstellung der eigenen, verlorenen Lebensweise an neuem Ort und präsentiert quasi die im Vorgang begriffene *translatio imperii*. So unscheinbar die Abbildung zunächst im Verhältnis wirken mag, so viel mehr, als bloß die Jagdbegeisterung des Kaisers kann sie hier implizieren

Auch die Darstellung des Helmbrecht, die Miniatur des gealterten Tituel und am deutlichsten die des Boten neben dem Presbyterbrief lassen sich nicht auf bloßes Lesen der Überschriften zurückführen. Bei Helmbrecht und Tituel wäre die Kenntnis zumindest der Eingangspassagen mit den abgebildeten Schlüsselinformationen über die Protagonisten Voraussetzung der Miniaturengestaltung, beim Brief des Priesterkönigs das Wissen, dass es sich beim Text überhaupt ursprünglich um die Gattung Brief handelt.³⁰¹

Wie bereits erwähnt: Nicht alle diese Entdeckungen sind neu. Den nackten Kaiser, den Helmbrecht und den Drachen, den er allerdings inhaltlich nicht konkret der *Wolfdietrich*-Episode zuordnet, benennt Franz Unterkircher bereits in einem Beitrag von

³⁰⁰ *Aeneis* 1, 204 ff.

³⁰¹ Eine Überschrift über dem Text fehlt hier ausnahmsweise und die *Tabula* gibt nur die inhaltlich eher allgemeine Überschrift „*Von dem Reichthumb Priester Johans*“.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

1954.³⁰² Allen hier genannten, den bekannten wie den neu identifizierten, Text-Bild-Bezügen ist gemeinsam, dass sie sich auf die letzten 15% der Blätter des Kodex beschränken. Ob sich daraus ableiten lässt, dass die dort versammelten Texte von größerer Bedeutung für das Konzept der Komposition sein müssen, kann nicht sicher gesagt werden. Für einen solchen Befund ist das Bildprogramm auf den gesamten Kodex gesehen zu heterogen und wenig stringent. Dass figürliche Text-Bild-Bezüge überhaupt, wenn auch nur für einige Texte, auszumachen sind zeigt aber gleichwohl, dass die in den Texten handelnden Figuren sehr wohl als eine Art Ordnungsinstanz für die Handschrift verstanden werden können.

Die Details der unbestreitbar als Titulatur zu identifizierenden Figur auf Blatt 234r lassen auch für das eingangs beschriebene Titelblatt des *Ambraser Heldenbuchs*, die einzige ganzseitige Illustration, ein neues Interpretationsangebot zu. Die Titulatur-Figur ist als greiser Mann gezeichnet, er trägt eine antikisierte Rüstung, sowie Stab und einen roten Schild, den er auf dem Boden abstellt. Dasselbe lässt sich für die linke der beiden Männergestalten im Titelbild konstatieren. Hier ist das Alter der Figur durch den langen grauen Bart verbildlicht, auf Blatt 234r durch das altersfaltige Gesicht. Auch die Art der Gewandung ist stilistisch sehr verschieden ausgeführt. Dennoch sind alle wichtigen Attribute beider Figuren identisch. Eine hypothetische Anweisung an einen

³⁰² Unterkircher 1954, S. 13: „Der Randschmuck des Buches steht meist in keinem Zusammenhang mit dem Text. Nur einigemal ist ein solcher Zusammenhang vorhanden; so in der Gestalt des nackten Kaisers, in der bäurischen Figur des Meier Helmbrecht und in einem hartschuppigen Drachen, an dessen Panzer ein Schwert zerbrochen ist.“

Buchkünstler hätte mit den selben Vorgaben einmal auf die eine und einmal auf die andere Art ausgeführt werden können und eine andere Hand beim Titelbild als bei den Rand-Miniaturen ist sehr gut möglich.³⁰³ Die Identifikation des älteren „Helden“ mit Titirel ist auf dieser Basis jedenfalls sicher belastbarer, als jedes bisherige Identifikationsangebot. Möglicherweise lässt sich so vom Ende der Handschrift her erschließen, dass bereits ganz zu Beginn der greise Gralskönig und möglicherweise, mit Franz Unterkircher, tatsächlich Dietrich von Bern die beiden „Helden“ sind, die den „Zugang zum ‚Heldenbuch‘“ bewachen“.³⁰⁴ Dies erklärt zwar nicht das in weiten Teilen merkwürdig konzeptlos scheinende Programm von Pflanzen-, Tier- und Puttenillustrationen, deutet aber einen aus bestimmten prominenten Figuren gezimmerten Rahmen an, der den Kodex mit allen darin überlieferten Texten umschließt.

Wichtige Anhaltspunkte für die Deutung des Titelbildes ergeben sich außerdem mit dem Blick auf weitere künstlerische Projekte um Maximilian. Die Darstellung einzelner (Herrscher-)Figuren mit bestimmten, anachronistischen Attributen begegnet beispielsweise in den Holzschnitten der Stammchronik Jakob Mennels. Dort sind es die Ahnen des Hauses Habsburg, die erstaunlich ähnlich dargestellt sind, wie hier die Figuren auf dem Titelbild. Noch deutlicher in die Richtung einer genealogischen Verbindung weist allerdings ein Vergleich des Titelbildes des *Ambraser Heldenbuchs* mit einem zentralen Teil von Maximilians Riesenholzschnitt *Ehrenpforte*.

³⁰³ Vgl. Unterkircher 1973, S. 18.

³⁰⁴ Vgl. Unterkircher 1973, S. 18.

5. Exkurs: Illustrationsprogramm

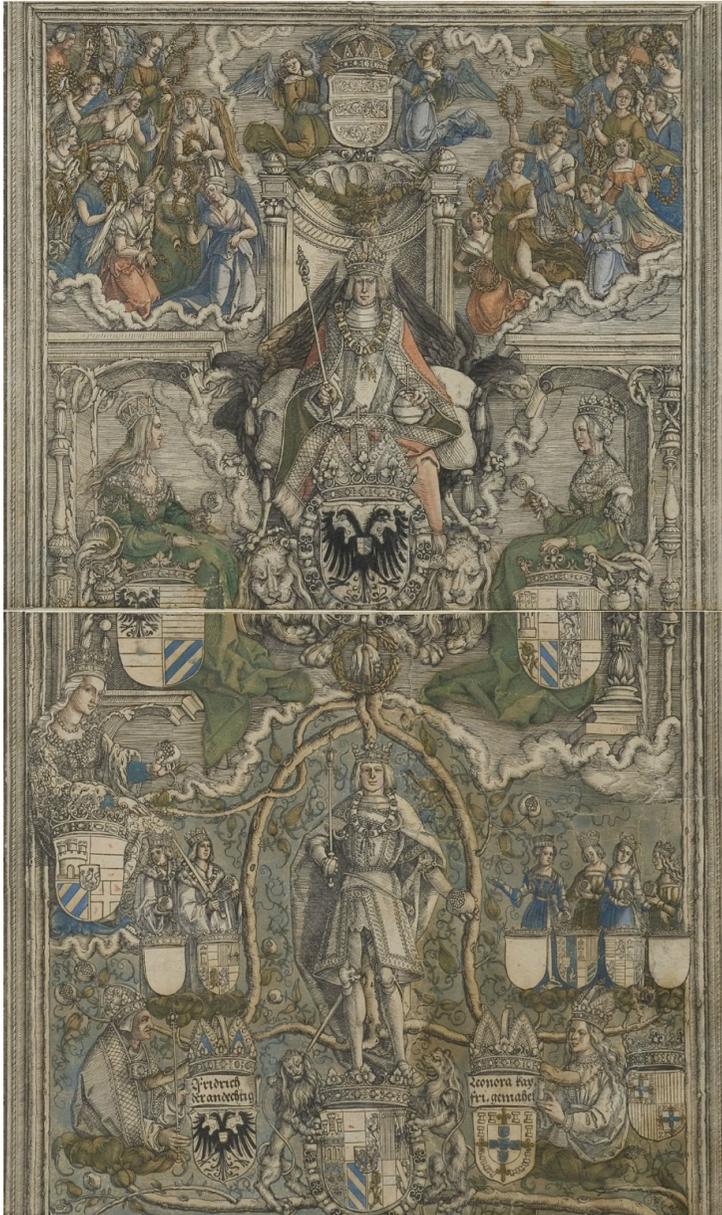


Abb. 18: Ehrenpforte, Ausschnitt mitte oben

Hier steht Maximilian selbst in einem mit Granatäpfeln behangenen Rankenbogen, wie die beiden Figuren auf dem Titelblatt. Die Ranke dient hier allerdings eindeutig der systematischen Visualisierung des Stammbaums, der genealogischen Verbindungen. Oberhalb des Bogens findet sich hier das Wappen der Habsburger unter dem (erneut dargestellten) thronenden Kaiser Maximilian. Nicht auf alle Details des filigranen Holzschnittauszugs soll und kann hier eingegangen werden, aber die Übereinstimmungen in der Ikonographie sprechen für sich: Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass mit dem Titelbild des *Ambraser Heldenbuchs* auf eine genealogische Verbindung der abgebildeten Figuren mit Maximilian angespielt sein soll.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

6.1.1 Mehr als *memoria*, mehr als Herrscherlob: *Gedechtnus* als Prinzip

Mit seinem 1982 erschienenen, umfassenden Buch zu „Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.“ prägte Jan-Dirk Müller den Begriff der *gedechtnus* und des *gedechtnus*-Werks für das von Maximilian als Herrscher hinterlassene Ruhmeswerk. Müller betrachtet schwerpunktmäßig einen Ausschnitt aus der – im weiteren Sinne – literarischen Inszenierung des Habsburgers, schlüsselt die Produktion der einzelnen Werke auf und reflektiert sowohl ihre poetischen Funktionsweisen wie ihre Verortung im zeitgenössischen Diskurs. Gerade nicht hat Müller den Anspruch, dabei einen Schwellencharakter Maximilians, als an der Zeitenwende stehendem, zwischen Mittelalter und früher Neuzeit, zwischen Ritterromantik und Moderne, Humanismus und aufkommendem Bürgertum „janusköpfig“ in Vergangenheit und Zukunft blickendem Herrscher, insgesamt diskutieren zu wollen.³⁰⁵ Gleichwohl bezeichnet der Begriff *gedechtnus* laut Müller für Maximilian zweierlei. Einerseits gilt: „*Gedechtnus* meint Herrscherlob“.³⁰⁶ Das, was materiell vorhanden dem Andenken des Herrschers eignet bildet seine *gedechtnus*. Für Maxi-

³⁰⁵ Vgl. Müller 1982, S. 12 ff.

³⁰⁶ Müller 1982, S. 81.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

milian beschränkt sich das Konzept zunächst nicht auf seine Person allein, sondern richtet sich durchaus in die Vergangenheit, auf die *gedechtnus* vergangener Herrscher. In der eigenen *gedechtnus*-Produktion im Umkreis Maximilians lässt sich *gedechtnus* für Müller dann dementsprechend andererseits als „historische Forschungen, literarische Fassung der Memoiren und beider bildliche Ausstattung“ beschreiben.³⁰⁷ Über das Erschließen der literarischen Inszenierung Maximilians in den Werken, die zum Zwecke seiner *gedechtnus* angelegt sind, will Müller in einem verhältnismäßig eng aufgespannten Untersuchungsfeld, was Epoche, soziokulturellen Rahmen und Zweck der Literatur angeht, einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Forschung liefern und konstatiert: „[E]ine solche Arbeit ist notwendig auf Ergänzung, gewiß z.T. auch auf Revision angelegt.“³⁰⁸

Einen Beitrag zu einer solchen Ergänzung der nach fast 35 Jahren immer noch wegweisenden Arbeit soll dieses Kapitel, für das von Müller im Rahmen der um Maximilian entstehenden Literatur nur randständig behandelte *Ambraser Heldenbuch*, liefern. Um die Position des Heldenbuchs im Rahmen des *gedechtnus*-Werkes klären zu können muss zunächst der zentrale Begriff der *gedechtnus* über das oben Dargelegte hinaus erweitert werden. Es wird zu zeigen sein, dass Maximilians Verständnis von *gedechtnus* über den materiellen Aspekt eines Ruhmeswerkes und über das Verständnis als praktische Arbeit an Erinnerungsschaffung hinaus geht. Der Begriff ist elementarer Kern seiner Denkweise und nicht zu unterschätzender Motivator, nicht nur für das Programm oder die Programme hinter künstlerischen und literarischen Projekten, sondern auch politischen Handelns

³⁰⁷ Müller 1982, S. 80.

³⁰⁸ Müller 1982, S. 16.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

und persönlicher Inszenierung. Dies kann und soll aus und an den Werken der *gedechtnus* selbst im Folgenden gezeigt werden.

„Wie der Jung Weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het.

Der Jung Weiß kunig, fraget in seiner Jugent gar oft von den kunigelichn geschlechten dann Er het gern gewist wie ain jedes kunigelich vnd furstlich geschlecht von anfang herkommen were, Darynnen Er in seiner Jugent kain erkundigung erfragen möcht, Darab Er dann oft ainen vertrieß trueg, Das die menschen der gedächtnus so wenig acht nâmen, vnd als Er zu seinen Jaren kam, sparet Er kainen kosten, Sonnder Er schicket aus geleret leut, die nichts annders teten, Dann das Sy sich in allen Stifften klostern puechern vnd bey gelerten leutn erkundigetn alle geschlecht der kunig, vnd fursten, vnnd ließ solichs alles in schrift bringen zu Er vnd lob den kunigclichn vnd furstlichn geschlechten, In solicher erkundigung hat er erfundn, sein Mandlich geschlecht von ainem vater auf den anndern biß auf den Noe, das sonnst ganntz undertruckht, vnd die alten schrifften, darauf nichts mer geacht worden ist, vloren weren worden [...]“³⁰⁹

Wohl in keinem der Texte, die das *gedechtnus*-Werk umfasst, wird Maximilians Verständnis von und seine Einstellung zu dem Begriff so deutlich wie in dem zu seinen Lebzeiten ungedruckt

³⁰⁹ *Weiß Kunig* 1775, S. 68.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus: Maximilians Ruhmeswerk*

gebliebenen *Weiß Kunig*.³¹⁰ Als Verfasser tritt Maximilians Sekretär Marx Treitzsaurwein auf, der den Text nach immer wieder neuen Absprachen mit dem Herrscher anlegt. Es handelt sich dabei um einen pseudo-biographischen Roman, reich mit aufwändigen Holzschnitten illustriert, in dem, verklausuliert in Allegorien und Farbchiffren, die Geschichte zunächst des alten Weißkunigs, Maximilians Vaters Friedrich, und dann des jungen Weißkunig, des literarischen Pendants Maximilians selbst, erzählt wird. Die Handlung umfasst zunächst die Brautfahrt und Hochzeit des alten Weißkunigs, in literarisch überformter Weise also die Heirat Friedrichs III. Mit Eleonore von Portugal, dann Geburt, Kindheit und Jugend des jungen Weißkunigs, Maximilians also, und schließlich dessen politische und kriegerische Auseinandersetzungen. Das Projekt blieb am Ende Fragment, so dass zwar Holzschnitte vorhanden sind, die der weiteren Illustration der Erzählung dienen sollten, der Romantext selbst ist aber, besonders zum Ende hin, nicht fertig redigiert.³¹¹ Schon der Titel, beziehungsweise der Protagonistenname, gibt ein Beispiel von der Art der literarischen Verschlüsselung: Friedrich und Maximilian tragen, als Vater und Sohn, denselben Namen und unterscheiden sich in der Bezeichnung nur durch die Attribute „alt“ und „jung“. Der Name „Weiß Kunig“ spielt dabei mit der Doppeldeutigkeit von „weiß“ als Farbe (andere Figuren sind beispielsweise der blaue oder der grüne König) und „weise“. Besondere Beachtung

³¹⁰ Der Erstdruck erfolgte erst 1775. Diese Ausgabe wird hier stets zitiert.

³¹¹ Vgl Marx Treitzsaurwein: *Der Weiss Kunig: Eine Erzählung von den Taten Kaiser Maximilians I.*, hg. von Dreißiger, Christa-Maria, Leipzig 2006, S. 3 f.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

hat der Roman vor allem wegen der Funktion als „Lebensbeschreibung“³¹² Maximilians, als Quelle der Geschichtswissenschaft gefunden, spätestens seit Jan-Dirk Müller auch zunehmend in der Erkenntnis, „daß es sich ja nicht um Selbstbekenntnisse handelt, sondern um Inszenierungen für Mit- und Nachwelt.“³¹³ Der Prosaroman inszeniert den jungen Weißkunig, und mit ihm Maximilian, über mehrere Kapitel ausführlich als *weiß* im Sinne von „weise“, als Universalgenie und *imitator christi*. Diese sogenannten Kapitel der *lernung* präsentieren den Wissenserwerb des jungen Königs und zeigen ihn als Experten für beinahe alles, sowie an verschiedensten Wissensbereichen interessiert. Er lernt selbstständig das Schreiben, erlernt in kürzester Zeit alles über die *siben freyen kunst*, Nekromantik, Astrologie, Medizin, *die handlung des secretari ampts*, verschiedene Sprachen, das Malen, die Bildhauerei, Steinmetz- und Zimmermannshandwerk, *die alten gedechtnus*, Musizieren, Tanzen, Bergbaukunde, Numismatik, Fischerei, den Umgang mit verschiedenen Waffen für den Kampf und die Jagd und anderes mehr. Besondere Schwerpunkte liegen auf verschiedenen Waffengattungen (*handpogen*, *armprust*, *artalerey*) und Kampftechniken (verschiedene Fecht- und Turnierarten) sowie der Jagd auf verschiedene Tiere.³¹⁴ Die Auffassungsgabe und Genialität des jungen Weißkunigs übertrifft in allen Fällen stets die seiner Lehrer. Die Vielzahl der genannten Interessengebiete und die Überhöhung des proto-geniehaften jungen Weißkunigs scheint auf den ersten Blick literarische Überformung und Ausschmückung zu sein, ist es aber wohl nur zum Teil. Tatsächlich plante Maximilian zu zahlreichen

³¹² *Weiß Kunig* 2006, S. 3.

³¹³ Müller 1982, S. 18.

³¹⁴ *Weiß Kunig* 1775, S. 59 ff.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

Themen wirklich eigene Hand- und Gebrauchsbücher, die wohl ein reales Interesse an den jeweiligen Bereichen reflektieren. Erhalten sind das *Jagdbuch*, ein *Geheimes Jagdbuch*, das *Fischereibuch* und *Zeugbücher*, die vor allem moderne Waffen wie Kanonen aus Maximilians Besitz dokumentieren. Darüber hinaus, so kann man den teils eigenhändig geführten, meist aber diktierten Notizbüchern des Kaisers, den sogenannten *Gedenkbüchern* entnehmen, waren weitere Werke zu Küchenwesen, Stallmeisterei, Kellerei, Fischerei, Jagd, Falknerei, Haushalt, Gärtnerei, Baumeisterei, Artillerie, Gestech, Fechtkunst, Plattnerei, Musik, der Kunst der Liebe, Zauberei und schwarzer Kunst, Glaube, Moral, Andacht, St. Georg, den österreichischen Ländern, Münzwesen, Schlössern und Städten der oberen und niederen Länder, einer Landesbeschreibung, den Reichsständen, Kaiserrechten, Reichsgesetzen und anderem mehr geplant.³¹⁵ Die Überschneidungen mit den Lernbereichen im *Weiß Kunig* sind groß und dokumentieren anschaulich die Transponierung realer Elemente aus Maximilians Biographie in den literarisch überformten, biographischen Roman. Da auch die vorhandenen Handbücher zum Bereich der literarischen *gedechtnus* gezählt werden müssen, deutet sich hier außerdem an, wie sehr das *gedechtnus*-Werk in sich vernetzt ist und wie literarische Figur und reale Person Maximilian verschmelzen.

Es überrascht nicht, dass auch das obige Zitat aus dem *Weiß Kunig*-Kapitel zur *alten gedechtnus* nicht selten als direkter Einblick in die Geisteswelt des realen Maximilian gedeutet wird. Im

³¹⁵ Vgl. Renner, Elke Maria: Maximilian I. Kaiser und Literat, in: Künstler, Dichter, Gelehrte, hg. von Ulrich Müller; Werner Wunderlich; Margarete Springeth (Mittelalter Mythen 4), Konstanz 2005, S. 400 f.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

direkten Zusammenhang mit seinen sonstigen umfassenden Bildungsambitionen steht beim jungen Weißkunig offenbar genauso wie beim realen Maximilian ein besonderes Interesse für die *gedechtnus*, wie der oben aus dem Erstdruck von 1775 zitierte Abschnitt es auf den Punkt bringt. Die Rede ist von dem Andenken an die königlichen und fürstlichen Geschlechter, deren Pflege der junge Weißkunig als unzureichend empfindet und sich ihrer schließlich unter großem, auch finanziellem Aufwand selbst annimmt. Zunächst heißt es zwar ganz unspezifisch, den König habe „*ain jedes*“ Geschlecht interessiert, aber schließlich läuft es darauf hinaus, dass durch den betriebenen Aufwand „*sein Mandlich geschlecht*“ bis in biblische Zeit zurück nachvollziehbar geworden sei. Der Fokus aller gleichsam historischen Nachforschungen liegt also auf der eigenen Familiengeschichte, den eigenen Vorfahren, der eigenen Genealogie. Berühmte Herrscher aus anderen Geschlechtern spielen nur in Verbindung mit der eigenen Dynastie eine Rolle. Es geht in diesem Abschnitt um die *gedechtnus* bereits verstorbener Ahnen und die Pflege dieser Andenken hat für den jungen Weißkunig besondere Bedeutung. Dies ist eine rückwärts, in die Vergangenheit gerichtete Sichtweise auf die als „*undertruckht*“ und kurz vor dem „*v(er)loren*“ gehen betrachtete *gedechtnus* der Vorfahren, die Jan-Dirk Müller als ein Interesse Maximilians für „historische Forschung“ fasst.³¹⁶ Sie spiegelt ein Bewusstsein für *vanitas* und kann deshalb beinahe unweigerlich auf eine Vergegenwärtigung eines *memento mori* zulaufen: Aus der Beschäftigung mit der *gedechtnus* der Vorangegangenen entwickelt sich damit logisch eine in die Zukunft gerichtete Sorge um die eigene *gedechtnus*, deren Verwaltung der Nachwelt obliegen wird. Eben dies drückt

³¹⁶ Müller 1982, S. 80.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

der in diesem Zusammenhang viel zitierte Satz wörtlicher Rede des jungen Weißkunig aus, der dem obigen Zitat wenige Zeilen später folgt:

*„Wer Ime in seinem leben kain gedachtnus macht der hat nach seinem todt kain gedächtnus und desselben menschen wirdt mit dem glockendon vergessen“*³¹⁷

Die Aussagen der literarischen Figur des jungen Weißkunigs spiegeln mit höchster Wahrscheinlichkeit – und so hat man sie mit Blick auf das real hinterlassene Ruhmeswerk zurecht auch seit jeher gelesen – die Vorstellung des „realen“ Maximilian. Allerdings kommt hier nicht die Angst eines selbstherrlichen Kaisers vor dem Vergessenwerden zum Ausdruck, sondern es wird vor allem die Verantwortlichkeit für den eigenen Nachruhm betont: Das eigene Andenken ist etwas, das durch den Herrscher selbst gestaltbar ist – und von dieser Gestaltung Gebrauch zu machen ist für Maximilian ebenso eine Pflicht wie die Pflege *„alter gedachtnus“*. Das Zitat steht im Zusammenhang einer Rechtfertigung für die enormen finanziellen Kosten, die so eine *gedechtnus*-Pflege mit sich bringt. Gegenüber einem Kritiker wird dement-sprechend wie folgt fortgesetzt:

*„vnd darumb so wirdt das gelt so Ich auf die gedechtnus ausgib nit verloren, aber das gelt das erspart wirdt in meiner gedachtnus das ist ain unndertruckung meiner kunftigen gedächtnus vnd was Ich in meinem leben in meiner gedächtnus nit volbring, das wirdt nach meinem todt weder durch dich oder ander nit estat“*³¹⁸

³¹⁷ *Weiß Kunig* 1775, S. 69.

