

Jürgen Wurst

Reliquiare der Liebe

Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche
Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner

Korreferent: Prof. Dr. Johannes G. Deckers

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Juli 2005

Gliederung	
Dank	S. 4
Einleitung	S. 7
1.	Zum Forschungsstand S. 12
2.	„...verloren ist daz slüzzelîn...“
	Das Minnekästchen des Bayerischen Nationalmuseums S. 27
2.1	Gestalt des Kästchens S. 27
2.1.1	Konstruktion und heutiger Zustand S. 27
2.1.2	Die Bildfolge S. 28
2.1.3	Die Inschrift S. 29
2.2	Die Geschichte des Kästchens S. 33
2.3	Das Kästchen im Vergleich zu Kunstwerken des 13. und 14. Jahrhunderts S. 64
2.3.1	In handwerklich technischer Hinsicht S. 64
2.3.1.1	Konstruktives S. 64
2.3.1.2	Durchbrochene und elfenbeinimitierend gefasste Reliefs S. 67
2.3.1.3	Buchstabenfüllungen S. 72
2.3.1.4	Groß oder klein? Zum epigraphischen Befund S. 74
2.3.2	Stilistische Überlegungen S. 78
2.3.2.1	Der Figurenstil S. 78
2.3.2.2	Der Ornamentstil S. 98
2.3.3	Die Bildmotive des Münchner Kästchens S. 105
2.3.3.1	Der schreitende Mann S. 106
2.3.3.2	Die Begegnung der Liebenden S. 108
2.3.3.3	Der Adler S. 113
2.3.3.4	Der Fiedler und der lange Geigenbogen S. 115
2.3.3.5	Verlobung und Beischlaf? Die Szenen der Schmalseiten S. 118
2.3.3.6	Der Pfeil im Herzen des Mannes S. 127
2.3.3.7	Der Kuss S. 140

2.3.3.8	Die Schritte der Liebe – Zur Folge der Szenen	S. 143
2.3.4	Die verwandten Kästchen in Zürich, Köln und Freiburg im Breisgau	S. 146
2.3.4.1	Das Attinghauser Kästchen	S. 146
2.3.4.2	Die Kölner Brautlade	S. 149
2.3.4.3	Das Horbener Kästchen	S. 155
2.4	Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 159
2.5	„Hie stat giscribin“ – Der Text des Kästchens	S. 160
2.6	Doch eine Fälschung? Versuch einer Schlussbemerkung	S. 166
3.	Kästchen in der Kunst, Literatur und im Alltagsleben	S. 171
3.1.	In der Literatur	S. 171
3.1.1	Reliquiare der Liebe?	S. 171
3.1.2	Gaben der Liebe. Kästchen als (Bestechungs-) Geschenke?	S. 173
3.1.3	„In deines hertzens schrin“ – Kästchen als Metaphern	S. 179
3.2	Kästchen in der Kunst	S. 185
3.2.1	Ein profanes Reliquiar?	S. 185
3.2.2	Eine kostbare Geschenkverpackung?	S. 185
3.2.3	Wo kommt das schöne Kästchen her? Schatzkisten	S. 190
3.2.4	Kästchen als Bildchiffre für den Körper der Frau	S. 193
3.2.5	Kästchen als Teil des Hausrates	S. 195
3.3	Archivalisches	S. 196
4.	Von Einhörnern und Phallusbäumen, wilden Männern und gequälten Herzen. Die Bilderwelt der Minnekästchen	S. 204
4.1	Ins Auge (oder Herz) gegangen – der Pfeil der Liebe	S. 206
4.2	Das gequälte Männerherz	S. 213
4.3	Reich mir die Hand...	S. 228
4.4	Wo die wilden Kerle wohnen	S. 237

4.5	Durch die Blume gesprochen	S. 256
4.6	Dû bist mîn ih bin dîn	S. 265
4.7	Tierische Triebe	S. 301
4.8	Helden bei der Hasenjagd oder: Im Schoß der Jungfrau	S. 316
4.9	Ohne Spiel friert die Liebe	S. 326
4.10	Im Garten der Liebe	S. 336
5.	Anhang	S. 341
5.1	Das Gutachten von Hans Fromm	S. 341
5.2	Das Gutachten Paul Gerhard Völkers	S. 343
6.	Bibliographie	S. 351
7.	Tafeln	S. 378
	Lebenslauf	S. 459

Dank

Ohne Hilfe, Zuspruch und Aufmunterung, ohne seelisch-moralische Unterstützung vieler Menschen um mich herum in den zuweilen recht einsamen Tagen des Schreibens wäre vorliegende Dissertation nicht entstanden. Es ist mir daher keine Pflicht, sondern eher ein Bedürfnis, oder, zutreffender, vor allem eine Freude, in den folgenden Zeilen meiner Dankbarkeit all jenen gegenüber Ausdruck zu geben, die mich in den Jahren meiner Beschäftigung mit den „Reliquiaren der Liebe“ begleitet haben.

Zu Dank verpflichtet bin ich den Mitarbeitern folgender Museen, die mir unkompliziert und großzügig Zugang zu den von ihnen verwahrten Kästchen gewährt haben – was, auch das möchte ich nicht unerwähnt lassen, leider keineswegs selbstverständlich für die deutsche Museumslandschaft war. Mein besonderer Danke gilt Frau Dr. Ribbert vom Historischen Museum in Basel. Ihr großes Interesse sowie ihre Aufgeschlossenheit dem Thema gegenüber war einzigartig. Immer wieder bekam ich Post mit Hinweisen auf neue Publikationen oder unentdeckte Objekte. Ebenso danke ich Frau Dr. Birgitt Borkopp, die mir den Zugang zu den zahlreichen Kästchen des Bayerischen Nationalmuseums ermöglichte. Herrn Dr. Meurer (Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart) und Lothar Lambacher (Kunstgewerbemuseum, Berlin) bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie den Mitarbeitern des Kunsthistorischen Museums in Wien, die mir spontan ermöglichten, das außerordentlich schöne Kästchen der Sammlung genauer unter die Lupe zu nehmen. Unvergessen wird mir die Liebenswürdigkeit, große Sachkenntnis und die so deutlich spürbare Liebe zu den Objekten von Peter Ringger, Restaurator im Schweizerischen Landesmuseum, Zürich bleiben. Herrn Prof. Reinhold Baumstark bin ich für ein langes und äußerst konstruktives Gespräch über das Münchner Minnekästchen sowie für sein immerwährendes lebhaftes Interesse am Fortgang meiner Arbeit in gleicher Weise dankbar wie Frau Professor Ursula Nilgen für fachliche Unterstützung und ein mir in Erinnerung bleibendes, lebendiges Gespräch.

Ohne die selbstlose Unterstützung von Rudolf Göbel, dem Restaurator des Münchner Kästchens, wäre die Arbeit an diesem Objekt undenkbar gewesen. Lieber Rudi, von ganzem Herzen bin ich Dir für Deine Hilfe, Geduld und jederzeitige Gesprächsbereitschaft dankbar.

Ich danke besonders der Hanns-Seidel-Stiftung München, hier vor allem Herrn Dr. Pfeiffenrath, für die mehrjährige Förderung meiner Arbeit. Ohne diese finanzielle Unterstützung wäre die Arbeit nicht zustande gekommen.

Dankbar bin ich besonders meinen beiden Doktorvätern, Prof. Frank Büttner und Prof. Johannes Deckers für immer offene Ohren, Verständnis, wenn ich mal stecken geblieben bin, aufmunternde Unterstützung und vor allem eine immer spürbare, mit Wohlwollen nur unzureichend umschriebene Zuwendung dem Thema und mir gegenüber.

Meine wunderbaren Freunde haben auch in nervlich angespannten Situationen meinerseits Ruhe bewahrt und mir ihre Hilfe zukommen lassen. Liebe Alex, ohne Deine Unterstützung in den Tagen vor der Abgabe wäre ich ganz schön in die Klemme gekommen. Deine wunderbar humorvolle Art hat mich auch in trüben Stunden immer zum Lachen gebracht und Deine stets aufmunternden Worte mich davor bewahrt, kurz vor dem Ziel die Flinte ins Korn zu werfen. Liebe Julia, manchmal – besonders wenn ich in einem fest verschlossenen Kästchen saß – hast Du für mich das Denken übernommen und mir in Deiner klaren Art den Schlüssel zur Lösung gezeigt, das war klasse! Ohne Dich hätte ich manchmal aufgegeben. Und Silke, dein Spruchband „es gibt keine Wahrheit – just do it“ habe ich während des ganzen Schreibens vor Augen gehabt. Deine große Freude, nachdem „alles“ vorbei war, werde ich hoffentlich nie vergessen.

Für Rat und Tat, kurze und lange Gespräche, Beruhigungsmittel, wie Taschentücher, Wein, gutem Essen und so vielem mehr möchte ich mich ferner bedanken bei Dr. Alice Arnold, Karl-Heinz Böhnisch, Hermine Bühler, Sabine Deckers, Ute Dietz, Dr. Anke Ehlers, Ulrike Hausmann, Birgit Himmelstoß, Susanne Hindenberg, Volker Knoblich, Dr. Andrea Lerner, Stefan Matter, Marika Menath, Dr. Gudula Metze, Claudia Obermayer, Dr. Christian Schmidt und Dr. Karen Ohaus, Claudia Schweighofer, Dr. Gabriele Sievering, Barbara Weiss und Nicole Westerkowsky.

Den Menschen, die in den Jahren meines Studiums ihr Leben mit mir teilten, bin ich von Herzen dankbar für ihr Da-Sein und ihre Liebe. Lieber Rainer, danke für all die Jahre die wir miteinander verbringen durften, die getippten Seminararbeiten, das Layout meiner Magisterarbeit und überhaupt für so vieles mehr. Lieber Jens, das Durchschnüffeln meines Papierkorbes war zwar indiskret, doch auch charmant, vor allem wegen der folgenden Aufmunterung und Deiner Mühen, mein etwas schief geratenes Selbstbild wieder gerade zu rücken.

Lieber Gernod. Ganz ohne es zu wollen und auch ohne es zu wissen hast Du letztlich den Stein ins Rollen gebracht. Danke, dass es Dich in meinem Leben gibt – der Schlüssel zu meinem Minnekästchen gehört Dir.

Ohne mein Familiennest, das im Laufe der Arbeit immer mehr an Bedeutung für mich gewonnen hat, wäre es mir nicht möglich gewesen, die Kästchen in den Kasten zu bringen.

Liebe Maxi, lieber Bernd, ihr habt immer an mich geglaubt, mich nie gedrängt, mir immer meine Freiheit gelassen und stets meine Entscheidungen respektiert – das war unglaublich viel. Lieber Papa, wenigstens Du hast die Nerven beim offenbar obligaten Computerabsturz fünf Tage vor Abgabe behalten. Und am Ende bleibt meine Oma. Deinen Durchhaltewillen, deine Nerven, deine unerschütterliche Zuversicht und dein Gottvertrauen haben mir manchmal fast Flügel verliehen – auch wenn es nicht so ausgesehen hat. Danke, für das Korrigieren auf den letzten Drücker, danke, dass Du meine Oma bist.

Am Ende danke ich Dir, liebe Mama. Du hast für all das den Grundstein gelegt, aber es leider nicht mehr erlebt. Ich weiß, dass, von wo auch immer, Du meinen Weg verfolgt und begleitet hast.

Euch allen ist diese Arbeit gewidmet.

Einleitung

Minnekästchen haben es in den letzten Jahren schwer gehabt. Ganz besonders, seitdem ihnen vor mehr als einem Jahrzehnt durch einen eloquenten, aber suggestiven und leider nur wenig argumentativen kunsthistorischen Frontalangriff pauschal ihre mittelalterlichen Wurzeln abgeschnitten wurden.¹ Die beiden Autoren des kurzen, aber nichts desto weniger wirkmächtigen Aufsatzes „Minnesangs Schnitzer“, verpflanzten die ganze Gattung in das in der Kunstgeschichte gerade wegen des Aufgreifens alter Stile und den damit fast notwendig einhergehenden Nachahmungen oder gar Fälschungen berüchtigte 19. Jahrhundert.

Diese Hypothese entbehrt nicht einer gewissen Berechtigung. Denn in der Tat setzte der eigentliche „Run“ auf Minnekästchen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein. Die zumeist um die Jahrhundertmitte gegründeten großen, kunstgewerblich orientierten Sammlungen Europas, wie das Bayerische Nationalmuseum in München, das Schweizer Landesmuseum in Zürich, das Victoria and Albert Museum in London, die Kunstgewerbemuseen in Berlin, Köln, Hamburg oder Wien, waren natürlich am Ankauf solcher Objekte interessiert, passten diese doch hervorragend in das Sammlungskonzept dieser Häuser. Und private Sammler, wie Wallraf am Beginn, Figdor am Ende des 19. Jahrhunderts standen den Museen kaum nach. Mit dem so entstandenen Markt ging fast zwangsläufig einher, dass Fälschungen, Nachahmungen etc. angeboten, und – man bedenke die fehlenden Mittel der Zeit, Fälschungen zu erkennen – auch angekauft wurden. Und nichts setzt sich letztlich so sehr im Gedächtnis fest, wie ein schlechter Ruf und/oder der Ruch der Fälschung – und so hoben viele der Konservatoren, denen ich während meinen Forschungen begegnet bin, mit der Bemerkung „die sind doch alle aus dem 19. Jahrhundert“ warnend die Augenbrauen, wenngleich niemand eine nachgewiesene Fälschung vorweisen konnte.

Aber auch schon vor diesem in der Minnekästchenforschung, wenn es denn eine solche gibt, einschneidenden Aufsatz, standen die kleinen Objekte nicht gerade im Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses. Sie wurden, und werden bedauerlicherweise bis heute, von der „großen Kunstgeschichte“ weder sonderlich wahr- noch ernst genommen und teilen so mit vielen anderen Objekten der gerne belächelten Kleinkunst ihr Schicksal. Otto Pächt hat im Hinblick auf diese kaum erforschten profanen Kunstwerke des Mittelalters

¹ Diemer 1992.

nicht umsonst von einem der „dunkelsten Kapitel“ der Kunstgeschichtsforschung gesprochen.²

Gegenwärtig, nachdem aufgrund des oben genannten Aufsatzes viele der Kästchen aus den Schausammlungen verschwunden sind, fristen Minnekästchen ihr Dasein zumeist in den Depots der Museen. Wenn sie es doch in die Schauräume einer Sammlung gebracht haben, stehen sie – vom eiligen Besucher meist unbeachtet – oft auf den unteren oder hinteren Plätzen in den Vitrinen, ganz und gar nicht in der ersten Reihe.³ Nur wenige Exemplare haben sich einen – allerdings meist nicht unumstrittenen – Platz, im Museum wie im Bewusstsein der Kunsthistoriker erobert. So sind es immer wieder die gleichen, an einer Hand abzuzählenden Kästchen, die man in den stetig zunehmenden, oft populärwissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahren über das Leben und die Liebe oder Minne im Mittelalter, über die Ritter und ihre Burgen findet – ja, es gibt sogar regelrechte „Reisekästchen“, wie eine mir befreundete Kuratorin sie treffend nannte, die von Ausstellung zu Ausstellung tingeln.

Die oftmals gestellte Frage, was denn ein Minnekästchen überhaupt sei, konnten Autoren oder Verfasser der Einträge in diesen Katalogen ganz klar beantworten: „ein Verwendungszweck ist nicht bekannt und läßt sich nur vermuten: auf jeden Fall sind sie Ausdruck einer verfeinerten höfischen Lebensweise.“⁴ Es waren der Werbung dienende Liebesgaben, Braut- oder Verlobungsgeschenke, deren Zweck vornehmlich die Aufbewahrung von Schmuck, Kleinodien oder „privaten“ Reliquien wie Haarlocken und dergleichen mehr war.⁵ Aussehen, Dekor, Größe und eine bis in die Gegenwart ununterbrochene Tradition und Benutzung kleiner Behältnisse als Liebesgaben (oder zuweilen als kostbare Umhüllung eines noch kostbareren Geschenks), legen offensichtlich eine solche Verwendung nahe, und das nicht ganz zu unrecht, wie ich nachfolgend zeigen möchte. Wissenschaftlich belegen konnte man dies alles für die mittelalterlichen Kästchen des deutschsprachigen Raumes jedoch bislang nicht, was im Grunde auch kaum verwundern kann. Denn das Mittelalter kannte das Wort Minnekästchen nicht, es ist unzweifelhaft eine Erfindung des 19. Jahrhunderts (siehe Literaturüberblick). Dass der Begriff, den die kunsthistorische Forschung seit 150 Jahren auf eine Vielzahl von recht heterogenen Objekten, deren kleinster gemeinsamer Nenner darin besteht, dass sie

² Pächt 1962, S. 11.

³ So beispielsweise im Historischen Museum in Regensburg, bis auf zwei Ausnahmen im Schweizer Landesmuseum Zürich, im Musée de Cluny in Paris, im Berlin und im Kölner Kunstgewerbemuseum. Im Bayerischen Nationalmuseum wird kein einziges der Kästchen aus der reichhaltigen Sammlung gezeigt.

⁴ Kat. Zürich 1991, Nr. 157 (über das Konstanzer Kästchen, siehe Kat.-Nr. 5).

⁵ So bei Klesse/Mayr 1977, S. 8 oder im Kat. Karlsruhe 2002, Nr. 549, aber auch Cherry 1982, S. 138.

mittelalterlich aussehen und aus sechs Brettern zusammengefügt sind, oftmals unüberlegt anwendet und dieser Begriff überdies nicht aus der Zeit stammt, aus der die Objekte selbst stammen, sollte allerdings nicht zu der Folgerung verleiten, die Objekte selbst habe es nie gegeben. Im Mittelhochdeutschen wurden kleine Behältnisse mit schlichteren Ausdrücken wie „truhelin“, „sc(h)rin“, „kistlin“, „laden“ oder „lädlin“ und ähnlichen bezeichnet.⁶ Ob und wie sie verziert waren, ist ebenso wenig aus Quellen zu erfahren, wie der Zweck, dem sie vielleicht gedient haben. Eine Verbindung einer der genannten Bezeichnungen mit dem Wort „minne“, also etwa minne-schrein, minne-kistlin, etc., analog zu dem in der mittelalterlichen Literatur belegten „minnestic“⁷, ist bislang nicht nachgewiesen. So soll zu Beginn der Arbeit, in einem kurzen Literaturüberblick, eher gefragt werden, was die Kunstgeschichte unter einem Minnekästchen verstanden hat beziehungsweise versteht, denn der Streit um diese kleinen Objekte beruht wohl auch auf unterschiedlichen Vorstellungen, die mit dem Wort Minnekästchen verbunden werden und ist daher vielleicht nur ein begriffliches Problem.

Die „deutschen“ Minnekästchen, um die es in dieser Arbeit auch geht (und „deutsch“ dient hier zur Abgrenzung eines Sprachraums), machen es dem Betrachter wie dem interessierten Forscher aber auch nicht leicht. Weder bestehen sie aus kostbaren Materialien, wie ihre aus Elfenbein gefertigten französischen Verwandten, noch sind sie bunt bemalt, vergoldet und mit reichem plastischen Schmuck belegt, wie die italienischen *cassonetti* und *forzerini*. In ihrer schlichten Holzichtigkeit oder in einer zumeist späteren, in der Regel recht bunten Fassung, geben sie sich auf den ersten Blick eher etwas spröde.

⁶ Vgl. Deutsches Wörterbuch Bd. 9, Sp. 1725-1728, s.v. „schrein“. Im Mittelhochdeutschen wurden unter „schrin“ Reliquienschreine, Säрге, aber auch verschließbare Behältnisse für Kleinodien, Schmuck, Geld und Kleider verstanden. Diese würden sich durch das besondere Material, die kunstvolle Arbeit oder den kostbaren Inhalt auszeichnen. Es wird eine Stelle aus dem Nibelungenlied angeführt: „mit edelen gesteine ladet man ir din schrin“ und eine aus der Dichtung Gerhardt von Mindens „do stal he ein scriin der koeniginnen, dar vingerlin vele was enbinnen.“ Die metaphorische Anwendung des Begriffs im Sinne „der schrein des Herzens“ bezeichne das „Innerste“ im Gefühlsleben eines Menschen. Ähnliches liest man bei Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Bd. 2, Sp. 799-800, s.v. „schrin“. Es kann auch der Leib mit „schrin“ gleichgesetzt werden.

⁷ Der Minnestrück ist ein sowohl in der Literatur und der Kunst immer wieder anzutreffendes Objekt, das schlicht eine Schnur war, mit der, meist die Dame, den Mann gebunden hat. In der Manessischen Liederhandschrift ist dies zu sehen (bei Bruno von Hornberg, fol. 251r. Der Dichter sitzt im Turm und streckt seine gefalteten Hände aus dem Fenster heraus, die von einer vorbei reitenden Dame mit einem goldenen Band gebunden werden. In einem seiner Lieder heißt es: „Miner frowen minne stricke hant gebunden mir den lip“. Heinrich von Sax, ein schweizer Minnesänger aus der Mitte des 13. Jahrhunderts meint: „Si hât mich gebunden sô in ir bant, deich muoz eht ir gevangen sîn.“ (Bartsch 1886, XIV, Lied Nr. 41). Da dieses Motiv in der Literatur äußerst zahlreich ist, verzichte ich hier auf weitere Belege (hierzu noch Lauffer 1949, S. 48-50). Solche „schnürlin“, wie sie auch genannt werden, dürfte es tatsächlich gegeben haben, wie das Bild des Gothaer Liebespaars zeigt (in dessen Beischrift ein solches ja auch erwähnt wird), siehe hierzu Hess 1996, S. 11. Sie dienten dazu, das Paar miteinander zu verbinden, waren auch so etwas wie eine Art Fetisch oder Glücksbringer aus den Händen der Frau, die vom Mann am Körper getragen werden konnten, vgl. hierzu ausführlich Meissen 1953, S. 142f und 179f.

Schwierigkeiten bereiten sie zudem, da halbwegs aussagekräftige Quellen, wiederum im Gegensatz zu den französischen oder italienischen Arbeiten, die hinsichtlich der Funktion der Kästchen nähere Auskunft geben könnten, kaum vorhanden sind. Die Themen ihrer Darstellungen stammen auch nicht aus dem zeitgenössischen Roman, wie in Frankreich oder aus der klassischen Literatur der Antike, wie in Italien. Die Mehrheit der erhaltenen Exemplare, an dieser Stelle sei vorerst dahingestellt, ob echt oder falsch, erschöpfen sich in stereotypen Wiederholungen nicht sonderlich aufregender Darstellungen, noch dazu in künstlerisch kaum ansprechender Qualität – es handelt sich schlichtweg um Massenprodukte. Nur wenige der Minnekästchen, die ihren Namen aufgrund ihrer Darstellungen zu Recht tragen, enthüllen ihre Botschaft dem Betrachter heute noch unmittelbar – womit sie allerdings ihr Schicksal mit einer Vielzahl anderer mittelalterlicher Objekte teilen. Und in einer Zeit, die noch mehr am Golde, an Sensationellem hängt, als es schon Gretchen angesichts des voll gefüllten Schatzkästleins, das vielleicht auch ein Minnekästlein war, beseufzte, sind hölzerne kleine Kästen mit – falls überhaupt – schwer lesbaren Inschriften, wundersamen Darstellungen und fehlendem kostbarem Inhalt nicht sonderlich spektakulär.

Umso erstaunlicher mutet der heftige Gelehrtenstreit an, der seit nunmehr fast einhundert Jahren um das wichtigste Stück der Gattung schwelt, das so genannte Münchner Minnekästchen. Mit seltener und zuweilen ganz und gar unwissenschaftlicher Vehemenz tritt man für oder gegen die Echtheit dieses Objekts ein, ein jeder überzeugt davon, im Besitz der richtigen Argumente und der Wahrheit zu sein. So ist es das Hauptanliegen dieser Arbeit, ein wenig Licht ins mittelalterliche Dunkel um das Münchner Minnekästchen zu bringen.

Aber hat es neben diesem singulären Kunstwerk wirklich andere Minnekästchen gegeben oder war das Münchner Stück so etwas wie die „Urmutter“, das Vorbild für alle weiteren dann im 19. Jahrhundert entstandenen Kästchen? Entstammen sie vielleicht tatsächlich jener romantisch verklärenden Sehnsucht des 19. Jahrhunderts nach einer ritterlichen Welt, aus der heraus man sich gotische Zimmerchen oder gar ganze Häuser und Burgen baute und diese dann mit dem passenden Hausrat anzufüllen genötigt war? Waren sie möglicherweise nicht doch Geschenke Liebender im Mittelalter, mit feinsinnigen, nur in unseren Augen zuweilen auch derben erotischen Anspielungen oder sind es, wie unterstellt, plump vulgäre Objekte schmunzelnd-anzüglicher Betrachtungen launiger Herrenrunden des späteren 19. Jahrhunderts? Passen ihre Darstellungen in die Vorstellungswelt der Zeit, aus der sie stammen oder sind es ohne tieferen Grund, ohne

inneren Zusammenhang falsch verstanden miteinander verbundene Versatzstücke, Pasticcii aller möglichen wohlbekanntem Minnemotive? Und, wenn es sie denn gab, welchem Zweck haben sie dann möglicherweise gedient und welche Funktionen erfüllt? Für die Mittelalterforschung, sei es nun die germanistische oder die kunsthistorische, ist die Frage nach der Authentizität der Gattung von weitreichender Bedeutung. Denn vor dem Hintergrund der spärlichen Überlieferung profaner Kunstwerke, würde mit dem Wegfall der Minnekästchen eine große und bedeutende Quelle zum profanen Leben im Mittelalter fehlen. Diese Fragen versuche ich im dritten und vierten Kapitel zu beantworten, wobei ich von einigen Kästchen ausgehen werde, auf die ich näher eingehen werde. Dennoch muss bereits an dieser Stelle betont werden, dass die Arbeit nicht zum Echtheitsnachweis einzelner Stücke (außer dem Münchner Kästchen) beitragen kann und will. In jedem Fall ist eine eigene Untersuchung jedes zweifelhaften Kästchens von Nöten, in der Untersuchungsergebnisse verschiedener Disziplinen zusammengeführt werden müssen. Unerlässlich ist hierbei auch die Einbindung naturwissenschaftliche Ansätze und es mutet doch seltsam an, wenn diese in einer Argumentation für oder wider die Echtheit eines Objektes nicht zur Kenntnis genommen werden, wie beim Münchner Kästchen geschehen. Es ist ein Anliegen der Arbeit, bei allen der mit diesem Ansatz verbundenen Schwierigkeiten, mit der Erforschung der Motivwelt der Kästchen zu Aussagen über ihren möglichen Zweck und ihre Funktionen zu kommen. Denn Kästchen hatten sehr wohl, und dies soll die nachfolgende Arbeit neben anderem belegen, in der (Geschenk)-Kultur des Mittelalters ihren festen Platz und ihre reale Existenz dürfte schwerlich zu leugnen sein. Gibt es doch – neben den überlieferten Objekten – in der didaktischen, lyrischen und epischen Literatur der Zeit, ebenso wie in zahlreichen Darstellungen der Buch- und Tafelmalerei und der frühen Druckgrafik, mehrfach Hinweise auf Kästchen und ihre Funktion. Vieles wird dennoch hypothetisch bleiben müssen, weil sich die vergangene Zeit dann doch weitgehend in Schweigen hüllt. Wir wissen nicht, was ein Mann, eine Frau dachte, wenn sie oder er ein Kästchen geschenkt bekam, wir kennen nicht ihre Assoziationen noch Gefühle beim Anblick von Einhörnern, Phallusbäumen, Hasenjagden oder gar Damen, die Männerherzen zersägen bzw. auf tausend andere Arten quälen. Zu Wort und zu Hilfe kommen nur die Dichter, bekannte und anonyme, und die wenigen profanen Kunstwerke, die uns das Mittelalter hinterlassen hat.

