

VOLKER SCHUPP

Die Ywain-Erzählung von Schloss Rodenegg

Volker Schupp, Freiburg i.B.:

DIE YWAIN - ERZÄHLUNG VON SCHLOSS RODENEGG *

I.

In einem fernen Lande lebte ein Königssohn namens *Ywain*, der sich in jeder Hinsicht, besonders aber in *ritterschaft* und *minne*, auszeichnete. Im Zweikampf vermochte ihm niemand zu widerstehen und sein Benehmen gegenüber Frauen war von der größten Ehrerbietigkeit. Nicht nur die große Dame, sondern auch das unscheinbare Edelfräulein unterließ er nie nach Gebühr zu grüßen.

In der Zeit, als er sich in der *aventure* bewähren sollte, verbreitete sich das Gerücht von einem besonderen Abenteuer an einem Brunnen im Walde Breziljan. Zwar mußte man dabei sein Leben einsetzen, konnte aber großen Ruhm, vielleicht sogar Land und Herrin gewinnen.

Ywain kam das zu Ohren. Er ritt in aller Stille aus. Eines Abends kam er müde zu einer Burg. Der Besitzer, ein Ritter, der mit einem Mauseherbicht vor dem Tor stand, nahm ihn gastfreundlich auf. Für Mann und Roß wurde gesorgt. Besonders erwarb Ywain die Gunst der schönen Tochter des Ritters. Ywain erzählte, was er suchte, und wurde gebeten, wenn er wieder zurückkomme, wieder anzukehren und Bericht zu erstatten. Als er am nächsten Morgen wegritt, folgte ihm das Mädchen, mit seiner Begleitung auf dem Turm stehend, lange mit den Augen. Der Ritter beschäftigte sich wieder mit seinem Falken (Bild 1).

Im Laufe des Vormittags kam er auf eine weite Lichtung, auf der eine große Anzahl von wilden Tieren mit schreckenerregenden Lauten miteinander balgten (Bild 1, 2, 3). In dem Gewühl konnte er das Geweih eines stattlichen Hirschs, die spitze Schnauze eines Hundes und eine Löwin erkennen. Schon bereute er, hierhergekommen zu sein, da erblickte er einen riesigen Mann, der ihm zunächst Hoffnung machte; als er ihn aber aus der Nähe sah, da war er ihm noch unheimlicher als die Tiere. Auch bei genauerer Betrachtung des keulentragenden Kerls war sich Ywain nicht klar darüber, ob er einen Abkömmling des Teufels oder einen wohlmeinenden Wilden vor sich hatte.

In seiner höfisch-verbindlichen Weise kam Ywain mit ihm ins Gespräch. Nachdem sie etwas über die Tiere gesprochen hatten, wollte der Wilde wissen, was Ywain hier suche. "Ich suche Aventure", sagte er. "Aventure, was ist denn das"? Ywain erklärte ihm, er sei ein Ritter und suche einen Mann, der bereit sei, mit ihm zu kämpfen. Wenn der ihn schlagen würde, so bringe ihm das Ehre ein, siege aber er selber, so wachse sein eigener Ruhm. Wenn der Tierhüter eine Gelegenheit wisse, solle er es ihm sagen.

Da erfuhr Ywain, daß er in der Nähe des berühmten Abenteuerortes war. Der Mann wies ihn zum Brunnen an der Linde. Wenn er sich dort richtig anstelle, könne er große Ehre gewinnen. Er brauche eigentlich nur mit einem Becken etwas Wasser auf einen Stein am Brunnen zu gießen. Ywain folgte dem Hinweis und traf alles so an. Er band sein Pferd an eine Eiche, nahm seinen Helm ab, weil das Visier die Sicht behinderte, schöpfte Wasser und goß es auf die Steinplatte (Bild 1,2,3,4,9).

Er brauchte nicht lange zu warten, da galoppierte ein grimmiger Ritter herbei. Er herrschte Ywain an, ihn in seiner Ehre beleidigt zu haben, jetzt möge er sich seiner Haut wehren. Es kam zum Kampf mit der Lanze (Bild 1,4, 9), die guten Schilder widerstanden dem Anprall. So folgte der Schwertkampf. Viele Schläge wurden gewechselt, bis schließlich Ywain dem Herrn des Landes durch den Helm schlug, bis dorthin, wo der Sitz des Lebens ist (Bild 4,5,9).

Als der König Aschelon, denn um ihn handelte es sich, die tödliche Wunde fühlte, wendete er sich zur Flucht. Ywain wollte sich nicht um den Lohn des Kampfes bringen lassen und verfolgte ihn. So geriet er in Gefahr, denn das Falltor zur Burg war so konstruiert, daß man einen Mechanismus auslöste und von ihm erschlagen wurde. Hätte Ywain nicht gerade zu einem letzten Schlag ausgeholt und sich dabei weit nach vorn geneigt – es wäre sein Ende gewesen. Das fallende Tor durchschlug sein Pferd und schnitt ein Stück von der Schwertscheide ab (Bild 6,9). Er war gefangen.

Unterdessen starb Aschelon im Schoß seiner Gattin Laudina. Das Gesinde sah trauernd auf die schreckliche Szene. Der kühne Mann nahm nun selber das Ende, das er vielen andern Rittern bereitet hatte (Bild 6,9).

Ywain traute seinen Augen kaum, als er ein junges Mädchen zu ihm eintreten sah. Es war die Zofe Luneta, die er früher am Hof des Königs Artus kennengelernt hatte. Damals war er unter allen Rittern der einzige gewesen, der ihr den Gruß geboten und mit ihr geredet hatte. Sie hatte die Wohltat nicht vergessen und jammerte jetzt um Ywain. Nur Gott könne ihn retten. Sie half ihm mit einem unsichtbarmachenden Ring (Bild 8,9). Der tote Aschelon wurde bestattet. Ein Priester im Ornat folgte dem Sarg. Als er zu Laudina kam, ließ sie ihn absetzen. Ihr Gesicht war tränenüberströmt, vor Schmerz rang sie die Hände. Ywain konnte vom Fenster eines Gemaches aus, in das ihn Luneta geführt hatte, die Szene mit ansehen (Bild 7,10,10a). Die Schönheit Laudinas machte auf ihn solchen Eindruck, daß er die gebotene Vorsicht außer acht ließ und zu ihr hinabwollte. Luneta aber zog ihn zurück. Ywain fügte sich, wenn auch widerwillig.

Da das tote Pferd unter dem Falltor gefunden wurde, war es klar, daß der Reiter sich im Innern der Burg aufhalten mußte. Die Mannen Aschelons durchsuchten alle Räume und riefen: "Sind wir denn mit sehenden Augen blind? Er muß doch hier sein". Sie verstellten die Ausgänge und schlugen mit Schwertern um sich wie Blinde. Auch unter dem Sofa, auf dem Ywain lag, sahen sie nach und stachen hindurch. Auch durch den Vorhang, den Ywain über sich gedeckt hatte, ging mancher Stich (Bild 7,11).

Luneta war indessen nicht verborgen geblieben, was in Ywain vorging, und sie half ihm aufs neue. In einem langen Gespräch machte sie ihrer Herrin klar, daß sie wiederum einen vortrefflichen Mann für ihr Land brauche. Zwar widersprach Laudina, sah aber schließlich ein, daß Luneta recht habe, daß der im Zweikampf übriggebliebene der bessere Kämpfer sei und im Grunde auch in Notwehr gehandelt hatte, denn Aschelon hätte ihm das Leben genommen. Die Minne, die große Versöhnerin zwischen Männern und Frauen, half noch nach.

Luneta konnte Ywain vor Laudina führen (Bild 11a). Sie blieb stumm sitzen, so daß auch Ywain ganz verlegen wurde. Die mundfertige Luneta sagte: "Kommt doch

etwas näher, meine Herrin beißt nicht." Da warf sich Ywain ihr zu Füßen und suchte um ihre Huld nach als ein ihr gegenüber schuldiger Mann. "Nachdem ihr euch selbst in meine Gewalt gegeben habt, muß ich euch nachgeben." So kam Ywain in den Besitz des Landes und der wunderbaren Frau.

Kampfesmut und *edles Benehmen* gegenüber allen Frauen bringen dem rechten Ritter Glück und Erfolg.

II.

Die Erzählung hat wie der Maler den "Iwein" Hartmanns von Aue im Hintergrund. Sie versucht aber, die Geschichte möglichst unabhängig von Hartmann aus den Bildern umzusetzen und das Nichtdargestellte oder auch Nichtdarstellbare aus der Logik des Erzählverlaufes zu ergänzen.

Das Ergebnis ist, ohne daß es Hartmanns 'Iwein' - Teil sehr verändert, nicht ein Romanfragment, sondern die Reduktionsform einer Roman-Aventüre als eigenständiges Gebiet. Literarische Entsprechung der Bildsequenz sind die kleineren mittelhochdeutschen novellenartigen Verserzählungen, die gewöhnlich Mären genannt werden. ¹⁾ Der Zyklus von Rodenegg erzählt die Geschichte von "Ywain und dem Zauberring" oder von einem Ritter, der auszog, in den beiden zentralen Bereichen des poetischen Rittertums, in Frauentum und ritterlichem Kampf, also *minne* und *aventure* sein Glück zu machen. Statt in der Sprache ist sie im Medium der Wandmalerei aktualisiert worden. Dabei deuten die latinisierten weiblichen Namensformen Luneta und Laudina weniger auf eine lateinische Zwischenfassung in der Art des Pfaffen Konrad ²⁾ als auf die Gewohnheit des Malers, Heiligenfiguren mit Namensbeischriften zu versehen.

In Abgrenzung vom Roman ist auch für das in Bildern erzählende Märe festzuhalten, daß es "nur einen Ausschnitt gibt von Leben und Welt und sich zielstrebig auf eine oder wenige eng zusammenhängende Episoden und die prägnante Herausarbeitung des Vorgangs - unter Verzicht auf amplifikatorisches Beiwerk - konzentriert, während der Roman einen ganzen Kosmos einzufangen sucht und über vielteilige, oft mehrsträngig geführte Episodenketten, befrachtet mit einer Fülle von exegetischen und betrachtenden Elementen, verfügt" ³⁾.