³¹⁸ *Weiß Kunig* 1775, S. 69.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

Diese Verantwortung für die Gestaltung des eigenen Nachruhms, des Andenkens, der *memoria*, der *gedechtnus*, ist für Maximilian der Antrieb, die selbst kontrollierte und entworfene Inszenierung seiner Person auch über den eigenen Tod hinaus noch zu gewährleisten. Kosten spielen weder bei der in die Vergangenheit gerichteten *gedechtnus* eine Rolle, noch bei der für die Zukunft perspektivierten. Für Maximilian scheint gerade der finanzielle Aspekt wichtig, das Ausgeben enormer Summen gleichsam heiliger Auftrag gewesen zu sein.

„Wayst du nit das got vnd der prophet davit in dem Psalter sagen von der gedächtnuß vnd nit von dem gelt, Dann wo ainer seinen schatz hat, da ist sein hertz“³¹⁹

fragt der junge Weißkunig, der literarische Maximilian, seinen Kritiker und legitimiert damit die Verantwortung für die *gedechtnus* ultimativ mit dem Verweis auf die Heilige Schrift. Tatsächlich handeln einige Psalmen von der Vergänglichkeit des Menschen und auch seines irdischen Besitzes, und der letzte Teil ist ein wörtliches Zitat aus dem Matthäus-Evangelium.³²⁰ Die zur Legitimation angeführten Bibelstellen kritisieren eine Fixierung auf finanzielle Reichtümer, weil diese im Jenseits nicht erhalten bleiben, sie sprechen aber nicht davon, dass finanzielle Mittel zur Pflege des eigenen Andenkens einzusetzen seien. Vielmehr liegt der eigentliche Schwerpunkt der Psalmen auf einer Vergänglichkeit des Menschen, die ganz und gar sei und im kompletten Gegensatz zu Gott stehe, der ewig sei. Eigentlich umgeht der Text

³¹⁹ Weiß Kunig, S. 69.

³²⁰ Vgl. Ps 39, 7; Ps 49,7-11; Mt 6, 19-21, bes. 6,21: *ubi enim est thesaurus tuus ibi est et cor tuum.*

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

des *Weiß Kunig* somit hier den ursprünglichen Sinn der angesprochenen Bibelstellen. Der Mensch und sein irdischer Besitz sind vergänglich und Reichtum zu Lebzeiten nützt im Jenseits gar nichts. Aber der Mensch kann etwas auf Erden hinterlassen, das ihn überlebt, etwas Nichtvergängliches, eben seine *gedechtnus* – und diese kann mit Hilfe finanziellen Aufwands gestaltet werden.

In der im *Ambraser Heldenbuch* unikal überlieferten Erzählung *Der nackte Kaiser* wird eine ähnliche Problemstellung parabelhaft verhandelt: Kaiser Gorneus verneint die Bibelaussage, dass Reichtum im Jenseits nicht erhalten bleibe, wird dafür bestraft, erkennt am Ende geläutert seine Fehler und gibt seinen Wohlstand für die Stiftung von Klöstern hin, woraufhin er nach seinem Tod heilig gesprochen wird. In gewisser Weise transformiert Gorneus in der Erzählung seinen Reichtum durch die Stiftungen in etwas Ewiges, das seine Stellung nach seinem Tod verbessert. Nur geht es bei der Parabel nicht um das Andenken des Kaisers, sondern um das moralisch-christlich richtige Handeln, zu dem der vormals Hochmütige zurückfindet.³²¹

Eine, oder sich seine, *gedechtnus* zu machen ist mehr als finanzieller Auftrag des Herrschers und mehr als morbide Fokussierung auf Vergänglichkeit. Im Gegenteil ist *gedechtnus* für Maximilian etwas, das potenziell für die Ewigkeit bestehen kann und trotzdem prinzipiell form- und gestaltbar bleibt. Und das gilt für die eigene, künftige *memoria* genauso, wie für die Verwaltung bereits Vergangenen, wie sich an verschiedenen Werken aus seinem Gesamtopus zeigen lässt. Für Maximilian ist *gedechtnus* eine Medaille mit zwei Seiten: Die Gestaltung des eigenen Nachruhms

³²¹ Vgl. Kapitel 2.2.3.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

mit allen Mitteln ist die eine, die andere besteht in der Verpflichtung, das „Alte“ zu bewahren und die *gedechtnus* seiner Vorgänger zu erhalten. Maximilian versucht eigene *memoria* zu formen, um seine eigene *gedechtnus* für künftige Generationen festzulegen, gleichzeitig ist „die *gedechtnus* an vorige Generationen“ für ihn die „Verpflichtung der Lebenden“.³²²

„*Gedechtnus* meint Herrscherlob“,³²³ wie Jan-Dirk Müller sagt, aber der Begriff ist weiter, als dass er nur den konkreten Gegenstand fassen würde. Er beschreibt ein ambivalent bleibendes Abstraktum, das zwar theoretisch losgelöst von Zeitlichkeit besteht, also im Gegensatz zu seinem Bezugspunkt, dem Herrscher, ewig und nicht vergänglich ist. Die *gedechtnus* besteht aber nicht automatisch ewig aus sich fort, sondern bedarf einer Pflege, eines Fürsorgers, und sie dient demjenigen, der sie pflegt, weil sie durch diesen formbar, instrumentalisierbar ist. Wie durch ein Fenster greift Maximilian als raum-zeitlicher Fixpunkt nach einem überzeitlich zu denkenden Phänomen und strebt so danach, seine Person zum Zielpunkt in der Vergangenheit wurzelnder wie künftiger *gedechtnus* zu machen.

Auch wenn das Konzept selbst quasi-transzendent ist, benötigt die *gedechtnus* etwas Irdisches, Materielles, an das sie rückgebunden ist. Für Maximilian sind dies die Artefakte, deren Gesamtheit sein Ruhmeswerk bilden. Schon in der vorchristlichen Antike, so wird im *Weiß Kunig* gesagt, hätten „*die Unglaubigen, vnd Nemlich die grossn herrn Inen Irer gewonhait in manigerlay weiß gedächtnus machen*“ lassen.³²⁴ Damit geben sie nicht nur

³²² Schubert 2009, S. 275.

³²³ Müller 1982, S. 81.

³²⁴ *Weiß Kunig* 1775, S. 68 f.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

Beispiel für Maximilian-Weißkunig, sondern ihre *gedechtnus* wird dadurch, dass er sie pflegt, erneuert, wiedererrichtet gleichsam der eigenen einverleibt und an sie angebunden.

Nicht nur weil als Kern der Bestrebungen zur *gedechtnus*-Pflehe im *Weiß Kunig* das Aufdecken des *Mandlich geschlecht von ainem vater auf den anndern biß auf den Noe* genannt wird, steht im Sinne Maximilians das Konzept der *gedechtnus* damit dem der Genealogie unmittelbar nahe. Dieses Konzept der Genealogie ist vielmehr über das gesamte Mittelalter und auch zu Beginn der Frühen Neuzeit zuallererst ein gängiges und nicht zu unterschätzendes Instrument zur Legitimierung von Macht. Über eine möglichst lange Folge erlesener Ahnen werden der erbliche Anspruch auf Herrschaft sowie die besondere Wertigkeit des eigenen Geschlechts in Abgrenzung zu anderen deutlich gemacht. Vorrangig wird dabei zumeist die agnatische, also die männliche Abstammungsreihe in den Mittelpunkt gestellt. Führt diese aber nicht zu den entsprechend vorteilhaften Ahnen, wird auch auf die kognatische, also die weibliche Linie, zurückgegriffen. Einzelne Linien können, je nach aktueller Präferenz, auch ausgeblendet oder zugeschaltet werden. Genealogie ist demnach immer ergebnisorientiertes Konstrukt. Beate Kellner beschreibt die Vorgehensweise folgendermaßen:

„Da die genealogischen Darstellungen in aller Regel ihren historischen und politischen Funktionen angepaßt werden oder – pointiert gesagt – von jenen her entworfen sind, können Brüche und Diskontinuitäten inszeniert, aber auch gezielt verdeckt werden, und kann zwischen agnatischer und kognatischer Deszendenz gewechselt

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

werden, wenn es gilt, eine bestimmte Verwandtschafts-
verbindung besonders zu profilieren oder eine andere in
den Hintergrund treten zu lassen“³²⁵

Alternativ formuliert Jan-Dirk Müller kürzer: „Mit dem dynas-
tischen Frageinteresse sind die Ergebnisse präjudiziert.“³²⁶ Ein
eben solches Vorgehen wird im oben genannten Zitat aus dem
Weiß Kunig beschrieben; dasselbe gilt so auch für die *gedechtnus*.

Das zentrale genealogische Projekt, das Maximilian (im Rah-
men seiner *gedechtnus*) hat ausführen lassen, ist der in Kapitel 3
bereits angesprochene *Stam*, die *Fürstliche Chronik des Hauses
Habsburg* des Jakob Mennel. Nicht zuletzt auf dieses konkrete
Projekt verweist die oben genannte *Weiß Kunig*-Stelle wohl auch.
Genealogie und *gedechtnus* sind ineinander verschränkte Prinzi-
pien, deren Gemeinsamkeit im Lob – und in der Legitimierung –
ihres Auftraggebers liegen. Im Gegensatz zur *gedechtnus* ist die
Genealogie dabei nicht an eine einzelne Person, sondern an ein
ganzes Geschlecht angebunden. Mennels Werk soll deshalb, im
Auftrag Maximilians, diesen persönlich als besonderen Vertreter
des Geschlechts der Habsburger präsentieren, das Geschlecht
insgesamt aber gegenüber anderen hervorheben und die Herr-
schaft der Habsburger, als Fürsten und als Kaiser des Römischen
Reichs, legitimieren. Die *gedechtnus* von Vorfahren und Vorgän-
gern wird damit zum Bestandteil der eigenen, denn ohne die
Pflege der *alten gedächtnus* fehlt der künftigen, eigenen die
Grundlage.

³²⁵ Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogi-
schen Wissen im Mittelalter, München 2004, S. 120.

³²⁶ Müller 1982, S. 87.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

6.1.2. Multimediale Inszenierung: Projekte, Medien und intendiertes Publikum der literarischen *gedechtnus*

Einige der Projekte, die Maximilian für das Gesamtwerk zur Gestaltung seiner *memoria* plante, wurden bereits genannt, wie der *Weiß Kunig* Treitzsaurweins, Mennels *Fürstliche Chronik* und die Gebrauchsbücher. Zum engeren Bereich der literarischen *gedechtnus* gehören allerdings noch zahlreiche weitere Denkmäler. Der *Weiß Kunig* ist Teil einer geplanten Roman-Trilogie, zu der außerdem der *Theuerdank* und der *Freydal* gehören; nur der *Theuerdank* wird allerdings zu Lebzeiten Maximilians durch Melchior Pfinzing und Marx Treitzsaurwein fertiggestellt und 1517 erstmals gedruckt.³²⁷ Nicht nur in der Volkssprache lässt Maximilian literarische *gedechtnus machen*, sondern auch auf Latein. Davon zeugen unter anderem seine unvollständig gebliebene lateinische Autobiographie sowie die ebenfalls Fragment gebliebene Übertragung des *Theuerdank*-Romans in den neulateinischen *Magnanimus*. Der italienische Humanist Riccardo Bartolini verfasst für Maximilian mit seiner *Austrias* ein Herrscherlob, das den Kaiser in lateinischen Versen im Stil eines antiken Kriegsherrn feiert. Inhaltlich im Mittelpunkt stehen bei dem 1516 gedruckten Werk Maximilians militärische Erfolge im bayerisch-

³²⁷ Der *Weiß Kunig* wurde 1775 erstmals gedruckt, der *Freydal* erst Ende des 19. Jahrhunderts: *Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien. Mit allerhöchster Genehmigung seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des K. K. Oberstkämmerers, Feldzeugmeisters Franz Grafen Folliot de Crenneville. Mit einer geschichtlichen Einleitung, einem facsimilierten Namensverzeichnis und 255 Heliogravuren*, hg. von von Leitner, Quirin, Wien 1880-1882.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

pfälzischen Erbfolgekrieg.³²⁸ In den gedruckten Werken spielen immer aufwändige Holzschnitte zur Illustration eine wichtige Rolle. Bei den beiden aufwändigen, zusammengehörenden Holzschnittfolgen *Triumphzug* und *Ehrenpforte* ist die Priorität umgekehrt verteilt: Im Zentrum stehen die Holzschnitte, Textelemente sind nachrangig eingearbeitet. Auch das *Ambraser Heldenbuch* gehört in den Bereich der literarischen *gedechtnus*; über seine Bezüge zum weiteren Gesamtwerk und die konzeptuelle Einbettung in dasselbe wird in den folgenden Unterkapiteln zu reden sein. Zunächst sollen die einzelnen Projekte in ihrer jeweiligen Funktion und ihrer Bedeutung jeweils für das gesamte *gedechtnus*-Werk in den Blick genommen werden, um die im vorangegangenen Abschnitt aufgestellten Thesen zu festigen.

Als Kern der literarischen Huldigung seiner Person kann die von Maximilian geplante Trilogie dreier biographischer Romanprojekte gelten. Von diesen drei Pseudobiographien ist der *Weiß Kunig* weiter oben bereits beschrieben und zitiert worden. Im Gegensatz zu diesem Prosaroman erzählt der *Theuerdank* in Versform und gliedert in 116 (oder 117) *gefelerlichkeiten*, *Âventiuren*, die Erlebnisse des *helds vnd Ritters herr Tewrdannckhs*.³²⁹

³²⁸ Vollständiger Titel: Ad Divvm Maximilianum Caesarem Augustum, Riccardi Bartholini, de bello Norico Austriados Libri duodecim. Mehrere Digitalisate: <http://gateway-bayern.de/VD16+B+562>.

³²⁹ *Theuerdank* 1517, Titel. Für ein ungedruckt gebliebenes Kapitel 117 gibt es einen Holzschnitt, der Theuerdank auf dem Kreuzzug zeigt. Da Maximilian dieses Vorhaben zeitlebens zwar nicht umsetzen konnte, aber auch nie aufgegeben hat, ist das Kapitel als bewusste Leerstelle zur Ergänzung freigelassen. Der freie Platz wurde mitunter durch eine Ergänzung gefüllt. So in der dem Faksimile zugrunde liegenden Ausgabe der Bayrischen StaBi (Signatur Rar. 325a).

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

Den Handlungsrahmen spannt dabei die Brautfahrt Theuerdanks auf, der sich nacheinander heimtückischen Anschlägen der drei Hauptleute Unfalo, Fürwittig und Neidhard stellen muss, die seine Hochzeit mit ihrer Herrin, Frau Ehrenreich, verhindern wollen. Realbiographischer Hintergrund ist die Heirat Maximilians mit Maria von Burgund, seiner ersten Frau. Die drei Gegenspieler verkörpern keine realen Pendants, sondern liefern lediglich eine ziemlich beliebige, serielle Folge von Versuchen, den Protagonisten in gefährliche Situationen zu bringen oder zu übertölpeln, ihm so eine im topischen Sinn gefährliche Brautfahrt zu beschern. Eine Besonderheit stellt die spezielle Drucktype dar, die eigens für den *Theuerdank* entwickelt wird: Sie ist so angelegt, dass eine Handschrift möglichst überzeugend imitiert werden kann. Dazu tragen unter anderem mehrere Varianten verschiedener Buchstaben und die Möglichkeit, Schnörkel und Verzierungen mit zu setzen, bei. Die sogenannte *Theuerdank*-Type gilt als Vorläufer der späteren Fraktur, über Jahrhunderte der Standardtype im Druck.³³⁰ Jede der Episoden im Roman ist außerdem mit einem aufwändigen Holzschnitt versehen, der die jeweilige *geferlichkeit* inhaltlich begleitet. Neben Theuerdank ist eine in den Holzschnitten ständig präsente Figur sein Begleiter und Herold Ernhold, der die bildlichen Szenen oft gestisch kommentiert, im zugehörigen Text aber nur selten genannt ist. Im Widmungsschreiben an Karl V., den Enkel Maximilians, zu Beginn des Erstdrucks von 1517, führt sich Melchior Pfinzing als Verfasser an, der die rühmlichen Taten seines Herrn Maximilian, dem Nachkommen zum Beispiel, *in form mass vnd*

³³⁰ Vgl. Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517. Eine kulturhistorische Einführung, hg. von Füssel, Stephan, Köln u.a. 2003, Kommentar, S. 48 ff.

6. Verbindungen zum gedechtnus-Werk

weis der heldenpúcher (als vormalen durch vil beschehñ ist) in verporgner gestalt zů beschreiben angetreten ist.³³¹ Wie der *Weiß Kunig* erzählt auch der *Theuerdank* Teile von Maximilians Biographie in literarisch überformter und verschlüsselter Form nach. Der Schlüssel wird hier in Form der angehängten *Clavis* mitgeliefert, in der zu jeder *geferlichkeit* die zugehörige reale Begebenheit beschrieben ist, wobei für Details gelegentlich auf den als Prequel verstandenen *Blanck Künig*, also den *Weiß Kunig*, verwiesen wird.³³² Der Gedanke hinter dieser extravaganten Form von Literarisierung der Biographie wird im obigen Pfinzing-Zitat deutlich. Die Erzählungen von Rittern und Helden – beide Begriffe bezeichnen ja *Theuerdank* synonym – werden im Sinne eines *integumentum* als etwas verstanden, dessen tieferer Sinn hinter der *narratio* verborgen ist. Prinzipiell soll eine solche Literaturform hier für das Nacherzählen von Maximilians Taten imitiert werden. Gleichzeitig ist, um das Verborgene gänzlich aufklären zu können, ein Schlüssel nötig. Die dahinter ebenfalls sichtbare, sich aus einer humanistischen Ansicht entwickelnde „Auffassung von poetischer Darstellung“, ein Changieren zwischen Ausstellen und Verbergen, hat Jan-Dirk Müller unter Bezugnahme auf Sebastian Franck bereits herausgearbeitet.³³³

Beim dritten Romanprojekt, dem *Freydal*, handelt es sich eigentlich gar nicht um einen Roman, sondern um ein Turnierbuch. Er „zeigt 64 ritterliche Turniere, die jeweils aus einem Rennen, einem Stechen und einem Fußkampf bestehen. Am Ende jedes

³³¹ *Theuerdank* 1517, Widmungsschreiben, Blatt 1

³³² Z.B. *Clavis* zu *geferlichkeit* 89: *Bedeut die geschicht begangñ in eim streyt wie im Blanck künig stet.*

³³³ Müller 1982, S. 182 f.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

Turniers ist eine *Mummerei* zu sehen, ein Maskenball, der traditionell abends nach den Bewerben veranstaltet wurde.³³⁴ Geschildert werden die Turnierfahrten des jungen Maximilian, beziehungsweise seines Alter Egos, Ritter Freydal. Der *Freydal* ist nur in einer Handschrift mit aufwändigen, kolorierten Federzeichnungen erhalten. Einige wenige erhaltene Holzschnitte, die Albrecht Dürer zugewiesen werden können, sowie ein original erhaltener Druckstock weisen darauf hin, dass auch für den *Freydal*, wie für *Theuerdank* und *Weiß Kunig*, eine Drucklegung geplant war.³³⁵ Obwohl diese Drucklegung über ein frühes Planungsstadium nicht hinaus gekommen ist, lässt sich erschließen, dass der Druck offenbar in großer Auflage geplant war, denn die erhaltenen Druckplatten zeigen, dass die Holzschnitte aufwändig mehrfarbig gedruckt, und nicht, was bei einer kleinen Auflage billiger gewesen wäre, von Hand nach koloriert werden sollten.³³⁶

Die genannten Riesenholzschnitte *Ehrenpforte* und *Triumphzug* scheinen sich „als Bildtexte“ dem literaturwissenschaftlichen

³³⁴ Krause, Stefan: ‚die ritterspiel als ritter Freydalb hat gethon aus ritterlichem gmute‘ – Das Turnierbuch ‚Freydal‘ Kaiser Maximilians I., in: Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, hg. von Sabine Haag; Alfried Wiczorek; Matthias Pfaffenbichler; Hans-Jürgen Buderer (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen 61), Regensburg 2014, S. 167–180, hier: S. 167.

³³⁵ Vgl. Krause 2014, S. 168.

³³⁶ Ravelhover, Barbara: ‚Histrio‘ and Historian: Imperial Symbolism in the ‚Gedechtnus‘ Works of Maximilian I, in: The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times: Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Suntrup, Rudolf; Venestra, Jan R[iepke]; Bollmann, Anne, Frankfurt am Main 2005, S. 257–275, hier: S. 260 f.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

Zugriff zwar teilweise zu entziehen,³³⁷ dennoch gehören auch sie zum gesamtkonzeptuell fassbaren, literarischen Anteil von Maximilians *gedechtnus*-Werk. Beide Teile gehören zu einer Art Triumph-Doppelwerk und fallen schon aufgrund ihrer Größe aus dem Rahmen. Von 192 geplanten Holzschnitten wurden für den *Triumphzug* 147 umgesetzt. Aneinandergereiht ergeben sie „eine fast 60 m lange Bilderchronik eines biographisch-allegorischen Einzugs.“³³⁸ Die Einzelblätter der von Albrecht Dürer entworfenen *Ehrenpforte* ergeben zusammengesetzt einen Holzschnitt der bis dahin nie da gewesenen Größe von knapp 3 × 3,5 m.³³⁹ Das Doppelwerk zeugt damit eindrucksvoll zum einen von Maximilians besonderer Medienkompetenz, zum anderen erneut von seiner Bereitschaft, für sein *gedechtnus*-Werk weder hohe Kosten noch aufwändige und langwierige Produktionsprozesse zu scheuen. Beide Werke gehören insofern zusammen, als dass die Darstellung des *Triumphzugs*, eines festlichen Zuges von Fußgruppen und selbst fahrenden Schauwagen um den Hochzeitswagen Maximilians und Marias von Burgund, auf die *Ehrenpforte*, als „Triumphbogen“ Zielpunkt des Zuges, zusteuert. Die *Ehrenpforte*, die eigentlich aus mehreren Pforten besteht, ist eine Verbildlichung von Maximilians Ahnengeschichte. Abgebildet werden, ähnlich wie in der *Fürstlichen Chronik*, Vorfahren, Amtsvorgänger und besonders herausragende Verwandte. Beide Werke,

³³⁷ Vgl. Müller 1982, S.180.