1. Literaturbericht – Forschungsstand⁸

Bis auf eine Ausnahme tauchen Minnekästchen (zuweilen unter anderem Namen) erst in der kunstgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts auf, die jedoch kein sonderlich intensives Interesse an jenen profanen Kästchen aus dem Mittelalter entwickelte. Bei erwähnter Ausnahme handelt es sich um ein heute im Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums aufbewahrtes Kästchen, das sich im 18. Jahrhundert im Ebnerischen Kunstkabinett in Nürnberg befand und von Johann Georg von Eckhardt eines eigenen Büchleins für Wert befunden wurde.⁹ Alle Seiten des Kästchens sind in einem sorgfältig gearbeiteten Kupferstich den Erläuterungen vorangestellt. Es war aus Holz, mit einem vergoldeten und punzierten Kreidegrund versehen, auf dem halbplastisch die bemalten Figuren aufgetragen waren. Die Vorderseite sowie der gewölbte Deckel war mit figürlichen Darstellungen geschmückt, die Seiten mit jeweils einer Krone verziert und die Rückseite mit einem Falken zwischen Laubwerk (siehe Abb. 1). Der Autor datiert es aufgrund der Kleidung, vornehmlich aber aufgrund historischer Überlegungen in das 12. oder 13. Jahrhundert. Ausführlich geht er auf die Kostüme, den Schmuck, die Hüte und die Schuhe der dargestellten Personen ein, zieht Vergleiche mit ihm bekannten Kunstwerken aller Zeiten; allein die an den Kleidern und den Gürteln angebrachten Schellen und Glöckchen sind ihm mehrere Seiten eingehender Betrachtungen wert, denn¹⁰

„Wer etwas gründliches in der Historie wissen will, muß auch die geringsten Kleinigkeiten in Obacht nehmen. Denn aus selbigen kann er oft große Schwierigkeiten entscheiden.“

Ohne Zweifel deuten für ihn die Bilder auf eine Vermählung/Verlobung hin. Da jedoch nur eine weitere Person zu sehen ist, die Eckhardt als Brautmutter deutet, und er nur eine einzige fürstliche Verlobung kennt, bei der nur die Brautmutter anwesend war, steht für ihn fest, dass es sich bei den Dargestellten um Heinrich von Sachsen, den Sohn Heinrichs des Löwen, und dessen Frau Agnes von der Pfalz handeln muss. Damit datiert er das Kästchen genau in das Jahr 1193. Wenn sich Eckhardt letztlich auch komplett irrt, das Kästchen

⁸ Da das Münchner Minnekästchen in der Diskussion um Sein oder Nichtsein der Gattung eine zentrale Rolle einnimmt, soll im Folgenden nur auf die allgemeine Literatur und Forschungsgeschichte zum Thema eingegangen werden – die spezielle Literatur über das Münchner Stück wird ausführlich im nächsten Kapitel referiert.

⁹ Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2814. Das Kästchen hat die Maße 15 cm (Länge), 7 cm (Tiefe) und 11 cm (Höhe). Johann Georg von Eckhardt, Erklärung eines alten Kleinodien-Kästleins, aus dem Ebnerischen Cabinete zu Nürnberg, worauf die Verlöbniß Heinrichs Hertzogen von Sachsen und Pfalzgrafen bei Rhein mit Agnesen Pfaltzis. Erb-Princessin vorgestellt ist, dadurch auch einiger massen die Braunschweig-Lüneburgische Historie/nebst einigen alten dahingehörenden Müntzen, erläutert wird, Nürnberg 1725. Vgl. auch Kohlhaussen 1925, S. 219, Anmerkung 5 und Kohlhausen 1928, Nr. 74.

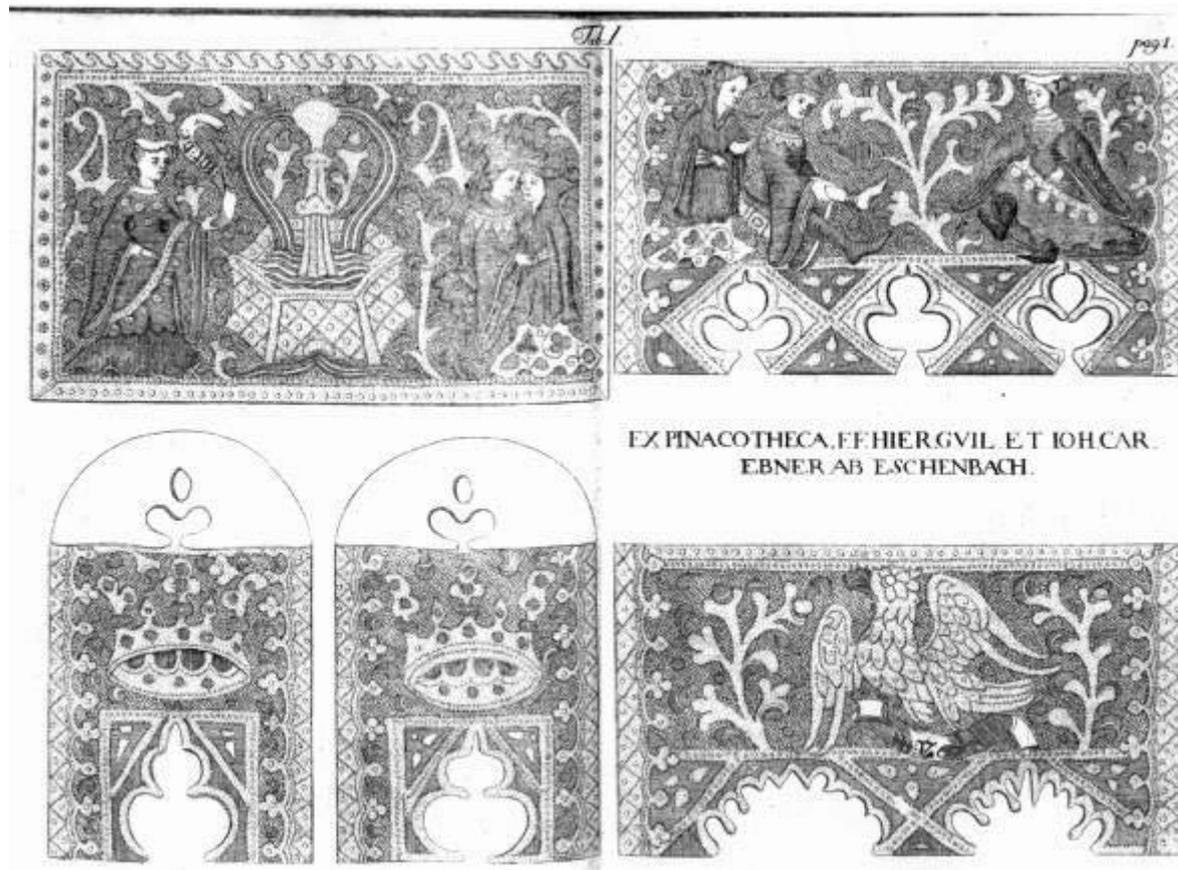


Abb. 1,
Kästchen, Norditalien, um 1400,
Berlin, Kunstgewerbemuseum

stammt aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert und ist eine italienische Arbeit, so ist seine Arbeit doch erstaunlich umfangreich und quellenorientiert. Seinen Ansatz beschreibt er selbst am Ende des Buches: „Ich halte davor, in der klaren Historie sey das Rathen oder Muthmaßen verbothen.“¹¹ Diese Publikation ist die einzige, auf die der Berliner Kunsthistoriker und Professor an der königlichen Kunstakademie Franz Kugler in seiner zweibändigen Beschreibung der Kunstschatze Berlins im Zusammenhang mit einem von ihm dort publizierten Kästchen hinweisen kann:

„Noch zwei andere Kästchen verwandten Styles sind außer den ebengenannten zu erwähnen, welche, wie diese, ohne Zweifel zur Aufbewahrung von Schmuckgeräthen dienten, indeß aus andrem Materiale gefertigt sind. Das eine ist von Holz und mit flachem Deckel versehen (6 ½ Zoll lang, 4 ½ Zoll breit 3 Zoll hoch). Der Deckel und die Seitenwände des Kastens sind mit ziemlich leichtgeschnitzten, etwas manirirten Darstellungen, etwa aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts, geschmückt. Die Hauptdarstellung ist auf dem Deckel; in großen gothischen Minuskeln führt dieser die

¹⁰ Eckhardt 1725, S. 19.

¹¹ Eckhardt 1725, S. 49.

Umschrift: min.hort.dv.bis.gnadig.mir.von.ich.mich.scheden.sol.vo(n).d(ir). In der Mitte sieht man eine weibliche Gestalt mit weitgebreiteten Flügeln, den Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen und mit Schnabelschuhen an den Füßen – ohne Zweifel wiederum Frau Minne; sie sitzt auf dem Rücken eines knieenden bärtigen Mannes, der mit dem zierlichen Kostüme der Zeit angethan ist. Zur Rechten steht ein junges Weib, welches ein Herz darbringt, zur Linken ein älterer bärtiger Mann mit einer Schriftrolle in der Hand. Der Grund des Relief ist Teppich-artig ausgeschnitten; ebenso der an den Seitenreliefs des Kastens. Diese enthalten in vier Darstellungen die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses. Auf den ersten Beiden sieht man die allmähliche Annäherung eines Liebespaares, sodann die Umarmung, auf dem letzten die Trennung; Schriftrollen mit erklärenden Reimen, welche die Figuren in ihren Händen tragen, geben die nähere Bezeichnung für jede einzelne Scene. Die Auffassung dieser Darstellungen ist übrigens, wie auch die Ausführung, nicht durch ein sonderlich zartes, inniges Gefühl geleitet worden.¹²

Diese kurze Erwähnung bildet gewissermaßen die Basis der sich anschließenden Forschungen. So ist beispielsweise die von Kugler aufgestellte Behauptung, dass ein solches Kästchen „ohne Zweifel“ der Aufbewahrung von Schmuck diene, in den verschiedensten Publikationen bis in die Gegenwart hinein immer wieder zu lesen (s.o).

Den Begriff Minnekästchen (und verwandte Bezeichnungen wie Minnetruhe oder Minnesingerkästchen) hingegen, den Kugler nicht verwendete, prägte wenige Jahre später der Germanist Friedrich Heinrich von der Hagen (1780-1856). Schon früh auf das Münchner Minnekästchen aufmerksam geworden (siehe Kapitel 2), hat er diese Wortschöpfung allerdings erst in seinen späteren Publikationen eingeführt.¹³

Die Forscher des 19. Jahrhunderts, die sich mit Minnekästchen zuerst beschäftigt haben, waren Philologen, wie Scherer, Schmeller, Lassberg oder von der Hagen. Sie gaben sich zumeist mit der Entdeckung der Kästchen zufrieden, benutzten sie als Illustrationen ihrer Lyrikausgaben, versuchten vielleicht noch Einordnungen in bestimmte Kunstlandschaften oder wiesen auf den Kästchen vorkommende Texte einer bestimmten Sprachlandschaft zu. Zu eigenen Publikationen jedoch kam es nicht. In der Tat scheint der Begriff Minnekästchen in der Folge nicht sonderlich bekannt gewesen zu sein, denn die zahlreichen Objekte, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Museen kamen, wurden in den Inventaren und Zugangsbüchern meist als „Kasten“, „Kästchen“, „Schmuckkästchen“ etc. bezeichnet, nur ganz selten jedoch als Minnekästchen.¹⁴

In seiner Beschreibung der Kunstschatze aus der Kunstkammer des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen aus dem Jahr 1866 geht Johann von Hefner-Alteneck

¹² Franz Kuglers Beschreibung der Kunst-Schatze von Berlin und Potsdam, Zweiter Theil, Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, Berlin 1838, S. 41-42, Nr. 74.

¹³ So nennt von der Hagen das Münchner Stück anfangs schlicht „Kästchen“, später erst Minnekästchen.

¹⁴ So in Basel, Zürich, München, Köln, Berlin.

ausführlich auf ein Kästchen ein, das er nicht Minnekästchen nennt, sondern schlicht als „bemaltes Holzkästchen mit Minnedarstellungen“ bezeichnet (siehe Kat.-Nr. 5). Er findet es zwar „dem Machwerke nach höchst anspruchslos“, schreibt aber dennoch:¹⁵

„Die Auffassung und die Behandlung dieser Darstellungen ist im höchsten Grade naiv und kindisch, aber doch dem Gedanken nach sprechend und im decorativen Sinne zierlich und effectvoll.“

und bildet es in farbigen Nachzeichnungen ab, womit dieses Kästchen das dritte in Abbildungen veröffentlichte Holzkästchen ist. Offensichtlich befanden sich zu dieser Zeit nicht sehr viele Minnekästchen in Sammlungen, denn er meint, das solche Objekte zum Seltensten gehörten, was ein Museum besitzen könne, da eben alles, weil wertlos, im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen sei bzw. zerstört wurde.

Eines der heute berühmtesten und oft abgebildeten Kästchen (heute New York, Metropolitan Museum, vgl. Kat.-Nr. 22), das sich im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Münchner Kunstgewerblers Lorenz Gedon befand und nach dessen Tod 1884 versteigert wurde, wird im prachtvollen Versteigerungskatalog hingegen als Minnekästchen bezeichnet.¹⁶ Alwin Schultz verweist in seinem Standardwerk zur mittelalterlichen Alltagskultur kurz auf von der Hagen und das von diesem publizierte (Münchner) „Minnekästchen“. Für Schultz dienten solche Behältnisse, er erwähnt besonders die beiden in der Kölner Ursulakirche aufbewahrten französischen Elfenbeinkästen, ohne Zweifel zur Aufbewahrung von „Toiletteartikeln“.¹⁷ Er zitiert in diesem Zusammenhang eine Stelle aus dem deutschen Trojabuch:¹⁸ „Und nam ir helfenbeinen laden, Da ir zirde inne was...“

In der kunsthistorischen Literatur des ausgehenden 19., beginnenden 20. Jahrhunderts aber spielten Minnekästchen, wie bereits von Dorothea und Peter Diemer festgestellt¹⁹, keine wirklich relevante Rolle – was aber profane Kunstgegenstände des Mittelalters allgemein zu dieser Zeit nicht taten. Die einschlägigen Museen waren in diesen Jahren noch eher mit dem Aufbau ihrer Sammlungen, als mit der wissenschaftlichen Auswertung der Objekte beschäftigt – so kam beispielsweise ein Großteil der heute im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrten Kästchen in den Jahren zwischen 1880 und 1910 in die Sammlung; ähnlich verhielt es sich im Schweizer Landesmuseum in Zürich.

¹⁵ Hefner-Alteneck 1866, S. 20-22, Tafel 28 und 29.

¹⁶ Kat. München 1884, Nr. 1088.

¹⁷ Im Gegensatz zur Behauptung bei Diemer 1992, S. 1023, Anmerkung 7. Schultz 1880, S. 178: „Ein hölzernes Minnekästchen mit erotischen Szenen verziert, beschreibt v.d.Hagen, Minnes. V,47.“

¹⁸ Schultz 1880, S. 178, Anmerkung 1.

¹⁹ Diemer 1992, S. 1023, Anmerkung 7.

Die eigentliche Entdeckung und Erforschung der „deutschen“ Minnekästchen setzte im Grunde erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein. Sie war (und sie blieb es bis heute) im Wesentlichen eng mit den Arbeiten des Kunsthistorikers Heinrich Kohlhaussen (1894-1970) verbunden. Kohlhaussen, der in den zwanziger Jahren über den Schrein der Hl. Elisabeth in Marburg promovierte und als einer der tiefsten Kenner europäischen Kunsthandwerks gelten darf²⁰, hat sich bis kurz vor seinem Tod in einer Vielzahl von Publikationen mit Minnekästchen beschäftigt.²¹ So ist es sicherlich nicht untertrieben, ihn als den Doyen der Minnekästchenforschung zu bezeichnen. Er selbst sah sich auf diesem Gebiet als Pionier, denn er schreibt in seiner ersten Publikation zum Thema, dass zwischen der „Entdeckung“ des ersten Kästchens (des Münchner Kästchens) und seiner (erstmaligen) Beschäftigung annähernd achtzig Jahre vergangen sind.²² Mit diesem umfangreichen, 1925 im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen veröffentlichten Aufsatz „Rheinische Minnekästchen des Mittelalters“ legte er den Grundstein zu seinen Forschungen über diese Objekte. Kohlhaussen war sich sehr wohl bewusst über den Ursprung des Wortes „Minnekästchen“. Er sah in dieser Schöpfung des 19. Jahrhunderts „eine romantisch klingende Prägung“, die „einer gewissen Berechtigung nicht entbehrt.“²³ Der Verwendungszweck der Kästen stand für ihn, wie bereits für Kugler, außer Frage und er sah in dieser Hinsicht auch keine Veranlassung zu tieferen Überlegungen oder weiteren Forschungen:²⁴

„Daß die Kästchen neben der Aufbewahrung von Toilettegegenständen wie hier für Schmuck von Männern oder Frauen und zur Aufnahme anderer kostbarer Kleingeräte bestimmt waren, ist so selbstverständlich, dass es quellenmäßiger Rechtfertigung nicht bedarf.“

In diese erste Arbeit nahm er ausschließlich solche Objekte auf, die aufgrund ihrer Darstellungen, die Bezeichnung Minnekästchen „verdienen“, also nur solche, die mit entsprechenden Szenen geschmückt waren. Sein Anliegen war es, mit diesem Aufsatz auf ein reiches, aber „fast ganz in Vergessenheit geratenes Material“ hinzuweisen, wobei er

²⁰ So hat sich beispielsweise die so genannte Burgundische Uhr, die von Kohlhaussen angekauft wurde und ebenfalls jahrelang als Fälschung galt, als ein Meisterwerk europäischer Uhrmacherskunst des Mittelalters herausgestellt.

²¹ Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters, in: Jahrbuch des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9, 1942, S. 145-172; Unveröffentlichte frühe deutsche Schmuck- und Minnekästchen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 3, 1949, S. 1-14; Straßburger Kleinkunst um die Mittelalterwende, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3,1, 1950, S. 170-176; Unbekannte elsässische Minnekästchen der Spätgotik, in: Weltkunst, 27, 1957; Eine höfische Minnekästchen-Werkstatt zwischen Maas und Niederrhein um 1430, in: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, 1963, S. 55-61.

²² Kohlhaussen 1925, S.203, Anmerkung 3.

²³ Kohlhaussen 1925, S. 203.

²⁴ Kohlhaussen 1925, S. 203.

deutlich unterstrich, dass nur ein interdisziplinärer Ansatz mit entsprechender Unterstützung von germanistischer Seite zu Lösungen der zahlreichen Probleme führen werde. Im Folgenden versucht Kohlhaussen eine kurze Geschichte der Kästchen zu ziehen, sieht islamische Einflüsse, kommt dann aber ziemlich schnell auf das Münchner Kästchen zu sprechen, weil es das älteste und zuerst „entdeckte“ ist. Er hat es allerdings nur einmal „flüchtig“ gesehen, kennt es sonst alleine von Fotografien und den Abbildungen bei von der Hagen. Dennoch sah er sich zu ausführlichen Äußerungen im Stande. Er verweist auf die Diskussion um die Echtheit des Objekts, hält es aber nach eingehender Würdigung für aus dem 13. Jahrhundert stammend (ausführlich hierzu siehe Kapitel 2).²⁵ Im Weiteren geht Kohlhaussen auf einzelne Objekte ein, bildet Gruppen, wie die „Laubsägegruppe“ (vgl. Kap. 4.4.1, 4.4.2, 4.9.1) oder die Gruppe mit „gerautetem Grund“ (vgl. Kap. 4.6.3-4.6.5), denen er sich ausführlich widmet.²⁶ Er versucht durch stilistische Parallelen, kostümkundliche Überlegungen und motivische Übereinstimmungen mit sicher datierten und lokalisierten Werken (oftmals aus dem Bereich der Bauplastik) zeitliche und örtliche Zuordnungen einzelner Objekte oder Objektgruppen zu treffen bzw. sogar Werkstattzusammenhänge herzustellen, worauf im Einzelnen hier nicht eingegangen werden soll. Immer wieder greift er auf die Literatur der Zeit zurück, zumeist um Motive zu belegen bzw. zu erklären und sieht dabei eine enge wechselseitige Beziehung von Dichtung und bildender Kunst.²⁷ Minnekästchen sind für Kohlhaussen, ebenso wie Bildteppiche und Wandmalereien im häuslichen Bereich,

„angewandte Kunst und angewandte Dichtung in *einem*, der künstlerische Niederschlag alles dessen, was durch Sehen und Hören (durch Bildersehen und Erzählunghören) dem mittelalterlichen Menschen in seiner irdischen Liebe von Belang schien.“²⁸

Nur drei Jahre später erscheint sein bis heute nach wie vor viel zitiertes Werk: ‚Minnekästchen des Mittelalters‘, das bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Grundlage für jede Beschäftigung mit dem Thema bildet. In diesem führt er die im vorher erwähnten Aufsatz begonnene Arbeit zu einem vorläufigen Abschluss und bildet einen großen Teil der in den Katalog aufgenommenen Kästchen ab. Hier jedoch nimmt Kohlhaussen auch solche Kästchen auf, deren Dekor oder Motive nicht unbedingt darauf hinweisen, dass sie zwischen Männern und Frauen der „galanten Welt“ eine Rolle gespielt haben. Er selbst schreibt, dass nicht alle Minnekästchen, die er in seinen Katalog aufgenommen hat, diese

²⁵ Kohlhaussen 1925, S. 206-208.

²⁶ Kohlhaussen 1925, S. 211-218 und S. 218-229.

²⁷ Kohlhaussen 1925, S. 244.

²⁸ Kohlhaussen 1925, S. 245.

Bezeichnung tatsächlich rechtfertigen würden, sie aufgrund ihres Dekors zuweilen weniger Geschenke Verliebter seien als beispielsweise eher Brautgaben „ritterlicher Cliques“.²⁹ Woher er diese Erkenntnis hat, lässt uns der Autor allerdings nicht wissen. Der Umstand, dass derartige Kästchen in den Katalog aufgenommen wurden, führte zu anhaltender Verwirrung. Denn bis in die Gegenwart werden in der Regel jegliche profane Kästchen mittelalterlichen Ursprungs als Minnekästchen bezeichnet– und das oftmals unabhängig davon, ob der Dekor eines Kastens nun Minnemotive aufweist oder nicht beziehungsweise gar zu der Vermutung Anlass gibt, das Kästchen habe im Verhältnis zweier Menschen zueinander eine besondere Funktion ausgeübt oder eine spezielle Rolle gespielt.

Letzterer Frage geht Kohlhaussen, und hier geht er über den Ansatz in seinem vorhergehenden Aufsatz hinaus, im ersten Kapitel eingehend nach. Er zitiert ausführlich einige Inventare des 15. Jahrhunderts, gibt dabei allerdings keine Quellen an (vgl. Kapitel 3.3)³⁰ und weist ferner auf einige Bilder hin, in denen Kästchen zu sehen sind, wie beispielsweise auf dem Teppich ‚A Mon Seul Désir‘ aus der Teppichserie ‚Die Dame mit dem Einhorn‘ (Paris, Musée de Cluny). Als Kronzeugen führt er eine Stelle aus dem ‚Welschen Gast‘ des Thomasin von Zerclaere an, in der zwar nicht ausdrücklich von Kästchen als Geschenke Verliebter die Rede ist (vgl. Kapitel 3.1.2), er aber aufgrund der Vielzahl der dort genannten Gegenstände auch auf die Möglichkeit des Geschenks eines Kästchens schließt.³¹ Aber er sieht letztlich auch keine große Notwendigkeit, wie schon in der Arbeit von 1925 angedeutet, weitere Belege zu bringen, denn die Kästchen würden für sich sprechen.³²

„Über derart spärliche Bildandeutungen hinaus verraten natürlich die Kästchenbilder durch die werbenden Schriftbänder der Männer und die spröden Worte der Damen, daß die Schenker gewöhnlich männlichen Geschlechts waren. Anlaß zum Schenken gab die Zuneigung in irgendeiner Form. Der Schenker mochte gelegentlich Bräutigam oder Gatte sein (die Wappenpaare, z.B. auf Nr. 27); meist aber ist – wenn wir von dem Inhalt der Inschriften rückschließen – der Liebende noch sehr unsicher; ja, wir erkennen oft, wie der Wunsch als Vater des Gedankens auf den Kastenwandungen alle Stadien vom ersten Annäherungsversuch zur Erfüllung durchläuft und selbst die Kühnheit der Werbung nur eine Vorhut ist, um das Verhalten der feindlichen Stellungen auszukundschaften.“

Viele der Kästchen erkennt er aufgrund der eingeschnitzten Neujahrswünsche als Neujahrsgeschenke, einige als Briefladen oder Urkundenbehältnisse. Angesichts des geringen Materialwertes der hölzernen Objekte und des sich schnell wandelnden

²⁹ Kohlhaussen 1928, S. 12.

³⁰ Kohlhaussen 1928, S. 11.

³¹ Kohlhaussen 1928, S. 12. Allerdings hat er sich bei der Angabe des Verses vertan. Die Stelle, an der Thomasin von Geschenken spricht ist Vers 1945-1951.

Geschmacks ist er selbst verwundert über die dann doch stattliche Anzahl der erhaltenen Objekte. Als Gründe führt er unter anderem an, dass einige später als Reliquiare benutzt wurden und sich relativ viele in Klosterbesitz erhalten haben (die dorthin durch im fortgeschrittenem Alter eingetretene „adlige Damen“ kamen).³³ Kohlhaussen erkennt das im 19. Jahrhundert erwachte Interesse an diesen Objekten, nennt einige Sammlungen und Sammler, unter anderem die des Kölner Domkanonikers Wallraf oder die des Fürsten Karl Anton von Sigmaringen.

Im mit „Die Stilform“ überschriebenen dritten Kapitel sucht Kohlhaussen nach der Herkunft der Kästchen, nach stilistischen Beeinflussungen, „landschaftlichen Besonderheiten“. Er erkennt Einflüsse der Goldschmiede- und Baukunst auf die Ornamentik, sieht „uralte Ziermotive der Heimat“ (wie Flechtwerk) und weist auf den großen Einfluss islamischer Arbeiten hin – ein Gedanke, der von der Forschung bis heute leider nicht aufgegriffen wurde.³⁴

„Nicht hoch genug einzuschätzen für unsere Kästchen ist der Einfluß des Islam, der, selbst durch mannigfaltige ostasiatische Einflußwellen bereichert, mit seinen raffinierten Techniken, der Feinheit ungewohnter Ornamente, mit dem ganzen Reiz des Märchenhaft-Fremden in die Sinne des mittelalterlichen Abendlands eindrang.“

Er führt diesen Gedanken weit aus, sucht und erkennt Parallelen in Kunstwerken siculo-arabischer Herkunft und weist auf die gleichzeitige Herkunft des Minnesangs und der französischen Troubadourchansons von arabisch-spanischer Lyrik hin. Kohlhaussen geht sogar soweit, dass er in bestimmten Objekten, wie einem seinerzeit in Madrid aufbewahrten Elfenbeinkasten arabischer Herkunft, „Urtypen“ sieht, die das Vorbild für eine ganze Reihe später entstandener Arbeiten abgegeben haben.³⁵ Ausführlich geht er im Weiteren auf das Verhältnis zu den französischen Elfenbeinkästen ein. Denn während die französischen Arbeiten, die er als Massen- und Exportprodukte einer spezialisierten Pariser Werkstatt ansieht, stets Bilder und Szenen aus den großen Liebes- und Ritterromanen zeigen würden, seien die deutschen doch sehr viel individueller und auf die Bedürfnisse und Wünsche des Auftraggebers zugeschnitten.³⁶

„Das französische Elfenbeinkästchen war ein wertvoller Luxusartikel, das alle, die es nicht anging, bestaunen durften; das deutsche Holzkästchen war als Unterpfand einer

³² Kohlhaussen 1928, S. 13.

³³ Kohlhaussen 1928, S. 14.

³⁴ Kohlhaussen 1928, S. 18.

³⁵ Kohlhaussen 1928, S. 18.

³⁶ Kohlhaussen 1928, S. 19.

bestehenden oder gewünschten Verbindung durch seine besonderen Bild- und Schriftinhalte für die Beschenkte ausschließlich bestimmt.”

Das Zentrum der Minnekästchenproduktion lag seiner Ansicht nach aufgrund der Vielzahl der in diesem Bereich erhaltenen Objekte am Oberrhein. Dies war für ihn auch nicht überraschend, denn diese Kunstlandschaft liege im Zentrum Europas, Einflüsse aus allen Himmelsrichtungen und Kulturlandschaften, so Kohlhaussen weiter, würden hier miteinander verschmelzen. Das Münchner Minnekästchen sei ein Paradebeispiel hierfür.³⁷

„Das früheste Minnekästchen im engeren Sinne ist Nr. 16, dessen Inschriftidialekt in die Landschaft um Trier, dessen Inschriftinhalt an die Bodenseedichtung und dessen Figurenstil nach Straßburg führt, wo er in den Münsterskulpturen (Synagoge) in der gleichartigen Mischung westlicher und heimischer Formen Verwandte findet.”