Im Iwein-Roman bringt die erste Aventure den raschen Aufstieg durch ritterliche Tat und Minne zum Glück, das dann aber nicht erhalten werden kann und nach einer Katastrophe aufs neue erworben sein will. Entfällt die Problematik dieses Neuansatzes und der Antithetik zum 'Erec', so wird in der Reduktionsform des Märe diese Struktur akzentuiert: Iwein hätte das Abenteuer, soweit es sich seinem Kampfesmut erschloß, zwar bestanden, wäre aber trotzdem erfolglos untergegangen, hätte ihm nicht der früher (möglicherweise mit Zivilcourage) bewiesene Frauentum den rettenden Ring und die helfende Komplizin beschert.

Trotz aller medienbedingten Unterschiede ließe sich die Geschichte dem zehnten der von Hanns Fischer aufgestellten Themenkreise des Märe, "Ritterliche Aventure", zuweisen. "Die motivliche Ausstattung der hier einzuordnenden Mären ist sehr unterschiedlich, doch folgen sie in der Regel weithin den durch das bekannte Braut-

werbungsschema vorgebildeten Linien" 4). Als bezeichnendes Beispiel nennt Fischer unter anderen den "Dankbaren Wiedergänger", als "Hand-Land-Werbung vermöge eines Turniersiegs" auf eine Formel gebracht. Dort wendet ein verarmter Ritter sein letztes Geld dafür auf, einem als Schuldner verstorbenen und darum im Mist verscharrten Ritter ein ehrliches Begräbnis zu verschaffen. Der Tote zeigt sich insofern erkenntlich, als er, aus dem Jenseits wiederkommend, das Pferd zur Verfügung stellt, mit dessen Hilfe das Turnier bestanden werden kann. Dieselbe Struktur hat das Rodenegger Bildermäre; unterschiedlich ist allein die Reihenfolge. Bei 'Ywain' geht der Zweikampf der Hilfsaktion voraus 5).

Das "amplifikatorische Beiwerk" des Romans (Szenen am Artushof, Kalogreant) bleibt hinter der Gattungsschwelle; seiner Mehrsträngigkeit bei der Darstellung von gleichzeitiger Trauer um Askalon, Suchen nach dem Mörder und sich Verliebten Iweins, der immer wieder mit Lunete Kontakt hat, entspricht also eine vereinfachte Erzählung 6). Dabei werden auch Dubletten bzw. Szenen, die bei bildlicher Darstellung zu Dubletten werden könnten, vereinfacht. Bei Hartmann wird Iwein erstmals gesucht, nachdem man sein Pferd gefunden hat (V. 1258); Iwein bleibt dabei nach Lunetes Anweisung auf dem Bett sitzen (V. 1231). Eine zweite Suche beginnt (V. 1371), als die Wunden des Toten, den man in den Palas getragen hat, erneut bluten. Iwein ist wieder auf dem Bett, das dabei zerstochen wird. Darauf erst wird der Tote zum Münster getragen und Iwein kann aus dem Fenster schauen. Dargestellt wird nur eine einzige Suchaktion, die Motivation "Bahrprobe" ist damit überflüssig geworden 7). Beide Aktionen gehen bei Hartmann dem Begräbnis voraus 8).

Die einleitende Nacherzählung hat bewußt gemacht, daß eine Rückübersetzung ins Wort Ergänzungen erfordert, die übrigens nicht unbedingt die der Ausgangsvorlage sein müssen. Der Roman kann auf die ausführliche Darstellung der Gefühlsschwankungen Laudines nicht verzichten, ja die Psychologie und die Kunst der Redeführung des Autors 9) hat nicht einmal ausgereicht, der Helden den Ruf der Matrone von Ephesus, den Ausdruck der Verständnislosigkeit Wolframs von Eschenbach 10) und die veräußerlichte Wiederverwendung durch den Stricker 11) zu ersparen; dem literarischen Märe genügte ein Plan und eine Ausführung; die Bildsequenz dagegen kann mit dem 'fruchtbaren Moment' (im Sinne Lessings) der noch traurig-nachdenklichen, aber durch die Umstände schon gefangenen Laudine auskommen.

Wenn es um die Vorstellung der Räumlichkeiten geht, ist Hartmann ein schlechter Führer. Wie seine Vorlage Chrétien gibt er ein unzureichendes Bild der Raumverhältnisse 12). Iweins Gefängnis zwischen den beiden Toren, Durchgang für alle Burgbewohner einschließlich der Tiere, ist gleichzeitig ein kostbar ausgestatteter Wohnraum mit Bett. Iwein findet in ihm weder Fenster noch Tür (V. 1146), aber Lunete kommt durch ein *türlin* (V. 1151); schließlich öffnet sie auch noch ein Fenster (V. 1450). Die Bahrprobe findet im Palas statt (V. 1363); wie kommt Iwein plötzlich dahin? Bei der handlungszentrierten Darstellung der Rodenegg-Bilder wird das Raumzeichen zur Funktion des jeweils dargestellten Vorgangs. Die Ortsveränderungen der Hauptfiguren sind daher Leerstellen, die der Beschauer ausfüllt – im Sinne der gegenüber Chrétien-Hartmann logischeren Darstellung des Mabinogi der Dame von der Quelle und im Gegensatz zur widerspruchsvollen Gleichsetzung bei Hartmann 13): Iwein benützte den unsichtbarmachenden Ring, um in ein ande-

res (Lunetes?) Gemach im Oberstock zu kommen, von dem aus er den Begräbniszug sehen kann. Der Handlungskern ist die Szene um den Sarg, nicht wie bei Hartmann der Blick Iweins auf die trauernde Laudine. Darum muß auch Iwein, an seinem Fensterchen von außen gesehen, vom Fenster zurückgehalten werden, während ihn Hartmann nach dem Blick aus dem Fenster zur Tür eilen läßt.

In der literaturwissenschaftlich bedeutsamen Streitfrage ~~ob der Zyklus komplett~~ ist, kann die gattungspoetische Analogie zum Märe eine bisher mehr aus Wille und Vorstellung gegebene Antwort fundieren helfen. Iwein-Kenner fragen auf Rodenegg immer wieder, ob es noch einen zweiten Raum, etwa den oberen Stock, mit der Fortsetzung der Geschichte gegeben habe. Die Anordnung der Bilder um den Raum herum, wobei die Stirnwand (Eintritt in die Burg, Tod Aschelons, Anstecken des Ringes) den Übergang von "Ritterschaft" zu "Frauendienst" darstellt, läßt die Geschlossenheit der Sequenz erkennen. Überzeugt die Affinität der Bildsequenz zum Märe, so ist die Frage nach einer Fortsetzung zu verneinen. Rodenegg unterschiede sich also grundlegend von Schmalkalden, wo Iwein-Bilder aus demselben Jahrhundert auf 5 Streifen eines Tonnengewölbes und einem anschließenden der Wand dargestellt sind; die Bildfolge enthält dort auch Szenen aus dem zweiten Teil¹⁴).

Und doch möchte es scheinen, daß nicht alles erhalten ist. Das letzte Bild zeigt Iwein in seinem Versöhnungs- und Werbungsgespräch mit Laudine. Die Fürstin sitzt in Trauer- und Nachdenken-Gebärde mit geneigtem Haupt da. Sie hat Iwein noch nicht akzeptiert, er hat sein Glück noch nicht gewonnen. Nur die Konsequenz der Geschichte verheißt ein glückliches Ende, und der Romanleser substituiert es. Möglicherweise ist es aber auch dargestellt gewesen, etwa analog dem über die Vorlage hinausgehenden, zentralen Hochzeitsmahl in Schmalkalden¹⁵). Als Ort könnte man sich den Mantel eines nicht mehr existierenden Kamins in der Ecke zwischen Beginn und Ende der Bildsequenz vorstellen¹⁶). Das ~~Schlussbild~~ folgte dann auf die Versöhnung; es hätte vielleicht durch seine Stelle im Saal oder auch seine Technik eine gewisse Akzentuierung bekommen. Der zur Verfügung stehende Raum wäre jedenfalls ausreichend.

Als Fazit könnte man also festhalten:

Die Bilderzählung erzählt in Perspektiven, mit Mitteln, die nicht immer dieselben sind wie die der Worterzählung. Eine Reduktion der Information findet statt. Das eigentliche, vorgangshafte Erzählen ist nicht beeinträchtigt, es ist möglicherweise realitätsnäher als im luftigen Bereich des Wortes.

Auch die Bildsequenz hat eine narrative Struktur, die hier metaphorisch Märe genannt wurde; anscheinend gibt es narrative Universalien, die transliterarisch sind, also nicht an der Mediengrenze stehen bleiben. Zurückschauend kann man festhalten, daß wahrscheinlich schon eine "produktive Umsetzung in einen anderen Gebrauchszusammenhang"^{16a}) das Auswahlprinzip mitbestimmt, daß dieser aber nicht auf einer originellen Produktivität beruht, sondern Mustern folgt, die in eine typologisch geordnete Reihe gebracht werden könnten etwa: typologisches Doppelbild, Exempel, Exempelreihe, narrative Kontinuität.

Diese narrative Kontinuität als die umfassendste autoreflexive Darstellungsmöglichkeit im Bild würde die Verwendung in einem neuen Zusammenhang soweit steuern, daß die Bedeutung der Ausgangsgeschichte im wesentlichen erhalten bleibt.

III.