³³⁸ Velten, Hans Rudolf: ‚Triumphzug‘ und ‚Ehrenpforte‘ im Werk Kaiser Maximilians I. Intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und ‚gedechtnus‘, in: Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne, hg. von Gvozdeva, Katja; Velten, Hans Rudolf, Heidelberg 2011, S. 247-269, hier: S. 249.

³³⁹ Velten 2011, S. 249; Genauer: 3,41 × 2,92 m. Velten 2011, S. 249, Anm. 13.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

Triumphzug und *Ehrenpforte*, nehmen Anleihen in der antiken Klassik, passen die Darstellung aber für die Gegenwart an. Sie sind damit eben nicht „Darstellung eines antiken Siegerfestes [...], sondern *gedächtnis* an Feste (*Erliche frewdten*), an Siege, an die Person Maximilian“,³⁴⁰ der in beiden Werken im Mittelpunkt der Darstellungen steht. Die motivische Anleihe direkt bei römisch-antiken Triumphzügen und -bögen zu sehen, griffe indes zu kurz. Zwar stellen diese „eine von der Tradition bereitgestellte Leerform, die mit Hofstaat und ‚Chronik‘ eines spätmittelalterlichen Fürsten aufgefüllt werden kann“,³⁴¹ jedoch darf hier ein medien-geschichtlicher Zwischenschritt nicht aus den Augen gelassen werden: Mit „Beginn der frühen Neuzeit [tritt] der Festcharakter des Herrschereinzugs stärker hervor, welcher [...] Aspekte des römischen Triumphzuges übernimmt.“³⁴² Im Rahmen dieser festlichen Inszenierungen verdienen besonders mit Hilfe von Gerüsten aufgebaute Schaukulissen, „für den Augenblick errichtete Triumphbögen“, Beachtung, „durch welche der Zug [des einziehenden Herrschers] hindurchgeleitet wurde“.³⁴³ Solch spektakuläre und im 15. Jahrhundert zunehmend theatralische Einzugsprozessionen sind besonders am burgundischen Hof beliebt und Maximilian von daher bekannt.³⁴⁴ Er kommt nachweislich auch direkt mit triumphalen Kurzzeitmonumenten in Berührung: Schon 1496 lässt Ludovico Sforza, der Onkel von Maximilians

³⁴⁰ Müller 1982, S. 150.

³⁴¹ Müller 1982, S. 181.

³⁴² Velten 2011, S. 248. Velten stellt in Anm. 5 außerdem fest, dass das Mittelalter den lateinischen Begriff *triumphus* grundsätzlich für den Herrschereinzug, unabhängig von der Form, verwendet.

³⁴³ Vgl. Velten 2011, S. 248.

³⁴⁴ Vgl. Velten 2011, S. 258.

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

zweiter Frau Bianca Maria Sforza, für ihn in Mailand *uno eminentissimo arco trionfale al rito romano* von Leonardo da Vinci aufstellen, und 1508 wird ihm anlässlich seines Einzuges in Gent erneut eine Ehrenpforte errichtet.³⁴⁵ Bei Maximilians Ehrenpforte handelt es sich also mit Hans Rudolf Velten um eine „mediale Transformation eines ephemeren Bauwerks“, also „ein Kunstwerk aus Papier, das allein durch seine schiere Größe versucht, die Funktion von Ehrenpforten [...] mimetisch nachzuahmen.“³⁴⁶ Beide Holzschnitte, *Triumphzug* und *Ehrenpforte*, sind „Repliken höfischer Repräsentation [...], ohne dass ein Original existierte“.³⁴⁷ Vor diesem Hintergrund ist der Riesenholzschnitt also auch nicht eine einfachere, billigere oder vergänglichere Form eines „realen“ Triumphbogens aus Stein, sondern im Gegenteil die aufwändigere, teurere und haltbarere Form eines Eintags-Gebäudes, wie es sonst nach Beendigung des Zuges wieder abgebaut wurde. Auch der *Triumphzug* wird durch die Abbildung aus der Prozesshaftigkeit, aus dem ephemeren Schwebezustand herausgehoben. Der Herrscher-Advent, der prächtige Einzug wird damit gegenwärtig gehalten – und zwar in einer Form und einem Ausmaß, das real so nicht vorstell- oder umsetzbar wäre. Wie die Roman-Trias stellt das Triumph-Duo damit eine Transponierung

³⁴⁵ Velten 2011, S. 261. Zitat von Bernadino Corio. Zwei Generationen später, unter Karl V., war der ephemere Triumphbogen bereits fest etabliertes Mittel medialer Inszenierung und politischer Kommunikation. Vgl. Philipp, Marion: Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation, Berlin/Münster 2011.

³⁴⁶ Velten 2011, S. 262.

³⁴⁷ Velten 2011, S. 252.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

des realen Maximilian in eine überhöhte, abstrahierte, literarische Alter Ego-Version dar.

Verstärkt wird diese Deutung von größerer Dauerhaftigkeit in Abgrenzung zu direkten Vorbildern, folgt man der These von Velten, der für das Doppelwerk aus *Triumphzug* und *Ehrenpforte* als „ihre vorbestimmte Rezeptionsform“ die Aufführung, konkret das Tapezieren der Holzschnitte in den Sälen von Rathäusern überall im Reich, annimmt.³⁴⁸ Damit wären diese Werke aus dem im weiteren Sinne literarischen Œuvre als diejenigen zu bezeichnen, die mit Abstand am öffentlichsten positioniert und vom breitesten Publikum wahrzunehmen geplant gewesen wären.

Insgesamt zeigt sich bei Betrachtung der verschiedenen literarischen Werke eine Heterogenität und eine Mehrschichtigkeit des intendierten Publikums, auf das im Einzelnen jeweils abgezielt werden sollte: Aufgrund der Anlage mit aufwändiger Type und Holzschnitten wäre der *Theuerdank* potenziell geeignet, ihn einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Maximilians Plan sieht jedoch Anderes vor: Nur wenige Auserwählte sollen zunächst, anlässlich des Ablebens des Kaisers, den aufwändigen, in verschiedenen unterschiedlich luxuriösen Versionen gefertigten Erstdruck erhalten und die im *Theuerdank* enthaltenen Paratexte sowie die *Clavis* bleiben exklusiv und zielen unmittelbar auf Maximilians Nachkommen. Weil jedoch die Art der Produktion Nachdrucke in großen Auflagen begünstigt, verbreitet sich nach

³⁴⁸ Velten 2011, S. 264 f. Velten stützt seine These u.a. auf die große Auflage der *Ehrenpforte* von 200 Stück bis zu Maximilians Tod (700 bis 1599) sowie die schlechte Rezipierbarkeit der Werke in Buchform und gibt an, dass sich die Abmessungen nahezu ideal für die Anbringung als Umlauf um einen großen Ratssaal eigneten.

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

Maximilians Tod bereits 1519 eine verbesserte Fassung, noch bevor die Truhen mit den Erstdrucken von 1517 ausgeteilt werden, und laufen diesen damit schon vorab den Rang ab.³⁴⁹ Auf das dezidiert humanistisch gebildete Publikum zielt Riccardo Bartolinis *Austrias*. Sie ist sehr deutlich dem Vorbild klassisch-antiker Autoren und Motive verpflichtet.³⁵⁰ Der *Magnanimus* richtet sich an dieselbe Zielgruppe, denn die lateinische Fassung ändert die Perspektive und erzählt Theuerdanks/Magnanimi Abenteuer „einem Publikum von Gelehrten“.³⁵¹ Gleiches gilt bedingt auch für *Triumphzug* und *Ehrenpforte*, wobei hier eine Durchdringung verschiedener stilistischer Elemente und Motive vorliegt. Nur für den jeweils Fachkundigen wären die Fachbücher zum Beispiel über Waidwesen, Numismatik und Gärtnerei von Interesse, die zum Teil nie über ein Planungsstadium hinauskommen.³⁵² Schon aufgrund der schiereren Menge von Ideen, die der Kaiser in seinen so genannten und teilweise erhaltenen *Gedenkbüchern* notierte und notieren ließ, ist kaum anzunehmen, dass je zu all diesen

³⁴⁹ Ziegeler, Hans-Joachim: Der betrachtende Leser. Zum Verhältnis von Text und Illustration in Kaiser Maximilians I. ‚Teuerdank‘, in: *Orte der Literatur. Schriften zur Kulturgeschichte des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von Ziegeler, Hans-Joachim; Kapfhammer, Gerald; Krusenbaum-Verheugen, Christiane; Sahm, Heike; Seebald, Christian, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 133-175, hier: S. 139.

³⁵⁰ Vgl. Klecker, Elisabeth: Seins vaters grab hat er volbracht / Des seinen auch dabey gedacht. Zur Wahrnehmung von Friedrichsgrab und Maximilians Grabmalprojekt in humanistischer Literatur, in: *Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 291-303, hier: S. 295 f.

³⁵¹ Müller 1982, S. 182.

³⁵² Vgl. Renner 2005, S. 400 f.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

Themen auch etwas ausgearbeitet worden wäre. Sie zeigen aber das breite Interessenfeld Maximilians, wie es sich auch in den Kapiteln zur *lernung* im *Weiß Kunigs* und in Abbildungen in der *Ehrenpforte* spiegelt.³⁵³

In der Gesamtschau auf die literarischen Projekte wird die Vielgestaltigkeit der Medien deutlich, die sich Maximilian zunutze macht. Er weiß zu inszenieren, prominente zeitgenössische Künstler in die Erschaffung seines Ruhmeswerkes einzubinden und vor allem die gesamte Palette der zur Verfügung stehenden Medien, moderner wie althergebrachter, je nach der Tauglichkeit für seine Intentionen zu nutzen. Typisch ist dabei die Imitation des Alten im Neuen, für die der Theuerdank auf allen Ebenen als deutlichstes Beispiel steht: In der Materialität imitiert der Druck die Handschrift bestmöglich, inhaltlich imitiert die *narratio* die Literatur der Vergangenheit. Maximilians Projekte changieren damit immer zwischen der Autorität des Alten und der praktischen Reproduzierbarkeit und den Dimensionen des Neuen, des Drucks. Er zeigt sich im Umgang mit den Möglichkeiten, wie Martin Schubert es ausdrückt, als „ein Meister der Medialisierung“.³⁵⁴

³⁵³ Vgl. Manns, Stefan: Topik und Gedächtnis. Text-Bild-Relationen und symbolische Kommunikation in der ‚Ehrenpforte‘, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 215-229, hier: S. 222 f.; vgl. außerdem zur Inszenierung Maximilians als Universalgelehrter Müller 1982, S. 238 ff.

³⁵⁴ Schubert, Martin: Funktionen der Vergangenheit in Maximilians medialer Selbstdarstellung, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 275-289, hier: S. 275.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

6.1.3. *vernewen* und *verewigen*: Projekte nicht-literarischer *gedechtnus*

Neben den literarischen Projekten für die *gedechtnus* lassen sich weitere Vorhaben unter dem Gesamtkonzept subsumieren. Zwei besonders aufwändige sollen im Folgenden beschrieben werden.

Burg Runkelstein in Tirol ist ein gut dokumentiertes Beispiel dafür, wie Maximilian ältere, bereits vorhandene Objekte im Rahmen seines eigenen *gedechtnus*-Werks renovieren lässt und sie demselben damit einverleibt. Um das Jahr 1502 gibt Maximilian die Anweisung, die üppige Ausstattung der „Bilderburg“³⁵⁵ *vernewen* zu lassen.³⁵⁶ Die umfangreichen Freskenmalereien auf dem gesamten Gelände der Burg bei Bozen sind schon vorhanden, als Maximilian das Gebäude 1490 von seinem Vorgänger in der Tiroler Landesherrschaft, seinem Onkel, Erzherzog Sigismund, übernimmt.³⁵⁷ Bereits die vormaligen Besitzer, die Brüder Vintler, hatten sie in der Zeit bis um 1400 anfertigen lassen,³⁵⁸ und sie passen anscheinend sehr gut in Maximilians Konzept. Es sind nicht nur mehrere Räume mit höfischen Szenen und Verbildlichungen verschiedener mittelhochdeutscher Epen ausgemalt, wie Wirnts von Grafenberg *Wigalois*, dem *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und

³⁵⁵ Vgl. Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, hg. von Bechtold, André; Rudari, Maria Maddalena, Bozen 2000.

³⁵⁶ Vgl. Müller 2000, S. 459.

³⁵⁷ Vgl. Müller 2000, S. 459.

³⁵⁸ Zeune, Joachim: Burg Runkelstein durch die Jahrhunderte: Burgenkundliche und baugeschichtliche Marginalien, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, hg. von Bechtold, André; Rudari, Maria Maddalena, Bozen 2000, S. 31–47, hier: S. 41.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

dem *Garel von dem blühenden Tal* des Pleiers, sondern auch eine Kaisergalerie, beginnend mit Julius Caesar, auf einer Außenmauer sowie neun Triaden mit Dreiergruppen verschiedener repräsentativer Figuren sind ausgeführt. Maximilian lässt die Fresken, wie er in eines seiner *Gedenkbücher* diktiert, *wegen der guten alten Istory* erneuern und plant gleichzeitig, *diesselb Istory in schrift zu wegen bringen* zu lassen.³⁵⁹ Diese Absicht der Verschriftlichung kann womöglich als Verweis auf das Projekt *Ambraser Heldenbuch* gelesen werden. Auffällig ist, dass es auf Runkelstein zwar um Malerei geht, jedoch um solche, die schwerpunktmäßig literarische Inhalte zum Thema hat. Die Intention hinter dem Restaurieren, dem *vernewen* der Fresken lässt sich mit der Feststellung Jan-Dirk Müllers erklären: „Das Bemühen um die Vergangenheit will Verlorenes oder Vergessenes retten, nicht weil es grundsätzlich fremd ist, sondern weil es noch in der eigenen Gegenwart fortwirkt.“³⁶⁰ Nicht oder nicht nur aus einem altruistischen, musealen Erhaltungswunsch heraus werden die *gedechtnus*-Gegenstände der Vergangenheit bewahrt, sondern weil sie für die eigene Gegenwart, die eigene *gedechtnus* und damit die Zukunft Relevanz besitzen. Damit hat Burg Runkelstein für die *gedechtnus* im Prinzip eine ähnliche Funktion wie Mennels Arbeit am *Stam*, auch wenn dort die direkte Relevanz in Form eines dynastischen Interesses an der genealogischen Konstruktion offenkundiger ausfällt.

³⁵⁹ Zitiert nach Müller, Jan-Dirk: Kaiser Maximilian I. und Runkelstein, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, hg. von Bechtold, André; Rudari, Maria Maddalena, Bozen 2000, S. 459–468, hier: S. 459.

³⁶⁰ Müller 2000, S. 461.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

Das zweite hier zu besprechende Projekt ist sicher als eines der zentralsten *gedechtnus*-Artefakte überhaupt anzusehen: Das von Maximilian persönlich konzipierte Grabmonument, das – anders als die Riesenholzschnitte, die mit dem Medium lediglich spielen – tatsächlich und in eindrucksvollem Umfang räumlich-plastisch ausgeführt werden soll. Als Prototyp eines Erinnerungsortes, eines Gemahnens an *vanitas* und des *memento mori* steht es vielleicht im Zentrum des gesamten Ruhmeswerkes, in dem der Kaiser seine *gedechtnus* verewigen möchte. Maximilians Grablege in der St. Georgskirche in Wiener Neustadt sollen 40 überlebensgroße Bronzefiguren, 34 Büsten römischer Kaiser und 100 Heiligenstatuetten zieren. Jahrzehntlang arbeiten die besten Künstler der Zeit, unter ihnen auch für dieses Projekt, wie für die *Ehrenpforte* und andere mehr, Albrecht Dürer, sowie Peter Vischer, Veit Stoß und andere, an dem Gesamtkunstwerk. Fertiggestellt wird es dennoch erst um 1583 unter Maximilians Enkel, Erzherzog Ferdinand II. Das Monument steht seitdem, anders als von Maximilian ursprünglich geplant, in der eigens dafür errichteten Innsbrucker Hofkirche. Es ist ein Kenotaph, denn Maximilian liegt wie gesagt in Wiener Neustadt begraben. Heute schmücken es 23 Statuetten, 21 Büsten und immerhin 28 Bronzefiguren.³⁶¹ Vor allem aufgrund der hohen Kosten fällt das Monument doch etwas bescheidener aus als seinerzeit geplant, denn noch weniger als Maximilian selbst konnten und wollten seine Nachkommen für das Projekt in seiner ursprünglich geplanten Form die Mittel aufbringen. Das oben genannte Zitat des jungen Weißkunigs bewahrheitet sich einerseits, denn was er, Maximilian, in diesem Fall nicht selbst für seine *gedechtnus* ausgab, das haben nach seinem Tod seine Nachkommen nicht (in

³⁶¹ Hollegger 2005, S. 242 f.

6.1. Die Bedeutung von *gedechtnus*: Maximilians Ruhmeswerk

vollem Umfang) geleistet. Andererseits reiht sich das Grabmonument in dem Sinne mit zahlreichen Beispielen für Projekte Maximilians ein, bei denen das intendierte Konzept dann in der Ausführung ebenfalls am prosaischen realen Kostenfaktor scheiterte und die vor allem deshalb unvollendet blieben.

Die Bronzestandbilder, die sogenannten ‚Schwarzen Mander‘, stellen vor allem die unmittelbare Verwandtschaft Maximilians, sowie besonders prestigeträchtige und heilige Ahnen des Kaisers dar, in deren Mitte der betende Maximilian selbst kniet.³⁶² Die Gesamtheit der Figuren am Grabmonument repräsentiert ein dynastisches Interesse Maximilians: Nach seinem Ableben will er so selbst in die Reihen seiner Familie, aber auch der großen Ahnen seines Hauses aufgenommen werden. Das Andenken, die *gedechtnus* an ihn selbst soll an diejenige der Vorfahren angebunden werden. Auch das Grabmal-Projekt fokussiert zentral auf das Konzept der Genealogie. Ausgeführt sind unter anderem Maximilians Vater Friedrich III., seine Schwester Kunigunde, sein Onkel Sigismund, seine erste Frau Maria von Burgund, ihr Vater Karl der Kühne, die zweite Ehefrau Bianca Maria Sforza, Maximilians Kinder Philipp und Margarete, sowie die Habsburger Ahnen auf dem römisch-deutschen Königsthron Rudolf I. und Albrecht I., außerdem der Habsburger Kreuzfahrer Albrecht IV., sowie Gottfried von Bouillon (der Eroberer von Jerusalem), König Artus, Dietrich von Bern und der Merowinger Chlodwig I. Nicht ausgeführt, obwohl dies ursprünglich von Maximilian geplant war, ist unter anderem Karl der Große. Im Rahmen von Ansätzen zur

³⁶² Vgl. Clemens, Evemarie: Luxemburg-Böhmen, Wittelsbach-Bayern, Habsburg-Österreich und ihre genealogischen Mythen im Vergleich, Trier 2001, 297.

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

Kostensenkung nach dem Tod Maximilians sollte das Figurenpersonal auf die wesentlichen Gestalten beschränkt werden. Bereits fertig gegossene Skulpturen sollten deshalb gegebenenfalls umbezeichnet werden. In diesem Zusammenhang wurden auch Vorschläge für die bereits fertigen Chlodwig-, Artus- und Dietrich-Figuren gemacht. Chlodwig sollte zu König Rudolf, Artus zu Herzog Leopold von Schwaben, Dietrich zu Herzog Albert von Österreich werden. Offenkundig wurden diese Vorschläge nicht umgesetzt.³⁶³ Demgegenüber war die Gussform für Karl den Großen zwar nachweislich im Jahr 1560 bereits fertig, trotzdem wurde seine Figur nicht ausgeführt.³⁶⁴ Dies lässt nur den Rückschluss zu, dass gute Gründe vorgelegen haben müssen, entweder im ursprünglichen Konzept Maximilians oder für seine Nachkommen Ferdinand II. und Maximilian II., auf Karl im Monument zu verzichten. Die Gründe dafür, dass die genannten Figuren Chlodwigs, Artus' und Dietrichs unverändert am Kenotaph aufgestellt wurden, sollen im folgenden Kapitel ausführlich beleuchtet werden.

6.2. ‚Literarische Helden‘ im Ruhmeswerk: Artus, Dietrich (und der Gral)

Dass sich unter den ‚Schwarzen Mander‘ an Maximilians Grabmonument Figuren finden, die aus moderner Sicht vornehmlich

³⁶³ Vgl. Ruggenthaler, Oliver: Das Maximilian-Mausoleum in der Innsbrucker Hofkirche nach Quellen des Archivs der Tiroler Franziskanerprovinz. In: *Tiroler Heimat*, N.F. 70 (2006), ohne Seitenzahlen, hier S. 5 f. (Seitenzahlen dieses Beitrags hier und im Folgenden stets nach eigener Zählung).

³⁶⁴ Ruggenthaler 2006, S. 8 f.