Manchmal muten die Begründungen für seine Lokalisierungen allerdings recht abenteuerlich an, beispielsweise wenn er Kästchen in den Bodenseeraum ansiedelt, weil dort „Die örtliche Eingrenzung durch die Darstellung von Gämse und Steinbock gefördert [wird], die in den Bereich der Alpen führen.”³⁸ Absurd erscheint auch seine Gewohnheit, Kästchen bestimmten Landschaften aufgrund der vermeintlich herrschenden Charakterzüge der dort lebenden Einwohner zuzuordnen, die er in der Art der Schnitzereien wieder zu erkennen glaubt. So beispielsweise bei einigen angeblich aus Hessen stammenden, nur mit Fabeltieren und geometrischen Ornamenten verzierten Objekten, weil:³⁹

„...deren klare, kraftvolle Stilisierung dem herben Sinn der Bewohner gemäßer sein mochte als Liebespaare und Schriftbänder, für die spärlich Initialen eintraten.”

In dieser Art und Weise konstruiert Kohlhaussen mannigfaltige Zusammenhänge, auf die im Einzelnen, da sie im Grunde zeitbedingt sind, einzugehen mir hier nicht sonderlich weiterführend erscheint.

Ausführlich behandelt er im nachfolgenden Abschnitt die einzelnen Motive, wie Frau Minne, die Jagd, wilde Leute, aber auch Allegorien und Symbole. Sein auf die Dauer für den heutigen Leser etwas anstrengender deutschtümelnder und nordisch germanischer Ansatz, der gerade in diesem Kapitel durchscheint, hat ihn nicht ganz zu Unrecht in der

³⁷ Kohlhaussen 1928, S. 23.

³⁸ Kohlhaussen 1928, S. 24.

³⁹ Kohlhaussen 1928, S. 30f.

späteren Literatur in den Ruf eines Nationalsozialisten gebracht.⁴⁰ So sind plakative Sätze wie folgende:⁴¹

„Außer auf deutschem Gebiet ließ sich die geflügelte Frau Minne, wie wir soeben sahen, nur auf oberitalienischem, mit germanischem Blut durchsetzten Boden (in Lucca und Venedig) nachweisen.“

oder (über die Drôlerien auf einigen Kästchen)

„Der nordische Mensch hat von vorgeschichtlicher Zeit an durch solche künstlerischen Aderlässe sein formales Gleichgewicht herzustellen versucht.“

sowohl kaum verständlich wie gleichermaßen schwer verdaulich und nicht wirklich als Ergebnis wissenschaftlicher Anstrengungen zu sehen.

Am Ende schließt sich ein Katalog mit knapp 200 Kästchen an, von denen eine Vielzahl in teilweise ausgezeichneten Aufnahmen abgebildet sind.

1942 erscheint in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften ein ausführlicher Aufsatz über „Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters“, der mit einem Foto der Rückseite des Münchner Kästchens eingeleitet wird. Es geht ihm hier weniger um Minnekästchen, die ihm ebenso zur Untermauerung seiner Thesen dienen wie Teppiche oder Miniaturen aus Handschriften, als dass er eher versucht, eine Geschichte der Figur der Frau Minne vom 13. bis in das beginnende 16. Jahrhundert zu ziehen. Dabei bemerkt er sowohl in der Literatur, vor allem aber in der bildlichen Überlieferung einen augenfälligen und tief greifenden inhaltlichen Wandel und kam angesichts des Buchstabens M aus dem Figurenalphabet des Meisters E.S. zu dem Ergebnis:⁴²

„So weit war es gekommen, dass die göttliche Minnekönigin des Mittelalters zur Hure erniedrigt wurde.“

War Frau Minne zu Beginn ihres Erscheinens also noch eine Königin, manchmal eine Richterin, angetan mit Krone, Flügeln, Szepter, auf einem Thron sitzend, so wandelt sie sich im Laufe der Jahrzehnte immer mehr in Richtung Frau Venus, aufreizend nackt, nur mit dem Schleier der „gefallenen Mädchen“ angetan, sie wird also zur Verkörperung der fleischlichen Lüste.

Sein 1949 erschienener Aufsatz „Unveröffentlichte frühe deutsche Schmuck- und Minnekästchen“ ist als Ergänzung der Arbeit von 1928 zu sehen. Er nimmt eine Vielzahl

⁴⁰ Diemer 1992, S. 1023.

⁴¹ Kohlhaussen 1928, S. 41.

⁴² Kohlhaussen 1942, S. 168.

neu entdeckter Kästchen auf, führt seine engen zeitlichen und örtlichen Zuschreibungen in gewohnter Weise weiter und erkennt ein neues Zentrum der Minnekästchenproduktion in Freiburg im Breisgau. Sicherlich bedingt durch die Nachkriegszeit, ist sein aus früheren Arbeiten bekannter Drang, alles germanisch-nordisch zu interpretieren, kaum mehr bemerkbar.

In den folgenden Jahren schließen sich noch zwei kürzere Aufsätze an, in denen Kohlhaussen in bekannter Art und Weise einmal „Unbekannte elsässische Minnekästchen der Spätgotik“ (1957)⁴³ sowie „Eine höfische Minnekästchen-Werkstatt zwischen Maas und Niederrhein um 1430“ vorstellt (1963)⁴⁴. In einem 1962 gehaltenen und anschließend publizierten Vortrag „Ritterliche Kultur aus mittelalterlichem Hausrat gedeutet“ wiederholt Kohlhaussen die schon seit Jahrzehnten vorgetragenen Erkenntnisse, gibt aber diesmal ganz konkret islamische Elfenbeinkästen als Vorbilder für die Minnekästchen an.⁴⁵

Nach Kohlhaussens Tod haben sich bis in unsere Tage nur wenige Autoren mit Minnekästchen befasst. Friedrich Rupp behandelte 1953 eingehend das Minnekästchen des Wiener Kunsthistorischen Museums (Kap. 4.4.3). Sein Fokus lag allerdings weniger auf dem Kästchen an sich, der überragenden handwerklichen Leistung oder der Aussage der reichen Schnitzereien. Das Interesse Rups galt vielmehr der Verwendung von Kupferstichen des Bandrollenmeisters und des Meisters der Nürnberger Passion durch den Bildschnitzer. Zum Kästchen selbst lassen sich nur einige kurze Überlegungen zur Datierung finden, die sich für ihn notwendigerweise aus den am Ende des 15. Jahrhunderts datierenden Stichen ergeben.

Obwohl Horst Appuhn jahrelang zum Thema Minnekästchen forschte, gibt es nur eine ausführlichere Arbeit von ihm: „Die schönsten Minnekästchen aus Basel. Fälschungen aus der Zeit der Romantik“⁴⁶ Er sieht in einigen der von Kohlhaussen publizierten Kästchen Fälschungen und führt diese auf ein seines Erachtens echtes Kästchen im Besitz des Basler Historischen Museums zurück (Kap. 4.2.1). Wie alle Autoren vor ihm, verlässt sich auch Appuhn auf Vermutungen, erkennt ein Objekt als falsch an, weil ihm keine Parallelen bekannt sind und sieht in ikonographisch schwierigen erscheinenden Bildern ohne eingehendere Prüfung sofort einen Grund für eine Fälschung.

Appuhn hat sich bereits in den siebziger Jahren mit Minnekästchen beschäftigt. So schrieb er alle diesbezüglichen Katalogeinträge für den Katalog zur Stuttgarter Stauferausstellung

⁴³ In: *Weltkunst* 15, 1957, S. 10-11.

⁴⁴ In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1963, S. 55-61.

⁴⁵ Kohlhaussen 1962, S. 19.

⁴⁶ In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, S. 149-159.

des Jahres 1977. Später kamen ihm wohl Zweifel an seinen eigenen Zuschreibungen. Das von ihm noch ins 13. Jahrhundert datierte Münchner Kästchen sah er in den achtziger Jahren eindeutig als Fälschung an. Im Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg wird Appuhns kunsthistorischer Nachlass verwahrt. Er plante eine groß angelegte, zweibändige Publikation in 120 Kapiteln über Kästchen von der Antike bis in die Gegenwart – Minnekästchen (und die Fälschungen) sollten, so die Gliederung, einigen Raum erhalten.

Die sonstige Literatur der letzten 30 Jahre zum Thema erschöpft sich in Katalogeinträgen in Publikationen der immer mehr um sich greifenden Mittelalterausstellungen, wobei die jeweiligen Autoren zumeist nur die altbekannten Ansichten (Geschenke Verliebter, Schmuck- oder Schatzkästlein etc.) wiederholen.⁴⁷

Die Diskussion um Minnekästchen im Allgemeinen und das Münchner Minnekästchen im Besonderen (dazu siehe Kap. 2.2) hat mit dem 1992 in der Festschrift für die beiden Germanisten Walter Haug und Burghart Wachinger veröffentlichten Aufsatz der Münchner Kunsthistoriker Dorothea und Peter Diemer ‚Minnesangs Schnitzer – Zur Verbreitung der sogenannten Minnekäschen‘ neue Nahrung bekommen.⁴⁸ Primär in der Auseinandersetzung mit den zahlreichen Arbeiten von Heinrich Kohlhaussen kommen die beiden Autoren bereits zu Beginn zu der berechtigten und zentralen Frage: „Was sind Minnekästchen im Unterschied zu Kisten und Kasten und eben anderen Kästchen?“⁴⁹, die sie allerdings in ihrer weiteren Argumentation auch nicht eindeutig beantworten können. Im Münchner Kästchen sehen sie das Schlüsselstück der gesamten Gattung, auf das sie zu Beginn (Beschreibung, unmögliche kunsthistorische Einordnung aufgrund zu vieler Stile, unmöglicher Sprachstand des eingeschnitzten Gedichts) und am Ende (Geschichte des Kästchens) ausführlich eingehen (siehe nachfolgendes Kapitel). Zwar einschränkend (es wird diesbezüglich auf die germanistische Forschung verwiesen), aber nicht weniger deutlich, weisen sie daraufhin, dass es wohl in der gesamten mittelalterlichen Literatur kein Kästchen gäbe, das einer Dame von ihrem Verehrer geschenkt würde.

Die ganze Gattung hätte ihre Existenz in erster Linie dem Forscherdrang Kohlhaussens zu verdanken, denn:⁵⁰

⁴⁷ So Kat. Berlin 1963, Nr. 31; Klesse/Mayr 1977, S. 8; Kat. New York 1970, S. 114; Kat. Münster 1979, o.S.; Kat. Aschaffenburg 2002, Nr. 172; Kat. Karlsruhe 2002, S. 275.

⁴⁸ Diemer 1992.

⁴⁹ Diemer 1992, S. 1023.

⁵⁰ Diemer 1992, S. 1026.

„Allein dass man eine Gattung mit ihrem Namen zwischen zwei stattlichen Buchdeckeln festgeschrieben fand, scheint den einzelnen Stücken wieder Daseinsberechtigung verliehen zu haben.“

Nicht ganz unberechtigt stößt das Vorhandensein mehrerer, offensichtlich aus einer Hand stammender Kästchen auf die Skepsis der beiden Kunsthistoriker. Es ist in ihren Augen kaum vorstellbar, dass derartige Objekte aus Holz sich in einer solchen Vielzahl bis in unsere Zeiten retten konnten.⁵¹

„Wieder so ein bemerkenswerter Fall, dass zwei Objekte mittelalterlichen Kunsthandwerks aus derart vergänglichem Material von derselben Werkstatt wohl erhalten die Epochen überdauert hätten“

Damit sei ein derart schlagender Beweis erbracht, dass es weiterer Untersuchungen kaum bedarf. Überhaupt sei an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in großem Umfang gefälscht worden. Sie verweisen auf die Praktiken des berühmt-berüchtigten „Barons“ Hübsch, der sowohl gefälschte Elfenbeine verkauft hat als auch seinerseits Fälschungen aufgesessen ist. Demzufolge muss es florierende Fälscherwerkstätten gegeben haben, aus denen dann auch Minnekästchen stammen könnten. Belege für diese Behauptung, etwa nachgewiesene Fälschungen oder „entdeckte“ Fälscherwerkstätten werden allerdings nicht vorgebracht. Dennoch sehen die Autoren durchaus, dass es „mit erotischen Motiven dekorierte Kästchen [...] ohne Zweifel gegeben [hat]“, nennen leider jedoch keine Beispiele.⁵² Sie beziehen sich aber offensichtlich auf die in Paris hergestellten, oftmals nahezu identischen (!) Elfenbeinkästchen, die ausschließlich mit Szenen aus den großen Ritterromanen verziert sind. Im Gegensatz zu diesen „überzeugend die höfische Kultur des frühen 14. Jahrhunderts“ spiegelnden französischen Elfenbeinarbeiten⁵³ würden die deutschen Kästchen allerdings den überkommenen Motivvorrat „eines nach dem anderen ins Vulgäre“ verwandeln (aufgrund dessen sie – das allerdings bleibt unausgesprochen – ebenfalls nicht dem Mittelalter entstammen könnten).⁵⁴ Sie seien „antiklerikal“⁵⁵, „erotisch anzüglich“⁵⁶, stellten „erotische Zumutungen“⁵⁷ dar und verfügten über „schillernde

⁵¹ Diemer 1992, S. 1032.

⁵² Diemer 1992, S. 1031.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Diemer 1992, S. 1030.

⁵⁶ Diemer 1992, S. 1029.

⁵⁷ Diemer 1992, S. 1024.

Darstellungen“ und „zweideutige Texte“⁵⁸, die zur Erheiterung launiger Herrenrunden beitragen:⁵⁹

„...neigen wir dazu, uns einen Herrenabend in einem prachtvoll mit historischen Versatzstücken ausgestaffierten Interieur vorzustellen, dessen honorige Runde bei fortgeschrittener Stunde ihre Kunstkennerchaft bewies, indem sie angesichts von Aufschriften wie »Schließ auf die Tür« und »Meine Kraft trägt nicht« verständnisvoll schmunzelte.“

Alles an Minnekästchen, Ikonographie, Machart, Erhaltungszustand, Inschriften, Stil, Provenienzangaben, würde im Grunde eindeutig auf eine nachmittelalterliche Entstehung hinweisen, wofür jeweils immer Beispiele genannt werden. Die ganze Gattung schein „auf grundlegende Mißverständnisse zurückzugehen“, denn die Minnedichtung sei eben gerade nicht die „Spiegelung real existierender Liebesverhältnisse, sondern eine rein fiktional-literarische Form.“⁶⁰ Letztlich wäre auch die „schiere Menge gut erhaltenen Holzmaterials“ ein Zeichen dafür, dass es mit dem hohen Alter der Kästchen nicht allzu weit her sein kann. Denn aufgrund des Stils und der Qualität der Kästchen kommen die Autoren zu der als Frage formulierten Feststellung: „Müßte man sie nicht spätestens im Hochbarock in den Ofen geworfen haben?“⁶¹ Sie stellen weiterhin zur Diskussion, ob nicht die Möglichkeit bestände, dass die aufwändigeren Objekte nach den schlichteren gefälscht worden sind (eine Annahme, die sich in erster Linie auf die angeblich fehlerhaften Inschriften stützt), sehen aber einschränkend zugleich, dass dies unter Umständen vielleicht doch „eine zu starke Vereinfachung des Sachverhalts“⁶² wäre. Um Klarheit zu bekommen, bliebe letztlich nichts anderes übrig, als Kästchen für Kästchen eingehend zu untersuchen. In der Argumentation der Autoren gegen die Existenz mittelalterlicher Minnekästchen spielt ferner eine bedeutende Rolle, dass kein einziges der „ikonographisch richtigen“ Minnekästchen vor 1800 nachweisbar sei. Daher würde sich, angesichts der „zahlreichen historisch unkorrekten Inschriften sowie der stilistischen und ikonographischen Indizien“ die Frage aufdrängen:⁶³

„Hat es denn überhaupt im Mittelalter »Minnekästchen«, »Minnesingerkästchen« im Sinne von der Hagens gegeben? Hantiert nicht die Mediavistik mit einem Begriff, der nichts weiter ist als eine Fata Morgana der deutschen Romantik?“

⁵⁸ Beide Zitate: Diemer 1992, S. 1029.

⁵⁹ Diemer 1992, S. 1030.

⁶⁰ Diemer 1992, S. 1038.

⁶¹ Diemer 1992, S. 1033.

⁶² Diemer 1992, S. 1034.

⁶³ Diemer 1992, S. 1036.

Dorothea und Peter Diemer sehen durchaus das Dilemma in der Minnekästchenforschung. Über Fälscher und Fälscherwerkstätten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist der Kunstgeschichte nicht allzu viel bekannt, ebenso wie über die Geschichte der Wiederentdeckung mittelalterlicher profaner Objekte in dieser Zeit. Letzteres genauer zu wissen, wäre aber für die Frage interessant, wie denn potentielle Fälscher an ihre Vorlagen gekommen sind, denn kein Fälscher schafft einen Gegenstand, ohne ein Urbild dafür vor Augen zu haben. Anregend für Fälscher, so die Autoren, könnten Wandteppiche, Tonmodel und Erzeugnisse der Druckgraphik gewesen sein. Hieraus wurden passende Motive entnommen, frei zusammengesetzt und mit eigenen, von „Germanisten der ersten und zweiten Generation“ erdichteten „luxurierenden“ Inschriften versehen.⁶⁴ Der romantische Zeitgeist nach 1800 hätte ein Erscheinen von Minnekästchen geradezu herausgefordert. Schließlich wollten die in dieser Zeit entstandenen zahlreichen neugotischen Burgen mit entsprechendem Hausrat möbliert werden und Sammler wie der Kölner Wallraf mit entsprechenden Objekten ihre Sammlungen bereichern.

Als einer der wenigen Kunsthistoriker hat bislang nur der vor wenigen Jahren leider verstorbene Michael Camille in seinem in jeder Hinsicht mehr als aufschlussreichen und anschaulich geschriebenen Buch „Die Kunst der Liebe im Mittelalter“ Kästchen und ihre Metaphorik scharfsinnig durchdacht.⁶⁵ Er sieht im Schließen und Öffnen eines Kästchens, in ihrem den allgemeinen Blicken verborgenen Innenleben und den für alle sichtbaren Äußerlichkeiten einen Bezug auf die intime Verbindung eines Paares sowie den weiblichen Körper und meint, dass das Kästchen mit dem dazugehörigen Schlüssel deutlich auf den männlichen Eigentümer dieses Körpers, den Ehemann nämlich, hinweise (vgl. Kap. 3).

⁶⁴ Diemer 1992, S. 1039.

⁶⁵ Camille 2000, S. 65-71.

2. „...verlorn ist daz slüzzelîn...“

Das Minnekästchen des Bayerischen Nationalmuseums

2.1 Gestalt des Kästchens

Mit dem unter der Nummer R 8071 inventarisierten Kästchen besitzt das Bayerische Nationalmuseum in München das älteste und sicherlich mit eines der bedeutendsten Stücke dieser heftig umstrittenen Gattung. Aufgrund dieser Bedeutung, der außerordentlichen Qualität und weil sich gerade am Münchner Kästchen der Streit um die Authentizität der Minnekästchen entzündet hat, ist das einleitende Kapitel allein diesem Kunstwerk gewidmet.

2.1.1 Konstruktion und heutiger Zustand

Das Münchner Kästchen ist relativ klein, es misst 22,5 cm in der Länge, 9,9 cm in der Breite und 8,3 cm in der Höhe und ist komplett aus Lindenholz geschnitzt. Sein Korpus besteht aus zwei Schichten. Einer inneren, dem eigentlichen Kasten, dessen vier Wände durch je einen großen Zinken miteinander verbunden sind (den man nur sieht, wenn das Kästchen auseinander genommen ist) und einer äußeren, aus vier winkelförmigen, aus einem Stück gefertigten Eckelementen und vier in diese exakt eingegratete, durchbrochen gearbeiteten Reliefs (Taf. I, Abb.1). Beide Schichten sind im gegenwärtigen Zustand durch Holzdübel und vergoldete Kupfernägeln miteinander verbunden, der Boden ist in die Wände eingedübelt. Aus einem Stück Holz ist der (nur im Inneren gewalmt, außen an den Schmalseiten hingegen gerade abgeschnittene) Deckel gearbeitet, der mit je einem seitlichen durchgezogenen Scharnierband und einem dritten, mittig sitzenden Scharnier mit dem Korpus verbunden ist. Ein Überwurf bildet den Verschluss. Ein Schloß ist nicht vorhanden, es gibt auch keine Spuren, die auf ein ehemaliges Vorhandensein eines solchen hinweisen. In der Mitte des Deckels sitzt ein Ringgriff.

2.1.2 Die Bildfolge

In acht Bildern, jeweils drei von Palmettenranken gebildeten Medaillons auf der Vorder- und Rückseite sowie je einem rechteckig gerahmten Bildfeld an den Schmalseiten, erzählt der figürliche Schmuck des Münchner Kästchens eine kleine Geschichte, die im linken Medaillon der Vorderseite beginnt. Ein Mann, der mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand die Mantelschnur hält, schreitet versonnen nach rechts. Im mittleren Medaillon werden wir Zeuge der (ersten?) Begegnung dieses Mannes mit (s)einer Frau. Auf seine zusammengelegten und bittend erhobenen Hände reagiert die Frau mit ablehnend empor gehaltener Rechten. Den oberen Zwickel zwischen diesem und dem nächsten Medaillon füllt ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen, der in seinen Fängen ein Schriftband hält. Die Inschrift: „Lies durt obinan“ verweist auf eine Inschrift, die in der linken oberen Ecke des Rahmens der Vorderseite beginnt und sich im Inneren des Kästchens fortsetzt (s.u.). Im letzten Medaillon der Vorderseite spielt ein junger Mann in ausgefallener Schrittstellung auf einer Geige, hinter ihm ein Band mit der Inschrift „Venus“ (die beiden letzten Buchstaben mehr zu errahnen als zu erkennen). Die Geschichte setzt sich auf der Rückseite des Kästchens fort. Zwei Frauen (die auserwählte Dame und Frau Venus?) im linken Medaillon haben im gleichen Augenblick dem Mann im nachfolgenden Medaillon einen Pfeil in das Herz geschossen, in dem dieser seiner Angebeten einen Gegenstand, offensichtlich ein Kästchen, überreicht. Einander liebevoll wird das Paar im letzten Medaillon gezeigt. Die Szene der (heute) rechten Stirnseite erinnert durch die Personenkonstellation entfernt an eine Hochzeitsszene. Frau Venus(?) hat ihre Arme auf die Schultern des Mannes und der Frau gelegt. Die Frau hält einen nicht zu identifizierenden (würfelförmigen?) Gegenstand in den Händen, der Mann hat beide Hände vor die Brust erhoben. Ein sich abwendender Fiedler spielt dazu. Die gegenüberliegende Schmalseite zeigt den jungen Mann, wie er sich über das Bett beugt, in dem die Frau liegt und vorsichtig die Decke zurückschlägt. Liebevoll zärtlich wird er von seiner Frau empfangen, die ihn mit beiden Händen an die Wangen faßt.

In die eingetiefte Oberseite des Deckels sind sechs durchbrochene ornamentale Reliefs der Länge nach paarweise nebeneinander eingelassen, zusätzlich je eines in die senkrechten Schmalseiten, wobei das Linke einen Drachen zeigt. Die sechs Reliefs der Oberseite werden von dünnen Stäbchen aus Eichenholz getrennt. Aus kräftigen Blattranken bilden sich verschiedene Ornamente, wie ineinander verschlungene oder aneinander gereihete Herzen, miteinander verbundene Rauten, aus einem Stamm gleichsam herauswachsende

Blattrollen und dergleichen. Die winkligen Eckelemente sind mit verschieden großen vierblättrigen Blüten in wechselnden Anordnungen verziert, teilweise von Perl- und Zickzackbändern gerahmt und/oder unterbrochen. Perl- und Zickzackbänder, Kerbschnittornamente und vierblättrige Blüten säumen auf den Graten und Rändern die Durchbruchreliefs des Deckels und der Wandungen. In diesen kleineren Ornamenten finden sich zum Teil noch farbige Wachse.

2.1.3 Die Inschrift

In drei Seiten der Umrahmung der vorderen Längsseite und in fast sämtliche Innenseiten des Kästchens (außer den Schmalseiten des Deckelinneren) ist ein Text eingeschnitten, dessen einzelne Buchstaben zum Teil mit farbigen Wachsen ausgefüllt sind (siehe Kap. 2.3.1.3). Zwei Teile dieses Versliebessbriefes befinden sich auf einer Tafel, die wie eine antike Tabula jeweils links von einem Mann gehalten wird. Mit einem Finger seiner rechten Hand weist er auf den Anfang des eingeschnittenen Textes hin (im Inneren des Kästchens in der vorderen und rückwärtigen Längsseite). Die wohl in dem Gedicht angesprochene Frau steht, mit einer Geste des Empfangens, jeweils rechts von der Tafel. Da immer wieder falsche Lesarten des Textes auftauchen, vorab der Text in seiner Gestalt, mit Angaben der Ligaturen (unterstrichen), der Minuskeln, der Fehlstellen (siehe entsprechende Anmerkungen, Ergänzungen in eckigen Klammern), der Platzierung der Nägel (an den mit * markierten Stellen) und der eingeschnitzte Punkte (= •) zwischen den einzelnen Worten (siehe Abb. 111):

Vorderseite außen:

Schriftband des Adlers, zwischen zweitem und drittem Medaillon:

LIS • DURT • ObINA [n⁶⁶]

Im dritten Medaillon:

VENUS

Auf der Rahmung der Vorderseite:

+ IHC * WIL • VHC • SAGIN * WISCICRIST * SWO • LIEPB * bI • LIEbI
 + IST * DIV • FRUMINT * DICKI • FROVdE * MIT • AN • bLI *⁶⁷ CHE •

⁶⁶ Über dem A ist ein Abkürzungszeichen, daher das angefügte n.

⁶⁷ Reste des C sind zu erkennen.

Deckel:

HIE • STAT • GISCRIBIN • ANMI • LIETTI • DAZ • IHC • MI
NIR • FROWIN • bITTI • SELDI • ERI • VNDI • LANGIS
LEbIN • GOT • HAT • IR • TVGINDI • VIL • GIGE
bIN + WORT • SINNI • HAbI • IHC • NIET • SWEN
NI • SIE • MIN • OGI • SIET • VNDI • IHC • IR • SOL
TI • MINI • SENINDE • CLAGI • CVNDIN • DIE •
IHC • VON • IRN • SCVLDIN • TRAGI • NV • MACHI • ES •
FROWI • EIN • ENDE • DINEN • DROST • DV • MIR • SENDI +

Hintere Innenwand

Rahmen der Tabula:

dV • bIST • ALLIR • FROWIN • VORSPAN • GISACH • IN •
GOT • DEN • DV • SELIGIR • LIPB • LIEP • WILT • HAN •

Tabula:

NV • WIL • IHC • DIR • MIT • VRLOBI • IEHEN
DAZ • IHC • ETSWIVIL • SCONRE • FROWIN •
HAN • GISEHIN • IDOHC • INdVHTDI • MINEN
MUT • NIE • dICHENI • FROWE • SO • GVT • +

Boden

+ • IHC • WIL • VHC • SCRIBEN • AN • dISIME • bODEME • +
(+)⁶⁸ DAZ • IR • WIRdIC • SINT • ZV • LOBENE • IR • SINT • EIN • +
• ROSE • bLVGINdE • IUGINT • VNdE • INWART • OHC • NIE
• SO • GANZIR • TVGINdE • AN • FROWIN • NIE • ALSO • AN • VHC •
• IST • DVRHC • dASZ • MVZ • LEIdIR • MIHC • dER • FRIST
• VON • SCVLDEN • dVNKIN • ALSO • LANC • WAS • IHC • IE •
• NAHC • FROWIN • GIRANC • dAS • IST • MIR • dAMITE
• GAR • bINVMIN • dAS • IHC • ZV • VHC • MIT • VOGIN • NIVT • MAC • KVMIN

Vordere Innenwand

Rahmen der Tabula:

dV • SOLT • DIHC • HER • AN • VOR • STAN • dAS • IHC • DIR • DIS •
GISANT • HAN • VMbI • dEN • LVCILIN • WAN • SO • IHC • ZU • DI
MI • LibE • HAN •

Tabula:

AHC • GVNdIS • DV • MIR • ARMIN • EINV • NAHT •
ZV • LIGINI • AN • dINIMI • ARMI • ALSO • IHC • DIK
CHI • GIDAHT • HAN • dAR • VMbI • WOLTI • IHC •
DIR • EGINLIHCCHI • SIN • VNDIR • T • dAN •

Linke Innenwand

IHC • WIL • DIHC • bITE •
N • AN • DISIME • ORTE⁶⁹ •
dAS • DV • MIHC • NIT • ZV •
WORTE • dAR • VMbE • bRI

⁶⁸ Der Holzdübel, mit dem der Boden an die Seite gedübelt ist, hat hier die Inschrift relativ weitgehend unleserlich gemacht, nahezu vollständig zerstört sind aber wohl nur ein Kreuz und ein Punkt, Reste sind erkennbar.