Das Problem, das sich vor allen andern stellt, ist das der Datierung und Zuordnung zu einem Maler und Auftraggeber. Es ist keineswegs gelöst, wie es den Anschein haben könnte. Nicolò Rasmo, der Restaurator der Bilder, hat sich im Kalender der Sparkasse Bozen zum Jahr 1974 erstmals auf 1200 (oder "eine etwas frühere Zeit") festgelegt, nachdem er im Jahr zuvor noch einen Zeitraum von 1200 bis 1220 für möglich gehalten hatte ¹⁷⁾. Inzwischen versteift sich die Datierung anscheinend auf 1200 ¹⁸⁾. Der Germanist muß insofern Bedenken haben, als seine relative Chronologie, die auf der Anspielung auf *fraun Luneten rat* im 'Parzival' beruht, den 'Iwein' etwa um 1203 erst bekannt sein läßt ¹⁹⁾. Kaum oder überhaupt nicht fertiggestellt, müßte der 'Iwein' schon auf Rodenegg zugänglich gewesen sein. Rasmo stand der mhd. Literatur und ihren Datierungsproblemen unbefangen gegenüber. Ja er äußerte sogar die Vermutung ²⁰⁾, der Maler habe den 'Ywain' Chrétiens benutzt, was aber wegen der Linde am Brunnen, – bei Chrétiens *ei plus biaux pins* (V. 414) – und dem Namen *Ascalon* – bei Chrétiens *Esclados* – unmöglich ist. Die Frühdatierung wurde von Hans Szklenar ²¹⁾, Volker Mertens ²²⁾ und Achim Masser ^{22a)} übernommen. Die in der relativen Chronologie auftretenden Schwierigkeiten löst Mertens, dem es auf die Verbindung Hartmanns mit den Zähringern ankommt mit der Annahme einer Teilabschrift von 2000 Versen im Jahr 1198 ²³⁾. Konrad von Rodanc, der Bischof von Brixen, nahm 1199 noch als Electus am Hoftag Philipps von Schwaben in Speyer teil und hätte dort den Anfang des 'Iwein' vom Zähringerministerialen Hartmann kennenlernen und mitbringen können ²⁴⁾. Szklenar gibt dem Weg nach Rodenegg über Aquileja, wo ja seit 1204 Wolfger von Erla, der *biderbe patriarke* Walthers von der Vogelweide und Gönner Thomasins von Zerkläre, residierte, den Vorzug ²⁵⁾, und Masser spekuliert auf einen Besuch Hartmanns während der Arbeit an seinem letzten Werk.

Alle Hilfskonstruktionen entspringen der Notwendigkeit, mit dem frühen Nachweis von Hartmanns 'Iwein' fertig zu werden ²⁶⁾. Während Szklenar das Gedränge zu entspannen versucht, indem er für Rodenegg allgemein das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts ansetzt, ich selber auch noch die Zeit nach Bischof Konrads Tod 1216 erwogen habe ²⁷⁾, machten Mertens und Masser mit Rasmos Ansatz und der literaturgeschichtlichen Chronologie ganz ernst. Das zwingt beide, bei überdies dichtesten Vermittlungsdaten, eine Vorausveröffentlichung der ersten Aventure bzw. Unfertigkeit des Romans zu postulieren, womit sich auch das Fehlen des zweiten 'Iwein'-Teiles auf Rodenegg erklärte ²⁸⁾.

Angesichts dieser Sachlage, des Zwanges, die herkömmliche Chronologie zugunsten eines früheren Ansatzes zu verändern, was Folgen für Hartmann-Chronologie und die von ihr abhängigen Ansätze haben könnte, oder eine fragmentarische Fassung des 'Iwein' anzunehmen – vergleichbar dem postulierten Wirken der gestohlenen 'Eneit'-Handschrift zwischen der Clever Hochzeit 1174 und der Rückgabe 1183 ²⁹⁾ – wird es nun unaufschiebbare Notwendigkeit, sich die Argumentation Rasmos zu vergegenwärtigen. Seine Chronologie beruht auf der Identifizierung des Malers und seines Auftraggebers. In einer Urkunde des Brixener Bischofs Konrad von Rodanc (= Rodenegg) von etwa 1215 wird in Cividale als letzter der Zeugen *Hugo pictor* erwähnt ³⁰⁾. Konrad ist aber der Auftraggeber der Malereien in der Frauenkirche

am Brixner Kreuzgang. Enge Stilbeziehungen führen von Rodenegg zu den Malereien der anderen Kapelle am Brixner Kreuzgang, der Johanneskirche³¹⁾. Sie wiederum zeigen "deutliche Anklänge an den bayrischen Kunstraum, zumal an die Fresken auf der Fraueninsel im Chiemsee"³²⁾, während die Malereien in der Brixner Frauenkirche Neuartiges (Byzantinisches) "sowohl der Ornamentformen als mancher Stilgedanken" zeigen, "die offenkundig auf die Kryptafresken des Domes von Aquileja zurückgehen"³³⁾.

Nun war ja Bischof Konrad in Begleitung Hugos auf dem Heimweg von Aquileja, und die Frauenkirche ist in des Bischofs letzter Lebenszeit ausgemalt worden. Die Entwicklung des Malers Hugo, dem Rasmus an Hand des Schlingbandmusters der Frauenkirche auch unbedeutende Reste in der Michaelskirche von Neustift und der Apostelkirche von Klausen zuweist³⁴⁾, verlief also nach Rasmos Meinung von einer bayerischen Frühzeit mit Rodenegg und der Johanneskirche über die beiden Spitalkirchen zur reifsten Zeit um 1216, dem byzantinisierenden Werk der Frauenkirche³⁵⁾.

Der dargestellte Sachverhalt beruht nicht allein auf stilanalytischer Zuweisung. Er fällt daher teilweise auch in die Kompetenz historischer Forschung. Da die Nennung des Malers Hugo in der Urkunde aus Konrads letzter Lebenszeit zumindest ungewöhnlich ist, liegt der Gedanke, ihm die Fresken der Frauenkirche zuzuschreiben, einigermaßen nahe. Garber hat seine Autorschaft als unsicher bezeichnet³⁶⁾. Ich möchte sie jedoch für vertretbar halten, wenn das Auftauchen derselben Ornamentik in den Resten von Neustift und Klausen tatsächlich zu sichern ist. Zumindest hat dann Bischof Konrad einen Hofmaler, den wir, da wir sonst von Hugo nichts wissen, mit dem Namen Hugo belegen können. Konrads Urheberschaft an der Malerei der Frauenkirche ist sicher. Er hatte die *capella*, die *usque ad tempora sui episcopatus parva fuerit et despecta*, renovieren lassen und einen Propst und vier Geistliche in ihr eingesetzt³⁷⁾. Sie gewann dadurch den Rang der bischöflichen Hofkapelle und war später immer wieder Ort von Beurkundungen.

Da Bischof Konrad, wie das 'Memoriale benefactorum Novacellensium' des Johannes Librarius (+ 1467) berichtet, durch ein nachlässig aufgestelltes Gerüst (wahrscheinlich der Maler) den Tod gefunden hat, als er sich nachts in dieser Frauenkirche kasteite, sind ihre Fresken jedenfalls auf seine letzte Lebenszeit 1216 datierbar³⁸⁾. Der Brixner Bischofskatalog weiß noch, Konrad habe auch die beiden Spitäler, die er in Neustift und Klausen errichtete, *optimis picturis et libris ecclesiasticis*, ausschmücken lassen³⁹⁾. Die Michaelskapelle wurde 1199 konsekriert⁴⁰⁾, das Datum fällt noch in die Zeit, die Konrad als Propst von Neustift verbrachte. Die Gründung Klausens gehört in die Bischofszeit, 1205 und 1213 sind die Konsekrationsdaten der Apostel- bzw. Marienkirche⁴¹⁾. Hugo hätte damit den Lebensweg seines Bischofs von 1199 bis 1216 begleitet.

Unter diesen Bezeugungen der künstlerischen Tätigkeit Konrads kommen Rodenegg und die Johannes- oder Taufkirche nicht vor. Für die weltlichen Fresken mag das nicht verwundern, bemerkenswert ist es aber für die der Johanneskirche. Die Verbindung der Iwein-Fresken mit Bischof Konrad in der Forschung ist über die Genealogie und den Namen Rodanc geschehen. Schon in meinem früheren Beitrag habe ich darauf hingewiesen, daß der erschließbare und geschriebene Lebenslauf Konrads

von Rodanc keine weiteren Berührungen mit der Burg zeigt, als daß der Burgherr sein Ministeriale und Vetter gewesen ist⁴²⁾. Der Bezug der Iwein-Fresken zu denen der Johanneskirche schließlich ergibt sich aus dem Stilvergleich. Rasmus hat überzeugend klargemacht, daß hier unverkennbar dieselbe Hand am Werk war.

Die Johanneskapelle (Taufkirche) enthält an Ost- und Westwand noch Malereien aus dem 13. Jahrhundert. Die Ostwand wird von einer monumentalen Komposition, dem 'Thron Salomonis' (*Sedes Sapientiae*), gefüllt. Die Weisheit sitzt als Frau mit Nimbus auf dem Thron, und unter ihr stehen männliche und weibliche Heilige und Propheten auf Stufen. Entsprechendes sieht man auf der Westwand, wo sich unter der 'Ecclesia' Heilige und allegorische Figuren staffeln⁴³⁾.

Spontan wird man den Typ Lunetas auf dem Bild der 'Ecclesia' wiederfinden. Am nächsten kommt ihr eine Gestalt, die laut Spruchband die Tugend der Perseverantia darstellt (s. Abb. 12). Die Identifizierung Rasmos⁴⁴⁾ ist über alle Zweifel erhaben. Auch andere Mädchenköpfe zeigen Verwandtschaft⁴⁵⁾. Das Muster des Gewandes der Perseverantia kehrt in dem Muster des Vorhanges wieder, unter dem sich Iwein den Schlägen der suchenden Burgmannen entzieht (s. Abb. 10), und in dem Tuch (Abb. 7) auf Aschelons Sterbebild (Abb. 6,9).

Wie unterschiedlich sich die Malerei der Frauenkirche in den Details (Haltung, Haartracht, Stoffe, Gesichtsbildung) darstellt, mögen die Abbildungen 13 und 14 zeigen; die Originale, die sich über dem Gewölbe des 14. Jahrhunderts befinden, sind im gesamten sehr schlecht zu erkennen⁴⁶⁾.