6.2. ‚Literarische Helden‘ im Ruhmeswerk: Artus, Dietrich (und der Gral)

oder gänzlich als fiktive literarische Gestalten gelten müssen, mag zunächst überraschen. Für das Kenotaph sind sie aber offenbar wichtig. Sie stehen nicht nur Seite an Seite mit den „realen“ Ahnen Maximilians, sondern sind auch allen finanziellen Einsparungen zum Trotz in der endgültigen Form des Denkmals erhalten geblieben. Ihre Integration in Maximilians *gedechtnus*-Werk wird außerdem auch an zahlreichen anderen Stellen sichtbar:

Auf Schloss Runkelstein, unter der Vielzahl der oben beschriebenen Freskenausmalungen, gibt es neun Triaden, die jeweils die drei hervorragendsten eines bestimmten Bereiches ausstellen. Im Grunde handelt es sich um eine, um den Bereich der Literatur und der (lokalen) Folklore erweiterte, Darstellung der „Neun Helden“. Dementsprechend treten als Helden der klassischen Antike Hektor, Alexander und Julius Caesar auf, für das Alte Testament Josua, König David und Judas Makkabäus, sowie die größten Könige Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon. Dazu kommen drei Riesen, Zwerge und Liebespaare sowie als die hervorragendsten Helden der Tafelrunde Gawein, Iwein und Parzival und als die drei größten Helden der deutschen Heldenepik Dietrich von Bern, Siegfried und Dietleib. Aufgrund des Auftauchens der Schlüsselfiguren Artus und Dietrich in den Texten des *Ambraser Heldenbuchs*, am Grabmonument und in den Fresken auf Runkelstein, hält Martin Wierschin für unverkennbar, „[d]aß hinter diesem dreifachen Unternehmen [...] ein für Maximilian charakteristisches Gesamtkonzept stand“,³⁶⁵ und auch Ursula Schulze rückt deshalb das Heldenbuch in die Nähe von Maximilians selbst geplantem

³⁶⁵ Wierschin 1976, S. 493.

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

Grabmal in Innsbruck.³⁶⁶ Diese Beobachtungen zu den literarischen Kernfiguren lassen sich ausweiten. Zunächst soll festgehalten werden, dass Artus und Dietrich nicht die einzigen beiden Figuren in diesem Werk-Dreiklang sind, denn Gottfried von Bouillon vervollständigt den Akkord. Der Kreuzfahrerheld und Eroberer von Jerusalem taucht in Runkelstein und am Grabmonument persönlich auf. Der Legende nach ist Gottfried nicht nur Begründer des christlichen Königreichs Jerusalem,³⁶⁷ sondern auch Enkel des Schwanenritters Loherangrin, der wiederum im Entwurf Wolframs der Sohn Parzivals und Herrscher über das Gralskönigtum ist. Betrachtet man Gottfried also wie Artus und Dietrich als Figur mit einem dezidiert literarischen Aspekt, steht er dem Schluss des *Ambraser Heldenbuchs*, mit *Titurel* und *Priesterkönig Johannes*, unmittelbar nahe. Auch ohne dort selbst namentlich genannt zu sein, wird durch Gottfried die Brücke zu den *Templeisen* geschlagen, den Gralshütern, zu denen auch der legendäre Priesterkönig schließlich gezählt wird.

Als literarische Figuren, beziehungsweise auf der Schnittfläche zwischen *historia* und der Erzählung, sind diese drei, Artus,

³⁶⁶ Vgl. Schulze, Ursula: Dietrich von Bern und König Artus - Maximilian/Theuerdank. Ein verändertes Heldenbild in der intermedialen Kohärenz des Buches, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 23–33. Ursula Schulze bringt das *Ambraser Heldenbuch* allerdings nur am Rande ein und bezieht sich hauptsächlich auf das Verhältnis des Grabmals zu den autobiographischen Texten Maximilians.

³⁶⁷ Selbst nahm er den Titel des Königs nicht an, sondern erst sein Bruder Balduin, der als Nachfolger Gottfrieds regierte.

6.3. Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte

Dietrich und Gottfried, in dieser Hinsicht Maximilians „drei Helden“. Jeder der drei steht für einen bestimmten Bereich, für einen Wertekanon und für die Anbindung von Maximilian, beziehungsweise seiner *gedechtnus*, an einen historisch-literarischen Kontext. Die höfische Vorbildlichkeit des König Artus, das heroische Ideal Dietrichs von Bern mit der Verwurzelung in Tirol und die religiöse Sonderstellung des Kreuzfahrers und Gralshüters Gottfried von Bouillon – sie alle strahlen auf Maximilian über, indem ihr Andenken, mit den dazu gehörigen Konnotationen, zum Teil seiner *gedechtnus* wird. Besonders am Beispiel Dietrich von Bern wird dabei deutlich, dass diese Funktion nur von der literarischen Figur erfüllt werden kann, denn nur sie trägt, anders als der rein historische Theoderich, alle notwendigen Implikationen. Gerade und nur weil die besonders zentralen Gestalten in einer besonderen Dynamik zwischen historischer Faktizität und literarischer Attributbeladenheit schwingen, können sie für Maximilians *gedechtnus*-Entwurf instrumentalisiert werden. Über die Bedeutung der repräsentierten Wertebereiche auch für den Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* wird an späterer Stelle ausführlicher zu sprechen sein, hier sei zunächst lediglich festgehalten, dass offenbar über die bloße Nennung der Figuren hinaus wichtige Anknüpfungspunkte für das *Ambraser Heldenbuch* im *gedechtnus*-Werk sichtbar werden.

6.3. Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte

Wie oben bereits ausgeführt wurde, sind Genealogien, trotz – oder gerade aufgrund – ihrer enormen Bedeutung für die Legitimierung von herrschaftlichen Ansprüchen, flexible, von vornhe-

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

rein ergebnisorientierte Konstrukte. Die Freiheiten, die Verantwortliche solcher genealogischen Konstrukte sich nehmen können, gehen so weit, wie es nötig ist, um das vom Auftraggeber gewünschte Ergebnis zu erzielen.

Da das Konzept der Legitimierung über die Abstammung im Rahmen christlicher Vorstellungen allerdings an seine Grenzen stößt, weil alle Menschen letztendlich von Adam, beziehungsweise Noah abstammen, müssen „Spitzennahmen“³⁶⁸ gefunden werden, um zwischen den einzelnen Häusern zu differenzieren. Mit einer solchen Gestalt kann dann die Ahnenreihe „neu gestartet“ werden.

Ein frühes historisches Beispiel für einen anpassenden Entwurf der Genealogie an die politischen Erfordernisse stellt die „Ansippung“³⁶⁹ Karls des Großen an die Merowinger dar: Zunächst genießen die Merowinger im Umfeld des Karolingerhofes einen eher schlechten Ruf.³⁷⁰ Spätestens unter Karl dem Großen kam, im Bestreben dennoch Kontinuität mit dem alten Herrscherhaus nachzuweisen, die genealogische Anbindung an den

³⁶⁸ Der Begriff „Spitzenahn“ wird hier mit Beate Kellner von Karl Hauck übernommen. Angaben s. Kellner, Beate: Zur Konstruktion von Kontinuität durch Genealogie, in: Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen – Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität, hg. von Melville, Gert; Rehberg, Karl-Siegbert, Köln 2004, S. 37-59, hier: S. 39, Anm. 7.

³⁶⁹ Der Begriff „Ansippung“ wird hier mit Reinhard Wenskus von Karl Hauck übernommen. Angaben s. Wenskus, Reinhard: Zum Problem der Ansippung, in: Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag, hg. von Birkhan, Helmut (PG 3), Stuttgart 1976, S. 645-660, S. 645.

³⁷⁰ Vor allem Einhard versuchte „in seiner Karlsbiographie die Merowinger lächerlich zu machen“. Wenskus 1976, S. 650.

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

Merowingerkönig Clothar I. aus dem sechsten Jahrhundert zustande.³⁷¹

Im Verlauf des Mittelalters ist Karl der Große selbst dann der beliebteste Spitzenahn überhaupt, auf den sich alle Häuser mit Anspruch auf die Königs- oder Kaiserwürde in unterschiedlicher Weise beziehen. Von den Merowingern wird schon früh eine Abstammung vom trojanischen Herrschergeschlecht des Priamus behauptet, und in Karl, der nach der oben geschilderten Anbindung väterlicherseits von dieser Linie abstammt, sieht man mit Gottfried von Viterbo seit dem späten 12. Jahrhundert gar die Verbindung zweier trojanischer Blutlinien, denn seine Mutter Berta soll dem Geschlecht des Römer-Stammvaters Aeneas entspringen.³⁷²

„Hatte man die Anbindung an seinen Stammbaum erreicht, war man über ihn auch Nachkomme der Trojaner, oder gehörte man zu den Ahnen der Trojaner, war man umgekehrt mit Karl dem Großen verwandt, der wie alle Franken zu ihnen gehörte. In der mittelalterlichen Dynastiegeschichte wurde Karl der Große der Spitzenahn schlechthin.“³⁷³

Karl der Große in der eigenen Ahnenreihe garantiert also gleichsam eine Kontinuität bis in die Antike, bis nach Troja und

³⁷¹ Vgl. Wenskus 1976, S. 646 ff. Reinhard Wenskus vermutet, dass von dieser Ansippung auch die Namenswahl Karls für seine Söhne Ludwig (=Chlodwig) und Lothar (=Clothar), sowie seiner Tochter Ruotchild (=Chrodechildis) beeinflusst ist.

³⁷² Clemens 2001, S. 4 ff.

³⁷³ Clemens 2001, S. 9.

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

nach mittelalterlichem Verständnis damit bis in die älteste nicht-biblische Zeit.

6.3.1. Funktion für die Habsburger Genealogie

Bereits im späten 13. Jahrhundert wird von Seiten der Habsburger eine Abstammungssage kolportiert, die eine Abkunft vom Troja-Überlenden Aeneas glaubhaft machen sollte. Es wurde eine Verwandtschaft der Habsburger, damals unter König Rudolf I., mit der römischen Familie der Colonna, die sich zum Geschlecht Julius Caesars zählt, behauptet, der wiederum der Sage nach von Aeneas abstammt.³⁷⁴

Bereits sehr früh sind also durch die Habsburger beförderte Strategien auszumachen, die eigene Verwandtschaft an das, allen mittelalterlichen Herrscheransprüchen zugrunde liegende, Geschlecht der Trojaner zu proklamieren. Allerdings ist das Interesse der Habsburger für genealogische Projekte „im Vergleich mit dem anderer europäischer Dynastien bis in die Zeiten Maximilians eher unterentwickelt“. ³⁷⁵ Erst unter Maximilian wird wirklich intensiv in diesen Bereich investiert, auch „um mit allen Mitteln aufzuholen“, was die Habsburger konkurrierenden Häusern bis dahin nachstehen.³⁷⁶ Zur neuen Priorität wird es nun, eine Verbindung der Dynastie zu möglichst allen europäischen Fürstenhäusern zu konstruieren, insbesondere zu Burgund, um

³⁷⁴ Clemens 2001., S. 227 f.

³⁷⁵ Schauerte, Thomas Ulrich: Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altendorfer im Dienst des Herrschers, Berlin/München 2001, S. 119.

³⁷⁶ Schauerte 2001, S. 131.

6.3. Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte

nach Maximilians Heirat mit Maria von Burgund dort Herrschaftsansprüche legitimieren zu können.³⁷⁷ Die Habsburger Genealogie muss dabei insbesondere im Vergleich mit denen anderer Häuser standhalten. Hinzu kommt das Bestreben an eine mythologische, sagenhafte Vergangenheit anzuschließen und sich gleichzeitig von „welschen“ Verwandten wie den Colonna zu distanzieren, um über die römische Herleitungslinie nicht in eine „putative Unterordnung zum Papst“ geraten zu können.³⁷⁸ Die alte Sage von der stadtrömischen Herkunft tritt deshalb zunehmend in den Hintergrund.

Um das neue Ziel zu realisieren, beschäftigt Maximilian gleich mehrere Hofhistoriographen. Zunächst Ladislaus Sunthaym, der schon für seinen Vater Friedrich III. gearbeitet hatte, später dann Jakob Mennel und Johann Stabius. Letzterer zeichnet vor allem für die Konzeption des Riesen-Holzschnittes *Ehrenpforte* verantwortlich, während Mennel die Arbeit Sunthayms fortsetzt und das genealogische Hauptwerk die *Fürstliche Chronik*, als Familiengeschichte in fünf Bänden verfasst. Sunthaym hatte in einem Brief noch 1503 geklagt: „*Item ich vind in kainer bewerten cronika, das die herrn von Habspurg in dem kunigreich Burgundj, herzogtumb oder grafschaft Burgundj geregiert haben [...]*“,³⁷⁹ doch Mennel kann die so wichtige Anbindung nach Burgund herstellen.

³⁷⁷ Schauerte 2001, S. 263 f.

³⁷⁸ Schubert 2009, S. 278. Vgl. auch Clemens 2001, S. 280, Anm. 444.

³⁷⁹ In einem Brief vom 22. Juni 1503 an Maximilian, zitiert nach Laschitzer, Simon: Die Genealogie des Kaisers Maximilian I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7 (1888), S. 1–201, hier: S. 11.

6. Verbindungen zum gedechtnus-Werk

Irgendwie bringt er „es schließlich zuwege, die gewünschten genealogischen Verbindungen zu finden“³⁸⁰ und setzt sich bei Maximilian mit seinen zielführenden Genealogiemodellen auch gegen den Kollegen Stabius durch, der Bedenken über die Richtigkeit der mennelschen Konstruktionen angemeldet hatte.³⁸¹

Karl der Große, eigentlich der „Spitzenahn“ aller europäischen Fürstenhäuser in Europa, spielt bei Maximilian hingegen eine immer kleiner werdende Rolle. Noch bei Friedrich III. und auch in den älteren Projekten und Projektplanungsstufen Maximilians ist Karl durchaus präsent. Auch für das Grabmal ist, wie oben erwähnt, eine ihn darstellende Bronzefigur geplant. Möglicherweise in Opposition zu den französischen Königen, die einen Anspruch auf die Kaiserwürde immer wieder über die eigene Verwandtschaft mit *Charlemagne* zu legitimieren versuchen,³⁸² verzichtet Maximilian später zunehmend auf den Karolinger. Die politische Position zu den französischen Valois veränderte sich. Deren Ansprüche auf das von Maximilian durch die Heirat mit Maria erworbene Burgund und das Engagement Ludwigs XI. in den Niederlanden belasten die Beziehungen zwischen den Häusern schwer. Die Demütigung der Habsburger dadurch, dass

³⁸⁰ Pollheimer, Marianne: Wie der jung weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het. Maximilian I., Jakob Mennel und die frühmittelalterliche Geschichte der Habsburger in der ‚Fürstlichen Chronik‘, in: *Texts and Identities in the Early Middle Ages*, hg. von Corradini, Richard; Meens, Rob; Pössel, Christina; Shaw, Philip (Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 12), Wien 2006, S. 165–176, hier: S. 169.

³⁸¹ Pollheimer 2006, S. 169; Müller 1982, S. 87 f.

³⁸² Clemens 2001, S. 278. Clemens gibt hier Thesen von Gerd Althoff wieder.

6.3. Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte

Karl VIII. die zur Ehe versprochene Tochter Maximilians, Margarete, verstieß – und das um Anne de Bretagne zu ehelichen, die eigentlich *per procurationem* bereits mit Maximilian vermählt war – dürfte auch auf einer persönlichen Ebene zu Bestrebungen beigetragen haben, Verbindungen zum französischen Königshaus soweit wie möglich aus der repräsentativen Selbstdarstellung fernzuhalten.

Maximilian lässt deshalb in der Habsburger Genealogie die oben beschriebene trojanisch-römische Linie über Troyus und Aeneas ausklammern und Karl den Großen gänzlich überspringen. Die Ahnenreihe wird stattdessen direkt an die andere, die trojanisch-merowingische Linie über Priamus und Hektor an die antiken Helden angebunden.³⁸³ Diese Anbindung an die Merowinger und damit die Trojaner ist an sich nichts ganz Neues in der Herrschaftslegitimation der europäischen Häuser. Neu ist jedoch, dass Maximilian auf die römische Linie ganz verzichtet und Jakob Mennel eine direkte Verbindung zu den Merowingern konstruieren lässt.³⁸⁴ Vielleicht findet sich deshalb kein Heros der klassischen Antike an Maximilians Grab, sondern als frühester Vertreter dieser Ahnenlinie der Merowinger Chlodwig (*Clodoveus*).³⁸⁵

³⁸³ Vgl. Schubert 2009, S. 278.

³⁸⁴ Clemens 2001, S. 281 ff. Vgl. auch Althoff, Gerd: *Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter*, Darmstadt 2003, S. 32.

³⁸⁵ Für die Bronzefigur Karls des Großen war offenbar die Gussform bereits fertig (Ruggenthaler 2006, S. 8, Vgl. auch Clemens 2001, S. 295 f.). Trotzdem findet sich Karl nicht unter den Begleitern des

6. Verbindungen zum gedechtnus-Werk

6.3.1.1. Legitimation durch „fiktionale“ Ahnen

Wie alle mittelalterlichen Herrscherhäuser legitimieren auch die Habsburger ihre Macht von Anfang an stets auch über das Mittel der Genealogie. Der erste Habsburger auf dem Königs-thron, Rudolf I., dessen Herrschaft die Zeit des Interregnums beendete, besitzt zwar eine beträchtliche Hausmacht, aber die in seinem Wahldekret behauptete „Verwandtschaft mit vielen Mächtigen“ kann er zunächst nicht vorweisen.³⁸⁶ Realhistorisch erreicht Rudolf durch geschickte Heiratspolitik Verbindungen mit den Großen des Reichs. Für eine genealogische Anbindung an ein Herrschergeschlecht, eine *stirps regia*, bedarf es aber mehr. Die Behauptung einer Verwandtschaft mit den römischen Colonna, und mit ihnen über Caesar zu Aeneas und nach Troja, ist zu dieser Zeit der Versuch, die begehrte trojanische Abstammung vorzuweisen. Ebenfalls bereits zu Lebzeiten Rudolfs wird diese Verbindung der Habsburger mit den Trojanern noch auf andere Weise hergestellt: Nicht über die Konstruktion einer Ahnenreihe, sondern subtiler, in literarischer Form. Konrad von Würzburg ist der womöglich „fleißigste Dichter seiner Zeit“, der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.³⁸⁷ In seinem unvollendet gebliebenen *Trojanerkrieg* lässt Konrad das trojanische Herrscherhaus das Wapen der Habsburger tragen: Den roten Löwen auf goldenem Grund – eine zu dieser Zeit in seinem Umfeld einmalige Kombination.³⁸⁸ Konrad schreibt die Habsburger in seinem literari-

Kaisers am Grabmal. Vielleicht wurde die Figur gegossen und unter anderem Namen verwandt.

³⁸⁶ Clemens 2001, S. 206 f.

³⁸⁷ Vgl. Thomas, Heinz: Konrad von Würzburg und die Habsburger, in: DA 52 (1996), S. 508-545, hier: S. 511.

³⁸⁸ Thomas 1996, S. 215 ff.

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

schen Werk so in einen Zusammenhang ein, der sie mit den antiken Superahnen, dem trojanischen Herrschergeschlecht, zusammenbringt. Für Rudolf hat diese literarische Einschreibung zwar nicht den rechtlich verbindlichen Wert eines anerkannten Stammbaums oder einer Urkunde, sie trägt aber dazu bei, ein Image aufzubauen, einen realen politischen Anspruch seines Hauses aus der Dichtung heraus zu legitimieren.

300 Jahre später macht sich Rudolfs Nachfahre Maximilian auf ähnliche Weise die Erzählungen von Helden zu nutze. Nur geht er einen entscheidenden Schritt weiter. Es reicht Maximilian nicht, die „literarischen Helden“, wie oben geschildert, in sein *gedechtnus*-Werk zu integrieren, in dem er sie bloß im entsprechenden Zusammenhang präsentiert. Er lässt darüber hinaus konkrete genealogische Verwandtschaftsverhältnisse mit ihnen entwickeln. Beide Figuren, Artus und Dietrich, werden der Ahnenreihe des Kaisers angesippt.³⁸⁹ Beide werden dabei auch historisch verortet: Artus wird zum Vorgänger von Maximilians englischer Verwandtschaft;³⁹⁰ sein Grabbild taucht auch in der Holzschnittfolge des *Triumphzugs* auf. Dietrich wird auf der *Ehrenpforte* in die Folge der römischen Kaiser eingereiht und ist damit zunächst Amtsvorläufer Maximilians. Mennel schafft aber auch mit ihm eine verwandtschaftliche Verbindung: Sowohl in Mennels *Stam* wie unter den Darstellungen der kaiserlichen Ahnen auf der *Ehrenpforte* findet sich der bereits erwähnte Merowingerkönig Chlodwig, *Clodovevs Christian I.*,³⁹¹

³⁸⁹ Mennel schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe, wenn er Dietrichs Königreich Lamparten obendrein „als Teil eines uralten Königreichs Burgundj betrachtet“, Müller 1982, S. 196.

³⁹⁰ Müller 1982, S. 196.

³⁹¹ Holzschnitt von Hans Burgkmair, Nr. 51 bei Laschitzer 1888, S. 137.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

beziehungsweise *Clodoveus der gross*. Dieser erste christliche Merowinger ist, laut Menzel, der Sohn der Basina, Königin von Thüringen, einer Schwester Dietrichs von Bern.³⁹² Auch zu Dietrichs, oder genauer gesagt des historischen Theoderichs, Tochter Amalasuenta besteht eine direkte verwandtschaftliche Verbindung: Sie wird unter den „berühmten Frauen des Hauses Habsburg“ geführt.³⁹³ Die von Menzel konstatierte Verwandtschaft sowohl der Habsburger als auch Dietrichs mit den Merowingern stellt da nur einen weiteren, loseren Konnex her.³⁹⁴ Es sind dies keine beiläufigen Spielereien mit Figuren, die „[d]er aufnahmebereite Verstand und die phantasievolle Vorstellung des früh gereiften Prinzen“ Maximilian in jungen Jahren „in den illuminierten Prachthandschriften, in den Helden- und Ritterepen“ vorfand und als solche „begriff, mit denen er sich identifizieren konnte“.³⁹⁵ Viel mehr haben die literarischen Helden für die genealogischen Forschungen im Auftrag Maximilians den gleichen Stellenwert und die gleiche Relevanz, wie die politisch wichtigen Burgunder Herzöge oder die

³⁹² Schauerte 2001, S. 233 f.

³⁹³ Müller 1982, S. 196, Anm. 40. Müller zitiert Menzel, demzufolge *Amalasuenta geboren kunigin vonn herr Dietrichen von Bern weiland Kunig zu ytalia, Hispania. Gothorum vnd teütschen lannden* ist. Ihre Biographie findet sich im letzten Teil der Mennelschen Chronik, der mit *De claris mulieribus domus Habsburgicæ liber germanicus* betitelt ist. Vgl. Eintrag Cod. vind. 3077*** im Katalog der ÖNB: http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/download/HSK0751b_b0192.

³⁹⁴ Müller 1982, S. 196. Müller zitiert hier Menzel, demzufolge die Merowinger zu den Geschlechtern gehören, so sich *durch den heyrat in dise früntschaft* [mit den Habsburgern] vermischt haben.

³⁹⁵ So beschreibt noch Martin Wierschin das frühe Verhältnis Maximilians zu den literarischen Figuren, Wierschin 1976, S. 432.