⁶⁹ Völker liest, so in seinem Gutachten, BORTE, was aber nicht stimmt (Völker 1994/1995a, S. 13).

NGEST • VON • IHC • DIHC
VOR ALLEN FROWIN MI[N]NE⁷⁰

Rechte Innenwand:

IHC • WIL⁷¹ WNSCHIN • AN • DI •
SIME • ENDE • SWER • VN
SIR • ZWEGIR • FRIVNTS
CAFT • VOR • WERRI • ODE
R • WENDI • DAS • DEN •
DER • TIEVIL • SCHENDI

Der Text des Münchner Minnekästchens
(nach Göbel 1995)

Übersetzung des Textes nach Wand-
Wittkowski 1998

Vorderseite (auf dem Schriftband des
Adlers):

Lis dvrt obinan

Lies dort oben

1. Auf dem Rahmen:

Ihc wil vhc sagin wiscicrist
Swo liepb bi liebi ist
Div frvmint dicki
Frovde mit an blicche
2. Deckelinnenseite:

Ich will Euch sagen, weiß Gott, wo auch
immer Liebende beieinander sind, bereiten sie
sich viel Freude durch gegenseitiges
Anschauen

Hie stat giscribin anmi lietti
daz ihc minir frowin bitti
seldi eri vndi langis lebin
got hat ir tvgindi vil gigebin
wort sinni habi ihc niet
swenni sie min ogi siet
vndi ihc ir solti mini seninde clagi
cvndin die ihc von irm scvldin tragi
nv machi es frowi ein ende
dinen drost dv mir sendi

Hier am Deckel steht geschrieben, daß ich für
meine Dame Glück, Ansehen und ein langes
Leben erbitte. Gott hat ihr alle Vorzüge
gegeben. Wort und Verstand verlassen mich,
wenn ich sie ansehe und ich ihr meinen
Liebesschmerz offenbaren würde, den ich
ihretwegen erleide. Nun meine Liebe, bereite
dem ein Ende. Übersende mir Deinen Trost

3. Innere Rückwand

3.1 Rahmen:

du bist allir frowin vorspan
gisach in got den dv seligir lipb liep wilt han

Du bist die Zierde aller Frauen. Gott segnet
denjenigen, den Du, Selige, lieb haben willst.

3.2 Tabula:

Nv wil ihc dir mit vrlobi iehen
daz ihc etswivil sconre frowin han gisehin

Und auch – mit Verlaub – will ich Dir sagen,
dass ich sehr viele schöne Frauen gesehen

⁷⁰ Die unterste Zeile ist aufgrund Beschädigung nur mehr schwer zu erkennen.

⁷¹ Der Schnitzer hat offensichtlich das Wort „WILL“ vergessen, denn es ist nachträglich sehr klein in die Umrahmung oberhalb des Spatiums zwischen „Ich“ und „Wnschin“ eingefügt worden.

idohc indvhtdi minen mvt
nie dicheni frowe so gvt

4. Boden innen:

ihc wil vhc scriben an disime bodeme
daz ir wirdic sint zv lobene
ir sint ein rose blvginde ivgint
vnde inwart ohc nie so ganzir tvginde
an frowin nie also an vhc
ist dvrhc dasz mvz leidir mihc
der frist von scvlden dvnkin also lanc
was ihc ie nahc frowin giranc
das ist mir damite gar binvmin
das ihc zv vhc mit vogin nivt mac kvmin

5. Innere Vorderwand

5.1 Rahmen:

dv solt dihc her an vor stan
das ihc dir dis gisant han
vmbi den lvcilin wan
so ihc zv dimi libe han

5.2 Tabula:

ahc gvndis dv mir armin
einv naht zv ligini an dinimi armi
also ihc dik chi gidaht han
dar vmbi wolti ihc dir eginlihcchi sin vndir t dan

6. Linke Innenwand:

ihc wil dihc biten an disime orte
das dv mihc nit zv worte
dar vmbe bringest
von ihc dihc vor allen frowin minne

7. Rechte Innenwand:

ihc wil wunsch in an disime ende
swer unsir zwegir frivntscraft vor werri oder wendi
das den der tievil schendi

habe, doch schien mir keine so vortrefflich
wie Du.

Ich will Euch hier unten schreiben, daß Ihr
des Lobs würdig seid. Ihr seid eine Rose
blühender Jugend, und es gab an keiner Frau
noch nie eine derart vollständige
Vortrefflichkeit wie an Euch. Darum kommt
mir die bislang verstrichene Zeit (ohne Euch)
zu recht so lange vor. Was mich auch immer
an anderen Frauen interessierte, das ist mir
jetzt egal. (Ach), daß ich keine Gelegenheit
habe, zu Euch zu kommen!

Du sollst hier merken, dass ich Dir dies
übersandt habe, weil ich ein wenig Hoffnung
habe, was Dich (und mich) betrifft.

Ach gönntest Du mir Elendem eine Nacht in
Deinen Armen! Das habe ich mir schon oft
gewünscht. Deshalb will ich Dir ganz und gar
untertan sein.

Ich bitte Dich an dieser Stelle, daß Du mich
nicht wegen meiner Gefühle ins Gerede
bringst, denn von allen Frauen liebe ich nur
Dich

An dieser (letzten) Stelle wünsche ich (noch
dies): Wer auch immer unser beider
Freundschaft beeinträchtigt oder zerstört, daß
den der Teufel quälen soll

2.2 Die Geschichte des Kästchens

Die nachfolgenden Ausführungen sollen nicht nur die Geschichte des Kästchens von seinem ersten Auftreten in der Kunstgeschichte bis zum heutigen Zeitpunkt schildern, sondern auch, wie und ob überhaupt, in der hitzig geführten Debatte um die Echtheit des Münchner Kästchens argumentiert wird, und ob diese Argumentationen als wissenschaftliche bezeichnet werden können. Bei manchen Autoren wird deutlich, dass den jeweiligen Äußerungen eine kunsthistorische Ideologie, ein fest geprägtes und zuweilen recht starres Weltbild zugrunde liegt.

Die nun bald 200 Jahre andauernde Forschungsgeschichte um das Münchner Minnekästchen ist nahezu ebenso interessant wie das Objekt selbst. Mehrmals wurde es in dieser Zeitspanne von renommierten Wissenschaftlern, Germanisten, Kunsthistorikern, Paläographen und Historikern „mit absoluter Sicherheit“⁷² entweder für eine Fälschung oder (und das sehr viel häufiger) – teilweise sogar mit den gleichen Argumenten – „unzweifelhaft“ (siehe unten) für ein Produkt des Mittelalters gehalten. Folgender Überblick soll die wechselvolle, teilweise verworrene aber immer höchst spannende (Forschungs-) Geschichte des Kästchens bis zum heutigen Tage wiedergeben.

Schon über den Ort, an dem das Kästchen 1816 aufgefunden wurde, gibt es keine eindeutige Klarheit. Sicher ist lediglich, dass es in diesem Jahr vom Münchner Oberbibliothekar Josef Scherer „entdeckt“ worden ist. Scherer selbst berichtet darüber in einem vierseitigen Brief an den bayerischen König Max I. Joseph, datiert vom 27. Mai 1816, dem Geburtstag des Königs:⁷³

Allerdurchlauchtigster, großmächtigster König;
Allernädigster König und Herr

Ein glücklicher Zufall ließ mich, als ich in Eurer Majestät Cabinetsbibliothek den dort arbeitenden bibliotheks-secretaire Rott einige erbetene Aufschlüsse gab, ein Kästchen mit alter Schrift und Holzschnitzerey gewahren.

Es fehlt demselben zwar jede Angabe von Zeit und Ort, alleine die Sprache zeigt ihm unabweisbar seinen Platz in die Zeit des heiligen Hanno an, des in Köln im J. 1075 verstorbenen Erzbischofes mit dessen „lobgesang“, so wie mit dem Siegeslied auf König Ludwig die Worte desselben in Form und Klang mehr als mit jedem anderen Überbleibsel der späteren Minnesänger übereinstimmend. Die Arbeit in Holz bestätigt den Ausspruch

⁷² So Hans Fromm, bei Diemer 1992, Anhang I, hier abgedruckt unter Kap. 5.1.

⁷³ Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Schereriana III. Die Briefe an Max Joseph wurden nach dessen Tod an die jeweiligen Absender zurückgeschickt. Ob es sich bei dem im Nachlass Scherers, der heute in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, befindlichen Brief um denjenigen handelt, der an den König ergangen ist, ist unklar (dort auch zwei Entwürfe zu diesem Schreiben, die mit dem Brief nicht ganz identisch sind, Diemer 1992 haben einen der eigenhändigen Entwürfe abgedruckt).

der Meisterschaft, und – meines Wissens und Forschens – existiert nirgends ein so altes, bis in das elfte Jahrhundert zurückgehendes Denkmal altdeutscher Kunst.

Dieses auch und als die ächte und leibhafte Liebeswerbung eines vermutlich oberrheinischen Dynasten ganz einzige, von Seiten der Kunst aber, denn es nun ein Großes zurücklegen wird, noch merkwürdigen Monument, wage ich mit dieser vorläufigen kurzen Anzeige und Übersetzung zu den heutigen Allerhöchsten Geburtsfeyern Eurer königlichen Majestät unterthänigst zu Füßen zu legen, ehrfurchtsvoll um die allergnädigste Erlaubnis bittend, dieses seltenste aller altdeutschen Kunstwerke, mit dem gehörigen literarischen und artistischen Apperate bekannt machen und Eurer königlichen Majestät zu eignen zu dürfen. Das Urbild selbst welches an seinem Platz zurückgeblieben ist, wird jeder Sammlung höchste Zierde seyn und im Falle Euer königlichen Majestät, der vaterländischen Kunst zu lieb, einer öffentlichen Anstalt damit ein unschätzbares Geschenk machen wollten, würde die königliche Hofbibliothek der Billigkeit gemäß da sie an solchen Schätzen auf Pergamen und Papier die größten Reichthümer besitzt, gern zurückstehen, dies Glück E. königlichen Majestät berühmtem Kunstkabinette gönnen. In tiefster Ehrfurcht und unterthänigst ersterbend.

Scherer

Scherer, der das Kästchen sicher schon länger kannte, denn er hat den Text übersetzt und eine erste Zuordnung gewagt, hat es einige Tage vor dem Geburtstag Max I. Joseph seinem Bibliothekskollegen, dem berühmten Dialektforscher Johann Andreas Schmeller gezeigt. Dieser hat in seinem Tagebuch unter dem 20. Mai 1816 folgendes notiert:⁷⁴

„Scherer hat in der Rüstkammer der Königin einen wahren Fund für die Kunst- und Galanterie- Geschichte unsrer Vorfahren gemacht. Es ist ein hölzernes wohl erhaltenes Kästchen mit eingeschnittenen Figuren (Erster Liebes Antrag bis zur Bettscene) und deutschen Reimen, die ganz nach der Art, aber älter die (sic) als der manessischen Sammlung sind, und eine LiebesErklärung und Bitte um Minnesold an eine Dame enthalten.“

Während Scherer in seinem Brief also angibt, das Kästchen in der Bibliothek von Max I. gefunden zu haben und zugleich auf das königliche Kunstkabinett hinweist, in der das kleine Objekt Platz finden könnte, wenn der König es nicht der Hofbibliothek übereignen möchte, nennt Schmeller die „Rüstkammer“ Königin Karolines als Aufbewahrungsort. Was Schmeller unter Rüstkammer verstand, ist nicht klar. Am ehesten dürfte damit ein Teil der privaten Gemächer der Monarchin gemeint sein, möglicherweise ihr Ankleide- oder Toilettezimmer. Es ist allerdings schwerlich vorstellbar, dass Scherer Zugang zum Toilettezimmer der Königin hatte und von daher kaum zu erklären, warum Schmeller diesen Ort nennt. Es gibt keinerlei Hinweise, dass Scherer mit der Königin in Kontakt stand. Ob Schmeller zu diesem Zeitpunkt bereits das Kästchen selbst gesehen hat, muss dahingestellt bleiben, ausdrücklich schreibt er es jedenfalls nicht. Scherer hat noch einen

weiteren deutschen Gelehrten, den Berliner Germanisten Friedrich von der Hagen, über seinen Fund informiert und ihm das Kästchen im Oktober 1816 gezeigt.⁷⁵ Von der Hagen berichtet in seinen Reiseerinnerungen:⁷⁶

„Ein merkwürdiges, und wol einziges Stück, wodurch Scheerer die Kunstschatze des Königs bereichert, d.h. es darunter verborgen gefunden hat, ist ein hölzernes länglich viereckiges Kästchen, innen und außen mit feinem Schnitzwerk, den Liebesroman eines Minnesängers darstellend, in den verschiedenen Feldern, von der ersten verschmähten Bitte bis zur Erhöhung der letzten im Bette: alle Stufen erklärt ein, auf den Rändern und wo sonst Raum blieb, eingegrabenes Minnelied. Die große Schrift, die Sprache und die Zeichnung ist ganz wie auf den Bildern der Manessischen Minnesinger-Handschrift, und also wol dieses niedliche Kunstwerk eben nicht jünger. Scheerer wird es in Abbildungen mit Erläuterungen bekannt machen.“

Scherer hat seinen Plan, das Kästchen zu veröffentlichen, nicht in die Tat umsetzen können. Spätestens 1826 brach bei ihm eine erblich bedingte Geisteskrankheit aus, worauf er aus unbekanntem Gründen wohl noch im selben Jahr München verließ und, in München völlig vergessen, 1829 in Wien starb.⁷⁷ Irritierend ist ein Hinweis im Repertorium des Nachlasses von Scherer, der heute teilweise in der Bayerischen Staatsbibliothek zu finden ist. Diesem Repertorium wurde ein ausführlicher Lebenslauf Scherers vorangestellt, der einzig existente. Der Bearbeiter, der sich offensichtlich intensiv mit dem auch für einen geübten Leser nur sehr schwer entzifferbaren umfangreichen schriftlichen Nachlass auseinandergesetzt hat, schreibt, dass Scherer im Auftrag des Kronprinzen Ludwig, also des späteren Königs, den Text des Kästchen übersetzt hat.⁷⁸ Da die Biographie weitgehend chronologisch aufgebaut ist, müsste dieses Ereignis um 1810 zu datieren sei. Damit würde es sich jedoch mit dem Eintrag in Schmellers Tagebuch ebenso wie mit dem Brief an Max I. widersprechen. Im Nachlass selbst finden sich allerdings weder eine vollständige Übersetzung des Textes noch irgendwelche anderen Schriftstücke, die einen Hinweis darauf geben könnten, dass der junge Ludwig das Kästchen schon zu dieser Zeit kannte.⁷⁹ Die nächste Erwähnung des Kästchens findet sich erst wieder einige Jahre später. Es wird in den Inventaren des Nachlasses König Max I. Josephs, der im Oktober 1825 starb,

⁷⁴ Schmeller, Tagebücher I, S. 379.

⁷⁵ Das berichtet von der Hagen 1856, S. 47.

⁷⁶ Von der Hagen 1818, S. 109-110. Der Brief wurde am 29.8.1816 in Zürich geschrieben. Von der Hagen hielt sich 12 Tage in München auf, so der zuvor geschriebene Brief vom 13.8.

⁷⁷ München, Bayerische Staatsbibliothek, Repertorium zum Nachlass Scherers.

⁷⁸ Ebd. S. 6.

⁷⁹ Der dem heutigen Bibliothekspersonal unbekanntem Bearbeiter namens Dr. J. Hahn, erwähnt, dass Scherer sich 1810/1811 zusammen mit dem Kronprinzen in Italien aufgehalten hat und er für den jungen Ludwig den Text des Kästchens übersetzt hat. Die Behauptung lässt sich nicht verifizieren, in den entsprechenden Teilen des Nachlasses, in denen sich Schriftstücke zum Münchner Kästchen finden, befindet sich kein Hinweis auf

aufgeführt. Bis auf wenige Ausnahmen wurde der private Besitz des hochverschuldeten Königs zur Begleichung der Verbindlichkeiten einige Jahre nach seinem Tod u.a. in Paris versteigert.⁸⁰ Ein am 17.12.1825 aufgestelltes Inventar „Verzeichnis und Schätzung der in dem Privat Rücklaste seiner Majestät des allerhöchstseeligen Königs befindlichen Gegenstände“ verzeichnet unter Nr. 149:⁸¹

„Ein altes in Lindenholz geschnitztes Kästchen mit verschiedenen Figuren und Inschriften wahrscheinlich aus dem XV. Jahrhundert – 15fl.“

Ob es sich hierbei wirklich um das Münchner Minnekästchen handelt, kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, ist jedoch, wie der weitere Gang der Geschichte zeigen wird, äußerst wahrscheinlich. Interessant ist hier die Datierung, denn keiner der mit dem Kästchen vorher beschäftigten Wissenschaftler hat eine so späte Entstehung in Erwägung gezogen. Scherer dachte gar an eine Herkunft aus dem 11. Jahrhundert, Schmeller aus dem späten 13. und von der Hagen aus dem frühen 14. Jahrhundert. Anscheinend war Scherers nur knapp 10 Jahre zurückliegende Beschäftigung mit dem Objekt in Vergessenheit geraten, sein diesbezüglicher Brief wurde nach dem Tode des Königs wahrscheinlich an ihn zurückgeschickt. Er findet sich heute allerdings nicht mehr in seinem Nachlass, ebenso wenig wie die Übersetzung des Textes, die dem Schreiben beigelegt haben dürfte. Das Kästchen taucht noch in mehreren weiteren Listen in Zusammenhang mit der Erbschaft des Königs auf, was von Bedeutung ist.⁸² So ist es in einem am 30.6.1826 abgeschlossenen „Verzeichnis derjenigen zum Privatnachlaß des allerhöchstseligen Königs gehörigen Effekten, welche nach der Erklärung Seiner Majestät des Königs und seiner königlichen Hoheit des Prinzen Carl von Bayern von der Auktion ausgenommen seyn sollen“ mit gleichlautendem Eintrag wie in der Liste vom 17.12.1825 angeführt.⁸³ Wie der zu diesem Verzeichnis gehörige Bericht erläutert, sollten die in der Anlage aufgezählten Gegenstände, die in den privaten Räumen des Königs verblieben sind, von einer

den Kronprinzen – allerdings ist auch kaum vorstellbar, dass Hahn diese Angaben frei erfunden hat. Letztlich muss es offen bleiben, ob Ludwig schon lange vor dem Tode des Vaters das Kästchen kannte.

⁸⁰ Ottomeyer 1980, S. 387f. Es gibt neben diesen wenigen Erwähnungen Ottomeyers bis heute keine Untersuchung zu diesen Vorgängen.

⁸¹ GHA, Nachlass Prinz Karl, Akt 1 Nr. 2, Anlage 4.

⁸² GHA, Nachlass Prinz Karl, Akt 1 Nr. 41. Es ist nicht klar, wann, für wen und warum diese Liste erstellt worden ist. Sie hat kein Datum, aber Konkordanz zu anderen (nicht vorhandenen Listen), spricht von alten Signaturen und erwähnt eine Inventarnummer. Im Repertorium zum Nachlass des Prinzen Karl heißt es: Beilage zu einem nicht mehr vorhandenen Vorgang. Das „Verzeichnis derjenigen Gegenstände aus dem Privat-Nachlasse Seiner Majestät des allerhöchstseligen Königs, welche historischen Wert haben“ verzeichnet das Kästchen wiederum unter Nr. 149: „ein altes in Lindenholz geschnitztes Kästchen mit verschiedenen Figuren und Inschriften /: wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert 15fl.“ Ferner noch in GHA, Nachlass Prinz Karl, Akt 1 Nr. 9, Anlage 3, vom 23.3.1826. Die Liste ist überschrieben mit „Verzeichnis der Gegenstände von historischem Wert“ und führt unter 149 abermals das Kästchen an.

Versteigerung ausgenommen werden, da sie „historisch merkwürdig“ seien und aus diesem Grund auch in Staatsbesitz übergehen sollten.⁸⁴ Das Kästchen wird unter Nr. 165/149 geführt. Als Grund für den Verbleib ist lediglich „als Antiquität“ angegeben und abermals ein Wert von 15fl geschätzt.

Die angeführten Einträge legen nahe, dass sich das Kästchen 1816 tatsächlich in der Kabinettsbibliothek des Königs (und es folglich privater Besitz Max I. Josephs war) und nicht in den Privaträumen der Königin befunden hat – sonst wäre es wohl kaum in den Nachlass des Königs gelangt.

Soweit war die Geschichte des Kästchens bislang bekannt. Unbekannt aber war, dass König Ludwig I. das Kästchen, zumindest in den Jahren 1826/28, sehr wohl kannte (s.o.) und es auf seine Initiative hin von der Versteigerung des väterlichen Nachlasses ausgenommen wurde. Ludwig wollte die von ihm ausgesonderten Stücke in einer eigenen Sammlung zusammenbringen und öffentlich ausstellen, darunter auch das Kästchen, das dann neben einem Hemd Friedrichs des Großen, einem Federhalter Napoleons und einigen anderen Kuriositäten zu sehen gewesen wäre.⁸⁵

Seine Majestät der Koenig haben aus der Verlassenschaft des höchstseel. Königs Majestät für den Staat verschiedene Gegenstände kaufen lassen, und hiebey zu erkennen gegeben, daß Allerhöchstdieselben gesonnen sind die zerstreuten – weder in den Kunst-Schatz sich eignenden, noch der Kunst angehörigen – Gegenstände in eine Sammlung unter dem Namen der Merkwürdigkeiten-Sammlung zu vereinigen, wofür ein Theil des von der Bildergalerie gegenwärtig eingenommenen Raumes bestimmt werden soll, sobald diese in die Pinakothek versetzt seyn wird. Zu dieser Sammlung werden seine Koenigliche Majestät die eben erwähnten Verlassenschafts-Gegenstände stoßen lassen; inzwischen haben Allerhöchstdieselben befohlen, daß alle diese Gegenstände unter doppeltem Verschuß wohl aufbewahrt werden sollen.

Das Kästchen wurde also nicht wegen seines künstlerischen Wertes für aufhebenswert befunden, sondern weil Ludwig es als eine Kuriosität, eine Merkwürdigkeit ansah. Es gab allerdings noch kein für ein solches Objekt passendes Museum wie es das erst Jahre später gegründete Bayerische Nationalmuseum gewesen wäre. Überblickt man die Gegenstände dieser Liste, so kann man nicht davon sprechen, dass Ludwig schon Pläne für eine Art Nationalmuseum hegte. Die von ihm aus dem Nachlass des Vaters zusammengetragenen

⁸³ GHA, Nachlass Prinz Karl, Akt 1 Nr. 24.

⁸⁴ Dazu Ottomeyer 1980, S. 387. Der Autor zitiert einige Stimmen aus dem Bayerischen Landtag, welche den Ankauf der „Merkwürdigkeiten-Sammlung“ nachdrücklich befürworteten. Aus den genannten Preisen, z.B. 600 fl für den Degen Napoleons, 2645 fl für einen goldenen Becher der Stadt München ist ersichtlich, dass 15fl für das Kästchen nicht sehr viel waren.

⁸⁵ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Schlösserverwaltung 271, ehem. K. Obersthofmeisterstab, Fasc. 3, Schreiben des Finanzministeriums vom 7. und 16. März 1828.

Objekte hätten aus unserer Sicht wirklich nur ein Kuriositätenkabinett ergeben. Dennoch nahm Ludwig die Angelegenheit offensichtlich ernst, denn er beauftragte den General-Salinen-Direktor Friedrich von Schenk in Zusammenarbeit mit dem Obersthofmeisterstab entsprechende „Lokalitäten“ für die dauerhafte Ausstellung der „Merkwürdigkeiten-Sammlung“ innerhalb des Gebäudekomplexes der Residenz zu finden.⁸⁶ Nach erfolgloser Suche einigte man sich darauf, die Sammlung in einem Nebenraum derjenigen Räume aufzubewahren, in denen sich seit 1817 der königliche Hausschatz befand (der Hausschatz wurde bis 1897 in einem Kabinett neben der Ahnengalerie aufbewahrt, dem heutigen Porzellankabinett⁸⁷). Am 3. März 1828 wurden die in verschiedenen Listen aufgeführten Gegenstände aus den Räumen, die ehemals von Max I. Joseph bewohnt wurden, „hinab“ in das „Schatzlokal“ gebracht, entsprechend erfolgte im Gegenzug die Zahlung des Preises für die rund 150 Gegenstände in Höhe von mehr als 6600 Gulden.⁸⁸ Das Kästchen befand sich folglich nach 1828 in Räumen der königlichen Residenz, wohl in einem Nebenraum der Schatzkammer. Wie aus weiteren Archivalien hervorgeht, blieb die Sammlung zumindest bis 1868 in ihrer Zusammenstellung weitgehend unverändert und auch am selben Platz.⁸⁹ Ob das Kästchen zwischen 1844 und 1846 mit anderen Gegenständen aus den so genannten „Vereinigten Sammlungen“ im Galeriegebäude des Hofgartens gezeigt wurde, ließ sich nicht eruieren. Schon damals wurden einige Stücke gezeigt, die später zum Grundstock des Bayerischen Nationalmuseums gehören sollten. Da diese Sammlung alle möglichen Objekte umfasste, auch „Kunstarbeiten“ in Holz, wäre eine Ausstellung des Kästchens immerhin im Bereich des Möglichen gewesen.⁹⁰

Von der Existenz dieser Sammlung, die erst im Zuge der Nachlaßverhandlungen nach dem Tod Ludwigs I. wieder in den Akten auftaucht, scheinen nicht allzu viele Menschen gewusst zu haben. Daher erstaunt es, dass der bedeutende Germanist und Bibliophile Freiherr von Laßberg Näheres von dem Kästchen wusste. Möglicherweise hat ihn von der Hagen, mit dem er in Briefwechsel stand, informiert. Laßberg wusste offensichtlich sogar, wo sich das Kästchen befand, denn er erwähnt es ausführlicher in einem Schreiben an Ludwig Uhland vom 21. August 1836:⁹¹

⁸⁶ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Schlösserverwaltung 271, ehem. K. Obersthofmeisterstab, Fasc. 3. Schreiben vom 7. März 1828.

⁸⁷ Schauss 1879, S. 71, 73. Schauss erwähnt allerdings keinen Nebenraum der Schatzkammer. Kat. München 1992, S. 3 und Kat. München 1996, Nr. 5.

⁸⁸ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Schlösserverwaltung 271, ehem. K. Obersthofmeisterstab, Fasc. 3.

⁸⁹ Ebd. und Nr. 1105, Aktenvermerke vom 22. August 1868 und 23. Juli 1868.

⁹⁰ Vgl. Kunst und Kunsthandwerk 1955, S. 8.

⁹¹ Briefwechsel zwischen Joseph Freiherrn von Laßberg und Ludwig Uhland, hrsg. von Franz Pfeiffer, Wien 1870, Brief vom 21.8.1836, S. 229-233, die zitierte Stelle S. 231.

„Auch will ein Freund und Nachbar von mir, Herr von Imhof mir ein höchst merkwürdiges Minnesängerkästchen, das im Besitze der verwittweten Königin von Baiern war, und gewiß dem XIII. Jahrhundert angehört, abzeichnen, um es in Steindruck dem Moneschen Anzeiger beifügen zu können.“

Bei dem erwähnten Moneschen Anzeiger kann es sich eigentlich nur um den von Franz Joseph Mone (12.5.1792 – 12.3.1871⁹²) herausgegebenen „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ handeln, dessen erste Nummer 1831, die letzte der alten Folge 1839 erschien. Es hat sich in den Jahrgängen 1837-1839 jedoch kein entsprechender Artikel finden lassen.