Die Malerei der Frauenkirche enthält ein sinnreiches Programm, das man allerdings nur pauschal nachvollziehen kann. Aus großen Inschriften nach Ezechiel 48, 35 *nomen civitatis "Dominus ibidem"* (= Jerusalem) und Apokalypse 17, 5 *Babylon magna mater fornicationum et abominationum terrae* (= Babylon) geht hervor, daß es in einer Gegenüberstellung der Welt des Guten (Südwand) und des Bösen (Nordwand) besteht⁴⁷⁾. Die Kirchenwände sind konsequent mit einer Scheinarchitektur überzogen, und aus den Nischen schauen Brustbilder oder ganze Figuren wie aus Fenstern in die Kirche. Auf vertikalen Streifen finden sich Medaillons und über ihnen einzelne Propheten und Sibyllen. Die Gestalten sind nicht zu identifizieren, es scheint, daß sich manche Typen wiederholen; auf den Schriftbändern, die in reichlicher Anzahl vorhanden sind, fehlen die Inschriften, vielleicht weil Bischof Konrad die Details seines Programms mit ins Grab nahm. Die Figuren der Südwand tragen Heiligennimben, die der Nordwand, auf der aber auch viele Bischöfe vorkommen, nicht. Ansonsten unterscheiden sich die Bösen nicht von den Guten. Die Ästhetik des Häßlichen hat noch keinen Einzug in diese Malerei gehalten. Die Figuren sind alle en face gesehen, nur leichte Drehungen kommen vor; sie sind hieratisch in ihre Nischen eingesperrt. Auf der kurzen Ostwand ergibt sich eine freiere Bewegung, auch einmal ein Profil, eine realistische Scheinarchitektur und ein etwas natürlicheres Verhältnis der Figuren zu ihr. Garber meint denn auch, man möchte sie etwas später datieren, da es aber gerade die Altarwand ist, könnte sie auch gleichzeitig von einem andern, "bereits freier schaffenden Künstler stammen"⁴⁸⁾. Das Argument ist wohl nicht ganz stichhaltig, für uns ist es unerheblich, denn eine Berührung mit den Iwein-Bildern ergibt sich bei beiden nicht.

Die für Bischof Konrad (und damit seinen Maler) nicht belegten Fresken schließen sich also stilistisch und in der Ornamentik ungezwungen zusammen und heben sich zugleich von den für ihn bezeugten ab. Der Einschnitt des Stilwechsels ist damit vertieft. Er trennt nicht zwei Phasen der Entwicklung, sondern zwei Künstlerpersönlichkeiten.

Neben allem Stilistischen scheint für die Identitätsfrage nicht ohne Bedeutung, daß der Maler, der bei den wenigen Mustern für gemalte Stoffe, die er für den Iwein-Zy-

klus brauchte, Aschalon und dem Priester ein (fast?) identisches gegeben und sich auch mit dem Vorhangmuster im Gewand der Perseverantia wiederholt hat, daß er aber in der Marienkirche wo er sehr viele Muster brauchte und sich ebenfalls wiederholte, keines von denen der Johanneskapelle oder der Burg Rodenegg wieder aufgenommen haben sollte. Wenn das Schlingbandornament charakteristisch ist für den byzantinisierenden Hugo und wenn es in seinen Schöpfungen von 1199, 1205/13 und 1216 vorkommt, wo liegt dann der Stilumbruch vom bayrischen zum südländischen Maler? Weder in Rodenegg noch in der Johanneskirche finden sich Spuren. Ist es nicht vielmehr so, daß wir es mit zwei Malern zu tun haben? Der Maler Bischof Konrads von Rodanc, der die Frauenkirche ausgemalt hat und schon in Neustift und Klausen in seinem Dienst war, ist also vom Maler der Iweinbilder und der Johanneskapelle zu trennen. Hugo hieß allenfalls der erstere.

Damit ist für eine Datierung alles wieder offen. Vorläufig zwingt nichts mehr zu einem so frühen Ansatz der Iwein-Bilder, daß darüber die literaturgeschichtliche Chronologie ins Gedränge käme. Eine Vorausveröffentlichung und ihre sofortige Rezeption in Tirol brauchen nicht postuliert zu werden. Eine neue Datierung kann von den Germanisten nicht verlangt werden, das Problem geht an die Kunstgeschichte zurück. Bisher wurden die beiden Bilder der Johanneskirche um die Mitte bis gegen das Ende des 13. Jahrhunderts gesetzt⁴⁹⁾. Rasmus Restaurierung hat angeblich das höhere Alter erwiesen⁵⁰⁾. Auch wenn die Hand des Iwein-Malers dieselbe ist, bleibt ein genügend großer Spielraum.

IV.

Wenn wir schon mit den Mitteln der Literaturwissenschaft zu keiner festen Datierung der Bilder kommen können und uns mit dem Befund, sie seien mit den um 1250 entstandenen Malereien der Johanneskapelle nächstverwandt, begnügen müssen, soll doch wenigstens die Frage gestellt werden, wie sie sich denn in die spätere Zeit einordnen würde. Sie fügen sich in die literarische und soziale Landschaft der zwanziger und dreißiger Jahre⁵¹⁾ ungezwungener ein als in die Frühzeit um 1200. Der höfische Roman hatte sich kräftig entfaltet. Die großen Meister waren tot; aber ihre Schöpfungen hatten sich im öffentlichen Bewußtsein eingegraben. Die Fragmente waren ergänzt, die beliebten Geschichten fortgesetzt worden. Figuren, die allgemeine Beliebtheit genossen, kehrten in anderen Werken wieder, hatten sich also von der Bindung an ihre Ersterscheinung gelöst, ohne ganz ihre Typik zu verlieren⁵²⁾. Speziell Hartmanns 'Iwein' war ein Bestseller geworden, den man zu dieser Zeit gerade in zahlreichen Handschriften kennenlernen konnte. Der Großteil der uns erhaltenen oder bezeugten Pergament-Handschriften gehört dieser Zeit an. Älter ist fast nur die bescheidene Gießener (B)⁵³⁾.

Nach wie vor bin ich der Ansicht, daß sich hinter den Wandmalereien die Tradition ~~des Iwein-Handschriften~~ erschließen läßt. Der partielle Gleichlauf der Sequenzen von Rodenegg mit denen in Schmalkalden und die Übereinstimmung in Komposition und Gestik sind zu auffallend. Zwar besitzen wir keine illustrierte Iwein-Handschrift, aber warum soll es sie nicht gegeben haben?⁵⁴⁾ Sind jedoch nicht spezielle Iweinbilderhandschriften zu erschließen, so müssen die Übereinstimmungen in den Illustrationen von Rodenegg und Schmalkalden durch die Heraus-

bildung eines ikonographischen Motivschatzes in den übrigen Romanillustrationen erklärt werden: die Zweikämpfe mit der Lanze sind gewiß geläufig gewesen; das am Baume angebundene Pferd (während Iwein das Wasser auf den Stein schüttet) steht außer in Schmalkalden auch noch bei Didos Liebesszene der Berliner Veldeke-Handschrift⁵⁵). Darstellungen, die, hielte man an der Frühdatierung fest, der geniale Maler selbständig hätte erfinden oder aus geistlichen Bildmustern umformen müssen, bilden bei einem späteren Ansatz den Hintergrund einer entwickelten Tradition. So werden sich auch die Sterbeszene in Schmalkalden und Rodenegg näher stehen als den späteren Pietà-Darstellungen, die immer wieder bemüht werden. Die Entwicklung der ikonographischen Konvention gälte dann auch für die Entscheidung bei der Zentrierung auf das Darzustellende und bei der Segmentierung. Man macht damit den Maler nicht geringer, aber beide Voraussetzungen, Iwein-Tradition und allgemeine ikonographische Tradition des Artusromans in der Buchmalerei, erfordern eine gewisse Entwicklungszeit⁵⁶).

Analog zur leichteren Loslösung einer Figur vom Ursprung erklärt sich auch, daß sich die Romanepisode als Kurzerzählung verselbständigt. Die Kurzerzählung lebte (als Naturform) in der mündlichen Subkultur gewiß vor dem Stricker, wenn auch vielleicht nicht in der höfischen Variante, die sich mit Konrad von Würzburg erstmals festlegen läßt, denn nicht alle Texte sind datierbar. Und das Märe ist ja "Teil der höfischen Literatur"⁵⁷), wie das *fabliau* und der *lai* ein 'genre courtois' ist. Gerade der Typus der höfischen Minne-Aventiure setzt ein ritterliches Publikum voraus⁵⁸). Das Märe stand, "seiner literarischen und sozialen Bestimmung nach mit dem Ritter- und Heldenroman auf einer Stufe. . . und (wurde) im wesentlichen von demselben Personenkreis rezipiert"⁵⁹). Diese Bemerkungen sollen nur den natürlichen Nährboden für eine Reduktionsform des Artusromans sichtbar machen, wie man ihn aus den Bildern ablesen könnte, wenn sie nicht so isoliert wären.

Wie Iwein Laudine und das Königreich des Gewitterbrunnens erwirbt, ist eines der (vielleicht überbewerteten) Probleme der gegenwärtigen Hartmannforschung⁶⁰), aber es führt in die gattungspoetische Beurteilung des deutschen Artusromans. Hat er sich eines Totschlags und der Usurpation eines Landes schuldig gemacht oder ist er, wie eben aventiuresuchende Ritter zu tun pflegen, auf die Aventiure gestoßen, die ihm bestimmt war? Je nachdem wie man die Entscheidung trifft, wird die den zweiten Teil des Romans bildende Aventiurekette gewissermaßen zu einer Bußfahrt für ein voreheliches Verbrechen oder zur Sühne für die Übertretung von Laudines *gebot unde ir bete* (V. 3086), für den *schaden* und das *leit*, das ihr durch ein Übermaß an ritterlicher Betätigung und damit das Versäumen des eidlich befestigten Rückkehrtermins angetan wurde⁶¹). Von der Entwicklung wiederum hängt ab, ob man Hartmann von Aue in der Gestaltung des 'Iwein' eine Kritik am ministerialischen Aufstiegswillen unterstellen kann oder nicht⁶²).