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

legitimatorisch unumgänglichen Merowinger und Trojaner, und sie werden mit dem selben Aufwand in die habsburgische Genealogie eingefügt.

Vor dem Hintergrund dieser (konstruierten) Verwandtschaftsverhältnisse überrascht das Auftauchen der historisch-literarischen Figuren Artus und Dietrich als Ahnen an Maximilians Grabmal eben nicht. Es stellt sich aber die Frage, warum gerade diese Vertreter der sagenhaften Vergangenheit dafür ausgewählt wurden und keine anderen. Jan-Dirk Müller stellt zu der Auswahl fest:

„Ihre Auszeichnung gegenüber anderen historischen Königen verdanken die Epenhelden der literarischen Überlieferung ihrer Heldentaten, ihre Auszeichnung gegenüber anderen Gestalten der mittelalterlichen Epik jedoch ihrer dynastischen Bedeutung.“³⁹⁶

Allerdings ist die dynastische Bedeutung natürlich eine erst von Maximilians Hofgenealogen konstruierte und keine, die den Gestalten von vornherein innewohnte. Auf die verbreitete literarische Überlieferung beziehungsweise den allgemeinen Bekanntheitsgrad der beiden Heldenfiguren kann gleichwohl tatsächlich umstandslos zurückgegriffen werden. Besonders der Dietrich-Stoff ist im süddeutschen und österreichischen Raum um 1500 stark verbreitet und sehr beliebt. Dass gerade Dietrich damit als Projektionsfläche beispielhafter habsburgischer Ahnenvorstellungen taugt, liegt daher nahe.

³⁹⁶ Müller 1982, S. 196.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

Besonders wichtig ist außerdem der Schwebezustand, in dem beide „Helden“ sich befinden. Sie werden zeitgenössisch gleichzeitig als beides wahrgenommen: als historische Personen und als literarische Figuren. Sie sind historisch genug, um in einer realen Herrschergenealogie plausibel zu erscheinen, einer Gattung indes, in der exotische Gestalten insgesamt nicht selten auftreten. Ihre Prominenz als literarische Figuren ist aber ihr entscheidendes Potenzial, denn mit der Ansippung an Maximilians Genealogie werden automatisch alle Erzählungen von ihnen und um sie zu einem Teil von Maximilians *gedechtnus*.

6.3.1.2. ‚Literarischer Held‘: Maximilian als Dietrich, Feydal, Theuerdank und Weißkunig

Zur Implementierung seiner *gedechtnus* zu seinen Lebzeiten gehört für Maximilian auch die, gelegentlich dramatische, Inszenierung seiner eigenen Person. Als drastisches Beispiel dafür mag das zeitgenössische Gerücht über das Mitführen seines Sarges im Hoftross gelten, in dem der Kaiser in seinen letzten Lebensjahren stets einige Kopien des *Theuerdank* habe transportieren lassen, die dann im Falle seines Ablebens aus dem Sarg heraus verteilt werden sollten, bevor sein Leichnam hinein gebettet würde.³⁹⁷ Ob dieses Gerücht der Wahrheit entsprach oder nicht, die Vorstellung ist stimmig: Man traut Maximilian so etwas ganz offenbar zu.³⁹⁸

Weniger dramatisch, aber vor allem vor dem Hintergrund der Verschränkung literarischer Ideal-Figuren mit der eigenen Person und Abstammung, ist vielleicht die Selbstinszenierung, in der

³⁹⁷ Vgl. Kaiser Maximilian und die Medien 2003, S. 41.

³⁹⁸ Vgl. Hollegger 2005, S. 237.

6.3. Anspicung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte

Maximilian zu Beginn seiner Alleinherrschaft, nach dem Tod seines Vaters Friedrichs III., erstmalig die Stadt Worms besucht. In den Jahren 1492/93 hatte der Rat der Stadt Worms an der Außenwand des neuen Wormser Rathauses „Neue Münze“ ein Gemälde anfertigen lassen, das Friedrich III. als thronenden Kaiser, gerahmt von zwei „Heldenfiguren“, nämlich Siegfried und Kriemhild, darstellt. Kriemhild ist mit einer Krone auf dem Haupt und einen rot-weißen Blumenkranz darreichend ausgeführt.³⁹⁹ Seit langem gilt in der Forschung die Annahme als gesichert, dass hier eine Anspielung auf die Episode aus dem *Rosengarten zu Worms* – die ähnlich auch im unikalenen *Biterolf und Dietleib* im *Ambraser Heldenbuch* überliefert ist – dargestellt wird, in der Kriemhild widerstrebend dem siegreichen Dietrich von Bern den Rosenkranz als Preis überreicht.⁴⁰⁰ Ins Bild gebracht sind offenbar Siegfried und Kriemhild als „sagenhaftes Herrscherpaar“, das

³⁹⁹ Metzner Ernst Erich: Kaiserliche und reichsstädtische Nibelungen-sagen- und ‚Nibelungenlied‘-Rezeption humanistischen Hintergrunds im Worms Friedrichs III. und Maximilians I., in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 231-245, hier: S. 231 f.

⁴⁰⁰ Vgl. hierzu etwa Johaneck, Peter: Geschichtsüberlieferung und ihre Medien in der Gesellschaft des späten Mittelalters, in: Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur, hg. von Meier, Christel; Honemann, Volker; Keller, Hagen; Suntrup, Rudolf, München 2002, S. 339-357, zudem Abb. auf S. 406 f., hier: S. 340. Sinngleich: Jo Johaneck, Peter: Nibelungenstädte – mythische und historische Tradition in Worms und Soest, in: Städtische Mythen. 38. Arbeitstagung 1999, hg. von Kirchgässner, Bernhard; Becht, Hans-Peter (Stadt in der Geschichte 28), Ostfildern 2003, S. 29-54, hier: S. 39. Neuerdings wird das vor allem von Ernst Erich Metzner infrage gestellt, der in dem

6. Verbindungen zum *gedechtnus-Werk*

von den Zeitgenossen als „Vorfahren der Stadtbewohner“ wahrgenommen wurden. Demzufolge musste das Gemälde gleichermaßen sowohl als Bezugnahme auf die freiheitliche Vorgesichte von Worms als auch als Huldigung des Kaisers verstanden werden.⁴⁰¹

Der Einzug Maximilians im Sommer 1494 in Worms spricht eine recht deutliche Bildsprache: Während er einen der Abbildung nachempfundenen *crantz von wissen und roten grasblumen* auf seinem Barett trägt, bringt er sich unter Nennung seines verstorbenen Vaters vor dem Rathaus (und damit dem Bildnis)

Wandbild eine Darstellung der Sachsenkrieg-Äventiure des *Nibelungenlieds* sieht, Metzner 2009, S. 241 ff. Er stützt sich dabei v.a. darauf, dass eine Rezeption des Rosengartenstoffs in Worms zu dieser Zeit nicht nachzuweisen sei und in Kriemhilds Händen zwar ein Blumen-, keineswegs aber ein Rosenkranz abgebildet sei.

⁴⁰¹ Johaneck 2003, S. 41. Die Interpretation des Gemäldes wird dadurch erschwert, dass es bereits 1689 zerstört wurde und nur in einigen wenigen schriftlichen Überlieferungen von Zeitgenossen beschrieben wird, Metzner 2009, S. 235. Außerdem existiert eine Lithographie von 1837 nach einer Handzeichnung, die wohl den Zustand um 1600 dokumentiert. Die brauchbarste Abbildung des entsprechenden Details findet sich bei Diekamp, Busso: ‚Nibelungenstadt‘. Die Rezeption der Nibelungen in Worms, in: *Nibelungen Schnipsel. Neues vom alten Epos zwischen Mainz und Worms*, hg. von Hinkel, Helmut (Hrsg.), Mainz 2004, S. 143-208, hier: S. 149. Mit Sicherheit kann hier jedoch von einer Rezeption des Nibelungenstoffs in Worms, welchen konkreten Bestandteils davon auch immer, im Rahmen des Patronats Friedrichs III. gesprochen werden. Was genau Friedrich, der außerdem vor Ort nur wenige Jahre zuvor nach dem Grab Siegfrieds hatte suchen lassen, vgl. Metzner 2009, S. 231, mit dem Konzept des Wandgemäldes verbunden haben mag, muss im Dunkeln bleiben.

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

in Positur und stellt sich so in besonderer Weise als neuer Alleinherrscher vor.⁴⁰² Mit diesem Auftritt macht er nicht nur seine Absicht deutlich, die Nachfolge seines Vaters, des abgebildeten Kaisers, in vollem Umfang anzutreten, sondern er suggeriert durch den Blumenschmuck auch, dass er in der Nachfolge desjenigen steht, den die abgebildete Kriemhild so auszeichnen muss. Mit der *Rosengarten*-Episode ist das Dietrich von Bern, Sieger von Worms⁴⁰³ und – in Maximilians Verständnis – gleichzeitig, wie sein Vater und nun bald er selbst, ein römischer Kaiser, dem die Wormser historisch seit Julius Caesar in Treue verbunden sind.⁴⁰⁴

⁴⁰² Metzner 2009, S. 232; Zitat ebenfalls nach Metzner.

⁴⁰³ Seine Inszenierung macht die Deutbarkeit des verlorenen Wandgemäldes als Darstellung einer *Rosengarten*-Szene umso plausibler. Bei aller Validität von Metzners Argumenten handelt es sich bei dem Blumenkranz mit Sicherheit um einen Siegerpreis (das räumt er auch selbst ein), ob er nun aus Rosen oder *grasbluomen* besteht. Warum die Kaiserfigur, die obendrein zwischen Kriemhild und Siegfried thront, nicht Empfänger, sondern teilnahmsloser Zuschauer dieser Auszeichnung sein soll, leuchtet mit Metzners eigener Beobachtung, das weiß und rot nicht nur die Farben von Worms, sondern auch der Habsburger sind und spätestens im Zusammenhang mit Maximilians Auftritt, nicht ein.

⁴⁰⁴ Zum Wormser Entstehungsmythos gehört der Rückbezug auf den Stamm der Wangionen, der zunächst um die eigene Freiheit gegen Julius Caesar gekämpft hatte, sich ihm dann aber freiwillig anschloss. Auf diesen Bund wird der Status der Stadt Worms als Freie Reichsstadt und die andauernde Treue zum Kaiser begründet. So auch in der überlieferten Unterschrift des hier besprochenen Wandgemäldes: *Libertatem quam maiores peperere digne studeat fovere posteritas. Turpe enim esset parta non posse tueri. Quamobrem Wangiones*

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

Diese Überblendung der eigenen Person mit gleich einer Vielzahl von Identifikationsfiguren ist typisch für Maximilians *gedechtnus*-Konzeption. Im hier geschilderten Auftritt ist Maximilian Kaiser, *Augustus Caesar* und Schutzherr der Stadt, er ist Sohn Friedrichs III., er ist Nachfolger desselben und damit auch Julius Caesars, er ist (kostümiert als Dietrich von Bern), „Sieger von Worms“ – er verkörpert alle diese *personae* und alle damit einhergehenden Konnotationen, die seine Ansprüche begründen.⁴⁰⁵ In gewisser Weise wird in diesem Beispiel in einem Nukleus Maximilians enorme Fähigkeit zur Selbstinszenierung sichtbar.

Während die oben beschriebene Ansippung literarischer Figuren für die eigene Inszenierung durch Vereinnahmung derselben, durch Überblendung und Andocken an sie funktioniert, leisten die Romanprojekte *Freydal*, *Theuerdank* und *Weiß Kunig* auf andere Weise einen Beitrag zum Gesamtkonzept: Indem in ihnen der reale Maximilian und seine Taten literarisiert werden, funktionieren sie für die *gedechtnus* nach dem selben Prinzip, aber in umgekehrter Richtung. Wie oben bereits beschrieben wurde, bedient der *Theuerdank* ein Publikum, das eher an der mittelalterlichen deutschen, der klassisch-höfischen Literatur interessiert ist. Ein Schwerpunkt liegt womöglich, wie es das Widmungsschreiben an Karl V. nahelegt, auf jüngeren Rezipienten, die erst

quondam com Iulio conflicti iam tibi Caesar perpetua fide cohaerent.
Vgl. Metzner 2009, S. 236 f.; Zitat ebenfalls nach Metzner.

⁴⁰⁵ Falls Maximilian bei von den Eltern inszenierten „Heldenpielen“ sich schon als Kind u.a. als Dietrich verkleidete, wäre das möglicherweise weiteres Indiz für die Validität des Arguments. Da die von Wierschin 1976, S. 431 Anm. 18 dazu zitierte Studie von Gustav Strakosch-Grassmann von 1903 nicht greifbar war, musste weitere Recherche in dieser Richtung jedoch ausbleiben.

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

an den Stoff herangeführt werden sollen, um aus ihm *neygung zů empfahen [und] so Sy zů Irer sterck vnd völlibem alter khomen / Inen ein Erlichem sachñ nachzůuolgen*.⁴⁰⁶ Schon etwa 300 Jahre zuvor schreibt Thomasin von Zerklare in seinem Welschen Gast: „*die âveniure, die sint guot, wan si bereitent kindes muot*“.⁴⁰⁷ *Âventiure* ist für ihn eine *spel*, eine *maere*, eine in Lüge gekleidete, ausgeschmückte Erzählung, die aber Verweischarakter, *bezeichnung* hat und von daher den weniger Verständigen, vor allem den *Juncherren* positiv die Werte eines Gawein, eines Artus, aber auch eines Karl und Alexander vermitteln könne.⁴⁰⁸ Auch Pfinzings Erzählung von Maximilian/Theuerdank ist eine absichtlich masquierte, in den Mantel der „Lüge“, der Fiktion gekleidete. In seinem Widmungsschreiben ein Thomasin-Zitat zu lesen ist deshalb plausibel, und die Forschung hat diese Möglichkeit gesehen und diskutiert. Die oben zitierte Formulierung stellt jedenfalls gleichsam ein Paradebeispiel eines angewandten *Integumentums* dar, denn des von Thomasin beschriebenen Effekts ist man sich bei der Konzeption des *Theuerdank* offenbar bewusst. So Maximilians Biographie *in form mass vnd weis der heldenpũcher (als vormalen durch vil beschehñ ist) in verporgner gestalt zů beschreiben*⁴⁰⁹, heißt nicht bloße Nachahmung der Form der alten *Âventiuren*, sondern auch der ihnen inhärent wahrgenommenen Intention eines über das *delectare* hinausgehenden *prodesse* durch

⁴⁰⁶ *Theuerdank* 1517, Vorwort.

⁴⁰⁷ *Der Welsche Gast* v1089 f., zitiert nach der Ausgabe: Thomasin von Zerklare: *Der Welsche Gast*, hg. von Willms, Eva, Berlin/New York 2004.

⁴⁰⁸ *Der Welsche Gast*. vv1041-1137.

⁴⁰⁹ *Theuerdank* 1517, Widmungsschreiben, Blatt 1.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

Beispielnahme der Rezipienten am vermittelten Handeln und Wertehorizont.

In dem Sinne, dass er ebenso verschlüsselt ist, steht der *Weiß Kunig* dem *Theuerdank* zwar nahe, doch bedient er eine gänzlich andere Klientel von Literaten. Der Prosaroman ist, im Gegensatz zum anachronistischen, vergereimten *Theuerdank*, ein modernes Format. Die Art, in der Protagonist Maximilian beschrieben wird, bedient die Ansprüche eines humanistischen Publikums, in deren Vorstellungswelt er als universalgebildetes Ideal aufgestellt wird.

Der *Freydal*, wie gesagt kein Roman, sondern ein Turnierbuch, bedient eben genau dessen Nische: Er spricht ein adliges Publikum mit Interesse an Heraldik und dem auch für Maximilian so zentralen Turnierwesen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit an, ist also ein illustrativ-literarischer Ausdruck von „Ritterromantik“. Der *Freydal* bildet nicht nur reale Herren, gegen die der reale Maximilian in verschiedenen Turnierformen angetreten war, mit ihren Wappen ab, er zeigt auch im Detail Regel- und Ausrüstungsdetails und die formalen Abläufe unterschiedlicher zeitgenössischer Turnierformen. Damit spricht er auch eine technisch interessierte, möglicherweise selbst in Turnieren antretende Rezipientenschicht im adeligen Publikum an und reflektiert das Oxymoron der Schwellenhaftigkeit des frühneuzeitlichen Herrschers Maximilian: Begeisterung gleichermaßen für das Alte, das ritterliche Turnierwesen, wie für das Neue, das technisch Innovative der Zeit um 1500.

Maximilian wird im Rahmen seiner *gedechtnus*-Konstruktion selbst zu einem vielschichtigen, alle denkbaren Rezipientenbedürfnisse bedienenden „literarischen Helden“ umgeformt. Er

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

wird nicht nur mit den etablierten und prominenten literarischen Figuren überblendet, die er gleichzeitig in seinen realen Stammbaum assimiliert, sondern er wird auch selbst von einer realen Person zu einer (oder mehreren), mit der Unschärfe einer Schicht von Dichtung überlagerten, literarischen Figur, der die Zeitgenossen, vor allem aber spätere Generationen in gleicher Weise begegnen sollen, wie den alten literarisch geformten Helden. Theuerdank, genauso wie der junge Weißkunig und der Ritter Freydal sind jeweils ein Alter Ego Maximilians und jedes präsentiert den realen Maximilian in einem bestimmten literarischen Kontext. Genau wie Maximilian an den vorbildlichen Artushof, das Heroische des Dietrich, die heilsgeschichtliche Dimension des Gralshüters andockt, genauso transponiert er sich selbst in eigene, verschiedene literarische Zusammenhänge – und bindet so alles im Rahmen seiner *gedechtnus* aneinander.

6.3.2. Funktion für das *Ambraser Heldenbuch*: Habsburger Genealogie als Sammlungslegitimation

Vor dem Hintergrund dieses Aspekts von Maximilians *gedechtnus*-Werk wird erst der Stellenwert, den das *Ambraser Heldenbuch* in selbigem einnimmt, in vollem Umfang sichtbar. Das *Ambraser Heldenbuch* weist nicht nur im Figurenpersonal mit Artus und Dietrich Übereinstimmungen mit dem Grabmal und den renovierten Fresken auf Runkelstein auf. Diese Gestalten begegnen auch in den Riesenholzschnitten und Mennels *Stam* und damit in der real-historisch verstandenen Genealogie Maximilians. Jan-Dirk Müller hat dies in seinem Standardwerk zu Maximilian beobachtet und stellt folgerichtig die These auf, dem Literaturbetrieb um Maximilian scheinere „eine Auffassung der Epentradition

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

als dynastisch-genealogische *gedechtnus* zu korrespondieren“.⁴¹⁰ Er bezieht diese These aber auf das *Ambraser Heldenbuch* nur insofern, als er dort, in der paratextuellen Erschließung der Texte und in der Auswahl vor allem der heldenepischen Werke mit Dietrich-Bezug, eine Vorrangstellung der „historischen“ Könige Artus und Dietrich von Bern“ gegenüber anderen „Helden wie Parzival oder Siegfried“ ausmachen möchte.⁴¹¹ Zur Historizität, beziehungsweise dem Verhältnis von historischer zu aventiurehafter Dietrichepik und zur Zuordnungsmöglichkeit der heldenepischen Texte des *Ambraser Heldenbuchs* ist oben bereits gehandelt worden. Eine Fixierung auf die „historischen“ Könige in den Überschriften lässt sich spätestens mit Einbeziehung der Negativfigur des Nero (*Mauritius von Craûn*) nicht mehr als dynastisches Interesse erklären. Sehr richtig aber ist – und dazu sind die Ergebnisse von Kapitel 4 unbedingt mitzudenken – die Lesbarkeit der im *Ambraser Heldenbuch* insgesamt versammelten Texte unter dynastisch-genealogischen Gesichtspunkten zu beschreiben.

Im „Kreis der *docti* um Maximilian“, der gebildeten Humanisten und gelehrten Literaten, schwingt zum Teil, wie Jan-Dirk Mül-

⁴¹⁰ Müller 1982, S. 195.

⁴¹¹ Müller 1982, S. 195 f.; Vgl. auch Strobl 1913, der ebenso eine Vorrangstellung von Artus und auch Dietrich im *Ambraser Heldenbuch* erkennen möchte, da beide auch am Grabmonument auftauchen. Strobl kennt allerdings keine genealogische Anbindung der beiden Figuren an die Habsburger und sieht mit David von Schönherr im Auftauchen von Artus und Dietrich „einen Ausfluss des romantischen Sinnes Maximilians, des letzten Ritters“. Strobl 1913, S. 154; Schönherr-Zitat ebenfalls nach Strobl.

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

ler richtig herausstellt, eine alte Vorstellung mit, die durch Boccaccio in die Renaissance getragen wird: Ein sakral-poetischer Zugriff auf die zu erzählenden Stoffe, der diese mittels einer Verhüllung einem zu leichten Zugriff entziehen soll.⁴¹² „Erst in der Verhüllung erscheint das Verhüllte in seinem wahren Wert.“⁴¹³ Damit lässt sich der Verschlüsselungsmodus des *Weiß Kunigs*, teils auch der des *Theuerdank* erklären. Aber gerade dadurch, dass mit diesen Werken die Grenze zwischen historischer Person Maximilian und literarischem Alter Ego absichtlich, künstlich aufgeweicht wird, stellt sich die vieldiskutierte Frage nach *poeterey* oder *historia*, nach Dichtung oder Chronistik nicht mehr in der dichotomischen Weise, in der die literarischen Texte gemeinhin betrachtet werden. Gerade weil Artus Held der Tafelrunde und gleichzeitig Verwandter Maximilians ist, weil Dietrich von Bern Held der deutschen Epen-tradition und gleichzeitig Vorfahre Maximilians ist, gerade weil Gottfried von Bouillon Kreuzfahrer und Eroberer Jerusalems und gleichzeitig Schwanenritternachfahre und Gralshüter ist, funktioniert eine dynastisch-genealogische Lesart der literarischen Texte aus dem Verbund des *Ambraser Heldenbuchs*. Noch weitergehend kann sogar festgehalten werden, dass in der Art und Weise, wie Maximilian dies für seine *gedechtnus* vorsieht, diese Lesart ausschließlich für den Textverbund *Ambraser Heldenbuch* funktioniert. Zwar werden mit der Einverleibung der „literarischen Helden“ gleichsam alle Werke, in denen sie vorkommen, theoretisch vor der Folie dynastisch-genealogischer Angebundenheit an die Habsburger lesbar. Die spezielle Anordnung und Verknüpfung der verschiedenen zentralen Figuren, Themen und kodexinternen Ordnungsstrategien,

⁴¹² Müller 1982, S. 184 ff.

⁴¹³ Müller 1982, S. 187.