Einige Jahre später kommt auch Schmeller wieder auf das Minnekästchen, das er ein „minnewerbendes Geschenk“ nennt, zu sprechen.⁹³ Er erwähnt es in einem 1842 publizierten Artikel (eine Art verspäteter Nachruf auf Scherer⁹⁴), kann den Aufbewahrungsort jedoch nicht angeben, obwohl er danach gesucht hat.

„Hier mag noch angereicht werden ein kleines nicht minder der bildenden als der redenden Kunst unsrer Vorfahren angehöriges Denkmal, welches Scherer, wie seine Papiere ausweisen, durch Abbildung und Erläuterung öffentlich zu besprechen vor hatte, nämlich ein zierliches Kästchen von Holz mit eingeschnitzten Bildern und auf diese bezügliche Verse, aus den Zeiten und im Sinne und Geschmack der Minnesänger. Dieses in seiner Art seltene und durch sein Alterthum merkwürdige Kunstwerk befand sich weiland im Besitz des höchst seligen Königs Max, in dessen Cabinettsbibliothek es bis 1816 aufbewahrt wurde. Es soll nach der Hand Eigenthum der nun ebenfalls höchstseligen Königin Karoline geworden sein.“

Interessanterweise schreibt er hier, dass sich das Kästchen bis 1816 in der Kabinettsbibliothek des Königs befunden hat und erst nach dessen Tod in das Eigentum der Königinwitwe Karoline übergegangen sein soll (was zwar nicht stimmt, er aber wohl nicht wissen konnte⁹⁵); er widerspricht sich also gegenüber seinem Tagebucheintrag. Weiterhin zitiert er den Text des Kästchens in voller Länge (nach den Aufzeichnungen Scherers) und berichtet, dass Friedrich von der Hagen plant, das Kästchen in seiner mit

⁹² Franz Joseph Mone war in den Jahren von 1818-1827 an der Universitätsbibliothek Heidelberg tätig, vgl. ADB, Bd. 22, Leipzig 1885, S. 165f.

⁹³ Johann Andreas Schmeller über Scherer in: Gelehrte Anzeigen Bd. 14, Jan – Juli 1842, Nr. 80 vom 22.4.1842, Sp. 641-645, Nr. 81 vom 23.4.1842 Sp. 649-656, Nr. 82 vom 26.4.1842, Sp. 657-672, hrsg. von den Mitgliedern der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften.

⁹⁴ Scherer starb verschuldet. Sein Nachlaßverwalter, Schmeller, ließ schließlich die ihm anvertrauten Gegenstände 1842 versteigern, siehe Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Repertorium Nachlass Scherer, S. 17.

⁹⁵ Aus dem verschlossen aufbewahrten Schatz sind auf königlichen Befehl immer wieder Teile entnommen worden, das Kästchen jedoch blieb bis zur Überstellung in das Nationalmuseum in der Schatzkammer.

„Bildersaal“ betitelten Sammlung deutscher Minnedichtung zu publizieren. Dazu wird von der Hagen, so schreibt Schmeller, die Abbildungen benutzen, die Scherer noch zu seinen Lebzeiten für die geplante eigene Publikation in Auftrag gegeben hat. Selbst sieht Schmeller zwar einige „Auffälligkeiten“ in Schreibung und Sprache des eingeschnitzten Textes, rechnet diese aber dem Schnitzer zu, der eben kein Schreiber gewesen sei. Er zweifelt nicht am Geringsten an der Echtheit des Stückes.⁹⁶

Von der Hagen gelingt es erst 1856 den fünften Band des „Bildersaals“ zu veröffentlichen, das Münchner Minnekästchen wird darin in Steindrucken abgebildet (Abb. 2a und 2b).

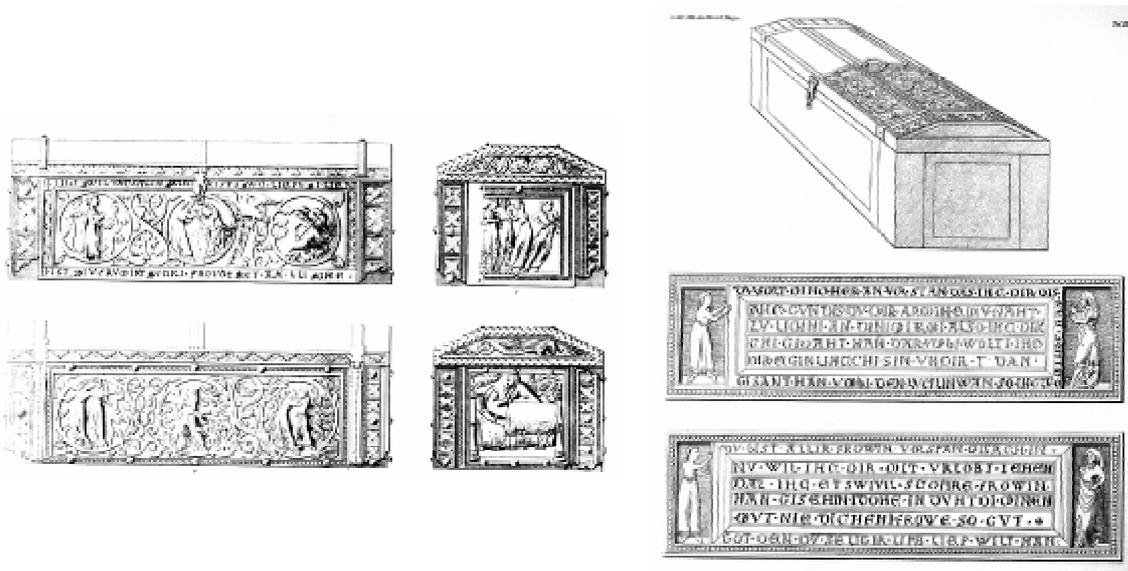


Abb. 2a und b,
Lithographien des Münchner Kästchens

Auffällig ist hierbei, dass die in der Berliner Firma Schütze angefertigten Lithographien offensichtlich nach nicht vollendeten Zeichnungen entstanden, denn Teile des Kästchens (Deckelreliefs, innere Schmalseiten, Boden, Deckelinnenseite) sind hier nicht wiedergegeben. Da von der Hagen zum Zeitpunkt der Publikation seines Werkes und Schmeller 1842 nicht mehr wußten, wo sich das Kästchen befand, wurde wahrscheinlich auf die alten Zeichnungen zurückgegriffen, die Scherer in Auftrag gegeben hat und die sich in seinem Nachlass befunden haben dürften, der von Schmeller verwaltet wurde. Möglicherweise aber wurden auch die Zeichnungen verwendet, von denen Laßberg in seinem Brief an Uhland schreibt – allerdings ließ sich leider nicht eruieren, wer der in diesem Brief erwähnte Freund und Nachbar Laßbergs namens von Imhof war. Scherer

München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Schlösserverwaltung 271, ehem. K. Obersthofmeisterstab, Fasc. 3

⁹⁶ Schmeller 1842, Sp. 658-660.

selbst hielt sich seit spätestens 1826 nicht mehr in München auf. Die heute verschollenen Zeichnungen dürften demnach vor dessen Weggang entstanden sein. Dies ist später von Bedeutung, denn die Lithographien dokumentieren den Zustand, in dem sich das Kästchen zur Zeit seiner Wiederentdeckung 1816 bzw. kurz danach befunden hat. Denn danach ist es, allerdings nur geringfügig, umgearbeitet worden, wie ein Vergleich der linken Schmalseite mit der entsprechenden Lithografie zeigt. Das dort am unteren Rand der Eckverbindung im gegenwärtigen Zustand anzutreffende angeleimte Stück Ornamentband ist auf der entsprechenden, die Details sehr exakt wiedergebenden Lithografie nicht zu sehen.

Danach wird es erneut für einige Zeit still um das Münchner Kästchen. Alwin Schultz erwähnt es kurz in seinem 1880 erschienenen, fast als epochal zu bezeichnenden Werk über die Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger“.⁹⁷ Er bezieht sich auf von der Hagens Publikation, selbst hat er es wohl nicht gesehen und weiß auch nichts Näheres darüber zu berichten.

Im November 1903 schließlich taucht das Kästchen wieder auf. Wahrscheinlich stieß man spätestens aufgrund der Verlegung des Hausschatzes in die eigens für diesen errichtete „Alte Schatzkammer“ auf die in Vergessenheit geratenen Gegenstände.⁹⁸ Es wurde vom Königlichen Obersthofmeisterstab an das Bayerische Nationalmuseum überwiesen, wie das Zugangsbuch des Museums belegt, und von unbekannter Hand wie folgend unter der Inventarnummer R 8071 inventarisiert:⁹⁹

„1 Kästchen

In Lindenholz geschnitzt; ornamental und figürlich im romanischen Stil des beginnenden 13. Jahrhunderts.

Ornamental behandelt ist der Deckel, ornamental und figürlich (meist in Medaillons) die Längs- u. Schmalseiten. Im Innern nur Inschriften in mitteldeutscher Sprache. Aus den 30er oder 40er Jahren des 19. Jahrhunderts.

L 0,23m; Br 0,10m; H 0,08m

Überwiesen vom K. Obersthofmeisterstab, München. S. Akt.“

Aus diesem Eintrag wird deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt die Geschichte des Kästchens vollends in Vergessenheit geraten war, denn aus den dreissiger oder vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts stammt es nun definitiv nicht und man wundert sich schon, welche Bedeutung später einer solchen, bei näherer Betrachtung völlig aus der Luft gegriffenen

⁹⁷ Schultz 1880, S. 178.

⁹⁸ Zum Umzug des Hausschatzes: Kat. München 1992, S. 3.

⁹⁹ Bayerisches Nationalmuseum, Zugangsbuch IV, 1902-1908, S. 93-94, Nr. 24. November 1903. R steht für Renaissance, es ist zum Teil auch die Inventarnummer Ren 8071 zu finden.

Behauptung geschenkt wird.¹⁰⁰ In dem oben erwähnten, am 3. März 1828 angefertigten Verzeichnis der Gegenstände aus dem Nachlasse Max I. Joseph finden sich einige Eintragungen mit Bleistift, die ohne Zweifel von späterer Hand hinzugefügt wurden. Die einzelnen Nummern des Inventars sind in verschiedenen Farben unterstrichen, die am Ende der Liste ihrer Bedeutung nach aufgelöst werden. Objekte mit blauen Unterstreichungen kamen in die Schatzkammer, solche mit roten in das Armeemuseum, die mit gelben in das Nationalmuseum. Grau unterstrichene Gegenstände wurden der Porzellansammlung überwiesen und rote Unterstreichungen mit Hacken am Ende bedeuteten eine Abgabe an das Hohenzollernmuseum.¹⁰¹ Leider findet sich bei diesen Eintragungen kein Datum, es ist aber anzunehmen, dass sie vom Obersthofmeisteramt vorgenommen worden und spätestens in das Jahr 1903 zu datieren sind (s.o.). Da das Hohenzollernmuseum in Berlin erst 1877 gegründet wurde können diese Einträge nur in der Zeit zwischen diesen beiden Daten bzw. dem Umzug des Hausschatzes in das neue Schatzgewölbe 1897 vorgenommen worden sein. Offensichtlich waren die von Ludwig I. zusammengetragenen Merkwürdigkeiten aus dem Besitz seines Vaters bis 1897 oder 1903 in oben erwähntem Nebenraum der alten Schatzkammer aufbewahrt.¹⁰²

Es ist unklar, ob das Kästchen im Bayerischen Nationalmuseum gleich ausgestellt wurde oder nicht. Ein Inventar von 1903 verzeichnet es unter dem Standort Saal 65, Nr. 21.¹⁰³ Philipp Maria Halm, Direktor des Museums seit 1916¹⁰⁴ unternahm im Oktober 1924, anlässlich einer Tagung des Verbandes der Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen den Versuch, das Kästchen zu rehabilitieren. Er berichtete, dass das Kästchen wegen des Vermerks „aus den 30er oder 40er Jahren“ in das Depot verbannt wurde, aus dem er es hervorholte und in die Schausammlung eingliederte. Halm datiert es aufgrund des Figurenstils, der ihm „außerordentlich entwickelt“ (was immer er auch darunter verstanden haben mag) erscheint, gegen 1300, obwohl er durchaus sah, dass für die „zeitliche Datierung (...) geeignete Vergleiche“ fehlen. Seiner Meinung nach würde das Ornament

¹⁰⁰ Himmelheber 1984, S. 244; Diemer 1992, S. 1043f.

¹⁰¹ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Schlösserverwaltung 271, ehem. K. Obersthofmeisterstab, Fasc. 3. Die Eintragungen finden sich auf der Inventarliste, die dem Schreiben vom 7. März 1828 beigelegt war.

¹⁰² München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Schlösserverwaltung 271, ehem. K. Obersthofmeisterstab.

¹⁰³ Vgl. Führer durch das Bayerische Nationalmuseum in München Neue offizielle Ausgabe, München 1903. Saal 65 war der große Kostümsaal, in dem einige der Gegenstände aus der oben erwähnten Merkwürdigkeiten-Sammlung Ludwigs gezeigt wurden, z.B. alles aus dem ehem. Besitz Friedrichs des Großen. Ferner Spazierstöcke (die ebenfalls in den Inventaren der Jahre 1826/8 erwähnt wurden) und weitere Andenken an Max I. Bei Nr. 21 handelte es sich um einen „Pultschrank am Fenster mit einer Sammlung von Gürteln, Ketten, Schliessen etc.“ – ob das Kästchen darunter war, ist nicht klar. Anders Himmelheber 1984, S. 244. Demnach kam das Kästchen sofort in das Depot.

¹⁰⁴ Kunst und Kunsthandwerk 1955, S. 27. Philip Maria Halm führte das Museum von 1916 bis 1931.

sogar eine Datierung in die Mitte des 13. Jahrhunderts nahe legen. Für eine Entstehung um 1300 sprächen fürderhin neben paläographischen Merkmalen auch die Eigenarten des Textes, der auf die „Nachblüte der Minnesängerzeit gegen 1300“ hinweise. Als Entstehungsort schlägt er den Mittelrhein vor. Allerdings hat er sich das Kästchen offensichtlich nicht ganz so genau angesehen, denn er verwechselt mehrfach die männliche mit der weiblichen Figur und geht ferner irrigerweise davon aus, dass an der rechten, defekten Schmalseite eine Figur fehle, was aus Platzgründen gar nicht sein kann. Ebenso kann seine Angabe zur Provenienz so nicht ganz stimmen, denn er schreibt, dass das Kästchen „1903 aus dem Besitz des Königs Max I. von Bayern für den Staat erworben und (...) dem Bayerischen Nationalmuseum zur Verfügung gestellt worden“ sei.¹⁰⁵ Von einem Erwerb durch das Museum im Jahr 1903 kann keine Rede sein. Es findet sich in den Museumsakten kein Hinweis auf einen Ankauf und es ist ja bereits 1828 für den Staat erworben worden. Offensichtlich war Halm auch die gesamte Vorgeschichte des Kästchens nicht näher bekannt, denn er erwähnt in seinem Bericht einen Kollegen, der ihn auf die Publikation von der Hagens aufmerksam machte – für Halm dann erst recht ein Grund, jedwede Zweifel an der Echtheit des Objekts zurückzuweisen.¹⁰⁶ Während der gleichen Tagung schloß sich der Kunsthistoriker Otto Lauffer der Meinung Halms an.¹⁰⁷ Unter Nr. 522 der Mitteilungen des Verbandes aus dem Jahr 1924 „Weiteres zu dem grundlos verdächtigten Minnekästchen“ meint Lauffer ebenso, dass alleine schon die Erwähnung des Kästchens bei von der Hagen gegen eine Fälschung spräche. Selbst abgesehen davon würde insbesondere das „Herzschussbild“ die Echtheit des Kästchens belegen, denn ein Fälscher der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hätte nicht diesen Überblick über Minneallegorien haben können, um eine solche Szene „ikonographisch vollkommen richtig“ wiederzugeben. Mit der Datierung des Stückes hat Lauffer hingegen seine Schwierigkeiten, da das Ornament seiner Ansicht nach eine Einordnung um 1200 bzw. sogar noch davor nahe legen würde, der Figurenstil jedoch auf eine Entstehung um 1270 hinweise. Mit dem Kästchen haben sich wohl noch weitere Kunsthistoriker beschäftigt. Lauffer erwähnt in einer späteren Publikation Gespräche mit Otto von Falke und einem

¹⁰⁵ Mitteilungen des Verbandes der Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen, Nr. 521, „Ein grundlos verdächtigtes Minnekästchen“.

¹⁰⁶ Ebd. „Die Ehrenrettung des Kästchens findet eine Bestätigung durch einen literarischen Nachweis, auf den mich mein Kollege Buchheit aufmerksam machte. Es wird nämlich bereits im Jahre 1856 von Friedrich Heinrich von der Hagen im 5. Band seiner „Minnesänger“ einer kurzen Besprechung unterzogen. Von der Hagen bemerkt dazu, daß es der Oberbibliothekar Scherer im Besitze des Königs von Bayern entdeckt habe. Es befand sich im Nachlaß der Königinwitwe, wo Scherer es Hagen im Jahre 1816 gezeigt habe.“

¹⁰⁷ Mitteilungen des Verbandes der Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen, Nr. 522 „Weiteres zu dem grundlos verdächtigten Minnekästchen“.

gewissen Sauerland (wohl Max Sauerland, ehem. Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums).¹⁰⁸

1925 nimmt Heinrich Kohlhausen das Münchner Kästchen in die Vorläuferpublikation zu seinem drei Jahre später erscheinenden Minnekästchencorpus auf. Er behandelt es relativ ausführlich, obwohl er es, wie er schreibt, selbst nur „flüchtig“ gesehen hat und sich in seiner Beurteilung auf eine Photographie der Vorderseite und den bei von der Hagen veröffentlichten Lithographien stützen muss.¹⁰⁹ Er wusste um die bereits früher geäußerten Bedenken gegenüber der Echtheit des Kästchens, wie er auch die Gründe dafür zu kennen meinte:

„Zweifel erwecken die glatte Schärfe der Schnitzerei, die Unsymmetrie einer romanischen Rankenbildung, Inhalt und Ausführlichkeit der Inschriften, der Figurenstil der Medaillons und eine sich aus diesem allem ergebende zwischen frühem XIII. und frühem XIV. Jahrhundert schwankende Datierung.“

Kohlhausen glaubte aber, die „Einzelbetrachtung“ werde alle Zweifel zurückdrängen und führt einige wenige, meist allerdings nicht sehr stichhaltige Vergleiche zu gesicherten Kunstwerken an.¹¹⁰ Alleine der Umstand, dass entsprechende Vergleichsobjekte fehlten, sei „noch kein Grund zu einer Verdächtigung.“¹¹¹ Letztlich ist er davon überzeugt, dass es sich keinesfalls um eine Fälschung handelt. Im Wesentlichen führt er gegen eine solche Vermutung an, dass 1816, zum Zeitpunkt der Entdeckung, der Kunstmarkt durch die Aufhebung der Klöster mit Werken des Mittelalters übersättigt war. Seiner Meinung nach wäre es nur schwer vorstellbar, dass jemand ein Interesse gehabt haben könnte, ein solches Objekt, für das kaum ein vernünftiger Preis hätte erzielt werden können, derart aufwendig und perfekt zu fälschen - ein Argument, dem man sich nicht ganz verschließen sollte.

Schon zu dieser Zeit sah man allerdings in dem Text einen möglichen Schlüssel zur Lösung des Problems, die Philologische Forschung war deutlich weiter entwickelt als die kunsthistorische., zahlreiche Texte des Mittelalters waren bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ediert So hat im Jahr darauf das Bayerische Nationalmuseum drei renommierte Germanisten um gutachtliche Stellungnahme gebeten.

¹⁰⁸ Lauffer 1947, S. 58.

¹⁰⁹ Kohlhausen 1925, S. 206-208 und 235-236.

¹¹⁰ Kohlhaussen 1925, S. 206-208. So sieht er eine Nähe des Fiedlers zu Figuren auf romanischen Emails, insbesondere solchen aus dem Kölner Raum oder weist auf Parallelen bei den gestichelten Kölner Elfenbein- bzw. Beinarbeiten hin.

¹¹¹ Kohlhaussen 1925, S. 207.

Der Göttinger Philologe Edward Schröder sieht die

„Echtheit der Inschrift (...) über alle Zweifel erhaben. Die Inschriften zeigen eine Mischung von Schreib-Tradition und Schreiber-Ungeschick, die höchst individuell ist, aber nirgends eine Entgleisung aus dem zeitlich und örtlich Möglichen und Erklärten aufweist.“

Er datiert das Kästchen zwischen 1280 und 1320 (am ehesten um 1300) und lokalisiert es in den deutschen Südwesten, dort besonders in das Elsass.¹¹² Einiges Merkwürdiges sieht zwar der Berliner Germanist Gustav Roethe, entschuldigt dies jedoch mit dem Hinweis darauf, dass kein Berufsschreiber am Werke war, sondern „ein Künstler, der sich mit diesen Versen eben abfand.“¹¹³ Schließlich schrieb der Münchner Professor Carl von Kraus im Dezember 1828, dass nach seinen Eindrücken „die Inschrift absolut echt“ sei und nach Alemannien weise.¹¹⁴ Nachweislich stand das Kästchen seit diesem Zeitpunkt in der Schausammlung des Münchner Museums, integriert im so genannten Bamberger Saal, neben Objekten aus dem 15. Jahrhundert wie dem Pähler Altar, dem Grabstein des Abtes von Ursberg und vielerlei weiterer Kleinkunst, beispielsweise eines Aquamanile des 12. Jahrhunderts.¹¹⁵ In Kohlhausens 1928 erschienenem, bis zum heutigen Tage alleinigem Standardwerk „Minnekästchen des Mittelalters“ kommt dem Münchner Stück natürlich eine prominente Rolle zu. Seine noch 1925 geäußerten Bedenken werden nicht wiederholt. Er führt nun eine stilistische Nähe zur Straßburger Kathedralplastik der Zeit um 1230 (Figur der Synagoge) an, wie er die Wurzeln des tänzelnden Fiedlers der Vorderseite in der Figur des Lot in Souillac sieht. Auch verweist er auf das berühmte Emailkästchen aus Limoges im British Museum, das auf der Vorderseite zwei Paare zeigt (Abb. 3).

¹¹² Schreiben an das Museum vom 26. Oktober 1926, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹¹³ Schreiben an das Museum vom 1. November 1925, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹¹⁴ Schreiben an das Museum vom 8. Dezember 1925, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹¹⁵ Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München, IV. Amtliche Ausgabe 1928, S. 11, „Am Pfeiler: Minnekästchen Lindenholz, mittelrheinisch, um 1300“, im Führer eingeordnet unter dem Stichwort „Gotik“.



Abb. 3,
Emailkästchen aus Limoges, Ende 12. Jahrhundert,
London, British Museum

Damit waren erstmals alle Bedenken ausgeräumt und das Kästchen galt als echt. Knapp zwanzig Jahre später geht Otto Lauffer in seiner 1947 veröffentlichten Studie zur Ikonographie der Frau Minne nochmals kurz auf das Kästchen ein und plädiert entschieden für eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, während Otto von Falke, mit dem er sich wohl über das Objekt ausgetauscht hat, für eine Datierung in die erste Hälfte des 13. Jahrhundert eintritt.

Nach dem II. Weltkrieg gehörte das Kästchen zu den Meisterwerken des Museums, es wurde bereits 1949 im ersten Museumsführer der Nachkriegszeit erwähnt¹¹⁶ und in einer weiteren Publikation abgebildet¹¹⁷. In der Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Sammlung 1955 wird es unter die Meisterwerke des Museums gezählt.¹¹⁸ Bis 1977 steht das Minnekästchen unbeanstandet in der Schausammlung des Museums und wird in mehreren Führern durch die Sammlung angeführt.¹¹⁹ Nach der Stuttgarter Stauer-

¹¹⁶ Bayerisches Nationalmuseum, Wegweiser, 5. amtliche Ausgabe 1949, S. 8, Das Kästchen stand in Saal 1, Schaukasten 5 (Minnekästchen und Opferstock, oberrheinisch um 1250/80)

¹¹⁷ Bilderhefte des Bayerischen Nationalmuseums, Band 3, Kunsthandwerk des Mittelalters, München 1949, unpaginiert (dritte und vierte Textseite): „Im 14. und 15. Jahrhundert wurden besonders am Oberrhein Kästchen mit reicher Schnitzerei gefertigt, bekannt unter dem Namen Minnekästchen (Abb. 12 und 13). In Medaillons, von Palmettenranken gebildet, werden die einzelnen Kapitel eines Liebesromans in zarter, zurückhaltender Sprache erzählt. Gang zur Geliebten, Bitte um Erhörung, Frau Venus spielt auf bis zur Umarmung und dem Zusammensein. Ornamental angeordnete Schriftzeilen überziehen das Innere.“

¹¹⁸ Kunst und Kunsthandwerk 1955, S. 38 und Abb. 13.

¹¹⁹ Bayerisches Nationalmuseum, Führer durch die Schausammlungen, hrsg. von der Museumsdirektion 1956. Das Kästchen befand sich zu diesem Zeitpunkt im Wessobrunner Saal (Saal 1): „Vitrine am letzten

Ausstellung 1977, in der das Kästchen neben einigen weiteren (später allerdings unbeanstandeten) Kästen des 13. Jahrhunderts einen prominenten Platz einnahm, kamen erneut Bedenken an der mittelalterlichen Herkunft des Objekts auf. Im Katalog der Ausstellung von Horst Appuhn noch eingehend¹²⁰ beschrieben und nicht mehr in den Bereich des Kunstgewerbes sondern in den der „Kleinplastik“ eingeordnet, zweifelte der Heidelberger Kunsthistoriker Ewald Vetter, unterstützt von einem (ungenannten) Germanisten, in einem Schreiben an das Bayerische Nationalmuseum an der Echtheit des Kästchens.¹²¹ Appuhn hat sich übrigens einige Jahre später vehement gegen die Echtheit des Kästchens ausgesprochen, konnte seine Bedenken aber nicht mehr publizieren.¹²² Ein Jahr nach der Staufer-Ausstellung findet der Text Eingang in zwei germanistische Standardwerke. Walter Blank zitiert ihn ausführlich in seinem Artikel „Liebesgruß“ im Verfasserlexikon, Werner Höver und Eva Kiepe bieten in „Epochen der deutschen Lyrik, Band 1, Gedichte von den Anfängen bis 1300“ eine neue Ordnung des Textes sowie eine neue Übersetzung. Offensichtlich haben alle drei Autoren nicht an der Authentizität des Textes gezweifelt. Vom eben erwähnten Schreiben Ewald M. Veters erneut aufgerüttelt, bat das Museum wiederum Germanisten und Paläografen um Stellungnahme. Der Direktor der Heidelberger Handschriftensammlung, Wilfried Werner, meldet in seinem Schreiben „äußerste Skepsis“ an¹²³, Rudolf Kloos vom Bayerischen Hauptstaatsarchiv hingegen glaubt, trotz einiger Bedenken, an eine Entstehung des Textes um 1250; allein schon die Buchstabenform der Inschrift sei durchaus denkbar für das 13. Jahrhundert.¹²⁴ Hans Fromm, Germanist an der Universität München, schrieb bereits am 2. September 1982 an das Museum und war von einer Fälschung überzeugt¹²⁵, versetzte jedoch mit seinem etwas

Pfeiler: Minnekästchen aus Lindenholz, oberrheinisch, um 1260/80, als Geschenk eines ritterlichen Liebhabers an die Geliebte, zeugt es für die verfeinerte Frauenkultur im hohen Mittelalter. – Opferstock, geschnitzt, oberrheinisch, um 1280.“ Gleiche Einträge in den Museumsführern von 1961, 1964, 1966 und 1977. Im Führer von 1979 ist es nicht mehr erwähnt.

¹²⁰ Kat. Stuttgart 1977, Bd.1, S. 388-389 mit vollständiger Wiedergabe des Textes.