Die aufgestellte These von der ~~Auswirkung~~ **Auswirkung** der Bild-Erzählung, die nicht Romanfragment, sondern selbständiges Ganzes ist, ~~schleht~~ **schleht** ein schuldhaft gewertetes Verhalten des Protagonisten aus. Daß eine im folgenden ungesühnt, ja unbenannt bleibende Schuld dargestellt wird, ist schlechterdings nicht vorstellbar. Das Märe des Mittelalters ist nicht aus dem Pitaval genommen. Andererseits setzt die Bildfolge ja Hartmanns Text als formulierte Vorlage voraus. Er hätte also in der Auffassung des Malers bzw. des Auftraggebers die glückliche Gewinnung eines Landes und einer Frau dargestellt, nicht aber das zu sühnende Verbrechen des den Ministerialen als warnendes Beispiel aufgestellten besitzlosen Königssohnes.

Nimmt man die Entstehung der Bilder 20 bis 50 Jahre später an als bisher, so muß das Verhältnis zu Hartmann natürlich vermittelt gesehen werden und man kann sich fragen, ob aus der größeren Distanz ein Mißverständnis des Romans eher möglich ist oder ob sogar umgekehrt das Gewicht der durchgesetzten Bedeutung der Geschichte eine solche Möglichkeit zurückdrängte. Beides läßt sich wahrscheinlich mit Grund vertreten und sollte vielleicht erst nach einer kunsthistorischen Neudatierung wieder aufgenommen werden⁶³). Ein Mißverständnis in Rodenegg müßte aber bewiesen werden.

Hier wäre jedenfalls zu berücksichtigen, daß durch einen späteren Ansatz die Bilder in eine verwandelte Umwelt gestellt werden. Die innenpolitische Situation des Hochstiftes Brixen ist um die Jahrhundertmitte tatsächlich durch Zwistigkeiten der Ministerialen mit ihrem bischöflichen Herrn gekennzeichnet; die Rodanc sind darin impliziert. 1256 wird nach Land und Leute in Mitleidenschaft ziehenden Auseinandersetzungen ein fünfjähriger Landfrieden zwischen dem Bischof von Brixen und (einigen) seiner unbotmäßigen Ministerialen geschlossen. Die Brüder Rodanc sind aber damals anscheinend auf der Seite des Bischofs gewesen⁶⁴). Zehn Jahre später wird aber eine *dissensio* zwischen ihnen und dem Bischof in seinem Sinne gelöst. Sie müssen dem Bischof alle ihre Grundstücke und ihr festes Haus in Brixen übergeben und dürfen ohne Zustimmung des Bischofs kein neues bauen⁶⁵). Der Bischof zerstörte die Gebäude und gab den Grund an Neustift⁶⁶). Weitere drei Jahre später entzog sich Friedrich von Rodanc seinem Bischof ganz. Er übergab 1269 seine Burg, die ja Allod war, und den dazugehörigen Burgfrieden den Grafen Meinhard und Albert von Görz und Tirol und nahm sie als Lehen zurück⁶⁷).

Hatte er endlich die "angeblich" kritische Lehre des 'Jwein' und damit seiner Bilder begriffen, nämlich daß man nicht danach streben soll, mit Waffengewalt zu einem Territorium zu kommen?

Wenn auch nicht bestritten werden soll, daß eine dem Territorialisierungsprozeß gleichzeitige Literatur durch die politischen und sozialen Verhältnisse eine Bedeutung gewinnen kann, die uns zu erschließen aufgegeben ist, so zeigt die Frage doch, wie absurd solche Deutungen im konkreten Fall werden können. Der Hauptgrund liegt im Fehlen einer zureichenden Fiktionalitätstheorie für die mittelalterliche Literatur⁶⁸). Der Zyklus von Rodenegg stellt doch, wie man es auch wenden will, den schönen Traum vom besseren Leben dar, vom größeren Erfolg. Er wendet sich an alle die, die noch eine utopische Steigerungsmöglichkeit für sich sehen und ein größeres Glück, das durch die adligen Tugenden im Waffen- und Frauendienst erworben werden kann, das den einzelnen also zu größerer *virtus* anspornte. Eine gewisse Ironie liegt aber doch darin, daß der Besitzer der Bilder vom unaufhaltsamen Aufstieg des Ritters Ywain von dieser Zeit an selber vom Fall bedroht war und eigene Besitzungen verpfänden und verkaufen mußte⁶⁹).



Abb. 1: Rodenegg I: Das Mädchen schaut dem wegziehenden Iwein lange nach (ganz rechts).
 Rodenegg II: Iwein bei den wilden Tieren und beim Waldmenschen (rechts).
 Rodenegg III: Iwein schöpft auf die Steinplatte Wasser aus dem Brunnen, den ihm der Waldmensch gezeigt hat (Mitte).
 Rodenegg IV: Iwein kämpft mit Askalon (links).



Abb. 2: Rodenegg II: Iwein bei den wilden Tieren und beim Waldmenschen (rechts).
 Rodenegg III: Iwein schöpft auf die Steinplatte Wasser aus dem Brunnen, den ihm der Waldmensch gezeigt hat (links).

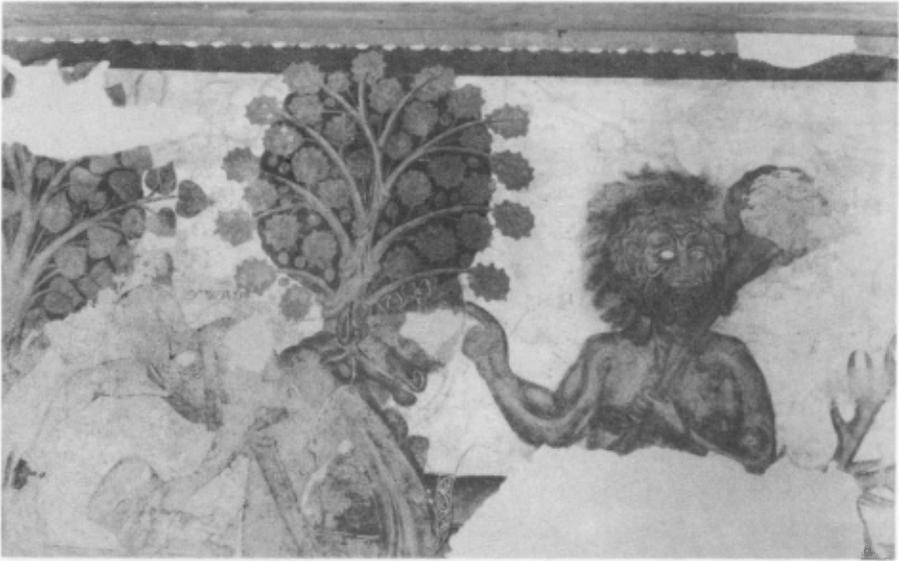


Abb. 3: Rodenegg II: Der Waldmensch (rechts).
 Rodenegg III: Iwein schöpft auf die Steinplatte Wasser aus dem Brunnen, den ihm
 der Waldmensch gezeigt hat.



Abb. 4: Rodenegg IV: Iwein kämpft mit Askalon (Mitte).
 Rodenegg III: Iwein schöpft Wasser auf die Steinplatte (rechts).
 Rodenegg V: Iwein versetzt Askalon den tödlichen Streich (links).

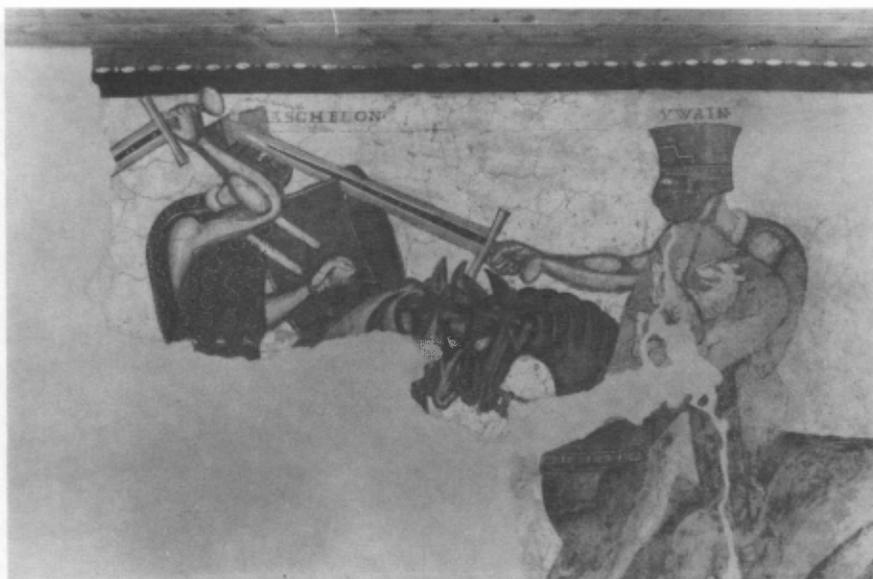


Abb. 5: Rodenegg V: Iwein versetzt Ascalon den tödlichen Streich.



Abb. 6: Rodenegg V: Ascalon erhält von Iwein den tödlichen Streich (ganz rechts).
 Rodenegg VI: Das Falltor durchschlägt Iweins Pferd (rechts).
 Rodenegg VII: Ascalon stirbt bei Laudine, seiner Gemahlin (Mitte).
 Rodenegg VIII: Lunete gibt Iwein den unsichtbaren Ring.
 Rodenegg IX: Bestattung Ascalons (ganz links).