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

vor allem der heldenepischen Genealogie, die einzigartig nur hier überliefert ist, macht das *Ambraser Heldenbuch* zu mehr als nur einer Ansammlung von möglichen Texten, die unter einem maximilianisch-*gedechtnus*-spezifischen Gesichtspunkt rezipierbar wären. Vielmehr leistet das *Ambraser Heldenbuch* durch die Anordnung und spezielle Form der in ihm überlieferten Texte einen eigenen Beitrag zur *gedechtnus*. Es kann ihm damit ein sehr viel höherer Stellenwert für Maximilians Gesamtwerk zugemessen werden, als das bisher getan worden ist.

Die im Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* zentralen Figuren und Komplexe, wie sie in den Kapiteln 2 und 4 herausgearbeitet wurden, werden durch den Aufbau des Verbundes besonders ausgestellt und miteinander in Beziehung gebracht. Für sich betrachtet bringt das *Ambraser Heldenbuch* damit in bemerkenswerter Weise Themen und Figuren verschiedener Traditionen in Verbindung, die in der sonstigen Überlieferung für gewöhnlich getrennt voneinander bleiben, zumindest nicht in vergleichbarem Maße einen gemeinsamen Rezeptionszusammenhang teilen. Im Bezug auf den Auftraggeber Maximilian erschließen sich der Wert und der Nutzen des Projekts *Ambraser Heldenbuch* allerdings erst vollständig mit dem Blick auf das übrige Ruhmeswerk. Darin steht das Heldenbuch in der Tat dem renovierten Freskenprogramm auf Burg Runkelstein nahe: Auch dieses entfaltet sein vollständiges Interpretationsangebot in Bezug auf Maximilian erst mit dem Blick auf die weiteren Teile seiner *gedechtnus*. Die zentralen Figuren – Artus, Dietrich – sind die Nadelöhre, durch die jede direkte Anknüpfung an Maximilian und die Habsburger verlaufen muss, weil sie in Maximilians *gedechtnus* über die Ansippung in Mennels Genealogie integriert sind. Aber das gesamte Geflecht von Konzepten – Rittertum, Genealo-

6.3. *Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische Figurengeflechte*

gie, *translatio* – das von diesen und weiteren Figuren im Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* getragen wird, die Verwobenheit dieser Konzepte untereinander, macht den gesamten Verbund unter habsburgisch dynastisch-ideologischen Gesichtspunkten interpretierbar.

Über Dietrich, der Bestandteil beider ist, werden darüber hinaus die reale, mennelsche Genealogie und die fiktionale, heldenepische Genealogie des *Ambraser Heldenbuch*-Verbunds mit einander verbunden. Die Habsburger docken so, blendet man das Heldenbuch auf die reale Genealogie über, innerhalb der Literatur an eine Vielzahl, an beinahe alle relevanten heldenepischen Figuren an. Siegfried, Dietrich, Dietleib, die auch in Runkelstein abgebildet sind, und alle weiteren Helden des umfangreichen Gewebes, das die Texte des Verbunds spinnen – sie alle gewinnen die Komponente realer Zugehörigkeit zur Habsburger Genealogie dazu.

Dreht man von dieser Warte die Blickrichtung, lassen sich Schlüsse auf die Sammlungsabsicht für den geplanten Zweck des *Ambraser Heldenbuchs* ziehen. Als Bestandteil des Gesamtwerkes zu seiner *gedechtnus* muss das Heldenbuch für Maximilian von vornherein so angelegt werden, dass es als Verbund von Erzählungen im dynastischen Interesse lesbar ist. Die Anordnung und zuvor die Auswahl der enthaltenen Texte muss von daher, die Verfügbarkeit vorausgesetzt, so getroffen werden, dass das Resultat eine Einbindung ins Ruhmeswerk ermöglicht. Die Zusammenstellung der Themen und Texte erfolgt dabei eben nicht, wie etwa in Fuerters *Buch der Abenteuer*, durch eine komplette Retextualisierung, sondern durch eine bewusst gesetzte Anordnung und Sortierung, durch die sowohl über die Figuren wie über die verhandelten, auch dynastisch-genealogisch zentralen, The-

6. Verbindungen zum *gedechtnus*-Werk

men intertextuelle Kommunikation und insgesamt ein in sich geschlossen funktionierender Verbund erzeugt wird. So rekursiv wie das Konzept der *gedechtnus* selbst ist auch die Positionierung dieses Ambraser Textverbundes innerhalb des *gedechtnus*-Werks zu verstehen. So wie die eigene, künftige *gedechtnus* formbar ist und Gestalt annimmt durch die „Pfleger“, die Instrumentalisierung älterer *gedechtnus*, so wie dadurch eben diese alte *gedechtnus* in die eigene hineingeflochten wird, so ist die Komposition des *Ambraser Heldenbuchs* nicht bloß eine Pflege alter, literarischer *gedechtnus*, sondern wird mit dem und durch das Entstehen der maximilianischen *gedechtnus* gleichzeitig zum Bestandteil derselben. Die Erzählungen im *Ambraser Heldenbuch* berichten von dynastisch-genealogisch interessanten Figuren und den mit ihnen assoziierten Konnotationen, und deshalb sind sie in diesem Verbund versammelt. Sie erzählen aber nur darum von dynastisch-genealogisch Relevantem, weil den in den Erzählungen agierenden Protagonisten im Rahmen des *gedechtnus*-Werks Maximilians eine dynastisch-genealogisch relevante Position zugeschrieben wird: Ohne die Verwandtschaft der Habsburger mit Artus, Dietrich, den Gralshütern ist das *Ambraser Heldenbuch* immer noch eine beeindruckende Sammlung mittelalterlicher Texte, deren Rezeption auch im 16. Jahrhundert, durch die unter dem *integumentum* der *âventiure* verborgene Wahrheit, ein *prodesse* bewirken könnte, aber nur mit dem Kontext, nur sozusagen entschlüsselt, gibt es seinen speziell habsburgisch-maximilianischen Aspekt frei.

Warum ausgerechnet für das *Ambraser Heldenbuch*, im Gegensatz zu *Theuerdank* und *Weiß Kunig*, keine *Clavis* überliefert ist, die seine Funktion im *gedechtnus*-Werk erklären würde, ist und bleibt eine valide Frage, die ohne Spekulation nicht beantwortbar sein wird.

*6.3. Ansippung und Einschreibung: „reale“ Genealogien und literarische
Figurengeflechte*

7. Ende

7.1. *daz ich den Schilt mues lassen* – ein Abschied?

Nachdem die vorliegende Arbeit *medias in res* mit der Untersuchung der ersten beiden Texte im Verbund, Strickers *Frauen-ehre* und des *Mauritius von Craûn*, eingeleitet wurde, soll nun eine, die bisher erarbeiteten Ergebnisse einbeziehende, ausblickhafte Betrachtung der letzten beiden Werke im *Ambraser Heldenbuch* die Analyse beschließen.

Hinsichtlich ihrer jeweils speziellen Form und Verfasstheit sind das *Titirel*-Fragment und der *Priesterkönig Johannes* bereits in Kapitel 4.4 beschrieben worden. Auch der gemeinsame ‚Prätext‘, Albrechts *Jüngerer Titirel* sowie Wolframs vom Rezipienten mitzudenkender *Parzival*, sind in ihrer jeweiligen Bedeutung herausgestellt worden. Beide Texte zusammen spitzen in gemeinsamer Tendenz auf eine heilsgeschichtliche Ebene, ein den Gral hütendes Priesterkönigtum der Protagonisten, beziehungsweise deren Geschlecht, zu. In den Kapiteln 4 und 6 wurde die besondere Relevanz genealogischer Ordnungssysteme, sowohl für den Textverbund im *Ambraser Heldenbuch*, als auch für Maximilians *gedechtnus*-Konstruktion, herausgearbeitet und über Schlüsselfiguren auch miteinander verknüpft. An drei Themenkomplexe, die im Verbund der Sammelhandschrift verhandelt werden, wird Maximilian über genealogische Ansippung an (teil-)literarische Figuren, die für diese Komplexe stehen, direkt angebunden: König Artus, Dietrich von Bern und Gottfried von Bouillon. Letzterer ist als erfolgreicher Kreuzfahrer Vorbild für Maximilian, der zeitlebens den Plan eines Kreuzzugs nicht umsetzen konnte, ihn jedoch nie aufgegeben hatte. Nicht zufällig lässt der pseudobiographische *Theuerdank* für dieses ausstehende Vorhaben ein letztes Kapitel leer, um die Möglichkeit des

7.1. *daz ich den Schilt mues lassen – ein Abschied?*

dichterischen Nachtrags über die noch zu vollbringende Kreuzfahrt zu geben. Der dem Kapitel zugeordnete Holzschnitt zeigt Maximilian/Theuerdank als Kreuzritter, als *miles christi*.

In Kapitel 5 konnte zum einen die Identität einer der beiden Figuren auf dem Titelbild des *Ambraser Heldenbuchs* als Titurel plausibel gemacht werden, da sie ikonographisch genauso ausgeführt ist, wie die figürliche Darstellung Titurels neben dem Textbeginn auf Blatt 234r der Handschrift. Im Abgleich mit der Gestaltung des Stammbaum-Abschnitts im oberen Bereich des Holzschnittes *Ehrenpforte* konnte außerdem gezeigt werden, wie im Titelblatt mit dem Rankenbogen, an dem die für Maximilian stehenden Granatäpfel sprießen und dem darüber angeordneten Wappen eindeutig Bezug genommen wird, auf die graphische Darstellung eines genealogischen Konstrukts. Zusammengekommen legen diese Entdeckungen eine genealogische Anbindung Maximilians an das Titurel-Geschlecht nahe und damit die, über Gottfried von Bouillon bereits gezeigte, Verbindung mit dem Priesterkönigsgeschlecht der Gralshüter.⁴¹⁴

Bereits seit langem wird in der Forschung immer wieder vermutet, Maximilian habe in sich selbst die Kaiserwürde und das Papstamt vereinen und so selbst eine Art Priesterkönig werden wollen.⁴¹⁵ Eher realpolitisch motiviert, wenngleich durchaus

⁴¹⁴ Vgl. Amann 2008, S. 135: Amann sagt mit Bettina Wagner, Maximilian behaupte eine Verwandtschaft mit dem Gralsgeschlecht, räumt aber ein (Anm. 16), dass dies nicht belegt sei. Über Gottfried von Bouillon ist diese Verbindung allerdings durchaus belegbar vorhanden, hier über den literarischen Bereich mit Titurel noch verstärkt.

⁴¹⁵ Vgl. etwa Böhm, W[ilhelm]: Hat Kaiser Maximilian I. im Jahre 1511 Papst werden wollen?, in: Jahresbericht über die Luisenstädtische

7. Ende

mit einem romantischen Aspekt, sieht Klaus Amann den Grund für die Auswahl des Texts für das Heldenbuch. Mit Blick auf Maximilians politische Bestrebungen des Machtausbaus in Europa, vor allem durch die Verheiratung seiner Kinder und Enkel, kommt Amann zu der Ansicht:

„Im literarischen Werk Priesterkönig Johannes war eine politische und gesellschaftliche Utopie enthalten, von der Maximilian zwar wusste, dass sie nicht zu erreichen war, aber auch dieser Text ist im Lichte der Biographie des ‚letzten Ritters‘ ein Zeugnis für dessen unverdrossenen Anspruch auf universale Führung einer Welt, die gerade größer und verworrener wurde und deren Eroberung sich mit Hilfe mittelalterlicher Vorstellungen schon lange nicht mehr bewerkstelligen ließ.“⁴¹⁶

Gleich, ob Maximilian selbst ein Priesterkönig werden wollte oder nicht: Die Figur des Priesterkönigs Johannes als gleichzeitig weltlicher und geistlicher Herrscher, aber insbesondere auch in Verbindung mit dem Wolframschen Entwurf als Hüter des Grals, dient ihm zweifelsohne nicht nur als Identifikationsfigur, sondern wird über den Textverbund des *Ambraser Heldenbuchs* auch konkret in die eigene Genealogie eingeflochten. Der Priesterkönig ist nicht nur „erfolgreiches Alter Ego“ sondern Teil der *gedechtnus*. So, wie Maximilian in seinen Romanprojekten zu Theuerdank, Weißkunig oder Freydal wird, so werden die angesippten literarischen Figuren zu Alter Egos Maximilians, die Erzählungen zu Spiegelflächen von Aspekten seiner Inszenierung. Das

Gewerbeschule in Berlin, hg. von Luisenstädtische Gewerbeschule Berlin, Berlin 1873, S. 1-17.

⁴¹⁶ Amann 2008, S. 145.

7.1. *daz ich den Schilt mues lassen – ein Abschied?*

Gralsgeschlecht ist in der Folge der Texte im Verbund des *Ambra-ser Heldenbuchs* die letzte Instanz auf dem Weg der *translatio*, das Finale von dem aus nur noch der Ausblick in die Zukunft erfolgen kann.

Es ist nicht sicher zu sagen, ob Maximilian die Achatschale, die er aus dem Erbe seines Schwiegervaters Karls des Kühnen erhalten haben soll und die seine Urenkel schließlich zum „unveräußerlichen Erbstück“ des Hauses Habsburg erklären würden, so dass sie noch heute in der Wiener Schatzkammer liegt, tatsächlich als den „Heiligen Gral“ angesehen hat, als der sie heute, unter Berufung auf jüngere Quellen, präsentiert wird.⁴¹⁷ Möglich wäre dies durchaus und es würde Maximilians Selbstfigurierung als Gralshüter korrespondieren. Wenn der alternde Herrscher selbst, wie Martin Wierschin glaubt, gerade die Auswahl der letzten beiden Texte seines Heldenbuches getroffen hat,⁴¹⁸ dann kann im Beginn des Titulrel womöglich auch eine Absichtserklärung Maximilians zu lesen sein, der die, sich mit diesen Texten vollendende, Genealogie in die Zukunft, an seine Nachfahren weiterzureichen beabsichtigt.

*Do sich der starche Tytorel nicht gerûren
da getorst er wol sich selben mit die seine in sturme
gefûeren.
seyt sprach Er im alter ich lernne,
daz ich den Schilt mues lassen des phlag ich ettwen schone
vnd gerne.*

⁴¹⁷ Vg. <http://www.wiener-schatzkammer.at/heiliger-gral.html>.

⁴¹⁸ Wierschin 1976, S. 563.

7. Ende

*Mocht ich getragen Wappen so sprach der genente,
des mues der lufft sein geeret von spers krache aus meiner
hennde,
die spreÿssen geben schatten vor der sunnen.
vil zÿmmere ist auf helme von meines schwertes egke en-
prunnen.⁴¹⁹*

Nach diesen Eingangsversen führt Titurel in wörtlicher Rede weiter seine Erfahrungen mit *hoher mÿnne* aus, spricht davon wie er den Gral empfing und ihn nun an seinen Sohn Frimutel, den *liecht gemale[n]* weitergeben möchte. Dem in seiner Jugend turnierbegeisterten Maximilian kann sich der Gralskönig hier – einer der zu seiner Zeit die Sonne mit den Spänen von Lanzen verdunkelt und mit dem Schwert Funken auf der Helmzier seiner Gegner geschlagen hat – als Identifikationsfigur geradezu aufdrängen. Auch wenn derart biographisierende Überlegungen grundsätzlich spekulativ bleiben müssen und daher mit Vorsicht zu genießen sind: Die Perspektive eines gealterten Herrschers, der mit seinen Vorhaben bereits auf die kommenden Generationen zielt, ist Maximilian nachweislich zu eigen und zeigt sich beispielsweise auch an der Einrichtung des *Theuerdank*: In der Vorrede von Maximilians Roman richtet sich der Verfasser Melchior Pfinzing nämlich eben nicht an den Auftraggeber Maximilian, sondern bereits an dessen siebzehnjährigen Enkel Karl (später Karl V.).⁴²⁰ Ob die romantische Vorstellung des alternden „letz-

⁴¹⁹ *Titurel*, Str. 1-2 (Transkript nach dem „Ambraser Heldenbuch“).

⁴²⁰ *Theuerdank* 1517, Schluss der Vorrede: *Dem durchleüchtigisten Fürsten vnnd herren hern Carlen / künigen zû Hispanien etc. Ertzhert-*

7.2 Ergebnissicherung, Fazit und Ausblick

ten Ritters“, der hier mit den abschließenden Texten der Sammlung ein Vermächtnis formuliert wissen will, stimmt, wird sich schlussendlich nicht belegen lassen. Plausibel ist die Idee deshalb, weil einwandfrei dargelegt werden kann, wie über das Mittel der genealogischen Verbindung auch die Figuren dieser letzten Texte an das von Maximilian her entworfene Geflecht aus historisch-literarischer *gedechtnus*-Konstruktion angebunden sind. Die Perspektivierung Maximilians als potenziellen Priesterkönig und der Habsburger als Abkömmlinge des Gralsgeschlechts leistet die Betrachtung des *Titurel*-Fragments und des Ambraser *Priesterkönigs Johannes* im Gesamtkontext auf jeden Fall.

7.2 Ergebnissicherung, Fazit und Ausblick

Mit dem Einstieg über das Zusammenlesen von *Frauenehre* und *Mauritius von Craûn* konnte gleich zu Beginn der Arbeit ein moderner Ansatz in der Tradition der *material philology* fruchtbar gemacht werden. Die rezeptionssteuernde Wirkung, die beide Texte sowohl füreinander entwickeln, als auch zusammen für den gesamten Textverbund vorbereiten, hängt an miteinander verwobenen materiell-formalen und an inhaltlichen Kriterien: Das Fragment der *Frauenehre* ist in der Ambraser Überlieferung des Textes inhaltlich stark zugespitzt. Die Wechselwirkung von vorbildlichem Rollenverhalten beider Geschlechter in der höfischen Gesellschaft wird als essenziell für das Funktionieren und Fortbestehen eben dieser Gesellschafts- und Weltordnung dargestellt. Der Stricker beschreibt einen *ordo*-Zustand, der

zogen zû Osterreych / hertzogen zû Burgundi etc. meinem allergnedigsten hern. Tatsächlich trägt Karl bereits in seinem jungen Alter alle genannten Titel.

7. Ende

von einem *perpetuum mobile*, einem sich selbst antreibenden Kreislauf positiver Bestätigung von Rollenverhalten angetrieben wird, aber seinen ersten Anstoß in weiblichem Idealverhalten nimmt. Dementsprechend zentral fällt sein Lob der Frauen aus, das alle Männer der Welt, hätten sie bessere dichterische Fähigkeiten als er, nicht ausreichend zu Ende bringen könnten. Nur ein *anefangk* sei dieses Lob dementsprechend. Der vermeintlich sperrige *Mauritius von Craûn* passt hinter diese markante Perspektivierung des Stricker-Fragments sehr viel besser, als das bisher gesehen worden ist, denn er verhandelt und problematisiert das zentrale Thema des Vorgängertextes, das Erfüllen, beziehungsweise Nicht-Erfüllen von idealen Rollenbildern und diskutiert die möglichen Auswirkungen auf die höfische Gesellschaft. Zweitens erweitert der vordergründig unverhältnismäßig lange Prolog die Perspektive auf das Rittertum. Während es beim Stricker um die Wechselbeziehung der Geschlechter, aus der sich ideales ritterliches Handeln motiviere, geht, personifiziert der Autor des *Mauritius von Craûn* das Rittertum und beschreibt einen Weg entlang der *translatio imperii*, eine *translatio militiae*, dem es, den Tüchtigen folgend und die Scheiternden verlassend, folgt.

Die Lesbarkeit dieses exotischen Zweierverbundes gleich zu Anfang des Gesamttextverbunds im *Ambraser Heldenbuch* als Prolog mit mehreren konkreten Prolepsen auf wesentlich später folgende Werke konnte von der Einleitung her plausibel gemacht und im Kapitel 2 der Arbeit weiter bestärkt werden. Der Aufbau der Sammlung ergibt dann Sinn, wenn der Gesamtverbund konsequent zusammengelesen wird: Das im *Mauritius von Craûn* als mobil beschriebene Rittertum durchläuft beispielsweise nur dann entlang einer *translatio* konsequent weiter verschiedene Handlungsräume, wenn Hartmanns *Iwein* vor dem *Erec* steht.

7.2 Ergebnissicherung, Fazit und Ausblick

Ersterer endet am Fixpunkt Artushof. Zweiterer beginnt hier zwar, seine Handlung – und damit das abstrakte Rittertum – verabschiedet sich am Ende aber von Artus und seinem Hof und plausibilisiert so einen neuen Ort für folgende Erzählungen, die dann zunächst in einem heldenepischen Umfeld angesiedelt sind. Die spezielle Fassungsvarianz spielt dabei für das Funktionieren des Verbunds eine besondere Rolle: Die Verbindung der *Mantel*-Erzählung als Prologsubstitut mit dem *Erec* und das im Vergleich zur Chrétien'schen Vorlage veränderte, unikale deutsche Ende des *Erec*-Romans ist dafür beispielhaft.

Es konnte gezeigt werden, dass im Gesamtverbund an vielen Stellen einzelne Texte, jeweils entweder in der besonderen Poetik ihrer individuellen Verfasstheit oder als Unika, mit einander in Kommunikationsverhältnisse treten. Das gilt zum einen für enge Zweierbeziehungen, wie sie auch die sonstige Überlieferung zum Teil durchaus kennt (*Nibelungenlied* und *Klage*, *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht*, *Ortnit* und *Wolfdietrich*), aber auch für unikale Bündnisse (*Frauenehre* und *Mauritius*, *Mantel* und *Erec*, *Titarel* und *Priesterkönig Johannes*). Zum anderen treten aber auch weiter auseinanderliegende Texte oder Teilverbände miteinander in Beziehung und gliedern so den Gesamtverbund der Handschrift auf einmalige Weise. Als Beschreibungsmodell wurde dafür die Metapher von Brücken und Tunneln gewählt, die die Inklusivität beziehungsweise Exklusivität von so miteinander in Beziehung geratenden Texten für den jeweils überspannten oder unterwanderten und ausgeblendeten Teilverbund verbildlicht. Mit Blick auf den gesamten Textbestand konnten so Verbindungen, „Verkehrslinien“ sichtbar gemacht werden, die über verschiedene inhaltliche Diskurse jeweils Textmengen aneinanderbinden. Nachdem Strickers *Frauenehre*

7. Ende

gleich zu Beginn den Zusammenhang von ideal ausgefüllten Geschlechterrollen und (höfischem) *ordo* herstellt, dessen Zusammenbruch sie für den Fall prophezeit, dass diese Rollen nicht mehr ideal erfüllt würden, greift eben dieses Szenario in aller Konsequenz im *Helmbrecht* gegen Ende der Sammlung und führt dem Rezipienten die Konsequenzen des Verlustiggehens höfischer Werte vor Augen. Auch sonst zeigen der *Helmbrecht* (und die kleinepischen Texte um ihn herum) erstaunlich viele Bezugnahmen auf das vom Stricker geschilderte Ideal und führen zusammen teilweise eine hof-ferne Welt ohne *ordo* vor, eine Welt ohne ideales Rittertum, nachdem dieses weitergewandert ist, entlang der vorher mitverfolgten Translationsroute.