¹²¹ Schreiben vom 11. August 1978. Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹²² Notizen dazu in den Akten des Bayerischen Nationalmuseums, vor allem Protokolleiner Besprechung vor dem Objekt am 27.6.1985. Entsprechende Notizen zum Objekt im Nachlass Appuhns im Archiv des Germanischen Nationalmuseums (I.B-18k) bieten keinerlei weiterführende Überlegungen. Die so genannte Spardose (oder Opferstock) im Bayerischen Nationalmuseum wird von ihm auch für eine Fälschung gehalten (an gleicher Stelle seines Nachlasses), wofür er keinerlei Belege anführen kann. An dieser Stelle möchte ich doch einmal erwähnen, dass Appuhns Behauptungen (auch auf anderen Gebieten der Kunstgeschichte – beispielsweise das Figurenalphabet des Meisters E.S. betreffend, siehe Wurst 1999, S. 119f) von ihm nur selten durch Belege gestützt werden. Dies wird aus seinen Aufzeichnungen mehr als deutlich. Abschreibungen oder Zuschreibungen bestimmter Objekte erfolgen stets ohne stichhaltige Begründungen.

¹²³ Schreiben vom 7. Januar 1982, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹²⁴ Schreiben vom 3. April 1982, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹²⁵ Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071. Er schlug im gleichen Schreiben vor, das Kästchen kunsthistorisch von seiner Tochter untersuchen zu lassen, was von Museumsseite abgelehnt wurde, da man diese Aufgabe nicht außer Haus geben wollte.

ausführlicheren Gutachten dem Kästchen den (vorläufigen) Todesstoß (siehe auch Kap. 2.4 und 5.1):¹²⁶

„Aufgrund der Sprache läßt sich mit Eindeutigkeit sagen, daß das Kästchen nicht aus dem Mittelalter stammt. Ein Mittelhochdeutsch, wie es die Inschrift bietet, hat es nie gegeben, weder in der Schreibung, noch in der Lautung. F. H. v. d. Hagens gegenteilige Meinung (Bildersaal altdeutscher Dichter, 1856, S.48), der sogar mit dem Mittelrhein eine landschaftliche Zuweisung vornahm, ist völlig unbegründet.“

Fromm hat zwar keine vollständige Analyse des Textes vorgelegt, dies schien ihm einen „unnötigen Aufwand“ darzustellen, aber er hat anhand einiger Beispiele versucht nachzuweisen, dass es die Mehrheit der vorgefundenen Schreibungen und sogar einige Worte so „nie“ gegeben hat. Nach diesem Gutachten wurde das Kästchen wieder im Magazin des Bayerischen Nationalmuseums aufbewahrt. Einige noch im gleichen Jahr vom Museum in Auftrag gegebene und am Deutschen Museum in München durchgeführte naturwissenschaftliche Untersuchungen der Metalle und Wachsfüllungen kamen zum Ergebnis, dass die verwendeten Materialien eine Entstehung des Kästchens im Mittelalter mit großer Wahrscheinlichkeit nahe legten.¹²⁷ Untersucht wurden Proben von Wachsfüllungen in den Ornamenten und Buchstaben, Reste der Metallfolie unter den durchbrochenen Reliefs und die Nägel. Seltsamerweise geht Georg Himmelheber, damals Kurator am Bayerischen Nationalmuseum, in seiner 1984 veröffentlichten „Chronik der Ereignisse“ um das Minnekästchen, überhaupt nicht auf die Ergebnisse dieser Untersuchungen ein.¹²⁸ Sein Aufsatz will lediglich die bis dahin entstanden Forschungsmeinungen – weitgehend ohne Wertung – zusammenfassen. Am Ende weist Himmelheber (der das Kästchen bis heute als eine Fälschung ansieht, wie er mir gegenüber in einem Telefongespräch geäußert hat) auf einige Fälscher hin, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert tätig waren, und meint deswegen: „Eine Provenienz, die sich bis zum Jahre 1816 zurückverfolgen läßt, darf heute nicht mehr automatisch als Beweis für die Echtheit eines Kunstwerkes gelten.“ Nebenbei bemerkt hat sich eine der von Himmelheber als Beweis für diese These angeführte Gruppe von „frühen“ Fälschungen, zwei kleine Madonnen des Schnütgen-Museums, mittlerweile als doch aus dem frühen 16. Jahrhundert stammend, erwiesen.¹²⁹ Horst Appuhn, der eine umfangreiche Geschichte der Kästchen von der Antike bis zur Gegenwart verfassen wollte, kommt im Sommer 1985 erneut nach

¹²⁶ Das Gutachten von Hans Fromm ist abgedruckt bei: Diemer 1992, Anhang I.

¹²⁷ Untersuchungsbericht Prof. Dr. Hermann Kühn vom 23. November 1982, Bayerisches Nationalmuseum Akte zu R 8071, publiziert bei Diemer 1992, Anhang II; siehe auch Göbel 1995, S. 297.

¹²⁸ Bei Diemer 1992, S. 1027, ist zu lesen, dass die Ergebnisse dieser Untersuchungen von Himmelheber nicht angeführt wurden, da sie „methodisch nicht weiterführend“ wären.

München, um das Kästchen zusammen mit dem damaligen Chefrestaurator Joachim Haag und einer wissenschaftlichen Volontärin einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen. In den Akten des Bayerischen Nationalmuseums findet sich ein Kurzprotokoll darüber. Appuhn führt nachfolgend aufgezählte Merkwürdigkeiten des Kästchens als Indiz für eine Fälschung an.

- Ungewöhnlich für ein Kästchen des 13. Jahrhunderts sei, dass nur die Längsseiten des Deckels gewalmt sind, die Stirnseiten aber nicht. Ferner, dass die rechtwinklig aneinander stoßenden Seitenwände des inneren Kastens nur mit einem großen Zapfen verbunden seien, diese Verbindung jedoch von den Eckelementen verdeckt würde. Außerdem wären bei allen anderen ähnlich konstruierten Kästchen die Durchbruchreliefs stets in eine Vertiefung der Wandungen eingelassen, nie jedoch vorgeblendet.
- Farbige Wachse in eingeschnittenen Inschriften seien vor dem 14. Jahrhundert nicht nachweisbar, wie eine solch ausführliche Inschrift ebenso unbekannt wäre.
- Die Beschläge wären ungewöhnlich grob gearbeitet, noch dazu gerändelt, was erst im Spätmittelalter auftauchen würde.
- Es gäbe zwei unterschiedliche Figurentypen. Die der Vorderseite und der Innenseiten wären normal bis gedrungen proportioniert, die der hinteren Längs- und der Schmalseiten dagegen überlängte. Die Kostüme seien ungewöhnlich, besonders das des Mannes im vorderen linken Medaillon.
- Die Szene, Venus schießt zusammen mit der Geliebten einen Pfeil in das Herz des Mannes, sei für das Mittelalter kaum denkbar, die Bettszene auf der Schmalseite wäre „eine zu drastische Darstellung in der idealisierten mittelalterlichen Kunst des 13. Jahrhunderts.“
- Schließlich wäre das über 700 Jahre alte Objekt viel zu gut erhalten.

Im Protokoll ist fernerhin zu lesen, dass aus restauratorischer Sicht nichts gegen eine mittelalterliche Entstehung spricht, die kunsthistorischen Gesichtspunkte allerdings einer sorgfältigen stilistischen und formalen Überprüfung bedürften.

1988 erwähnt Ewald Vetter, obwohl er einige Jahre zuvor vehemente Bedenken gegen das Objekt hatte, das Münchner Minnekästchen im Begleitband zu einer Ausstellung des Codex Manesse in der Heidelberger Universitätsbibliothek.¹³⁰ Interessanterweise wird die linke Schmalseite im Kapitel „Bildmotive – Vorbilder und Parallelen“ abgebildet und

¹²⁹ Himmelheber 1984, S. 247; Karrenbrock 1998.

nicht, wie man erwartet hätte, im ausführlichen Abschnitt über die Rezeption der Handschrift. Vetter war sich offensichtlich seiner Sache nicht recht sicher, denn im Text spricht er davon, dass das Kästchen „mit seiner ausgedehnten Szenenfolge eher in die Rezeptionsgeschichte des Minnesangs einzureihen als um 1250/60 entstanden sein“ dürfte. Belege, die nicht über das hinausgehen, was man nur als „Bauchgefühl“ bezeichnen kann, kann er allerdings auch nicht vorweisen. Es erfolgte überdies kein Hinweis auf die mittlerweile schon jahrzehntelang umstrittene Frage nach der Echtheit des Objekts. Vetter hat sich um eine eindeutige Stellungnahme dazu gedrückt, zitiert aber, man meint fast augenzwinkernd, eine Strophe des Gedichtes („ahc gundis – undir t dan“), wohl mit der unausgesprochenen Absicht, durch die Merkwürdigkeit der zitierten Stelle die Inschrift wie das Kästchen in Mißkredit zu bringen.

Am Ende ihres Aufsatzes über die Problematik epigraphischer Fälschungen geht Renate Neumüllers-Klauser kurz auf das Münchner Minnekästchen ein. Ihrer Meinung nach ist die

„Nachahmung der Schrift auf die Mitte des 13. Jahrhunderts [...] gekonnt und von den paläographischen Details her allein ist kaum auf eine Fälschung zu erkennen.“

Sie beugt sich letztlich aber den Meinungen Fromms und Himmelhebers sowie den Äußerungen Veters in oben genanntem Ausstellungskatalog.¹³¹

Erneut kam das Kästchen 1992 durch den schon mehrmals angesprochenen Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer ins Gespräch. Die beiden Autoren haben nicht nur dessen Echtheit, sondern zugleich die Authentizität der ganzen Gattung „Minnekästchen“, die ihrer Meinung nach durch den Fund des Münchner Kästchens erst begründet wurde, in Frage gestellt – und letztlich verneint. Als Kronzeugen im Kampf gegen die beargwöhnten Objekte, wenn ich mich hier der Diemerschen Diktion bedienen darf, führen sie das Gutachten von Hans Fromm sowie den Eintrag ins Inventarbuch des Bayerischen Nationalmuseums an. Ferner sei die Person Scherer an sich suspekt, ein „Selfmademan“ und „Lebemann“, was ihn in den Augen der Autoren offensichtlich desavouiert und dem man daher – ohne jeglichen Beleg – in äußerst suggestiver Weise unterstellt, ob er „nicht doch der ‚Entdeckung‘ etwas nachgeholfen“¹³² habe. Interessant ist, dass in einem Aufsatz von zwei Kunsthistorikern kaum auf die üblichen kunsthistorischen Methoden,

¹³⁰ Kat. Heidelberg 1988, S. 276f.

¹³¹ Neumüllers-Klauser 1991, S. 184.

¹³² Diemer 1992, S. 1043. Der ganze sich anschließende Absatz über Scherer suggeriert dem Leser Scherers Undurchsichtigkeit. Er habe sich ohne Erfolg an der Münchner Hofbibliothek beworben, lebenslang Schulden gehabt, sei mit einem Verlag bankrott gegangen, habe schließlich nur aufgrund persönlicher Beziehungen eine Stelle an der Hofbibliothek bekommen (es gäbe allerdings aus seiner Zeit als Unterbibliothekar keinerlei Nachweise über seine Arbeit), wechselte häufig die Wohnung etc.

beispielsweise Stilanalysen oder ikonographische Vergleiche zurückgegriffen wird, um ein Objekt zu lokalisieren und/oder zu datieren. Im Einzelnen führen sie gegen die Echtheit des Münchner Kästchens neben den eben erwähnten Punkten noch folgendes an (zu den jeweiligen Vorwürfen siehe ausführlich die nachfolgenden Kapitel):¹³³

- Wurmstichig seien überwiegend die Bretter des inneren Kasten, die Reliefs aber kaum, was nicht zu erklären ist. Ferner würden Fraßgänge am Übergang zum Deckel nicht exakt aufeinander passen, das ganze Innere überhaupt so aussehen, „als ob es erst gestern geschnitzt wäre“.
- Das Kästchen sei „schon rein schreinertechnisch dubios“ – was sie allerdings damit konkret meinen, sagen die beiden Autoren nicht.
- Die Ornamentformen würden dem 12. Jahrhundert entstammen, der Figurenstil hingegen schwanke zwischen dem frühen und dem späten 13. Jahrhundert.
- Die Szenenfolge wäre inhaltlich nicht stringent sowie „in der gesamten mittelalterlichen Überlieferung ohne Entsprechung.“ Ja, die Szenen würden sogar „in für das Hochmittelalter singulärer und zugleich platter Weise den Nutzen eines solchen Kästchens als Geschenk in prekären Fällen zum Gegenstand haben, Werbung und Gebrauchsanweisung in einem!“ Fernerhin würde sich das Werk vollends als neuzeitlich decouvrieren, „indem seine Reliefdekoration die hochmittelalterliche Minnetopik grob beim Wort nimmt und aus dem fiktionalen Rollenspiel der Dichtungen eine handfeste Eroberungsepisode macht.“
- Frau Venus trete als Spielmann auf und verfüge überdies über einen modernen langen Violinbogen.

Liest man den Aufsatz, so scheint es, als ob eine bereits vorhandene Meinung durch eine eloquente und humorvolle Argumentation „wasserdicht“ gemacht werden sollte. Sprachlich subtil werden reine Behauptungen verschleiert und als Tatsachen verkauft, wie beispielsweise ganz nebenbei behauptet wird, dass König Max I. am ehesten der „zweite oder dritte Eigentümer“ war. Vielleicht darf man bei einer Gesamtwürdigung auch nicht ganz unberücksichtigt lassen, dass es sich bei Hans Fromm, der das germanistische Gutachten vorgelegt hat, um den Vater von Dorothea Diemer handelt – zuweilen schleicht sich der Verdacht ein, die auch für einen Nichtgermanisten fragwürdige Argumentation Fromms sollte von kunsthistorischer Seite unterstützt werden und – da nicht sein darf, was

¹³³ Diemer 1992, S. 1027f.

nicht sein kann – wird von kunsthistorischer Seite entsprechend zielgerichtet „hinargumentiert“.

Nach den teilweise provozierenden Hypothesen im Diemerschen Aufsatz beschäftigte sich der damals und derzeit zuständige Restaurator im Bayerischen Nationalmuseum, Rudolf Göbel, eingehend mit dem Kästchen. Göbel, der das Kästchen für echt hält, hat nach ausführlichen Untersuchungen aufgrund der gewonnenen Ergebnisse das ursprüngliche Aussehen des kleinen Möbels zeichnerisch rekonstruiert. Seine nachfolgend zusammengefasst wiedergegebenen Überlegungen hat er 1995 auf der Jahrestagung des Deutschen Restauratorenverbandes vorgestellt und noch im selben Jahr in den Mitteilungen dieses Verbandes veröffentlicht:¹³⁴

- Das Kästchen hatte in seinem ursprünglichen Zustand Füße.

Alle vier Eckelemente sind an ihren unteren Kanten stark beschädigt, an einem Eckelement jedoch scheint das umlaufende Ornament um die untere Kante fortgeführt. Bei näherer Betrachtung allerdings stellt sich heraus, dass dieses Ornament wohl an anderer Stelle verloren gegangen ist und hier lediglich angestückt wurde. Aufgrund einer angenommenen regelmäßigen Ornamentfolge auf allen acht Seiten der Füße hat Göbel deren ursprüngliche Länge rekonstruiert, so dass die kleine Truhe einmal eine Gesamthöhe von ca. 11 cm gehabt haben muss. Die Füße wurden am Boden mittels Holzdübel, deren Löcher noch zu sehen sind, mit dem inneren Kasten verbunden.

- Das Kästchen hatte ursprünglich eine reiche farbige Fassung, von der heute noch Reste zu sehen sind.

Wie bereits erwähnt, sind einige Ornamente und Buchstaben mit Wachspasten in den Farben grün/türkis und rotbraun gefüllt, besonders gut an den Eckelementen und im Inneren des Kästchens zu erkennen. Diese Füllungen waren ursprünglich in allen Buchstaben und Ornamenten zu finden, worauf Reste des Wachses in einigen der Vertiefungen hinweisen. Darüber hinaus waren die durchbrochenen Reliefs vor farbige Hintergründe montiert. Durch Röntgen- und Mikroskopuntersuchungen konnten Spuren von Zinnfolie auf den Rückseiten dieser Reliefs gefunden werden, die rot lüstriert war (Abb. 4a und b).

¹³⁴ Göbel 1995.



Abb. 4a und b,
Münchner Minnekästchen, Röntgenaufnahmen der mittleren Vorder- und rechten Rückseite

Ursprünglich war diese Metallfolie auf die Außenseiten des inneren Kastens aufgetragen. Da die Durchbruchreliefs ihrerseits auf diese Folie aufgeklebt waren, blieben bei einer zu einem unbekanntem Zeitpunkt stattgefundenen Demontage große Teile dieser Zinnfolie an den Reliefrückseiten kleben, wo sie nachgewiesen werden konnten. Schließlich waren alle äußeren Holzteile noch farbig gefasst. Schon Heinrich Kohlhausen sind die feinen Stichelungen entlang der Gewandfalten und in den Ornamenten aufgefallen, deren Sinn ihm aber nicht ganz erklärbar war.¹³⁵ In diesen Vertiefungen fand Göbel Spuren einer weißen Farbe, was den Grund der Stichelungen erklärt. Die feine Schnitzerei des Kästchens, die Figuren sind nur jeweils wenige Zentimeter groß, hätte bei einer farbigen Fassung viel von ihrer Plastizität und Schärfe in der Zeichnung verloren. In dem nach dem Farbauftrag die Binnenlinien und Vertiefungen mit einem Stichel nachgezogen wurden, konnte dies vermieden bzw. rückgängig gemacht werden. Betrachtet man abschließend die gesamte farbige Fassung des Objekts, so muss die kleine Truhe einstmals prächtig ausgesehen haben. Rudolf Göbel meint, und ich möchte ihm hierin zustimmen, dass vor allem durch die weiße Fassung der Eindruck einer kostbaren Elfenbein- oder Beinarbeit erweckt werden sollte (Abb. 6).¹³⁶ Seine Beobachtung der rot lüstrierten Zinnfolie lässt sich durch ein im Quedlinburger Schatz befindliches Objekt untermauern. Der um 1210 entstandene Kasten ist einzigartig in der Überlieferung. Er besteht aus einer Art Korbgeflecht auf Holzkern. Dieser Holzkern ist mit einem versilberten Kreidegrund überzogen, der dann

¹³⁵ Kohlhausen 1925, S 207.

¹³⁶ Göbel 1995, S. 303.

mit einem roten Lack lüstriert wurde. Angeblich soll es sich bei dem Objekt um ein Brautgeschenk an Beatrix von Schwaben handeln, was nicht verifizierbar ist.¹³⁷

Vergleicht man das (rekonstruierte) Münchner Minnekästchen mit den wenigen erhaltenen Truhen des 13. Jahrhunderts so fällt auf, dass es grundsätzlich über die gleiche Form wie diese verfügt, es gewissermaßen eine Miniaturausgabe einer großen Truhe ist. Besonders wird dies an den Füßen, den „stollen“ deutlich. Als Vergleich verweise ich auf eine Truhe in einer Miniatur aus der Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes (entstanden im süddeutschen Raum, wohl in der Mitte des 13. Jahrhunderts, Abb. 5).¹³⁸



Abb. 5,
Der Welsche Gast,
Süddeutschland um 1250,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

¹³⁷ Kat. Berlin 1992, Nr. 17.

¹³⁸ Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 398, fol. 6r.

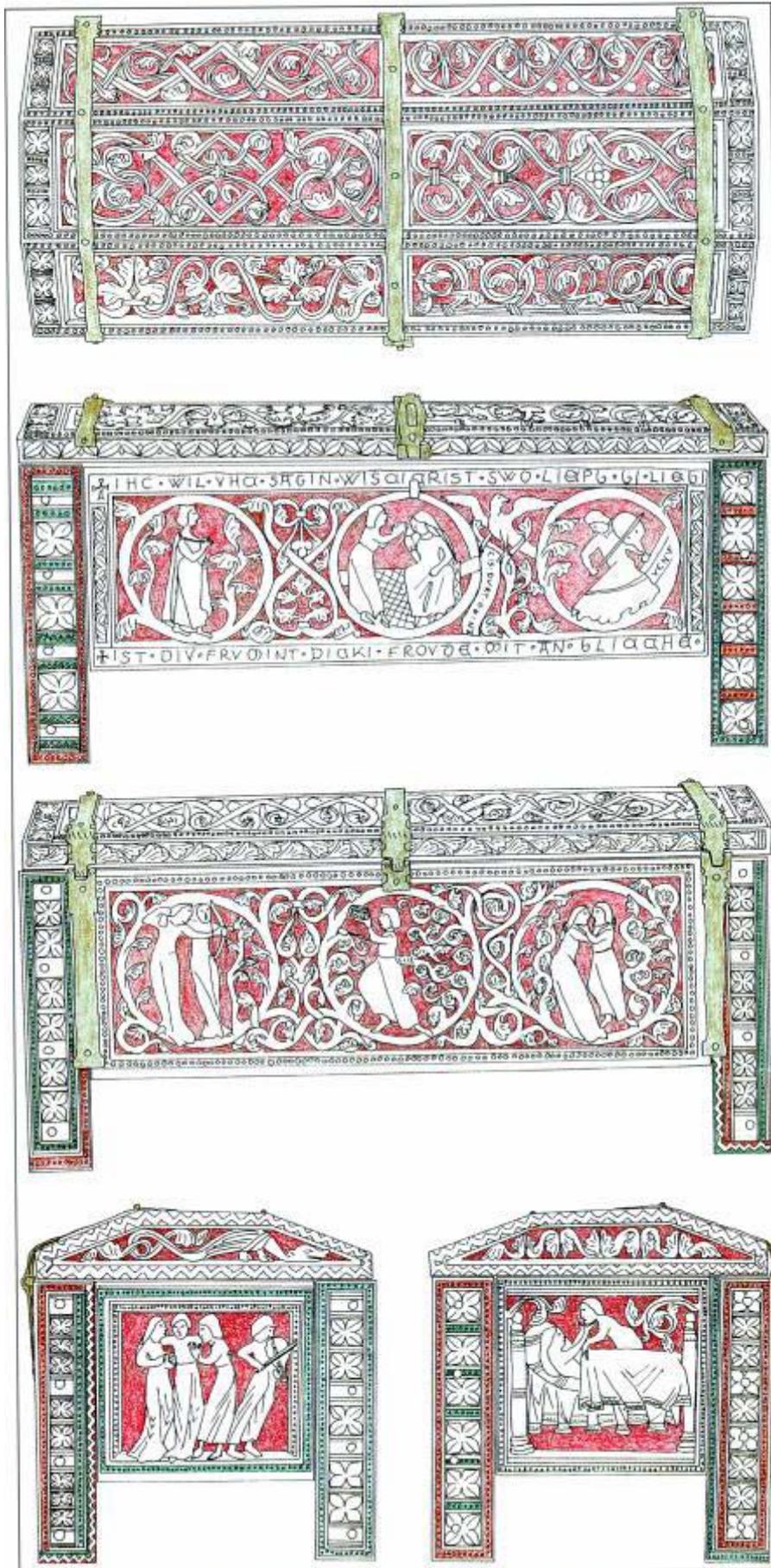


Abb. 6, Münchner Minnekästchen, Zeichnerische Rekonstruktion von Rudolf Göbel

Es existiert ein seit dem frühen 16. Jahrhundert belegtes Objekt, das in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird und mit dem Göbels Rekonstruktion – auch wenn ein großer zeitlicher Abstand zwischen beiden Werken liegt – meines Erachtens gestützt werden kann. Im Reliquienschatz Albrechts von Brandenburg, dem so genannten Halle'schen Heiltum befand sich, wie eine Miniatur aus dem Aschaffener Codex belegt, ein „Minnekästchen“, dessen aus Bein geschnitzte Durchbruchreliefs vor rotem Hintergrund (Leder) montiert sind (Abb. 7 und 8). Auf dem Deckel ist eine Turnierszene zu sehen, links und rechts des Schlosses stehen sich ein Greif und ein Löwe mit jeweils erhobener Vorderpfote gegenüber, eine der Schmalseiten zeigt einen wilden Mann, der gegen einen Bären kämpft (interessanterweise hat der Miniator den Wilden Mann als Mann in der Tracht des frühen 16. Jahrhunderts wiedergegeben). Das Kästchen wird im Text zu der Miniatur als „Elffenbeynenn Serchlein uff der Decken Renner“ bezeichnet.¹³⁹



Abb. 7,
Minnekästchen, 1. Hälfte 15. Jahrhunderts,
London, Victoria and Albert Museum



Abb. 8,
Minnekästchen, Miniatur im Aschaffener
Codex, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 14

Göbel publizierte in seinem Aufsatz daneben die Ergebnisse einer weiteren naturwissenschaftlichen Untersuchung und Auszüge einer, nun bereits zum dritten Mal, vom Bayerischen Nationalmuseum in Auftrag gegebenen sprachwissenschaftlichen Analyse des Textes, wovon die kunsthistorische Fachwelt allerdings bislang keinerlei Notiz nahm.¹⁴⁰

¹³⁹ Kat. Aschaffenburg 2002, Nr. 172. Der Aschaffener Codex, in dem 350 Reliquienbehältnisse abgebildet sind, stammt aus der Zeit um 1526 (siehe Kat. Aschaffenburg 2002, Nr. 169). Das kleine Kästchen, heute im Victoria and Albert Museum in London, (Inv.-Nr. A. 570-1910) ist abgebildet auf fol. 31v. Es hat die Maße L. 21cm, B. 13,5 cm und H. 9 cm.

¹⁴⁰ Interessanterweise ist der Aufsatz von Göbel nicht einmal im Aufsatzkatalog des Zentralinstituts für Kunstgeschichte verzeichnet – die anderen Aufsätze der gleichen Nummer der Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung jedoch schon!

Am Institut für Teilchenphysik der ETH Zürich erfolgte 1994 eine besondere, mit wenig Ausgangsmaterial auskommende ¹⁴C-Untersuchung des Holzes. An drei verschiedenen Stellen des Kästchens wurden Proben von wenigen Milligramm Holz entnommen und mittels der Beschleunigermassenspektrometrie auf ihr Alter untersucht. Dieses physikalische Verfahren, das die Verfallszeit des instabilen Kohlenstoffisotops C14 misst und so ungefähr die Zeit seit dem Absterben eines lebenden Organismus (denn nur in lebenden Organismen lagert sich dieses Kohlenstoffisotop an) messen kann, ergab ein letztmögliches Fälldatum des Baumes in der Mitte des 13. Jahrhunderts.¹⁴¹

Sehr ausführlich ist das neunundzwanzigseitige sprachwissenschaftliche Gutachten von Paul-Gerhard Völker aus dem Jahr 1994, das hier nur in Auszügen wiedergegeben werden soll (vgl. Kap. 2.4, der sprachwissenschaftliche Teil des Gutachtens ist unter 5.2. abgedruckt). Völker setzt sich ausführlich mit dem Gutachten von Hans Fromm auseinander und kommt zu dem Ergebnis, dass es sich bei dem Text des Kästchens keinesfalls um eine Fälschung handelt. Er merkt vorneweg an, was auch einem germanistischen Laien bei der Lektüre von Fromms Gutachten sofort auffällt, dass Fromms Maßstab, mit dem er den Text beurteilt, normativ und lexikalisch ist. Wenn Fromm beispielsweise schreibt: „Ein Mittelhochdeutsch, wie es die Inschrift bietet, hat es nie gegeben, weder in der Schreibung noch in der Lautung“ oder von einem „unmöglichem“ Mittelhochdeutsch spricht, dann geht er von einem allgemein feststehenden Gemeinmittelhochdeutschen aus, dass es in Zeiten vor einer staatlich verordneten Rechtschreibreform wohl kaum gegeben haben dürfte. Vehement widerspricht Völker Fromm, wenn er meint, dass

„sich die sprachlichen Besonderheiten des Textes sehr wohl in die überlieferte Sprach- und Schreibvielfalt des Mittelhochdeutschen einordnen und sogar auf einen engeren Sprachraum lokalisieren“

lassen.¹⁴² Der Berliner Germanist geht von einer Entstehung des Textes im rheinfränkischen Raum aus. Aufgrund der alemannischen Eigenarten oder Einsprengsel ist eine noch weitere Eingrenzung auf einen Schreibraum möglich, „in dem sich mitteldeutsche und alemannisch-elsässische Spracheigentümlichkeiten überschneiden haben“. Er plädiert daher für eine sprachliche Herkunft aus dem Südrheinfränkischen, ein Sprachraum, der unterhalb Kölns beginnt und bis hinunter in das nördliche Elsass reicht.