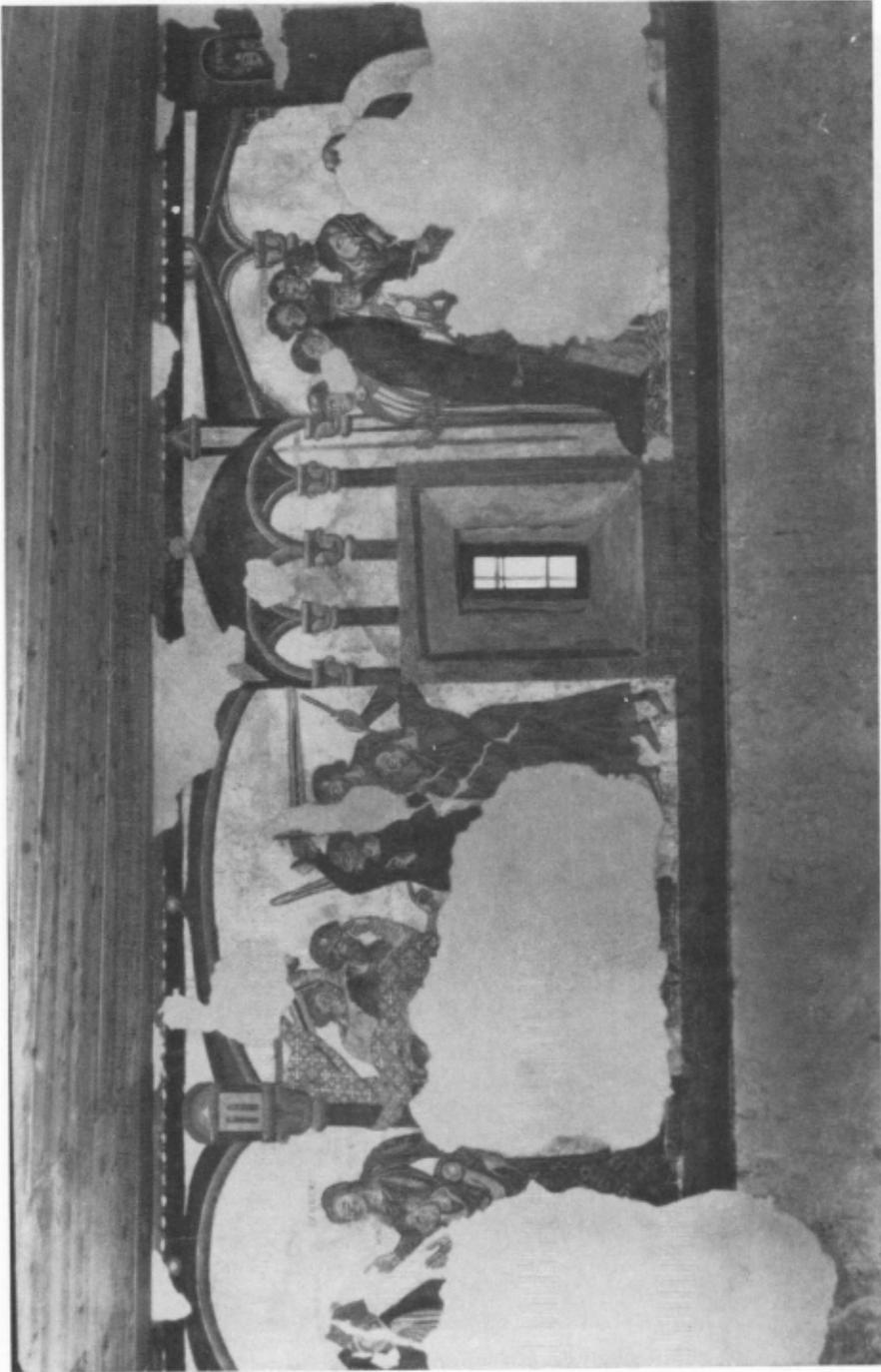


Abb. 7: Rodenegg IX: Iwein beobachtet die Bestattung Askalons (rechts). Rodenegg X: Suche nach Iwein (Mitte-links). Rodenegg XI: Lunete führt Iwein vor Laudine (links).



Abb. 8: Rodenegg VIII: Lunete gibt Iwein den unsichtbaren Ring.



Abb. 9: Rodenegg III: Iwein schöpft Wasser auf die Steinplatte (ganz rechts). Rodenegg IV: Iwein kämpft mit Askalon (rechts). Rodenegg V: Iwein versetzt Askalon den tödlichen Streich (Mitte-rechts). Rodenegg VI: Das Fallgitter durchschlägt Iweins Pferd (Mitte-links). Rodenegg VII: Askalon stirbt (Mitte-links). Rodenegg VIII: Lunete gibt Iwein den unsichtbaren Ring (links).



Abb. 10: Rodenegg IX: Bestattung des Askalon (Ausschnitt).



Abb. 10a: Rodenegg IX: Bestattung des Askalon (Ausschnitt).



Abb. 11: Rodenegg X: Suche nach Iwein.



Abb. 11a: Rodenegg XI: Lunete führt Iwein vor Laudine.

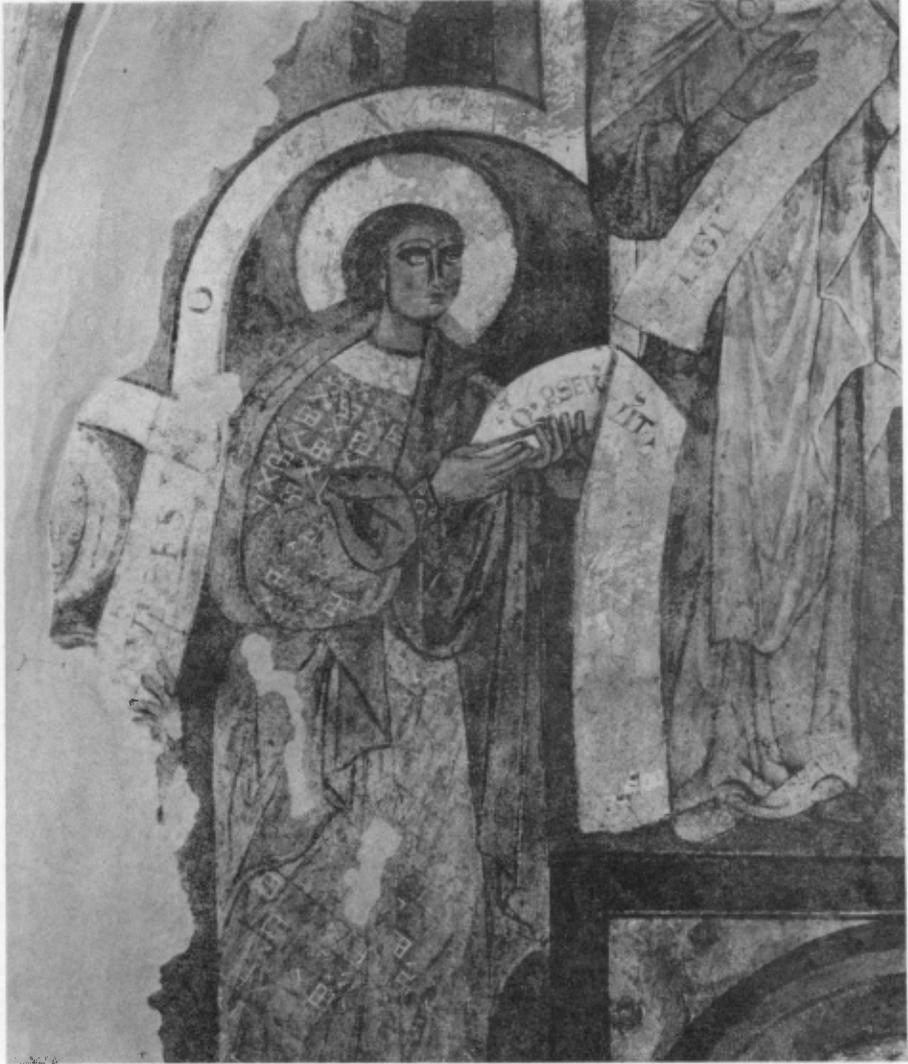


Abb. 12: Perseverantia (aus dem Ecclesiabild der Taufkirche in Brixen).



Abb. 13: Ausschnitt aus dem Freskenzyklus der Frauenkirche in Brixen (A).

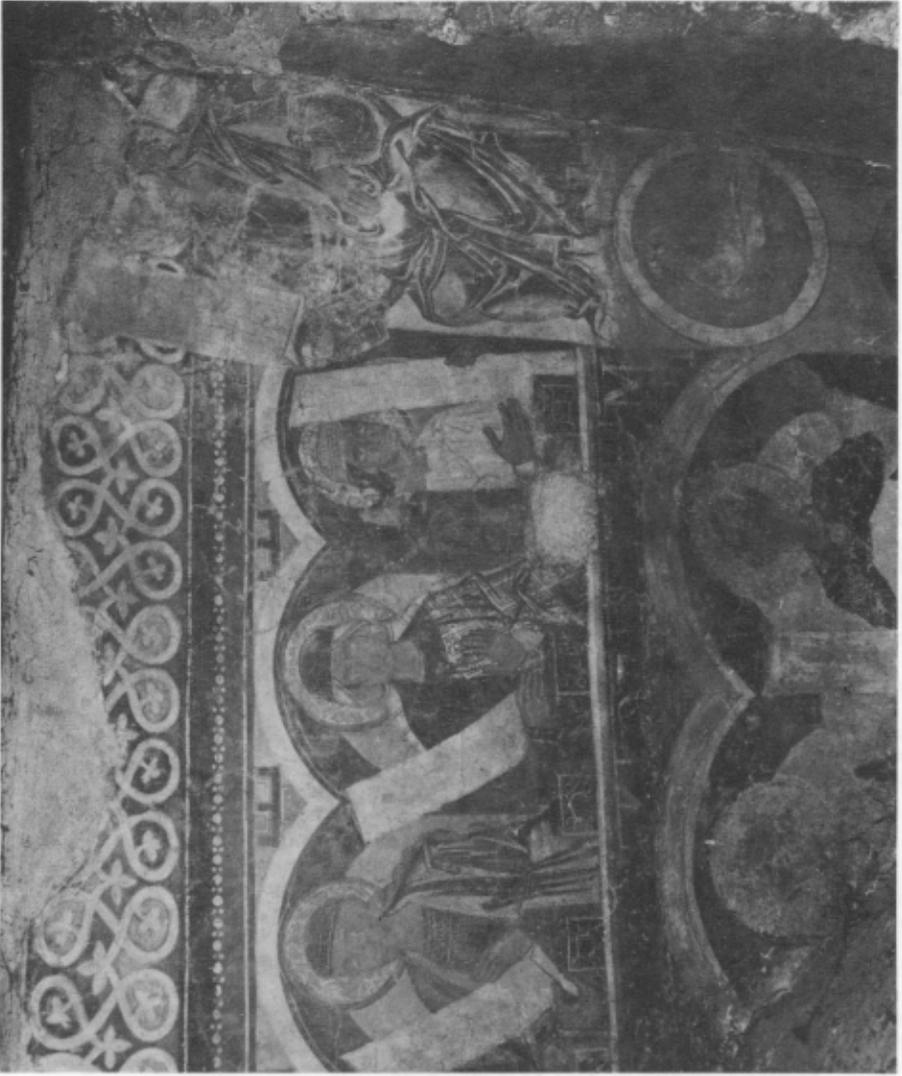


Abb. 14: Ausschnitt aus dem Freskenzyklus der Frauenkirche in Brixen (B).