Unter Einbeziehung der Entstehungsumstände der Texte und, wo fassbar, der politisch-historischen Position der Autoren (Herrand von Wildonie, Werher der Gärtner) konnte darüber hinaus auf die Relevanz und Rezeptionssituation ihrer Texte im Umfeld Maximilians um 1500 rückgeschlossen werden und so an verschiedenen Stellen der Nachweis der absichtsvollen Anlage des *Ambraser Heldenbuchs* als neues, nicht auf vorgängigen Sammlungen basierendes, Projekts sehr wahrscheinlich gemacht werden. Vermeintliche vorgängige *Œuvre*-Sammlungen (Hartmann, Herrand) oder ein heldenepischer Kern konnten als unhaltbar herausgestellt werden. Dagegen konnte gezeigt werden, dass der auf den ersten Blick disparat erscheinende und schwer zu kategorisierende Textverbund im *Ambraser Heldenbuch* als in sich abgeschlossenes Korpus erstaunlich gut funktioniert und lesbar ist, wobei das Wissen um historische Zusammenhänge mit der Auftraggeber-Dynastie der Habsburger dazu beitragen kann, die Motivation hinter der Auswahl einiger Texte nachvollziehbarer zu machen.

7.2 Ergebnissicherung, Fazit und Ausblick

Im Anschluss an das Kapitel wurden in einem Exkurs (Kapitel 3) der Blick auf die im *Ambraser Heldenbuch* gebrauchten Strategien im Vergleich zu denen im *Buch der Abenteuer* Ulrich Fuetrers gelenkt. Dafür wurde dieses, nur wenig eher entstandene, literarische Großprojekt, das von Maximilians Schwager Albrecht IV. von Bayern-München in Auftrag gegeben worden war, in seiner eigenen Verfasstheit beleuchtet und das Verhältnis der beiden Herrscher sowie das der beiden literarischen Werke zueinander beleuchtet. Obwohl sich beide Sammelwerke und die Strategien der Auftraggeber in gewisser Weise gleichen, zeigte sich dabei doch, dass das *Ambraser Heldenbuch* eine völlig andere poetische Strategie entwickelt, als die retextualisierte Zyklifizierung des *Buchs der Abenteuer*. Auch wenn beide Korpora möglicherweise einer gemeinsamen Tendenz, einer Mode der Zyklusbildung am Ende des Mittelalters entspringen, sind sie doch nur entfernt verwandt.

Das Kapitel 4 legte den Fokus auf die narratologische Ebene, konkret auf die der in den Texten auftretenden Figuren und ihre Beziehungen untereinander. König Artus spielt als Figur für das im Prolog der Handschrift (*Frauenehre, Mauritius von Craûn*) entworfene höfische Umfeld eine Schlüsselrolle. Auch wenn Artus nicht in allen, im weiteren Sinne höfisch zu nennenden, Texten vorkommt, sind die zentralen Tugenden des Wertesystems in ihm gebündelt, und er steht als Figur für das ideale Rittertum und eine Welt im Zustand des idealen Ordnungszustandes. Auf ihn wird auch verwiesen, wenn die besondere Vorbildlichkeit des Dietrich-Ahnen Dietwart im Prolog von *Dietrichs Flucht*, dem ersten nicht-höfischen, heldenepischen Werk im Textverbund, hervorgehoben werden soll. Dietrich selbst wird für die heldenepischen Werke zum Fixpunkt, zur Basis eines genealogischen Ge-

7. Ende

flechts, dass vom Beginn (*Dietrichs Flucht*) bis zum Ende des Teilverbundes heldenepischer Texte (*Ortnit/Wolfdietrich*) die Werke im Mittelteil des *Ambraser Heldenbuchs* überspannt. Die Genealogie Dietrichs wird hier zum Ordnungskriterium und verbindet Texte der historischen Dietrichepik (*Dietrichs Flucht*, *Rabenschlacht*) mit dem Nibelungenstoff (*Nibelungenlied*, *Klage*), dem Wolfdietrichstoff (*Ortnit*, *Wolfdietrich*) und dem aventiurehaften *Biterolf und Dietleib*. Dies geschieht einerseits, indem typische Eigenheiten heldenepischen Erzählens, genutzt werden: Offene Enden und Zwischenräume werden durch Erzählungen und Teilerzählungen anderer Texte gefüllt, „Verbindungsangebote“ und „transtextuelle Schnittstellen“ genutzt. Andererseits fällt die entstehende Heldengenealogie untypisch bruchlos und im Gegensatz zu dem, was bei heldenepischem Erzählen zu erwarten und aus anderen Überlieferungskontexten bekannt ist, völlig kohärent aus. Die Gliederung der heldenepischen Werke entlang des auf Dietrich zuspitzenden genealogischen Konstrukts funktioniert im *Ambraser Heldenbuch* auf einmalige Art und Weise.

In einem Binnendiskurs wird außerdem die Rolle der Kriemhild aus dem *Nibelungenlied* verhandelt. Eingedenk und trotz der speziellen, fragmentarischen Form des *Ambraser Nibelungenliedes* d im Zusammenspiel mit *Klage*, vor allem *Kudrun* sowie *Biterolf und Dietleib* wird über Kriemhild diskutiert. Dies geschieht vor allem mittels der Figur der Kudrun. Der Roman *Kudrun* wartet dabei zwar als einziger heldenepischer Text mit einem unverbundenen, separaten Figurenarsenal auf, spiegelt aber, über eine eigene Held(inn)engenealogie mit Zuspitzung auf die Figur Kudrun, als weibliches Pendant zur ordnungsgebenden Dietrich-Figur in den umstehenden Texten, den strukturellen Aufbau des Teilverbundes gleichsam im Brennglas. Nicht zuletzt

wird durch das Einführen des Konzepts Genealogie in die Strukturierung entlang einer *translatio (imperii wie militiae)* eine wichtige Verbindung beider Prinzipien für die Anlage des Textverbundes in der Sammelhandschrift vorgenommen. Dass auf beide Systeme, über die jeweils für sie stehenden Figuren Artus und Dietrich, vom *Helmbrecht*, der im Mittelpunkt des letzten Sammlungsteils steht, verwiesen wird, zeigt die Relevanz der Figuren einerseits und betont die innere Logik der Sammlungskomposition andererseits.

Auch für den folgenden Exkurs (Kapitel 5), der sich mit dem Illustrationsprogramm des *Ambraser Heldenbuchs* beschäftigt, spielen Figuren, beziehungsweise figürliche Darstellungen eine zentrale Rolle. Neben vielen wertvollen Einzelbeobachtungen, die zum Bildprogramm und der Illumination der Handschrift neu gemacht werden konnten, stehen die Entdeckungen zu den gemalten Figuren mit eindeutigen Text-Bild-Bezügen im Mittelpunkt des Exkurses. Einige dieser Figuren konnten neu identifiziert oder klarer zugeordnet werden (Hunnendarstellung, Drache, Titurel), oder es konnte bezüglich ihrer Bedeutung für den Auftraggeber Maximilian ein tiefergehendes Interpretationsangebot gemacht werden (nackter Kaiser). Eine besondere Relevanz für das Konzept der Handschrift konnte neu dem Titelbild zugeschrieben werden, indem erstens die Bezugnahme auf ein genealogierelatiertes Bild, die Ikonographie des Habsburger Stammbaums in Maximilians *Ehrenpforte*, gezeigt und zweitens die Identifizierung einer der beiden Figuren auf dem Bild als Titurel plausibel gemacht werden konnte.

In Kapitel 6 konnte schließlich das am Material des *Ambraser Heldenbuchs* Erarbeitete in eine Untersuchung der Bedeutung des Kodex für das *gedechtnus*-Werk Maximilians insgesamt ein-

7. Ende

gebracht werden. Die Klärung des Begriffs der *gedechtnus* in seiner Bedeutung für Maximilian konnte hier zunächst entscheidend erweitert werden. Die Arbeit konnte so einlösen, wozu sie von vornherein auch angetreten war, nämlich die hervorragende Monographie Jan-Dirk Müllers in diesem Bereich zu Ergänzen und nach fast 35 Jahren, mit den in den vorangegangenen Kapiteln erarbeiteten Ergebnissen, einige Schritte über die von Müller erbrachten Erkenntnisse hinauszutreten. Dies gelang unter anderem mit einer erweiterten Begriffsdefinition des Kernbegriffs der *gedechtnus*, der ein weitaus breiteres Feld bezeichnet, als bisher wahrgenommen wurde und eine erhebliche abstrakte Komponente enthält. *Gedechtnus* ist für Maximilian nicht bloß Herrscherlob, nicht bloß das Gegenständliche einer Erinnerung an ihn. Sie beschreibt zwar auch den Erinnerungsgegenstand, den materiellen Aspekt der *memoria*. Dies ist aber bloß ein Bestandteil, der materielle, weltliche Anker eines prinzipiell als überzeitlich, ewig existierend, transzendent verstandenen Prinzips. *Gedechtnus* ist als grundsätzlich Ewiges dem Vergänglichen des Menschseins entgegengesetzt und damit ganz konkret Mittel zur Überwindung von Zeitlichkeit. Trotzdem ist sie veränderbar, kann nutzbar gemacht und interpretiert werden und in diesem Bewusstsein positioniert Maximilian sich selbst als diesseitigen Fixpunkt, der an das überzeitlich-transzendente Prinzip der *gedechtnus* andockt.

In diesem Sinne stehen alle im Rahmen des *gedechtnus*-Werks entstandenen Projekte und Selbstinszenierungen Maximilians in einem größeren, gemeinsamen Kontext. Es konnte gezeigt werden, wie Maximilian, der sich selbst zu einer literarischen Figur verarbeiten lässt, indem er zum Beispiel die pseudobiographischen Werke *Theuerdank*, *Weiß Kunig* und *Freydal* anlegen lässt,

seinerseits literarische Figuren, die jeweils historische Ursprünge haben (oder von denen das zeitgenössisch angenommen wird) vereinnahmt. Während die Inszenierung seiner selbst als literarische Figur quasi ein umgekehrtes *integumentum* im Sinne Thomasins von Zerklære darstellt, geht die Instrumentalisierung der zentralen literarischen Figuren darüber hinaus. Auch hier treten König Artus und Dietrich von Bern in mehreren Projekten der *gedechtnus* in Erscheinung, sowie für den Gralskomplex wiederholt Gottfried von Bouillon. Die gleichen Figuren und Komplexe, die die Anlage des *Ambraser Heldenbuchs* spiegelt, sind auch für die anderen Projekte Maximilians zentral. Sie sind sogar so bedeutungsvoll, dass sie in die reale Genealogie Maximilians aufgenommen werden und in ihrer Eigenschaft als Ahnen und Verwandte zu Autoritäten für Maximilians Selbstinszenierung werden.

Maximilian gelingt es gleichermaßen literarische Helden in seine eigene *gedechtnus* zu integrieren und damit zu instrumentalisieren, wie sich selbst in literarische Kontexte einschreiben zu lassen und selbst zu einem literarischen Helden zu werden. Eine Grenze zwischen Fiktional-Literarischem und Personell-Historischem ist für ihn nicht relevant, er überschreitet sie in beide Richtungen und nur deshalb funktioniert seine *gedechtnus* überhaupt. Das *Ambraser Heldenbuch* wird damit in seiner speziellen Anlage vom schwer einschätzbaren zum zentralen Projekt innerhalb des *gedechtnus*-Kunstwerks. Es wird nur im Kontext mit den übrigen Werken als Komposition sichtbar, die von dynastisch-genealogisch Relevantem erzählt und die enge Vernetzung von literarischen Figuren und historischen Figuren im potenziell ewigen maximilianischen *gedechtnus*-Konzept dokumentiert.

Schließlich fügt sich zu den bis hierher gesammelten Ergebnissen auch die Perspektivierung des Schlusses des Ambraser

7. Ende

Textverbundes auf eine heilsgeschichtliche, geistliche Ebene und das Gralsgeschlecht. Maximilian entwirft seine *gedechtnus* stets mit sich selbst im Mittelpunkt, aber genauso immer angebunden an das Prinzip der Genealogie, an seine habsburger Dynastie und damit auch im Vorausblick auf seine Nachkommen. Weil *gedechtnus* überzeitlich, sowohl in die Vergangenheit, wie in die Zukunft ausgerichtet ist, eine Zukunft in der das, was gegenwärtig Maximilian verkörpert durch seine Nachfahren zu tragen sein würde, ist es mehr als plausibel, dass das *Ambraser Heldenbuch* mit dieser Blickrichtung schließt. Vielleicht ist im *Titirel*-Fragment und im *Priesterkönig Johannes* tatsächlich ein Abschied Maximilians zu lesen, die Einsicht, *den Schilt lassen* und den metaphorischen Gral weitergeben zu müssen, und die Absicht, der nachfolgenden Generation seiner Enkel die Fortführung des von ihm Geschaffenen aufzutragen. Dies würde jedenfalls die politisch-historische Dimension spiegeln, die Maximilian für seine Nachkommen für viele Generationen einnahm – und es würde erklären, warum seine Urenkel den „Heiligen Gral“ aus Burgund in der Wiener Schatzkammer zu einem „unveräußerlichen Erbstück“ erklärten.

Für die germanistische Forschung hat die vorliegende Arbeit mit grundlegenden Ergebnissen am Beispiel des *Ambraser Heldenbuchs* zeigen können, wie fruchtbar ein Ansatz sein kann, eine Sammelhandschrift als Ganzes zu betrachten und in der tatsächlichen materiellen Form und der Fassungsvarianz der Überlieferung erst zu nehmen. Die Sicht auf den Kodex konnte mit einer Vielzahl von Einzelbeobachtungen und Analysen der Dynamiken innerhalb der Sammlung zahlreiche Ergebnisse liefern, weil Ansätze der *material philology* gezielt auf einen Gegenstand der Kategorie Sammelhandschrift übertragen wurden. Die für Maximilians Heldenbuch besonders dichte Überlieferung zu den Entstehungsumständen, zum Auftraggeber, zum Schreiber und zum

7.2 Ergebnissicherung, Fazit und Ausblick

Produktionszeitraum wurde überdies miteinbezogen und auch dieser Ansatz, die historischen Aspekte und das Umfeld des Kodex mit in den Blick zu nehmen, konnte relevante neue Ergebnisse liefern. Selbst wenn auch für das *Ambraser Heldenbuch* nicht alle Produktionsbedingungen bekannt sind (Vorlagen, Entstehungsort, Redaktion) kann dieses Vorgehen als Muster für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Sammelhandschriften und den darin überlieferten Texten verstanden werden.

Für die Maximiliansforschung konnte die Arbeit deshalb einen Beitrag leisten, weil sie ein neues Licht auf einzelne Aspekte des, auch im interdisziplinären Dialog, noch immer nicht vollständig erschlossenen Gegenstands zu werfen vermochte. Der zentrale Begriff der *gedechtnus* konnte erweitert definiert werden und die Relevanz des *Ambraser Heldenbuchs* für Maximilians *gedechtnus* und umgekehrt, konnten der Sammelhandschrift eine neue Bedeutung zumessen. Zumindest auf einige offene Fragen zu Maximilian und seinem Heldenbuch konnten Antworten gegeben oder Vorschläge gemacht werden.

Abkürzungsverzeichnis

- ABäG – Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik
ATB – Altdeutsche Textbibliothek
BSB – Bayerische Staatsbibliothek
BSMA – Bamberger Studien zum Mittelalter
DA – Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters
DKV TB – Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch
DVjs – Deutsche Vierteljahresschrift
GAG – Göppinger Arbeiten zur Germanistik
GRM – Germanisch-romanische Monatsschrift
HAUM – Herzog Anton Ulrich-Museum
hg. – herausgegeben
JOWG – Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft
MGvK – Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst
MIÖG – Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsfor-
schung
NDB – Neue Deutsche Biographie
N.F. – Neue Folge
ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek
PBB – Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
PG – Philologica Germanica
SCJ – The Sixteenth Century Journal
StaBi – Staatsbibliothek
UB – Reclams Universal-Bibliothek
VHVO – Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und
Regensburg
ZAGV – Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins
ZfdA – Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh – Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfGerm – Zeitschrift für Germanistik
ZfK – Zeitschrift für Kunstgeschichte

Literaturverzeichnis

- Althoff, Gerd: Inszenierte Herrschaft. Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter, Darmstadt 2003.
- Amann, Klaus: Kaiser Maximilians erfolgreiches ‚alter ego‘ im Kampf um weltliche und geistliche Macht. Zum ‚Priesterkönig Johannes‘ im ‚Ambraser Heldenbuch‘, in: Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Waltraud Fritsch-Rössler (Cristallin wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008, S. 129–148.
- Ambraser Heldenbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series Nova 2663 der österreichischen Nationalbibliothek, hg. von Unterkircher, Franz (Codices selecti 43), Graz 1973.
- Ambraser Heldenbuch, ÖNB Wien, Signatur: Cod. Ser. N. 2663, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14017462>.
- Andersen-Vinilandicus, Peter: Mauritius oder der Kaiser mit unsichtbarer Kron´, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 201–214.
- Austrias, mehrere Digitalisate, Permalink: <http://gateway-bayern.de/VD16+B+562>.
- Bastert, Bernd: Der Münchner Hof und Fuetrers ‚Buch der Abenteuer‘. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter (Mikrokosmos 33), Frankfurt am Main u.a. 1993.
- Bastert, Bernd: Sequentielle und organische Zyklizität. Überlegungen zur deutschen Karlepik des 12. bis 15. Jahrhunderts, in Chanson de Roland‘ und ‚Rolandslied‘. Actes du colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Universite de Picardie Jules Verne, 11 et 12 Janvier 1996, hg. von Buschinger, Danielle und Spiewok, Wolfgang (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 57), Greifswald 1997, S. 1–13.

Verzeichnisse

- Bauschke, Ricarda: Die Alterslosigkeit des epischen Helden, in: Altersphantasien im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, hg. von Wiener, Jürgen, Düsseldorf 2015, S. 69-82.
- Biterolf und Dietleib, hg. von Schnyder, André (Sprache und Dichtung N.F. 31), Bern/Stuttgart 1980.
- Böhm, W[ilhelm]: Hat Kaiser Maximilian I. im Jahre 1511 Papst werden wollen?, in: Jahresbericht über die Luisenstädtische Gewerbeschule in Berlin, hg. von Luisenstädtische Gewerbeschule Berlin, Berlin 1873, S. 1-17.
- Brackert, Helmut: Helmbrechts Haube, in: ZfdA 103 (1974), S. 166-184.
- Bumke, Joachim: Der ‚Erec‘ Hartmanns von Aue. Eine Einführung, Berlin 2006.
- Bumke, Joachim: Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, Berlin 1996.
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 2008.
- Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Erec und Enide. Altfranzösisch/Deutsch, hg. von Gier, Albert, Stuttgart 1987/2007.
- Clemens, Evemarie: Luxemburg-Böhmen, Wittelsbach-Bayern, Habsburg-Österreich und ihre genealogischen Mythen im Vergleich, Trier 2001.
- Curschmann, Michael, Art. ‚Herrand von Wildon‘, in: NDB 8 (1969), S. 681-682.
- Curschmann, Michael: Ein neuer Fund zur Überlieferung des ‚nackten Kaisers‘ von Herrand von Wildonie, in: ZfdPh 86 (1967), S. 22–58.
- Dahm-Kruse, Margit: Konrads von Würzburg ‚Herzmaere‘ im handschriftlichen Kontext. Zur poetologischen Beeinflussung von Textfassungen durch die Sammlungskonzeptionen, in: Der Kurzroman im mittelalterlichen Europa, hg. von Edlich-Muth, Miriam, Wiesbaden 2018, S. 193–209.

Verzeichnisse

- Daiber Andreas: Bekannte Helden in neuen Gewändern? Intertextuelles Erzählen im ‚Biterolf und Dietleib‘ sowie am Beispiel Keies und Gawains im ‚Lanzelet‘, ‚Wigalois‘ und in der ‚Crone‘ (Mikrokosmos 53), Frankfurt am Main 1999.
- Das Ambraser Mantel-Fragment, hg. von Schröder, Werner, Stuttgart 1995.
- Das Nibelungenlied nach der Handschrift d des „Ambraser Heldenbuch“ (Codex Vindobonensis Ser. nova 2663, Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Transkription und Untersuchungen, hg. von Pritz, Roswitha, Wien 2009.
- Das Nibelungenlied, hg. von Bartsch, Karl; de Boor, Helmut; Wisniewski, Roswitha, 22. Auflage, Wiesbaden 1996.
- Daz buoch von dem übeln wibe, hg. von Ebbinghaus, Ernst A[lbrecht] (ATB 46), Tübingen 1968.
- De Boor, Helmut; Glier, Ingeborg: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter: 1250-1350, München 1987.
- Deighton, Alan: Die ‚nichtpolitischen‘ Erzählungen Herrands von Wildonie, in: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, hg. von Grubmüller, Klaus; Johnson, Leslie Peter; Steinhoff, Hans-Hugo (Paderborner Colloquium 1987, Sprach- und Literaturwissenschaft 10), Paderborn 1988, S. 111–120.
- Der Mantel. Bruchstück eines Lanzeletromans des Henrich von dem Türilin. Nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone, hg. von Warnatsch, Otto (Germanistische Abhandlungen 2), Breslau 1883.
- Die ‚Nibelungenklage‘. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, hg. von Bumke, Joachim, Berlin/New York 1999.
- Die Kaiserchronik. Eine Auswahl, hg. von Herweg, Mathias, Stuttgart 2014.
- Die Nibelungenklage. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Bartsch. Einführung, neuhochdeutsche Übersetzung und Kommentar, hg. von Lienert, Elisabeth, Paderborn u.a. 2000.

Verzeichnisse

Diekamp, Busso: ‚Nibelungenstadt‘. Die Rezeption der Nibelungen in Worms, in: Nibelungen Schnipsel. Neues vom alten Epos zwischen Mainz und Worms, hg. von Hinkel, Helmut (Hrsg.), Mainz 2004, S. 143-208.

Dietrichs Flucht. Textgeschichtliche Ausgabe, hg. von Lienert, Elisabeth; Beck, Gertrud, Tübingen 2003.

Diu Crône von Heinrich von dem Türlin, hg. von Scholl, Gottlob Heinrich Friedrich, Stuttgart 1852.

Domanski, Kristina: Das Ambraser Heldenbuch – ein Florilegium?, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege 67 (2014), S. 249–255.

Domanski, Kristina: Die Naturstudien im ‚Ambraser Heldenbuch‘, in: ZfK 77 (2014), S. 271–282.