¹⁴¹ Göbel 1995, S. 307 und das ausführliche Gutachten vom 16. Dezember 1993 in den Akten der Restaurierungsabteilung des Bayerischen Nationalmuseums. Untersucht wurde auch die „Sammelbüchse“ MA 2936, deren Holz ebenso aus dem 13. Jahrhundert stammt (siehe 2.3.1.2).

¹⁴² Völker 1994/1995c, S.3.

Eine besondere Nähe hätte der Text zu Urkundentexten aus Kloster Lorsch (die jedoch alle früher datierten). Was die Datierung des Textes anbelangt, so würden alle sprachlichen Kriterien und Besonderheiten „auf eine Zeit vor dem 14. Jahrhundert“ hinweisen, eine genauere Datierung als auf das 13. Jahrhundert wäre aber nicht möglich.

Mit Völkers leider nur in Auszügen aus dem Resümee publiziertem Gutachten war die Auseinandersetzung um die Echtheit des Textes und damit zugleich die um die Echtheit des Kästchens insgesamt allerdings nicht beendet. Mehrere renommierte Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen (bezeichnenderweise keine Kunsthistoriker¹⁴³) haben sich weiterhin flüchtig mit dem Kästchen, respektive in erste Linie mit dem Text des Kästchens beschäftigt.¹⁴⁴ Joachim Bumke, vom Bayerischen Nationalmuseum um Stellungnahme gebeten, äußert sich in einem Schreiben vom 5. Juni 1994 sehr zurückhaltend. Zwar hält er das Argument, der Bildschmuck sei für das 13. Jahrhundert „zu gewagt“ für gegenstandslos, aber:

„Instinktiv würde ich Prof. Fromm zustimmen, daß es eine Fälschung ist. Die Schrift, die Bilder, die Sprache, die literarische Form der Texte: alles erscheint mir nachgemacht.“

Relativierend fügt er am Ende seines Briefes an, dass der Instinkt „natürlich ein ganz unwissenschaftliches Erkenntnisorgan“ sei. Renate Neumüllers-Klauser¹⁴⁵ spricht sich zu diesem Zeitpunkt – entgegen ihrer früheren Meinung – für eine mittelalterliche Entstehung aus, ebenso Jürgen Schulz-Grobert.¹⁴⁶ Ihm allerdings erscheint es noch möglich, dass der Text im 15. Jahrhundert entstand, zu einer Zeit, in der sich auch in der Literatur mehrfach Rückgriffe auf älteres Motiv- und Formengut feststellen lassen. Thomas Klein von der Universität Bonn kommt ebenfalls zu dem Ergebnis, dass der Text zwar sehr merkwürdig, aber letztlich mit hoher Wahrscheinlichkeit echt ist. Er grenzt die Entstehung in einen Sprachraum zwischen Basel und dem südlichen Rheinfranken bzw. westlichen Hessen ein. Wie auch Völker, so ist sich Klein sicher, dass der vorgefundene Text gerade wegen all seiner Eigentümlichkeiten kaum von einem Fälscher vor 1816 geschrieben werden konnte.¹⁴⁷ Die Literaturwissenschaftlerin Christine Wand-Wittkowski hat ebenso keine Bedenken gegenüber dem Text. Ihre in ihrem Schreiben an das Bayerische Nationalmuseum vom 20.8.1994 nur kurz geschilderte Auffassung hat sie in einem 1998

¹⁴³ Was auch Wand-Wittkowski 1998 angemerkt hat, vgl. S. 41.

¹⁴⁴ Alle nachfolgend zitierten Äußerungen aus unveröffentlichten Briefen der genannten Autoren an das Bayerische Nationalmuseum, die in der Akte zum Münchner Minnekästchen verwahrt sind.

¹⁴⁵ Schreiben vom 27. Mai 1994, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹⁴⁶ Schreiben vom 8. August 1994, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹⁴⁷ Schreiben vom 3. Juli 1994, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

publizierten Aufsatz ausführlich dargelegt.¹⁴⁸ Wand-Wittkowski führt einen bis dahin kaum beachteten Aspekt in das Feld des Gelehrtenstreites, nämlich die Bestimmung der Textsorte.¹⁴⁹ Den bis zu diesem Zeitpunkt meist nur vereinfachend als Gedicht bezeichneten Text erkennt sie als eine Mischform von Versliebessbrief und Minnerede, worauf schon Edward Schröder 1926 (s.o.) und nach ihm Walter Blank in seinem Artikel „Liebesgruß“¹⁵⁰ im Verfasserlexikon hingewiesen haben. Die ihrer Meinung nach weitgehend konventionelle Kästcheninschrift weise eindeutige motivische Parallelen zu gereimten Liebesbriefen auf, wie beispielsweise den um 1300 entstandenen, so genannten Zürcher Liebesbriefen, die in einer winzigen Sammelhandschrift überliefert sind.¹⁵¹ Der Versliebessbrief zeige typischerweise motivliche Stereotypen, wie Klagemotiv, Frauenlob, Sehnsucht nach Trost – Motive, die eben auch im Kästchentext vorhanden seien. Alle Motive des Kästchentextes ließen sich bereits in der Dichtung zu Beginn des 13. Jahrhunderts feststellen, es seien jedoch keine direkten Abhängigkeiten nachweisbar, eben weil diese Motive wie Freude durch Anblick der Geliebten, gute Wünsche, Liebesklage, Bitte um Trost, Verschwiegenheit, sehr verbreitet waren. Die einzelnen Teile der Liebesbotschaft können an beliebiger Stelle und in unverbundener Aneinanderreihung innerhalb des Briefes erscheinen; es gäbe keine geregelte Abfolge. Auch der unregelmäßige und unbeholfene Versbau der Kästcheninschrift lässt sich immer wieder bei den Versliebessbriefen finden. Von der Norm eines Versliebessbriefes weiche aber die „minnedidaktische“ Einleitung ab, ebenso wie der Schluss mit der Verfluchung der Störer. Allgemeine Aussagen über das Wesen der Minne sowie die Einbeziehung eines größeren Personenkreises (womit Wand-Wittkowski wohl den letzten Teil meint, denn sonst ist an keiner Stelle ein größerer Personenkreis angesprochen) würden sich in Minnereden finden. Mischformen aus Minnereden und Versliebessbrief wären an sich nichts Ungewöhnliches. Allerdings wäre dann der Münchner Text der älteste, da diese Mischformen erst ab dem 14. Jahrhundert bekannt sind, während es Versliebessbriefe schon um und vor 1300 gegeben habe. Die Konstanzer Minnelehre, die wahrscheinlich aus dem späten 13.

¹⁴⁸ Wand-Wittkowski 1998.

¹⁴⁹ Allerdings hat schon Edward Schröder in seinem Schreiben vom 26. Oktober 1926 darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Text des Kästchens um einen gereimten Liebesbrief handelt: Verstechnik und Reimtechnik sind durchaus die eines Dilettanten, aber freilich eines solchen, der Minnelieder gelesen hat, vor allem aber auch gereimte Liebesbriefe, wie sie in jener Zeit geradezu als Literaturgattung aufkamen. Aber auch stilistisch gehören die Verse n diese Zeit: es ist ein in Sprüche aufgelöster Liebesbrief – nur freilich so unbeholfen, daß man nach den überladenen Versen und den unreinen Reimen den Mann den Dichtern der Frühzeit (12. Jahrh.) zuzählen würde. Aber gerade diese Mischung von archaischer Unbeholfenheit und der Phraseologie des Epigontums ist wieder höchst individuell.“ Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹⁵⁰ Walter Blank, „Liebesgruß“, in: Verfasserlexikon Bd. V, Berlin 1978, Sp. 795-796.

¹⁵¹ Schiendorfer 1988.

Jahrhundert stammt und in der einige Versliebessbriefe integriert sind, war zwar bereits am Ende des 18. Jahrhunderts publiziert.¹⁵² Die dort enthaltenen Briefe weichen aber doch erheblich vom Kästchentext ab. Die Autorin setzt die Entstehung des Textes zwischen 1300 und 1350 an, wenngleich eine frühere Datierung nicht ausgeschlossen wäre. Da vor 1816 nur sehr wenige Versliebessbriefe publiziert waren, würde gerade diese Mischform den Schluss nahe legen, dass es sich um einen authentischen Text handele, wofür Wand-Wittkowski dann auch plädiert.¹⁵³

„Einem Fälscher müsste es dann gelungen sein, einen ausgesprochen typischen mittelalterlichen Text zu konstruieren, aber nicht einfach einen typischen Versliebessbrief, sondern – was schwieriger ist – eine typische Mischform.“

In den letzten Jahren hat sich auch zunehmend die universitäre Forschung mit dem Münchner Minnekästchen beschäftigt. Im Sommersemester 2001 hat Klaus-Peter Wegera von der Ruhr-Universität Bochum ein eigenes Hauptseminar über das Kästchen veranstaltet. Ziel dieses Seminars, das alleine sprachwissenschaftliche Fragen lösen sollte, war es, am Ende zu einem fundierten Votum über die Authentizität der Inschrift und damit zugleich die des Kästchens zu kommen. In einem langen und ausführlichen Gespräch hat Klaus-Peter Wegera mir die Ergebnisse des Seminars mitgeteilt. Die Sprache der Inschrift ist durchaus möglich, keines der in diesem Text auftauchenden Phänomene ist nicht in anderen Texten belegbar. Außergewöhnlich ist allerdings die Häufung dieser einzelnen Besonderheiten in einem einzigen, noch dazu kurzen Text. Wegera erklärt dies mit dem besonderen Umstand, dass hier ein Stück Alltagstext vorliege, der sich zwar an literarischen Konventionen anlehne, selbst aber nicht den Anspruch erhebe, Literatur zu sein. Der Verfasser war eben kein geübter Dichter oder Schreiber. Andererseits macht dies den Text im Grunde einmalig, denn er gehört zu den ganz wenigen Zeugnissen, durch die Alltags- oder Umgangssprache überliefert ist. Seiner Meinung nach ist eine Zuordnung zu einem bestimmten Sprachraum möglich, er spricht sich – wie schon mehrere seiner Kollegen vor ihm – für eine Entstehung zwischen Straßburg und Frankfurt aus, zeitlich würde er ihn in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts einordnen, kaum vor 1250/60.

In vielerlei Hinsicht interessant ist die 2002 am Institut für deutsche Philologie I der Universität Münster entstandene Seminararbeit von Birge Müller.¹⁵⁴ Sie vergleicht die

¹⁵² Von C.H. Myller in: Sammlung Deutscher Gedichte aus dem XII, XIII und XIV. Jahrhundert, Berlin 1788.

¹⁵³ Wand-Wittkowski 1998, S. 49.

¹⁵⁴ Birge Müller, Möglichkeiten und Grenzen sprachhistorischer Untersuchungen am Beispiel des ‚Münchner Minnekästchens‘. unpublizierte Hausarbeit im Sommersemester 2002 am Institut für deutsche Philologie I

Gutachten Hans Fromms und Paul-Gerhard Völkers mit dem Ziel, zu klären, ob und gegebenenfalls was eine sprachwissenschaftliche Analyse von Inschriften zur Klärung von Echtheitsfragen beitragen kann. Birge Müller plädiert für präzise und wissenschaftliche Argumente auf allen Fachgebieten. Als erste Wissenschaftlerin hat sie klar erkannt, dass sich die sprachwissenschaftliche Forschung (und, ich fürchte, auch die kunsthistorische) in einem kaum lösbaren Dilemma befindet:¹⁵⁵

„Wenn einmal das Urteil ‚typisch‘ oder ‚untypisch‘ einigermaßen klar zu fällen ist, wird das Ergebnis scheinbar willkürlich instrumentalisiert, so dass etwas ‚Typisches‘ mal den Imitationsverdacht erhärtet und mal mindert, und etwas ‚Untypisches‘ mal auf schlampige bzw. ignorante Nachahmer hinweist und mal ein Indiz für mittelalterliche Herkunft ist. Dies gilt nicht nur für die von Diemer kritisierten Kästchen aus derselben ‚Produktionsreihe‘ oder die Mischgattung des Gedichtes. Dieselbe Inkonsequenz findet sich auch in den Sprach-Gutachten. Wenn eine Sprachbesonderheit irgendwo anders bereits festgestellt wurde, so ‚sanktioniert‘ das einerseits ihr Auftauchen im fraglichen Text, andererseits erhöht es die Wahrscheinlichkeit einer auf Imitation angelegten Fälschung“

Vor kurzem ist im Internet eine Hausarbeit aus dem Jahr 2001 zum Münchner Minnekästchen veröffentlicht worden.¹⁵⁶ Die überwiegend schlecht recherchierte Arbeit fasst vor allem die Aufsätze von Göbel und Diemer zusammen, bringt im Ergebnis nichts für die Forschung, verfügt aber doch über einige interessante und weiterführende Gedanken. Vor allem erkennt sie, dass das Gedicht – im Gegensatz zu den Schnitzereien – wohl intimeren Charakter hat, denn es ist nur dann zu lesen, wenn das Kästchen geöffnet wird und damit nur einem eingegrenzten Benutzerkreis, wenn nicht nur einem einzigen Menschen, zugänglich.

Jüngst hat sich der Schweizer Kunsthistoriker und Germanist Stefan Matter zum Münchner Kästchen geäußert.¹⁵⁷ Er sieht die Bilder des Münchner Kästchens unabhängig vom begleitenden Text und meint, Text wie Bilder würden eigenen, mediumimmanenten Gesetzmäßigkeiten folgen und sich an der jeweiligen Überlieferungstradition (auf die er nicht eingeht, was aber auch nicht Anliegen seines Aufsatzes war) orientieren. Dennoch existiere eine enge Verzahnung literarischer und bildlicher Motive. Er sieht in der Szenenfolge gewissermaßen eine „geglückte Minneaventure“ ohne eigentliche Aventure. Die Folge

der WWU Münster. Die Arbeit, die sich in den Restaurierungsakten des Bayerischen Nationalmuseums befindet, hat mir freundlicherweise Rudolf Göbel zur Verfügung gestellt.

¹⁵⁵ Birge Müller (siehe Anm. 147), S. 16.

¹⁵⁶ Anke Ferber, Das Münchner Minnekästchen, Hausarbeit an der Philipps-Universität Marburg, www.hausarbeiten.de/faecher/hausarbeit/kun/22690.html.

¹⁵⁷ Ich danke Stefan Matter, dass er mir Einblick in das fertige, aber noch unveröffentlichte Manuskript seines Aufsatzes „Minneszenen in der bildenden Kunst des späteren Mittelalters und ihr Verhältnis zu Minnereden“ gewährt hat (= Matter 2005).

der einzelnen Szenen würde sich problemlos in das letztlich auf Ovid zurückgehende Schema der „gradus amoris“ einreihen lassen. Die Literatur des Mittelalters kannte keine „genormte“ Folge dieser einzelnen Schritte, sondern ging recht frei mit der antiken Vorlage um, stellte sie um und/oder verzichtete sogar auf den einen oder anderen Schritt.¹⁵⁸

Soweit die (Forschungs-) Geschichte des Kästchens seit seiner Entdeckung bis zum heutigen Tage. Der Verbleib vor 1816 bleibt auch nach eingehender Forschung im Dunklen. Grundsätzlich wäre es möglich, dass das Kästchen zusammen mit anderen Besitzungen Max I. Joseph aus Mannheim kam. Im Inventar des Mannheimer Schatzes, das anlässlich des Umzuges nach München erstellt wurde, ist jedoch kein entsprechender Eintrag zu finden.¹⁵⁹ Einschränkend muss hier aber gesagt werden, dass in diesem Inventar wohl nur bedeutende Stücke und solche von materiellem Wert aufgenommen worden sind. Der in dreizehn Kisten nach München transportierte Schatz wurde wohl in großer Eile verpackt, worauf ein Eintrag im Inventar hinweist.¹⁶⁰ Die Objekte der letzten Kiste wurden nicht mehr einzeln aufgeführt, da, wie im Inventar zu lesen, die Zeit drängte. Das rund 50 Jahre zuvor erstellte Inventar des Mannheimer Schatzes hingegen ist sehr ausführlich und führt sehr viel mehr Objekte an.¹⁶¹ Auch hier hat sich kein Eintrag gefunden, der mit dem Münchner Minnekästchen in direkte Verbindung gebracht werden könnte.¹⁶² Allerdings führt dieses Inventar zahlreiche kleine, viereckige und längliche hölzerne (Schatz-) Kistlein auf, in erster Linie wohl wegen ihres Inhalts. Aber es tauchen auch immer wieder hölzerne „Trühl“ auf, die offensichtlich ohne kostbaren Inhalt waren. Keines dieser Objekte wird ausführlich beschrieben, so dass sich nicht feststellen lässt, ob sich das

¹⁵⁸ Hier scheint mir dann doch eine Anmerkung hinsichtlich der „Wissenschaftlichkeit“ des Aufsatzes von Dorothea und Peter Diemer angebracht. Zwar haben die beiden Autoren ebenfalls eine sich entwickelnde Abfolge in den Szenen des Kästchens von der ersten Begegnung hin zur sexuellen Erfüllung gesehen, aber vehement verneint, dass diese Abfolge etwas mit den gradus amoris zu tun hätte (Diemer 1992, S. 1025, Anmerkung 15). Sie verweisen zur Unterstützung u.a. auf Karl Helm und dessen 1929 erschienenen Aufsatz „Quinque lineae amoris“ (in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 29, 1941, S. 236-247). Wie Stefan Matter jedoch bemerkte (S. 9, Anmerkung 22), zeigen gerade die von Helm gesammelten Textbelege (wie es im Grunde auch für die mittelalterliche Rezeption eines antiken Textes nicht anders zu erwarten war), dass die Literaten des Mittelalters mit ihrer Vorlage recht frei umgegangen sind und Helm daher ausdrücklich vor „eifrigen Parallelenjägern“ warnte. Dieses Übersehen bzw. dieser selektive Umgang mit der Forschungsliteratur (wie auch mit der literarischen wie künstlerischen Hinterlassenschaft des 13. Jahrhunderts) scheint mir, ebenso wie für Stefan Matter (ebd.), symptomatisch für den Ansatz der beiden Autoren zu sein.

¹⁵⁹ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, geheimes Hausarchiv, Schatzakten 221.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, geheimes Hausarchiv, Schatzakten 416, ehemals Korrespondenz Akten 1713/1/16.

¹⁶² Auch die anderen im Geheimen Hausarchiv befindlichen Akten haben keinen Hinweis auf das Münchner Kästchen erbracht. Immer wieder werden „kistl“, „schachtele“, „kästlein“ und dergleichen aufgeführt, aber nie als eigene Objekte, sondern ausschließlich, da sich in ihnen Dinge von Wert, hauptsächlich Schmuck, befinden. (Inventare von 1618, 1713, 1746).

Münchener Kästchen darunter befunden hat oder nicht. Einen, wenngleich ganz anderen Hinweis, enthält das so genannte Ficklersche Inventar des Münchner Hausschatzes von 1598.¹⁶³ Der Eintrag unter Nummer 1922, aber das ist hypothetisch, könnte auf das Münchner Minnekästchen hinweisen, denn dort ist zu lesen: „ain viereckhent hülze Drühel, über und über mit weißem angemalten Grund, dem Gebain gleich“. Auch wenn es sich nicht um das Minnekästchen handelt, so ist zumindest damit der Nachweis erbracht, dass sich eine hölzerne Truhe, die elfenbeinimitierend gefasst war, unter den Kunstgegenständen der bayerischen Herzöge befand. Ob der Adler der Vorderseite und die Herkunft des Kästchens aus wittelsbacher Besitz, wie mir gegenüber geäußert wurde, einen Hinweis auf eine mögliche Verbindung der Häuser Wittelsbach und Hohenstaufen darstellt – hierbei könnte man an die Hochzeit Kaiser Konrads IV. mit Elisabeth von Wittelsbach im Jahre 1246 denken – muss dahingestellt bleiben, es gibt keinerlei Anhaltspunkte für eine solche Hypothese.

¹⁶³ Göbel 1995, S. 307 und Anmerkung 81.

2.3 Das Kästchen im Vergleich zu Kunstwerken des 13. und 14. Jahrhunderts

2.3.1 In handwerklich technischer Hinsicht

2.3.1.1 Konstruktives

In technisch-konstruktiver Hinsicht entspricht das Münchner Kästchen ganz den Gepflogenheiten der Zeit, wie sie ebenfalls an einer Reihe von Arbeiten zu beobachten sind, die bislang übereinstimmend in das 13. Jahrhundert datiert wurden bzw. nachweislich aus dieser Zeit stammen. Die in der Literatur anzutreffende Äußerung, das Objekt sei alleine schon „schreinertechnisch dubios“¹⁶⁴ kann nach eingehender Prüfung als völlig haltlos widerlegt werden.

Angesichts der wenigen vergleichbaren Objekte des 13. Jahrhunderts erscheint es doch recht gewagt, wenn Horst Appuhn behauptet, wie im Untersuchungsprotokoll des Bayerischen Nationalmuseums vom 27. Juni 1985 festgehalten, dass nur eine Walmung des Deckels auf allen vier Seiten typisch für das Mittelalter und dies auch die überwiegende Form der erhaltenen Deckel wäre.¹⁶⁵ Sicherlich ist es zutreffend, dass, wenn ein Deckel eine Walmung hat, diese auf allen vier Seiten anzutreffen ist und das Münchner Kästchen in dieser Hinsicht tatsächlich singulär ist. Aber was beweist das wirklich? Die Mehrheit der erhaltenen Objekte dieses und der nachfolgenden Jahrhunderte hat schlicht einen flachen Deckel, so das Attinghauser und das Horbener Kästchen oder der lang gestreckte Kasten mit den Rankenreliefs des Kölner Kunstgewerbemuseums (Kap. 2.3.4). Ebenso ist dies bei den meisten der Beinkästen aus der Großen Kölner Beinschnitzwerkstatt der Fall.¹⁶⁶ Daneben sind aber immer wieder andere Deckelformen anzutreffen. So beispielsweise in Form eines flachen Satteldachs (wie bei den großen Schreinen üblich) bei einem allerdings wohl dem frühen 14. Jahrhundert entstammenden, hölzernen Reliquienschrein im Freiburger Augustinermuseum (siehe Abb. 118). Auffällig ist, dass gewalmete Deckel immer aus einem Stück gearbeitet wurden, wie es ja auch bei dem Münchner Stück der Fall ist – was im Grunde auch die einfachste Lösung ist.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Diemer 1992, S. 1027.

¹⁶⁵ Unveröffentlichtes Protokoll vom 27. Juni 1985 im Archiv der Restaurierungsabteilung des Bayerischen Nationalmuseums, Akte zu R 8071.

¹⁶⁶ Kat. Köln 1997, z. B. Buchst. D-G und Nrn. 14, 16, 20.

¹⁶⁷ Kat. Stuttgart 1977, Nrn. 516, 520, 521, 522, 523, 524.

Appuhn bemängelt ferner die ungewöhnliche Verbindung der Seitenteile des inneren Kastens. Es wäre für Holzverbindungen der Gotik üblich, dass – selbst bei verzinkten Eckverbindungen – eine Seitenwand als Widerlager abgeplattet wäre (siehe Abb. 9). Dem

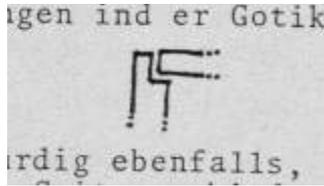


Abb. 9. Zeichnung Horst Appuhns aus dem Protokoll über die Untersuchung des Kästchens im Bayerischen Nationalmuseum vom 27.06.1985, Akten des Museums zu R 8071

ist aber nicht so und es ist aus konstruktiven Gründen auch gar nicht erforderlich.

Verzinkte Verbindungen sind äußerst stabil und benötigen eben gerade keine zusätzlichen Abplattungen. Bei keinem der mir bekannten Kästchen, die mit Zinken verbunden sind, ist mir eine derartige Konstruktion aufgefallen (bei unverzinkten hingegen schon, beispielsweise beim Konstanzer Kästchen, vgl. Kap. 4.9.).

Die meisten Parallelen in konstruktiver Hinsicht weist ein von der Forschung der Großen Kölner Beinschnitzwerkstatt zugeschriebenes Beinkästchen im British Museum in London auf, das mit Szenen aus der Geschichte von Tristan und Isolde verziert ist. Es handelt sich um die einzige erhaltene Arbeit mit profaner Thematik der wahrscheinlich am Ende des 12. Jahrhunderts bzw. an der Wende zum 13. Jahrhundert tätigen Werkstatt.¹⁶⁸ Ebenso wie das Münchner Kästchen ist dieses kleine Objekt zweischalig aufgebaut. Auf einen Holzkern wurden an den Seiten die aus mehreren Knochenstreifen bestehenden Reliefs aufgebracht. Ungewöhnlich ist vor allem, dass der bei allen Kästen dieser Werkstatt übliche Holzkern hier komplett mit Knochenplatten belegt ist, es also nicht über durchbrochen geschnitzte Reliefs verfügt. Bei allen anderen Arbeiten dieser Werkstatt lassen durchbrochene Reliefs, nebeneinander gesetzte Figuren oder Ornamenteile den meist vergoldeten Holzkern durchscheinen. Interessant ist die Ecklösung, die das Münchner Kästchen mit dem Londoner verbindet. Sie wird beim Münchner Kästchen von Appuhn als „merkwürdig“ getadelt, ist im Grunde jedoch eine einfache, dabei stabile und durchaus elegante Lösung.¹⁶⁹ Hier wie dort finden sich rechtwinklig aus einem Stück geschnittenen Eckelemente, welche die Fugen der aneinander stoßenden Innenwände sowohl verdecken und damit gleichzeitig zur höheren Stabilität des Kastens beitragen (Abb. 10a und b).

¹⁶⁸ Ausführlich und mit der gesamten älteren Literatur: Kat. Köln 1997, S. 130-137.

¹⁶⁹ Protokoll vom 27. Juni 1985, Nr. 2b. Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

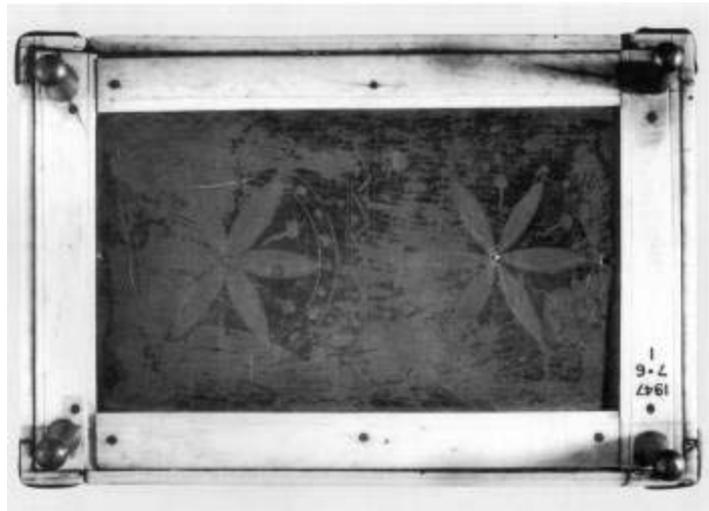


Abb. 10a (Gesamtansicht) und b (Unterseite),
So genanntes „Forrer“-Kästchen, Köln, Ende 12. Jahrhundert,
London, British Museum

Das Londoner Kästchen ist nicht das einzige, das über derartige Eckelemente verfügt. Ein Beinreliquiar aus ebendieser Kölner Werkstatt, heute in der Eremitage in St. Petersburg, verfügt über exakt die gleiche Ecklösung wie ebenfalls das große Basilikareliquiar im Stuttgarter Landesmuseum (allerdings nur in der unteren Bildzone).¹⁷⁰

Auf die von Dorothea und Peter Diemer als Fälschungshinweis angeführte Beobachtung, Fraßgänge von Holzwürmern an Deckel und Korpus des Kästchens würden nicht aufeinander passen, ist Rudolf Göbel ausführlich eingegangen. Aufgrund des heutigen Zustandes, der weitgehend dem Zustand zu Beginn des 19. Jahrhunderts entspricht, können die Schäden durch Käferlarven erst nach dem Zusammenbau des Kästchens entstanden sein, worauf in erster Linie die starken Beschädigungen an den Kanten hinweisen würden. Göbel bestätigt die Beobachtung Diemers, dass „Fraßgänge, die sich durch Deckel und Korpus ziehen, nicht ganz zusammenpassen“, kann dies aber damit erklären, dass der Deckel heute nicht mehr in seiner ursprünglichen Position aufsitzt. Sobald man den Deckel etwas verschiebt, stoßen auch die Larvengänge wieder exakt aufeinander.¹⁷¹

Insgesamt betrachtet ahmt die Konstruktion des Kästchens die charakteristische Bauweise einer der für das 13. Jahrhundert typischen größeren Truhen nach, was besonders bei den aus dem Korpus heraus verlängerten Beinen auffällt. Die dann nicht massiven Füße sind entsprechend gefährdet, leicht abzubrechen. Die geringe Wandstärke der Brettchen (nur wenige Millimeter) konnte dem auch nichts entgegensetzen.