Anmerkungen

- * Der Beitrag führt frühere Untersuchungen, die als allgemeiner Rahmen vorausgesetzt sind, in einigen Aspekten fort. S. V e r f ., Kritische Anmerkungen zur Rezeption des deutschen Artusromans anhand von Hartmanns 'Iwein'. Theorie – Text – Bildmaterial, in: Frühmittelalterliche Studien 9 (1975), S. 405–442, Tafeln XLVII-L.
- 1) Die Bildnumerierung entspricht der Reihenfolge der Freskendarstellungen auf Rodeneck. Von den Schreibungen Rodeneck und Rodenegg gilt diese für den Namen der Burg, jene für den Namen der Ortschaft.
 - 1a) Nach Hanns F i s c h e r, Studien zur deutschen Märendichtung, Tübingen 1968. Die jüngst von Joachim H e i n z l e gegen den Begriff 'Märe' geltend gemachten Einwände brauchen hier nicht diskutiert zu werden, da die verbal abstrahierte Bild-Erzählung mit einem der Typen Fischers auch strukturell zusammengeht. Selbst wenn man diese lieber anders (etwa als Novelle) bezeichnete und mit anderen kleinepischen Formen als Fischer zusammenordnete, hätte der Begriff hier seine heuristische Wirkung getan. J. H e i n z l e, Märenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mhd. Kleinepik, in: ZfdA 107 (1978), S. 121–138. – Der Vergleich mit der Komödie, den die von den Einheiten des Ortes und der Zeit und von der "Soubrette" Lunete faszinierten Romanisten anstellen, den aber auch schon Erich Köhler zurückgewiesen hat, ist sehr viel unverbindlicher (vgl. Chrestien de Troyes, Ywain, übersetzt und eingeleitet von Ilse N o l - r i n g - H a u f f, München 1962, S. 9f. E. K ö h l e r, Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung, Tübingen? 1970, S. 173, Anm. 1). Bei der Rodenecker Fassung geht es nicht um einen Auszug aus dem Roman, sondern um eine strukturell eigenständige Transformation. Daß Merkmale der Komödienerzählung gerade auch der Novelle eignen, versteht sich von selbst.
 - 2) Rolandslied V. 9080–9083.
 - 3) F i s c h e r, S. 57. Bei Schirmer entspräche dem etwa (bei unterschiedlicher Füllung) die "höfisch-galante Märe". Karl-Heinz S c h i r m e r, Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Versnovelle, Tübingen 1969, S. 127–129 (Hermaea, NF 26).
 - 4) ebda., S. 99.
 - 5) Die frühesten literarischen Belege des "Dankbaren Toten" gehen übrigens ins 13. Jahrhundert zurück. Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart, hg. v. L. R ö h r i c h, Bern/München 1967 Bd. 2¹, S. 440. Die mhd. Verfassung gehört dem letzten Drittel an (ebda., S. 442), den symbiotischen Rahmen bilden die Verserzählungen des Cpg 341.
 - 6) Hier benutze ich dankbar einen noch unveröffentlichten Vortrag "Iwein auf Rodeneck", von Hans S z k l e n a r, den mir der Verfasser freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Ich weiche jedoch von seiner dort und auch schon früher gegebenen Deutung des 9. Bildes als Bahrprobe ab. (H. S z k l e n a r, Iwein-Fresken auf Schloß Rodeneck in Südtirol, in: Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society 27 (1975), S. 177). Die Blicke Laudines und der sie umstehenden Personen sind im Bild 9 auf den Sarg gerichtet. Der ist mit einem Satteldach geschlossen. Aschelon kann also nicht in ihm s i t z e n und wir wissen nicht, ob die Wunden aufs neue bluten (abweichend auch von S c h u p p, S. 426). Die fast ganz zerstörte Gestalt rechts hinter dem Sarg, nach Szklenar (S. 177) "der tote Askalon halb aufgerichtet", möchte ich für den Geistlichen halten, der die Beerdigung vornimmt. Erkennbar sind Haare (Tonsur?) und Fragment eines Pluviale(?). Das Muster ist zwar dem von Askalons Waffenrock sehr ähnlich, aber das geteilte Viereck zwischen den gepunkteten Ringen ist weiß und kräftiger. Auch müßte man bei einem Waffenrock schon das Armgelenk erkennen (vgl. Iwein auf Bild 11).
 - 7) Sie fehlt übrigens auch im Mabinogi und im "Iban" von Ulrich Fuetrer, vgl. Rudolf Z e n - k e r, Ivain im Torverlies, in: ZfdA 62 (1925), S. 60.
 - 8) Gegenüber Hartmann sind also die Bilder 'Laudina am Sarg' und 'Suche' vertauscht. Freilich braucht als Grund dafür nicht nur die "Lesung" der Bildvorlage im Gegensinn angenommen werden (S c h u p p, S. 426), sondern etwa auch das Bestreben, die Bestattung vom Schlußbild weiter abzurücken.

- 9) Peter W i e h l , Die Redeszene als episches Strukturelement in den Erec- und Iwein-Dichtungen Hartmanns von Aue und Chrétien de Troyes, München 1974, bes. S. 256–261 (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 10)
- 10) Parzival 253, 10–14; 436, 5–10.
- 11) Daniel von dem Blühenden Tal; hg. von G. R o s e n h a g e n , Breslau 1894, V. 6129–6492. Eine Kritik an Lunete vermag ich darin nicht zu erkennen, so Helmut B r a l l , Strickers 'Daniel von dem Blühenden Tal', Euphorion 70 (1976), S. 240.
- 12) Vgl. Joachim S c h r ö d e r , Zu Darstellung und Funktion der Schauplätze in den Artusromanen Hartmanns von Aue, Göppingen 1972, S. 117–120 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 61).
- 13) Joseph L o t h , Les Mabinogion, Bd. 2, Paris 1913, S. 20ff.
Vgl. Z e n k e r , bes. 52f. Damit soll natürlich kein Schluß auf eine andere Quelle als Hartmann nahegelegt werden, auch wenn diese Fassung bei Ulrich Füetere wiederkehrt. Alice Carlson, Ulrich Füetere und sein "Iban", Diss. München 1927, S. 56; S. 88, Str. 53f.
- 14) Vgl. S c h u p p , S. 422f. und die dort angegebene Literatur, dazu noch Volker M e r t e n s , Laudine. Soziale Problematik im 'Iwein' Hartmanns von Aue, Berlin 1978, S. 84f. (Beiheft z. ZfdPh 3).
- 15) P. W e b e r , Die Iweinbilder aus dem 13. Jh. im Hessenhofe zu Schmalkalden, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 12. (1901), Tafel bei S. 80.
- 16) Einen vergleichbaren Kamin habe ich bisher nicht finden können, immerhin kommen im 12. Jahrhundert unterschiedliche Typen vor. Vgl. Otto P i p e r , Burgenkunde, München 31912, Neudruck 1967, S. 479–484. Am ehesten könnte man sich in Rodeneck einen Eckkamin wie den aus Schloß Chillon am Genfer See (13. Jh.) vorstellen, vielleicht weniger gerundet. Vgl. Alfred F a b e r , Entwicklungsstufen der häuslichen Heizung, München 1957, S. 45, Abb. 23. Daß bei dem Erhaltungszustand Verzierungen erst bei gotischen Kaminen nachgewiesen werden können, braucht nicht zu verwundern.
- 16a) Norbert H. O t t und Wolfgang W a l i c z e k , Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den Iwein-Zyklen auf Rodeneck und Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kihn zum Gedenken, hrsg. v. Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 480. Die Untersuchung erschien erst während der Drucklegung, kann also hier nicht im Detail mitberücksichtigt werden.
- 17) Der Kalender scheint den größeren Einfluß auf die germanistische öffentliche Meinung gehabt zu haben. Vgl. auch N. R a s m o , Wandmalereien in Südtirol, (Privatdruck der Sparkasse der Provinz Bozen 1973, S. 71, vgl. S. 13.
- 18) N. R a s m o , Der Iwein-Zyklus auf Schloß Rodeneck, in: Burgen und Schlösser in Österreich. Zeitschrift des österreichischen Burgenvereines 13 (1977/78), S. 26.
- 19) Wolfram, Parzival 253, 10, vgl. 436, 5–10. Mit einer Beendigung des 'Iwein' 1202 rechnet die jüngste Untersuchung von Roman P o l s a k i e w i c z , Zur Chronologie der epischen Werke Hartmanns von Aue, in: Euphorion 71 (1977), S. 89. Das ist die früheste Möglichkeit.
- 20) Vgl. M e r t e n s , Laudine, S. 81f.
- 21) S z k l e n a r , S. 179f.
- 22) M e r t e n s , Laudine, S. 72f.
- 22a) Achim M a s s e r , Wege der Darbietung und der zeitgenössischen Rezeption höfischer Literatur, in: Deutsche Heldenepik in Tirol. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters, hrsg. von Egon Kühebacher, Bozen 1979, S. 394–397.
- 23) M e r t e n s , Laudine, S. 82; R a s m o , Der Iwein-Zyklus auf Schloß Rodeneck, S. 27. Wie man auch zur These Z w i e r z i n a s , die ersten tausend Verse des 'Iwein' vom Rest zu trennen, stehen mag, sie ist in diesem Zusammenhang nicht relevant, da einmal doppelt so viele Verse betroffen wären, zum andern der Zyklus von Rodeneck eine Erzählung mit eigener Geschlossenheit und nicht das Fragment eines Romans darstellt (Kalogreant-Iwein!). Zur Absetzung der 1000 Verse positiv P o l s a k i e w i c z , S. 89–91, mit stichhaltigen Argumenten negativ M e r t e n s , Laudine, S. 90–96. Auch für eine Vorveröffentlichung der ersten Aventure wäre übrigens Wolframs Parzival der erste Beleg.
- 24) S c h u p p , S. 432; M e r t e n s , Laudine, S. 82.
- 25) S z k l e n a r , Iwein auf Rodeneck, Ms.