Ehrenpforte, HAUM Braunschweig, Virtuelles Kupferstichkabinett, Signatur ADürer WB 2.279, Karton 1H-36H, Permalink: <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb2-h0279-001> bis <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb2-h0279-036>.

Egg, Erich: Aufstieg, Glanz und Ende des Gewerchengeschlechts der Tänzler, in: Tiroler Wirtschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Festgabe zur 100-Jahrfeier der Tiroler Handelskammer. Band I. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Tirols, hg. von Hermann Gerhardinger; Franz Huter (Schlern-Schriften 77.1), Innsbruck 1951, S. 31–52.

Egg, Erich: Der Meister der Miniaturen des Ambraser Heldenbuches, in: Domus Austriae. Eine Festgabe Hermann Wiesflecker zum 70. Geburtstag, hg. von Höflechner, Walter; Mezler-Andelberg, Helmut J[odok]; Pickl, Othmar, Graz 1983, S. 99–103.

Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien. Mit allerhöchster Genehmigung seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des K. K. Oberstkämmerers, Feldzeugmeisters Franz Grafen Folliot de Crenneville. Mit einer geschichtlichen Einleitung, einem facsimilierten Namensverzeichnis und 255 Heliogravuren, hg. von von Leitner, Quirin, Wien 1880-1882.

Verzeichnisse

- Fritsch-Rössler, Waltraud: ‚Moriz von Craun‘: Minnesang beim Wort genommen. Oder es schläft immer der Falsche, in: *Uf der mâze pfat*. Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag, hg. von Werner Hoffmann; Waltraud Fritsch-Rössler; Liselotte Homering (GAG 555), Göttingen 1991, S. 228–254.
- Fürbeth, Frank: ‚Historien‘ und ‚Heldenbücher‘ in der Büchersammlung Kaiser Maximilians in Innsbruck, in: *Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 151–165.
- Glauch, Sonja: Zweimal ‚Erec‘ am Anfang des deutschen Artusromans? Einige Folgerungen zu den neugefundenen Fragmenten, in: *ZfdPh* 128 (2009), S. 347–371.
- Gottlieb, Theodor: *Die Ambraser Handschriften. Beitrag zur Geschichte der Wiener Hofbibliothek. I. Büchersammlung Kaiser Maximilians I.*, Leipzig 1900.
- Graf, Karina: *Kunigunde, Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Bayern-München (1465-1520). Eine Biographie*, Mannheim 2000.
- Grubmüller, Klaus: *Novellistik des Mittelalters. Texte und Kommentare. Märendichtung* (DKV TB 47), Berlin 2014.
- Hartmann von Aue: *Die Klage*, hg. von Gärtner, Kurt (ATB 123), Berlin/München/Boston 2015.
- Hartmann von Aue: *Ereck. Textgeschichtliche Ausgabe mit Abdruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen ‚Erek‘*, hg. von Hammer, Andreas; Millet, Victor; Reuvekamp-Felber, Timo, Berlin/Boston 2017.
- Hartmann von Aue: *Iwein. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, hg. von Krohn, Rüdiger (UB 19011), Stuttgart 2012.
- Haug, Walter: *Hyperbolik und Zeremonialität. Zu Struktur und Welt von ‚Dietrichs Flucht‘ und ‚Rabenschlacht‘*, in: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Studienausgabe, hg. von Haug, Walter, Tübingen 1990, S. 364-376.

Verzeichnisse

- Haupt, Barbara: durch iuwer liebe sagte ich daz. Eine literarhistorische Studie zum ‚Märe vom Helmbrecht‘, in: Euphorion 68 (1974), S. 229–251.
- Hausmann, Frank-Rutger: Translatio militiae sive retranslatio: Neue Überlegungen zu Chrétien de Troyes' Cligés, in: Rezeption und Identität: Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma, hg. von Musäus, Immanuel; Vogt-Spira, Gregor; Rommel, Bettina, Stuttgart 1999, S. 301-312.
- Heinecker, Malin: Die Iwein-Fresken auf Burg Rodenegg, Wien 2012.
- Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Wien, ÖNB, Cod. 2861. Einführung und Beschreibung der Handschrift, hg. von Schröter, Martin, München 2000.
- Heinzle, Joachim: Art. ‚Heldenbücher‘, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd 3, hg. von Wachinger, Burg-hart, u.a., Berlin/New York 1981, Sp. 947-956.
- Heinzle, Joachim: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin 1999.
- Herrand von Wildonie. Vier Erzählungen, hg. von Fischer, Hanns (ATB 51), Tübingen 1959.
- Heß, Ineke: Rezeption und Dichtung im Mittelalter. Zur Überlieferung des ‚Mantel‘ im Ambraser Heldenbuch, in: Lesen und Verwandlung. Lektüreprozesse und Transformationsdynamiken in der erzählenden Literatur, hg. von Groscurth, Steffen; Ulrich, Thomas (Literaturwissenschaft 21), Berlin 2011, S. 155-185.
- Hoffmann, Werner: Die spätmittelalterliche Bearbeitung des Nibelungenliedes in Lienhart Scheubels Heldenbuch, in: GRM 60, N.F. 29 (1979), S. 129-145.
- Hoffmann, Werner: Kudrun, in: Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, hg. von Brunner, Horst, Stuttgart 2011, S. 293-310.

Verzeichnisse

- Holleger, Manfred: Maximilian I. (1459-1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende (Kohlhammer Urban-Taschenbücher 442), Stuttgart 2005.
- Homeyer, Susanne; Knor, Ina: Zu einer umfassenden Untersuchung der Schreibsprache Hans Rieds im Ambraser Heldenbuch, in: *ZfdPh* 134.1 (2015), S. 97–103.
- Hye, Franz-Heinz von: Der Habsburger-Stammbaum auf Tratzberg/Tirol von 1505/06, Innsbruck 2003.
- Johanek, Peter: Geschichtsüberlieferung und ihre Medien in der Gesellschaft des späten Mittelalters, in: *Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur*, hg. von Meier, Christel; Honemann, Volker; Keller, Hagen; Suntrup, Rudolf, München 2002, S. 339-357, zudem Abb. Auf S. 406 f.
- Johanek, Peter: Nibelungenstädte – mythische und historische Tradition in Worms und Soest, in: *Städtische Mythen. 38. Arbeitstagung 1999*, hg. von Kirchgässner, Bernhard; Becht, Hans-Peter (Stadt in der Geschichte 28), Ostfildern 2003, S. 29-54.
- Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009.
- Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, hg. von Haag, Sabine; Wieczorek, Alfred; Pfaffenbichler, Matthias; Buderer, Hans-Jürgen (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen 61), Regensburg 2014.
- Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517. Eine kulturhistorische Einführung, hg. von Füssel, Stephan, Köln u.a. 2003.
- Kaminski, Nicola: Die Unika im Ambraser Heldenbuch: ein überlieferungsgeschichtlicher ‚Vnfall‘? In: *Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit*, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 179–199.

Verzeichnisse

- Kaminski, Nicola: Erec der wunderære, die schwarzen Witwen und die Unterminierung von Maximilians heldenpüch-Konzept, in: Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Fritsch-Rössler, Waltraud (Cristallîn wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008, S. 241–259.
- Kantorowicz, Ernst: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992.
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2004.
- Kellner, Beate: Zur Konstruktion von Kontinuität durch Genealogie, in: Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen – Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität, hg. von Melville, Gert; Rehberg, Karl-Siebert, Köln 2004, S. 37-59.
- Kern, Peter: Ulrich Füetriers ‚Flordimar‘: Bearbeitung eines Artusromans des 13. Jahrhunderts?, in: ZfdPh 107 (1988), S. 410-431.
- Klecker, Elisabeth: Seins vaters grab hat er volbracht / Des seinen auch dabey gedacht. Zur Wahrnehmung von Friedrichsgrab und Maximilians Grabmalprojekt in humanistischer Literatur, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 291-303.
- Klein, Dorothea: ‚Mauricius von Craûn‘ oder die Dekonstruktion der Hohen Minne, in: ZfdA 127 (1998), S. 271–294.
- Kofler, Walter: Die Macht und ihr Preis. Überlegungen zu Ortnits Scheitern, in: 7. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Mittelhochdeutsche Heldendichtung ausserhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises (Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietriche), hg. von Zatloukal, Klaus (PG 25), Wien 2003, S. 135-150.
- Kokott, Hartmut: Mit grossem schaden an eere (v. 1718). Zur Minne-Lehre des ‚Moriz von Craûn‘, in: ZfdPh 107 (1988), S. 362-385.
- Kragl, Florian: Die Geschichtlichkeit der Heldendichtung. (PG 32), Wien 2010.

Verzeichnisse

- Kragl, Florian: Nibelungenlied und Nibelungensage: Kommentierte Bibliographie 1945-2010, Berlin 2012.
- Kranich-Hofbauer, Karin: Zusammengesetzte Handschriften – Sammelhandschriften. Materialität – Kodikologie – Editorik, in: Materialität der Editionswissenschaft, hg. von Schubert, Martin (Beihefte zu Editio 32), Berlin 2010, S. 309-321.
- Krause, Stefan: ‚die ritterspiel als ritter Freydalb hat gethon aus ritterlichem gmute‘ – Das Turnierbuch ‚Freydal‘ Kaiser Maximilians I., in: Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, hg. von Sabine Haag; Alfried Wiczorek; Matthias Pfaffenbichler; Hans-Jürgen Buderer (Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen 61), Regensburg 2014, S. 167–180.
- Kudrun. Die Handschrift, hg. von Bäuml, Franz H[einrich], Berlin 1969.
- Lange, Gunda S.: Nibelungische Intertextualität. Generationsbeziehungen und genealogische Strukturen in der Heldenepik des Spätmittelalters, Berlin 2009.
- Laschitzer, Simon: Die Genealogie des Kaisers Maximilian I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7 (1888), S. 1–201.
- Lienert, Elisabeth: Die ‚historische‘ Dietrichepik. Untersuchungen zu ‚Dietrichs Flucht‘, ‚Rabenschlacht‘ und ‚Alpharts Tod‘, Berlin 2010.
- Lienert, Elisabeth: Dietrich contra Nibelungen. Zur Intertextualität der historischen Dietrichepik, in: PBB 121 (1999), S. 23–46.
- Lienert, Elisabeth: Intertextualität in der Heldendichtung. Zu Nibelungenlied und ‚Klage‘, in: Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996, hg. von Heinzle, Joachim; Johnson, Leslie Peter; Vollmann-Profe, Gisela, Berlin 1998, S. 276-298.
- Manns, Stefan: Topik und Gedächtnis. Text-Bild-Relationen und symbolische Kommunikation in der ‚Ehrenpforte‘, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 215-229.

Verzeichnisse

- Marx Treitzsaurwein: Der Weiss Kunig: Eine Erzählung von den Taten Kaiser Maximilians I., hg. von Dreißiger, Christa-Maria, Leipzig 2006.
- Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Klein, Dorothea; Schröder, Edward, Stuttgart 1999/2014.
- Mauritius von Craûn, hg. von Reinitzer, Heimo (ATB 113), Tübingen 2000.
- Mertens, Volker: Der deutsche Artusroman, Stuttgart 2007.
- Metzner Ernst Erich: Kaiserliche und reichsstädtische Nibelungensagen- und ‚Nibelungenlied‘-Rezeption humanistischen Hintergrunds im Worms Friedrichs III. und Maximilians I., in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 231-245.
- Miedema, Nine: Das ‚Ambraser Heldenbuch‘ und der ‚Theuerdank‘. Mittelalterliche Epik und ihre Wiederverwendung am Hof Maximilians I., in: Building the Past. Konstruktion der eigenen Vergangenheit, hg. von Rudolf Suntrup; Jan Riepke Veenstra (Medieval to early modern culture 7), Frankfurt am Main 2006, S. 85–106.
- Miklausch, Lydia: Montierte Texte - hybride Helden. Zur Poetik der Wolfdietrich-Dichtungen. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 36 (270), Berlin 2005.
- Moriz von Craûn, hg. von Pretzel, Ulrich (ATB 45), Tübingen 1973.
- Müller, Diana: Textgemeinschaften. Der ‚Gregorius‘ Hartmanns von Aue in mittelalterlichen Sammelhandschriften, Frankfurt am Main 2013.
- Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied. In: Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen, hg. von Brunner, Horst, Stuttgart 2011, S. 146-172.
- Müller, Jan-Dirk: Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 2, München 1982.

Verzeichnisse

- Müller, Jan-Dirk: Kaiser Maximilian I. und Runkelstein, in: Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, hg. von André Bechtold; Maria Maddalena Rudari, Bozen 2000, S. 459–468.
- Müller, Jan-Dirk; Ziegeler, Hans-Joachim: Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I., Berlin 2015.
- Mura, Angela: Spuren einer verlorenen Bibliothek. Bozen und seine Rolle bei der Entstehung des Ambraser Heldenbuchs (1504-1516), in: Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Waltraud Fritsch-Rössler (Cristallin wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008, S. 59-128.
- Ortnit und Wolfdietrich A, hg. von Kofler, Walter, Stuttgart 2009.
- Philipp, Marion: Ehrenpforten für Kaiser Karl V. Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation, Berlin/Münster 2011.
- Pollheimer, Marianne: Wie der jung weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het. Maximilian I., Jakob Mennel und die frühmittelalterliche Geschichte der Habsburger in der ‚Fürstlichen Chronik‘, in: Texts and Identities in the Early Middle Ages, hg. von Corradini, Richard; Meens, Rob; Pössel, Christina; Shaw, Philip (Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 12), Wien 2006, S. 165–176.
- Primisser, Alois: Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung, Wien 1819.
- Rabenschlacht. Textgeschichtliche Ausgabe, hg. von Lienert, Elisabeth; Wolter, Dorit, Tübingen 2005.
- Rahmenthema: das Ambraser Heldenbuch, hg. von Fritsch-Rössler, Waltraud (Cristallin wort 1.2007), Wien/Berlin/Münster 2008.
- Ravelhover, Barbara: ‚Histrio‘ and Historian: Imperial Symbolism in the ‚Gedechtnus‘ Works of Maximilian I, in: The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times: Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Suntrup, Rudolf; Veenstra, Jan R[iepkje]; Bollmann, Anne, Frankfurt am Main 2005, S. 257–275.

Verzeichnisse

- Renner, Elke Maria: Maximilian I. Kaiser und Literat, in: *Künstler, Dichter, Gelehrte*, hg. von Ulrich Müller; Werner Wunderlich; Margarete Springeth (Mittelalter Mythen 4), Konstanz 2005, S. 391–403.
- Reuvekamp, Silvia: *Sprichwort und Sentenz im narrativen Kontext. Ein Beitrag zur Poetik des höfischen Romans*, Berlin 2007.
- Reuvekamp-Felber, Timo; Hammer, Andreas: Ein neu gefundenes Fragment des ‚Zwettler Erec‘. Beschreibung und Transkription, in: *ZfdA* 143.4 (2014), S. 419-426.
- Ruggenthaler, Oliver: Das Maximilian-Mausoleum in der Innsbrucker Hofkirche nach Quellen des Archivs der Tiroler Franziskanerprovinz. In: *Tiroler Heimat*, N.F. 70 (2006), ohne Seitenzahlen.
- Rupprich, Hans: Art. ‚Füetrer, Ulrich‘, in: *NDB* 5 (1961), S. 685-686.
- Schauerte, Thomas Ulrich: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altendorfer im Dienst des Herrschers*, Berlin/München 2001.
- Schauerte, Thomas Ulrich: Der Herold an der Druckerpresse. Tradition und Innovation in Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk, in: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, Pluralisierung & Autorität*, Bd. 9, hg. von Wimböck, Gabriele, Berlin/Münster 2007, S. 137–160.
- Schloss Runkelstein. *Die Bilderburg*, hg. von Bechtold, André; Rudari, Maria Maddalena, Bozen 2000.
- Schmid-Cadalbert, Christian: *Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur* (Bibliotheca Germanica 28), Bern 1985.
- Schnell, Rüdiger: Gender und Gesellschaft. Hartmanns ‚Erec‘ im Kontext zeitgenössischer Diskurse, in: *ZfdA* 140.2 (2011), S. 306–334.
- Schönherr, David: Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols, in: *Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols* 1 (1864), S. 1-106.

Verzeichnisse

- Schubert, Martin J.: Offene Fragen zum ‚Ambraser Heldenbuch‘, in: exemplar. Festschrift für Kurt Otto Seidel, hg. von Brandt, Rüdiger; Lau, Dieter (Lateres 5), Frankfurt am Main u.a. 2008, S. 99–120.
- Schubert, Martin: Funktionen der Vergangenheit in Maximilians medialer Selbstdarstellung, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 275-289.
- Schulze, Ursula: Dietrich von Bern und König Artus - Maximilian/Theuerdank. Ein verändertes Heldenbild in der intermedialen Kohärenz des Buches, in: Kaiser Maximilian I. (1459-1519) und die Hofkultur seiner Zeit, hg. von Hartmann, Sieglinde; Löser, Freimut (JOWG 17), Wiesbaden 2009, S. 23–33.
- Seelbach, Ulrich: Späthöfische Literatur und ihre Rezeption im späten Mittelalter. Studien zum Publikum des ‚Helmbrecht‘ von Wernher dem Gartenaere, Berlin 1987.
- Sieburg, Heinz: Literatur des Mittelalters, Berlin 2012.
- Sietz, Fabian: Erzählstrategien im Pappoltsteiner ‚Parzifal‘. Zyklizität als Kohärenzprinzip, Heidelberg 2017.
- Strickers ‚Frauenehre‘. Überlieferung - Textkritik - Edition - literaturgeschichtliche Einordnung, hg. von Hofmann, Klaus, Marburg 1976.
- Strobl, Joseph: Studien über die literarische Tätigkeit Kaiser Maximilian I., Berlin 1913.
- Taylor, Jane H. M.: Order from Accident: Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages, in: Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances, hg. von Besamusca, Bart u.a., Amsterdam u.a. 1994, S. 59-73.
- Theuerdank 1517, BSB München, Signatur: Rar. 325 a, Permalink: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00013106>.
- Thoelen, Heinz: Mäzenatische Autorität. Herzog Albrecht IV. von Bayern und Ulrich Füetters ‚Buch der Abenteuer‘, in: The Growth of Authority

Verzeichnisse

- in the Medieval West, hg. von Gosman, Martin; Vanderjagt, Arie Johan; Veenstra, Jan R[iepeke], Groningen 1999, S. 307-331.
- Thomas, Heinz: Konrad von Würzburg und die Habsburger, in: DA 52 (1996), S. 508-545.
- Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast, hg. von Willms, Eva, Berlin/New York 2004.
- Thornton, Thomas P[erry]: Die Schreibgewohnheiten Hans Rieds im Ambraser Heldenbuch, in: ZfdPh 81 (1962), S. 52-82.
- Tomasek, Tomas: Die mhd. Verserzählung ‚Moriz von Craún‘. Eine Werkdeutung mit Blick auf die Vorgeschichte, in: ZfdA 115 (1986), S. 254-283.
- Treitzsaurwein, Marx: Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, Wien 1775.
- Ulrich von Liechtenstein: Das Frauenbuch. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Young, Christopher, Stuttgart 2003.
- Unterkircher, Franz: Das Ambraser Heldenbuch, in: Der Schlern 28.1 (1954), S. 4-15.
- Velten, Hans Rudolf: ‚Triumphzug‘ und ‚Ehrenpforte‘ im Werk Kaiser Maximilians I. Intermediale Konstellationen zwischen Aufführung und ‚gedechtnus‘, in: Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne, hg. von Gvozdeva, Katja; Velten, Hans Rudolf, Heidelberg 2011, S. 247-269.
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in medieval philology 3), Berlin/New York 2003.
- Wenskus, Reinhard: Zum Problem der Ansippung, in: Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag, hg. von Birkhan, Helmut (PG 3), Stuttgart 1976, S. 645-660.

Verzeichnisse

- Wenzel, Horst: ‚Helmbrecht‘ wider Habsburg. Das Märe von Wernher dem Gärtner in der Auffassung der Zeitgenossen, in: *Euphorion* 71 (1977), S. 230–249.
- Wernher der Gärtner: *Helmbrecht*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. von Tschirsch, Fritz (UB 9498), Stuttgart 2002.
- Wierschin, Martin: Das Ambraser Heldenbuch Maximilians I., in: *Der Schler* 50 (1976), S. 429-441; 493-507; 557-570.
- Wiesflecker, Hermann: *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*. 5 Bde. München u. a. 1971-1986.
- Wiesflecker, Hermann: *Kaiser Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*, Wien/München 1991.
- Wild, Inga: *Zur Überlieferung und Rezeption des ‚Kudrun‘-Epos. Eine Untersuchung von drei europäischen Liedbereichen des ‚Typs Südeli‘*, 2 Bde, Göppingen 1979.
- Wolfram von Eschenbach: *Titarel*, hg. von Brackert, Helmut; Fuchs-Jolie, Stephan, Berlin u.a. 2003.
- Zarncke, Friedrich: *Der Priester Johannes*. Erste Abhandlung, enthaltend Capitel I, II und III, Leipzig 1879.
- Zeune, Joachim: *Burg Runkelstein durch die Jahrhunderte: Burgenkundliche und baugeschichtliche Marginalien*, in: *Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, hg. von André Bechtold; Maria Maddalena Rudari, Bozen 2000, S. 31–47.
- Ziegeler, Hans-Joachim: *Der betrachtende Leser. Zum Verhältnis von Text und Illustration in Kaiser Maximilians I. ‚Teuerdank‘*, in: *Orte der Literatur. Schriften zur Kulturgeschichte des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von Ziegeler, Hans-Joachim; Kapfhammer, Gerald; Krusenbaum-Verheugen, Christiane; Sahn, Heike; Seebald, Christian, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 133-175.

Verzeichnis der Bildzitate

Abb. 2 (S. 184); Abb. 3 (S. 188); Abb. 4 (S. 191); Abb. 5 (S. 201); Abb. 6 und 7 (S. 202); Abb. 8 und 9 (S. 206); Abb. 11 (S. 208); Abb. 12-15 (S. 209); Abb. 16 und 17 (S. 211), entnommen dem Ambraser Heldenbuch, ÖNB Wien, Signatur: Cod. Ser. N. 2663, Permalink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14017462>, genaue Stellen am angegebenen Ort.

Abb. 10 (S. 206), entnommen dem Ambraser Heldenbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series Nova 2663 der österreichischen Nationalbibliothek, hg. von Unterkircher, Franz (Codices selecti 43), Graz 1973.

Abb. 18 (S. 217), entnommen der Ehrenpforte, HAUM Braunschweig, Virtuelles Kupferstichkabinett, Signatur ADürer WB 2.279, Karton 1H-36H, Permalink: <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb2-h0279-001> bis <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-wb2-h0279-036>.