- 26) Die Überlegung, die Rodenegger Fresken könnten nicht auf Hartmann, sondern eine von ihm und Chrétien unabhängige (Prosa)Erzählung zurückgehen, (vgl. die Belege bei Roger S. Loomis, *The oral Diffusion of the Arthurian Legend*, in: R. S. L., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford 1959, S. 52–63) muß wohl wegen der Namenformen ausscheiden. Die im deutschen Sprachgebiet "zu früh" belegte Namensform ist ja immer *Iwan* (vgl. Tilvis, S. 197ff.; 207–214), gerade Hartmann setzt die französischen Namen durch und für die Absetzung des 'Iwein' von Chrétien steht Tilvis' Argumentation nur auf schwachem Fundament. Pentti Tilvis, 'Über die unmittelbaren Vorlagen von Hartmanns "Erec" und "Iwein", Ulrichs "Lanzelet" und Wolframs "Parzival"', in: *Der Arturische Roman*, hg. v. K. Wais, Darmstadt 1970, S. 165–214 (WdF 157).
- 27) Schupp, S. 433 Anm. 191.
- 28) Mertens, Laudine, S. 83, Masser, S. 395.
- 29) Schupp, Zur Datierung des 'Grafen Rudolf', in: *ZfDA* 97 (1968), S. 54f.
- 30) Rasmó, Wandmalereien in Südtirol, S. 13. Die Urkunde in: *Die Traditionsbücher des Hochstiftes Brixen vom 10. bis in das 14. Jh.*, hg. von Oswald Redlich (*Acta Tirolensia* I) 1886, Nr. 451.
- 31) Rasmó, Wandmalereien, S. 11; ders., *Der Iwein-Zyklus*, S. 26.
- 32) Rasmó, *Der Iwein-Zyklus*, S. 26.
- 33) ebda.; mit den Ornamentformen sind vor allem Efeuranken gemeint. Rasmó, *Affreschi medioevali atesini*, Milano o.J., S. 64; ders., *Kunst in Südtirol*, S. 19.
- 34) Rasmó, *Affreschi*, S. 66.
- 35) ders., *Wandmalereien*, S. 13; ders., *Kunst in Südtirol*, S. 19.
- 36) Josef Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Wien 1928, S. 97.
- 37) *Die Urkunden der Brixner Hochstifts-Archive 845–1295*, hg. von Leo Santifaller, Innsbruck 1929, Nr. 65 (Schlern-Schriften 15). Konrad hat die Kirche also nicht erbaut, wie Rasmó annimmt (*Kunst in Südtirol* S. 12), sondern allenfalls vergrößert. Vgl. K. Wolfsgrubber, *Das Collegiatkapitel Unserer Lieben Frau im Brixner Kreuzgang*, in: *Südtirol, Land europäischer Bewährung. Kanonikus M. Gamper zum 70. Geburtstag*, Innsbruck 1955, S. 271f. (Schlern-Schriften 140).
- 38) Der Text ist noch nicht ediert, seine Darstellung beruht auf guten Quellen, vgl. Verf. *Lex. V*, 462f. Zitat der Stelle bei Anselm Sparber, *Aus dem Leben und Wirken des Brixner Fürstbischofs Konrad von Rodank (1200–1216)*, in: *Der Schlern* 34 (1960), S. 245, Anm. 52; über die Bewertung Schupp, S. 432.
- 39) Anselm Sparber, *Der Brixner Bischofskatalog*, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 58 (1950), S. 380.
- 40) Anselm Sparber, *Die Brixner Fürstbischöfe im Mittelalter*, Bozen 1968, S. 75.
- 41) ebda., S. 76.
- 42) Schupp, S. 432f.; dabei war die Burg selbst Allod (ebda.; G. Töchterle, *Die Herren von Rodank und Schöneck*, in: *Der Schlern* 12, 1931, S. 19).
- 43) Garber, S. 99–103 und Tafel 71f. Diese Abbildungen zeigen den Zustand vor Abnahme der Restaurierungen. Der Bildstelle des Landesdenkmalamtes danke ich dafür, daß sie neuere Aufnahmen zur Verfügung stellte.
- 44) zuletzt Rasmó, *Der Iwein-Zyklus*, S. 26.
- 45) Vgl. Rasmó, *Wandmalereien*, S. 11, Abb. 4. Außer Luneta kann auch der Kopf des Mädchens auf dem Turm (Bild 1) verglichen werden.
- 46) Einzelne Abbildungen Garber, Taf. 62–70; Walter Myss und Benedikt Posch, *Die vorgotischen Fresken Tirols*, Wien 1966, S. 78–81; Rasmó, *Kunst in Südtirol*, Taf. 15.
- 47) Garber, S. 97f.
- 48) ebda., S. 98.
- 49) Garber, S. 103; J. Weingartner, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Bd. 1, Innsbruck/Wien, ²1951, S. 123 nennt keine Jahreszahl. E. Egg, *Kunst in Tirol, Baukunst und Plastik*, Wien/München 1970, S. 36 nimmt den Bau der Johanneskirche erst um 1250 an. Südtirol, Trentino, Venezia Giulia, Friaul, Veneto, hg. von Erich Egg u.a. Stuttgart ²1972, S. 105 (Reclams Kunstführer Italien II, 1)'' um 1250''.
- 50) Rasmó, *Wandmalereien*, S. 72.

- 51) Die Darstellungen der Topfhelme auf den Siegeln zeigen die größte Annäherung in jener Zeit. Vgl. G. D e m a y , *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*, Paris 1880, S. 117 Fig. 67; S. 132, Fig. 97; 143, Fig. 121f.
- 52) Vgl. Christoph C o r m e a u , Zur Rekonstruktion der Leserdisposition am Beispiel des deutschen Artusromans, in: *Poetica* 8 (1976), bes. S. 124–133.
- 53) Und das neu vorgestellte Fragment V vom Beginn des 13. Jhs., so Peter W i e s i n g e r , Ein Fragment von Hartmanns 'Iwein' aus Kremsmünster, in: *ZfdA* 107 (1978), S. 193–203.
- 54) Vgl. M e r t e n s , *Laudine*, S. 81.
- 55) Albert B o e c k l e r (Hg.), *Heinrich von Veldeke, Eneide. Die Bilder der Berliner Handschrift*, Leipzig 1939, fol. XI.
- 56) Dabei wäre vor allem an die Bilder der Münchener Parzival-Handschrift Cgm 19 zu denken. Sie gehen möglicherweise auf eine französische Vorlage zurück, wurden von Hefner-Alteneck auf Grund der Kostüme und Gegenstände auf 1228–1236 datiert, eine Präzision, die heute zugunsten eines ungefähren Ansatzes "um 1250" aufgegeben ist. Vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzival, Titulrel, Tagelieder*. Cgm 19 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Faksimile mit einem Beitrag zur Geschichte der Handschrift von F. D r e ß l e r , Stuttgart 1970, S. 20 und 25. Herr Kollege Otto D e m u s (Wien) hat mir brieflich mitgeteilt, es gebe "keine zwingenden Gründe, die Fresken von Rodeneck vor 1250 zu datieren", ähnlich mein früherer Bochumer Kollege Manfred W u n d r a m . Beiden sei für ihre Bemühungen gedankt.
- 57) So F i s c h e r , *Studien* S. 220 auf Grund der Analysen Schirmers.
- 58) F i s c h e r , *Studien*, S. 225.
- 59) ebda., S. 231.
- 60) Es soll hier nicht erneut aufgerollt werden; s. S c h u p p , S. 415–421.
- 61) Herta Z u t t , *König Artus. Iwein. Der Löwe. Die Bedeutung des gesprochenen Worts in Hartmanns 'Iwein'*, Tübingen 1979, S. 18–24.
- 62) In der inzwischen erschienenen zweiten Auflage versucht Kaiser anscheinend die widerstreitenden Interpretationen zu vereinigen. Ob ein moralisch-rechtlicher Verstoß in der Initialaventure vorliegt, hänge vom Fortgang der Handlung ab. Mir scheint moralische Bewertung von Handlungen nicht aus dem Rückblick unterschiedlich möglich zu sein. Hätte er jedoch recht und wäre das auch Hartmanns von seinem Publikum nachvollziehbare Intention, wäre eine Herauslösung des Anfangs nicht möglich gewesen. G. K a i s e r , *Textauslegung und gesellschaftliche Selbstdeutung*, Wiesbaden 1978, S. 133.
- 63) Dabei wäre die Stelle aus Heinrichs von dem Türlin 'Crône' *wie sîn (Iweins) bant und sîn vuoz / nâch mordes werke girdet* (V. 24536f.) zu diskutieren, vgl. Christoph C o r m e a u , 'Wigalois' und 'Diu Crône'. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Auenturierromans, Zürich/München 1977, S. 176 und Anm. 13 (MTU 57).
- 64) Die Urkunden der Brixner Hochstifts-Archive, Nr. 131.
- 65) ebda., Nr. 150.
- 66) G. T ö c h t e r l e , S. 94.
- 67) ebda.
- 68) Bei den Erörterungen zum Realitätsbezug fiktionaler Literatur durch Wolfgang Iser ist der höfische Roman des Hochmittelalters pauschal einbezogen, jedoch verlangten die Angaben ein weiteres Eingehen ins Detail. Auch wenn man davon ausgeht, daß sich "die umcodierten Normen als Verweisungen" auf den Geltungshorizont benutzt werden können, ist dieser selbst noch nicht rekonstruierbar, ja es steht noch nicht einmal fest, ob und in welcher Richtung eine Umkodierung stattgefunden hat. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, S. 130f. (TTB 636). Jetzt speziell zum Mittelalter Fritz Knapp, *Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter*, in: *DVjs.* 54. 1980. S. 581–635.