¹⁷⁰ Kat. Köln 1997, Nrn. 7 und 17.

¹⁷¹ Göbel 1995, S. 299f.

2.3.1.2 Durchbrochene und elfenbeinimitierend gefasste Reliefs

Durchbrochen gearbeitete Reliefs, seien sie nun aus Elfenbein, Bein oder Holz, die vorfarbig gefasste oder vergoldete Hintergründe montiert wurden, fanden schon lange vor dem 13. Jahrhundert in verschiedenen Kunstgattungen und Anwendungsbereichen weite Verbreitung.¹⁷² Oft finden sich derlei Arbeiten auf prunkvoll ausgestatteten Buchdeckeln, wie beispielsweise bei der Münchner Handschrift clm 12201b, einer fränkischen Arbeit aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.¹⁷³ Eine interessante Stelle aus der Dichtung des frühen 13. Jahrhunderts kann als Hinweis gelesen werden, dass durchbrochen geschnitzte Elfenbeinreliefs vor vergoldetem Grund in hölzerne Möbelteile eingelassen wurden. In der Versnovelle Moriz von Craûn beschreibt der anonyme Autor, dessen Fantasie zugegebenermaßen gerade bei der Beschreibung solcher Realia zuweilen überquillt, das Bett einer Gräfin mit folgenden Worten:¹⁷⁴

„dâ stuont ein bette enmitten bî,
verenemet, wie daz gemachet sî:
dem wâren sîne stollen
grôz unt gedrollen, [gedrechelt]
unt von helfenbeine ergraben
wâren tier ane erhaben,
aller hande als siu diu erde treit,
unt golt dar under geleit
enmitten in daz helfenbein,
daz ir anlitz dar ûz schein.“

In der Regel wurden, wie auch hier exakt beschrieben, für die Reliefs Vertiefungen in den zu schmückenden Holzteilen ausgehoben, was bei bestimmten Objekten (Stühlen, Buchdeckeln) vornehmlich wohl aus Stabilitätsgründen auch gar nicht anders zu machen ist. Meist ist dies auch bei Kästchen der Fall, insofern ist das Münchner Stück, wie Appuhn bemerkt hat, wiederum eine Ausnahme. Allerdings ist das Vorblenden keine einfachere Lösung, wie Appuhn meint.¹⁷⁵ Die Reliefs sind auf raffinierte Art und Weise zwischen die

¹⁷² Die Technik wurde von Theophilus erwähnt, vgl. hierzu Ribbert, 1992, S. 231-233, Wolter von dem Knesebeck 2004, S. 77f. Goldschmidt 1926 erwähnt zahlreiche Arbeiten, die mit Goldfolie hinterlegt waren, z.B. Nr. 15 (Buchdeckel, frühes 12. Jahrhundert), Nr. 34, Schreibkasten (frühes 12. Jahrhundert); in Bd. III, Berlin 1923, Nr. 33 ebenfalls ein Buchdeckel, späteres 12. Jahrhundert.

¹⁷³ Goldschmidt 1926, Nr. 119.

¹⁷⁴ Moriz von Craûn, Vers 1111-1120. Es gibt aber noch weitere Hinweise auf die Verwendung von Elfenbein an Möbeln: So in der Versnovelle Meleranz von dem Pleier: „die stollen helfenbein“ (V. 571), in Partonopier und Meliur des Konrad von Würzburg: „dâ inne stuont ein bette rich, Gedraet ûz helfenbeine“ (V. 1124-5) oder im Epos vom trojanischen Krieg, ebenfalls von Konrad von Würzburg: „Und leite sich diu vrouwe nider, Ûf ein spanbette reine, Gedrêt von helfenbeine“ (V. 9014-7, alle Belege zitiert nach Schultz 1907, S. 85f.

¹⁷⁵ Protokoll vom 27. Juni 1985, Nr. 2c. Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

Eckelemente eingegratet, was – zusammen mit den von Göbel entdeckten Versatzzeichen – auf eine arbeitsteilige Herstellung des Münchner Kästchens schließen lässt.¹⁷⁶

Glücklicherweise hat sich ein Möbelstück erhalten, das aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt und das genau in der in Moriz von Craûn beschriebenen Technik verziert ist. Es handelt sich dabei um den nach seinem derzeitigen Aufbewahrungsort, dem Stift Nonnberg in der Nähe von Salzburg, genannten Nonnberger Faltstuhl. Das 1242 urkundlich erwähnte Faldistorium verfügt über zahlreiche durchbrochen geschnittene Beinreliefs, die vor vergoldetem Hintergrund in die farbig reich gefassten Füße des Stuhls eingelassen sind.¹⁷⁷ Die Reliefs zeigen sowohl rein ornamentalen Dekor wie auch einzeln stehende Figuren, Drachen oder dergleichen Getier (Abb. 11).



Abb. 11,
Faltstuhl, Mitte 13. Jahrhundert,
Salzburg, Stift Nonnberg.

Auch Kästchen wurden derartig verziert. Zunächst wären einige Objekte zu nennen, die ebenfalls über durchbrochen geschnittene, teilweise elfenbeinimitierend gefasste und vor Gold- bzw. Silber- oder lüstrierten Metallfolien befestigte Reliefs verfügen. Zeitlich nahe zum Münchner Kästchen steht, jedenfalls nach dem Stand der bisherigen Forschung, die sogenannte „Spardose“, ebenfalls im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums.¹⁷⁸ Das hochrechteckige Objekt ist auf allen Seiten und dem Deckel mit durchbrochen gearbeiteten Reliefs verziert, die vor vergoldetes

Pergament gesetzt sind. Aufgrund eines, wahrscheinlich in späterer Zeit hinzugefügten Schlitzes im Deckel, dachte man an eine Verwendung als Sparbüchse oder Sammeldose – was jedoch nicht zu belegen ist. Dieses Kästchen jedoch war, nach den Untersuchungen des Museums, nicht farbig gefasst, lediglich die Wachspasten in den eingestanzten Ornamenten weisen Spuren von Farbe auf (Abb. 12).

¹⁷⁶ Göbel 1995, S. 300.

¹⁷⁷ Windisch Graetz 1982, S. 31 und Abb. 50; Goldschmidt 1924, Nr. 123; Salzburg o.J.; Falke 1924, Tafel 5;

¹⁷⁸ München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 2936, siehe Göbel 1995 passim.

An nächster Stelle steht das im Schweizer Landesmuseum Zürich aufbewahrte Kästchen von Attinghausen, das im rein technischen Befund in mancherlei Hinsicht dem Münchner Kästchen ähnelt. Das aus stilistischen Gründen in die Mitte des 13. Jahrhunderts datierte Kästchen wurde vom Museum 1897 in Attinghausen erworben. (siehe ausführlich Kap. 2.3.4.1 und Tafeln V-VI). Bislang wurde noch nicht an der Echtheit des Objekts gezweifelt, wohl weil sein Dekor es nicht als Minnekästchen „im engeren Sinne“ ausweist. Das Attinghauser Kästchen ist das einzige relativ gut erhaltene hölzerne Kästchen, bei dem eine elfenbeinimitierende Fassung noch



Abb. 12,
so genannte Spardose oder Opferstock, Mittelrhein,
Mitte/zweite Hälfte 13. Jahrhundert,
München, Bayerisches Nationalmuseum.

vorhanden ist. In diesem Punkt ist es eng mit dem Münchner Kästchen vergleichbar. Die durchbrochenen Reliefs sind mit vergoldetem Pergament unterlegt.

Parallelen in konstruktiver Hinsicht weist weiterhin das Horbener Kästchen im Augustiner Museum in Freiburg auf (ausführlich Kap. 2.3.4.3 und Taf. X-XII). Aus stilistischen Gründen wird es ebenso wie das Kästchen von Attinghausen in die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert. In vergleichbarer Weise wie beim Münchner Kästchen verbinden aus einem Stück Holz gearbeitete Eckelemente, die gleichzeitig die Füße des Kästchens sind, die Kastenwandungen und den Boden und halten so die Konstruktion zusammen halten. Die durchbrochen gearbeiteten und vergoldeten Reliefs sind in entsprechende Vertiefungen der Seitenwände eingelassen, die ebenso vergoldet, zusätzlich noch rot gelüstert sind. Wie heute noch zu erkennen, war da Kästchen überreich farbig gefasst und verziert. Auf den Seitenwänden ist ein mit Hilfe von Rollmodellen aus einer Gipsmasse aufgedrucktes Muster zu erkennen. Die Füße sind über einem Kreidegrund, der auf einem textilen Träger aufgebracht ist, mit Silberfolie belegt und bemalt. Insgesamt betrachtet ist das kleine Objekt, ebenso wie das Münchner Kästchen, sehr aufwendig gearbeitet.

Über bemalte Durchbruchreliefs vor vergoldetem Kreidegrund verfügt eine aus der Sammlung Wallraf stammende, bislang in die Mitte des 13. Jahrhunderts datierte Lade im Kölner Museum für Kunstgewerbe (Kap. 2.3.4.2, Taf. VII-IX). Auch hier befinden sich die Reliefs in Vertiefungen der Kastenwandungen. Spärliche Reste einer möglicherweise ebenfalls mit Rollmodeln gestalteten und vergoldeten Oberfläche aus einer Gips-/Kreidemasse deuten darauf hin, dass das längsrechteckige Kästchen in seiner ursprünglichen Gestalt ebenfalls deutlich prächtiger war als es heute den Anschein hat. Solcherlei Objekte dürfte es mehrer gegeben haben, das Nürnberger Gewerbemuseum bewahrt (wohl) ein Seitenteil eines ehemaligen Kastens auf, das auch über ein in eine Vertiefung der Wandung eingelassenes durchbrochen gearbeitetes Relief verfügt, der Grund ist ebenso vergoldet.¹⁷⁹

(Die drei erwähnten Kästchen werden im Anschluss in Kapitel 2.3.4 ausführlich behandelt. Da sie von allen Objekten die engsten Parallelen zum Münchner Kästchen aufweisen, wäre natürlich von Vorteil, wenn es sich um authentische Stücke des Mittelalters handeln würde. Daher habe ich versucht, soviel Argumente wie möglich zusammenzutragen, die für eine Echtheit dieser drei Kästchen spricht).

Ein weiteres, mit dem Münchner Kästchen in dieser Hinsicht ebenfalls eng zu vergleichendes Objekt, das noch dazu sehr genau datiert werden kann und über eine seit dem 16. Jahrhundert lückenlose Provenienz verfügt, befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien.¹⁸⁰ Es handelt sich um den hölzernen Buchdeckel eines Graduales aus Kloster Weingarten. Das Manuskript ist während der Amtszeit des kunstsinnigen Abtes Berthold zwischen 1217 und 1235 in Weingarten entstanden. Der noch im originalen Verbund mit der Handschrift befindliche Deckel dürfte ohne Zweifel aus der gleichen Zeit stammen, obwohl zwischen den Miniaturen und den Schnitzereien starke stilistische Divergenzen bestehen. Im Gegensatz zu dem hervorragend erhaltenen Manuskript hat der Buchdeckel beträchtlichen Schaden genommen. Wie aus Nagel Spuren zu schließen, muss der Deckel einst über eine – wahrscheinlich – metallene Rahmung verfügt haben. Nur mehr in der Rückseite des Buchdeckels findet sich ein in eine ausgesparte Vertiefung eingepasstes durchbrochen gearbeitetes Relief. Wie die Vorderseite deutlich zeigt, war die Aussparung für das (dort fehlende) Relief über einem Kreidegrund vergoldet. Das Relief selbst war weiß gefasst, worauf mit bloßem Auge sichtbare Farb- und Kreidegrundreste hinweisen. Man kann davon ausgehen, dass das Relief eine Elfenbeinarbeit imitieren sollte, da gerade durchbrochene Elfenbeintafeln auf vergoldetem oder versilberten Grund für den

¹⁷⁹ Kohlhaussen 1949, S. 3 und Abb.3.

Schmuck von Buchdeckeln äußerst begehrt waren, wie zahlreiche Beispiele belegen.¹⁸¹ Das Relief wird noch in anderer Hinsicht von Bedeutung sein (siehe Kap. 2.3.3.6, Abb. 97).

An dieser Stelle scheint es mir angebracht, kurz auf die Vorbildlichkeit islamischer Elfenbeinarbeit einzugehen, die Kohlhausen gesehen und einige Male angesprochen hat (siehe oben). Ich denke, dass diese Annahme Kohlhausens vor allem auf zwei verwandten Erscheinungen beruht. Dies sind zum einen die durchbrochen geschnitzten Reliefs vor vergoldetem Grund, zum anderen das Motiv der Ranken/Medaillons und der sich in diesen befindenden Tiere und Menschen. In der Tat gibt es eine Vielzahl von islamischen Elfenbeinarbeiten, die über á jour geschnitzte Reliefs verfügen. Zum Beispiel wäre ein Kasten im Museo Arqueológico Nacional in Madrid zu nennen, entstanden um 1050 im südlichen Spanien. Vergleichbar ist hier ausschließlich die technische Seite, also das vor vergoldetem Grund (hier Leder) gesetzte Relief.¹⁸² Das Berliner Museum für Islamische Kunst verwahrt einen in Ägypten im 11. oder 12. Jahrhundert entstandenen, durchbrochen geschnitzten Rahmen, in dem sich innerhalb von Blattranken allerlei Menschen und Tiere tummeln und der hinsichtlich der Technik und des Medaillon- oder Rankenmotivs gewisse Ähnlichkeiten mit den oben angeführten Kästen aufweist. Aus Ranken gebildete Medaillons gehören zum Standardmotiv islamischer Elfenbeinarbeiten.¹⁸³ Ob allerdings zwingend von der Vorbildlichkeit solcher Arbeiten ausgegangen werden muss, ist meines Erachtens fraglich. Durchbrochene Reliefs vor farbigen Gründen gab es in der europäischen Kunst schon immer, ich verweise lediglich auf die Elfenbeinplatten des Mailänder Antependiums, die vor einem goldenen Hintergrund montiert waren.¹⁸⁴ Dennoch gibt es in anderer Hinsicht auffällige Parallelen mit islamischen Arbeiten, siehe unten Kap. 4.7.

¹⁸⁰ Kat. Köln 1985 Band I, S. 256-257, Nr. B 53.

¹⁸¹ Steenbock 1965, Nrn. 22, 23, 25, 30 (alles Arbeiten vor dem 10. Jahrhundert), vor allem aber Nr. 112, das Psalterium der HI Elisabeth, heute Cividale, Museo Archeologico, Cod CXXXVII. Es stammt aus der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert. Im Mittelfeld beider Deckel liegen über vergoldetem Grund a jour geschnitzte Reliefs aus Holz. Ausführlich dazu Wolter von dem Knesebeck 2000/2001.

¹⁸² Kühnel 1971, Nr. 43.

¹⁸³ Z.B. Kühnel 1971, Nr. 25a (um 966); 37 (Anfang 11. Jahrhundert); 88 (!!/12. Jahrhundert), um nur einige Beispiele zu nennen.

¹⁸⁴ Kat. Magdeburg 2001, Bd. II, Nr. V 35. Steenbock 1965, Goldschmidt 1926 führen zahlreiche derartige Elfenbeinarbeiten auf.

2.3.1.3 Buchstabenfüllungen

An einigen Stellen des Münchner Kästchens haben sich die farbigen Füllungen in den Buchstaben erhalten (Abb. 13).



Abb.13,
Münchner Minnekästchen, Hintere Innenseite links.

Buchstaben erhalten (Abb. 13).

Horst Appuhn behauptet, dass farbige Füllungen in eingeschnitzten Inschriften sowie in Ornamenten nicht vor dem 14. Jahrhundert zu belegen seien.¹⁸⁵ Dies ist nicht richtig. Das Ausgießen oder Auffüllen von eingeschnittenen Buchstaben mit gefärbten Massen dient primär der besseren Lesbarkeit, aber natürlich auch der Zierde, und war keineswegs unüblich.¹⁸⁶ Es finden sich zahlreiche Objekte des 12. und 13.

Jahrhunderts, die über farbig eingelegte Inschriften verfügen, wie es offensichtlich ebenso in der Buchmalerei beliebt war, (Über-) Schriften durch farblich alternierende Buchstaben hervorzuheben. Auch mit diesem Detail weist das Münchner Minnekästchen auf die Vorbildlichkeit von Elfenbein- oder Beinarbeiten für den Künstler des Münchner Kästchens hin, wie schon Göbel gesehen hat.¹⁸⁷ Aufgrund von naturwissenschaftlichen Untersuchungen konnte belegt werden, dass die Wachsfüllungen des Kästchens einst leuchtend rot, sowie grün, wahrscheinlicher aber türkis gewesen sein müssen.¹⁸⁸ Die von Göbel angeführten Beispiele, das Servatiusreliquienkästchen aus dem Quedlinburger Schatz sowie zwei auf der Stuttgarter Staufer-Ausstellung gezeigte Elfenbein- bzw. Beinarbeiten aus der Zeit vor 1200 sollen nachfolgend durch einige wenige weitere Objekte ergänzt werden.

Nahezu alle Arbeiten, die aus der Kölner Beinschnitzwerkstatt stammen, verfügen über mit farbigen Wachsen eingelegte Inschriften, teilweise sind auch die Ornamente mit Farbpasten gefüllt.¹⁸⁹ Die Farben sind die gleichen wie auf dem Münchner Kästchen, Rot

¹⁸⁵ Protokoll vom 27. Juni 1985, Nr. 3b, Bayerisches Nationalmuseum, Akte zu R 8071.

¹⁸⁶ Kloos 1980, S. 54-56.

¹⁸⁷ Göbel 1995, S. 301.

¹⁸⁸ Ausführlich zu den verschiedenen verwendeten Materialien, die, nebenbei bemerkt, mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht aus dem 18. oder 19. Jahrhundert stammen können: Göbel 1995, S. 301.

¹⁸⁹ Kat. Köln 1997, S. 28f.

und Grün, erweitert um Schwarz für die Augen der Figuren. Hier sind allerdings nicht die

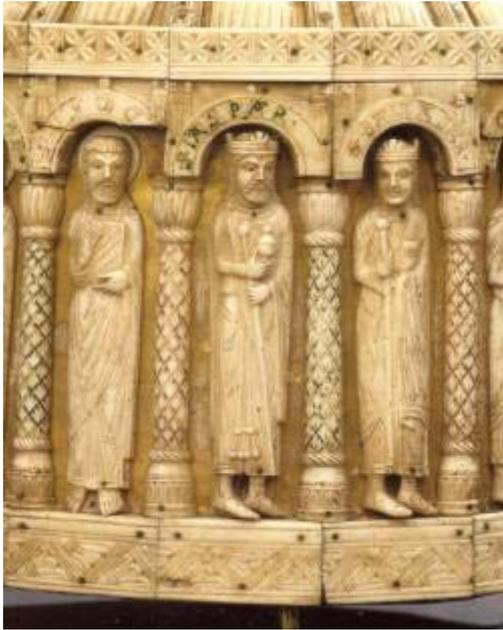


Abb. 14
Großes Turmreliquiar,
Köln, Ende 12. Jahrhundert, Darmstadt,
Hessisches Landesmuseum.

einzelnen Buchstaben der Inschriften
alternierend mit den Farben gefüllt, sondern
es wechseln jeweils die Farben der
Namensangaben zur Gänze (siehe Abb. 14).
Allerdings datieren die Objekte nach der
jüngeren Forschung um bzw. kurz vor 1200,
sind also um einiges älter als das Münchner
Kästchen.¹⁹⁰

Aber nicht nur bei Inschriften lässt sich
dieses offensichtlich beliebte Dekorations-
schema über Jahrhunderte hinaus finden,
sondern auch in der Buchmalerei. So sind
beispielsweise die Überschriften der um
1230 entstandenen Wiener Bible moralisée
abwechselnd mit roten und blauen
Buchstaben geschrieben (Abb. 15), ebenso



Abb. 15,
Bible moralisée, Paris, um 1230,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2554, Ausschnitt aus fol 1v.

die in der aus der ersten Hälfte des 13 Jahrhunderts datierenden Münchner Carmina Burana
Handschrift (deren Schrifttype übrigens an sich enge Verwandtschaft zeigt, vor allem
wegen der besonderen Form des D), ferner die Autorenangaben in der Weingartner
Liederhandschrift (um 1300), oder, um ein spätes Beispiel zu nennen, die Kapitelangaben
in der Wenzelsbibel (Ende 14. Jahrhundert). Auch hier ließen sich ohne größere
Schwierigkeiten zahlreiche weitere Beispiele anführen.¹⁹¹

¹⁹⁰ Ebd. S. 54.

¹⁹¹ So die Namensüberschriften in der nach 1238 am Niederrhein entstandenen *Chronica Regia Colonensis* (Brüssel, Bibliothèque Royale, ms 467); die Überschriften im *Passionale* der Äbtissin Kunigunde (Prag, Nationalbibliothek, Ms. XIVa 17), die Kapitelanfänge einer 1295 am Bodensee geschriebenen Bibel (Freiburg, Universitätsbibliothek, HS. 374), ferner die einer in Paris um 1270 entstandenen, so genannten

2.3.1.4 Groß oder klein? Zum epigraphischen Befund des Kästchens

Allein aufgrund der Buchstabenform der Kästcheninschrift lässt sich natürlich nicht entscheiden, ob das Objekt mittelalterlichen Ursprungs ist oder nicht. Doch zusammen mit den anderen Ergebnissen tragen möglicherweise auch die epigraphische Merkmale und Besonderheiten der Inschrift zur Klärung der Authentizität bei.

Bei der auf dem Kästchen anzutreffenden Inschrift handelt es sich um eine für das 13. Jahrhundert typische gotische Majuskel von deutlich kapitaler Ausprägung. Auffallend sind einige runde und unziale Formen, so die weitgehende pseudounziale Form des A, charakterisiert durch den weit nach links ragenden Deckbalken und den gebogenen, nach links stark abfallenden linken Schenkel. Allerdings lassen sich jedoch mehrere leicht voneinander differierende Formen dieses Buchstabens entdecken. Die offenen Buchstaben E und C tendieren durch Abschlussstriche, die sich aus den Sporen der Arme bilden, zur geschlossenen Form. Auffällig ist weiterhin die durchgehende Verwendung einer unzialen und vorne geschlossenen Form des M, ferner das aus zwei ineinander verschränkten V bestehende W. Deutlich sind weiterhin die Ansätze einer starken Schwellung an den gebogenen Teilen der Buchstaben, vor allem beim O und D, zu erkennen.

Es lassen sich einige wenige Ligaturen finden. Durchgängig wird nur OR ligiert, daneben häufiger DE und AR. Nur einmal SZ, NE, ND, IE und evtl. NI (linke Innenwand, aufgrund der schlechten Erhaltung kaum zu erkennen). Auffällig ist die ungebrauchliche Verbindung ES auf der linken Innenwand, denn hier verwendet der Schreiber eine eckige Form des E, die so auf dem Kästchen alleine nicht vorkommt und nur bei zwei anderen Ligaturen des E mit einem D (rechte Innenwand, Boden) ebenso anzutreffen ist. Nicht so ungewöhnlich ist die Ligatur VS auf dem Band des dritten Medaillons der Vorderseite, vor allem, wenn man bedenkt, dass dem Schnitzer der Platz ausgegangen ist.¹⁹²

Die Schrift verläuft breit, auf einer Linie und, bis auf wenige Ausnahmen, gleichmäßig den vorhandenen Platz ausnutzend. Durch feine Haarstriche an manchen Stellen und Bogenschwellungen entsteht ein eleganter Eindruck, der durch die farblich abwechselnden Buchstaben (im heutigen Erscheinungsbild rot/grün) unterstrichen wird.

Hans Fromm hat sich in seinem Sprachgutachten am Wechsel von Minuskeln und Majuskeln gestört¹⁹³, dabei aber übersehen, dass es sich bei der zweiten Form des D (mit

Universitäts- oder Studentenbibel (Freiburg, Universitätsbibliothek Hs. 36a) oder in einem Psalter aus Aldersbach (München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 2641, um 1250, wohl Regensburg), fol. 25r, 93r.

¹⁹² Vgl. Kat. Köln 1997, S. 93, 96, 118.

¹⁹³ Vgl. Diemer 1992, S. 1045.

nach links oben gehenden Anstrich) nicht um eine Minuskel, sondern lediglich um eine gebräuchliche Majuskel in anderer Form handelt.¹⁹⁴ Einzig das B taucht überwiegend als Minuskel auf, was in der Tat ungewöhnlich und, soweit mir bekannt, in keiner anderen Inschrift anzutreffen ist. Eine Erklärung hierfür kann ich nicht bieten, außer dass es vielleicht für einen Schnitzer einfacher ist, ein b als ein B zu schnitzen.

Vergleicht man die Inschrift des Kästchens mit Inschriften auf Siegeln, Werken der Goldschmiedekunst, Steininschriften, aber auch Beschriftungen in Wand- und Glasgemälden oder Schrifttypen in Handschriften, so fällt auf, dass sich die Buchstaben, Ligaturen, die Schriftweite, Buchstabengröße und die farbige Füllung völlig im Rahmen des im 13. Jahrhunderts üblichen bewegen. Selbst verschiedene Buchstabenformen in ein und derselben Inschrift sind mit schöner Regelmäßigkeit immer wieder anzutreffen.¹⁹⁵ Damit ist allerdings weder eine Aussage zu einer exakteren Datierung oder Lokalisierung, noch viel weniger zur Echtheit des Münchner Kästchens möglich. Zu beobachtende Parallelen mit Inschriften auf anderen Werken beweisen alles beziehungsweise nichts, denn mit den Buchstaben des Kästchens vergleichbare Schrifttypen wird man an Objekten aus dem gesamten 13. Jahrhundert finden. Mir erscheint daher eine derart exakte, sich auf wenige Jahrzehnte eingrenzende Datierung aufgrund einer spezifischen Buchstabenform, wie sie beispielsweise Miller bei den Erzeugnissen der Großen Kölner Beinwerkstatt vornimmt, letztlich zu gewagt.¹⁹⁶ Sinnvoll ist sicherlich sein Vorgehen, sich primär an eingeschnittenen Buchstaben zu orientieren, da es doch einen erheblichen Unterschied macht, ob eine Schrift gemalt, graviert, eingeschnitzt oder gehauen ist. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse jedoch zu einer solch engen Datierung heranzuziehen, dürfte zu weitgehend sein.

So kann man sicherlich feststellen, dass die Inschriften auf den Werken der Großen Kölner Beinwerkstatt von älterem Charakter sind, die des Münchner Kästchens also später zu datieren wären. Dies ist vor allem an der geschlossenen Form der Buchstaben E und C festzumachen, wie weiterhin an den runderen Formen des E, S und D die erst nach dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts gebräuchlicher werden und sich bei Steininschriften erst nach der Mitte des Jahrhunderts durchsetzen.¹⁹⁷ Gegeben hat es sie freilich schon einige Zeit zuvor. Die geschlossenen Formen des E und C findet man beispielsweise in den Inschriften des Klosterneuburger Altares am Ende des 12. Jahrhunderts. Nahezu identisch

¹⁹⁴ Vgl. Kloos 1980, Tabelle S. 130.

¹⁹⁵ Vgl. Kloos 1980, S. 126. Die Inschrift an der von Bischof Adalbert von Mainz gestifteten Bronzetur des Mainzer Doms bietet 16 verschiedene Formen des A.

¹⁹⁶ Kat. Köln 1997, S. 52-54.

¹⁹⁷ Kloos 1980, S. 130-131.

mit den Buchstaben auf den Bearbeiten sind das runde G und das M des Kästchens in seiner vorne geschlossenen, unzialen Form, letztere taucht jedoch schon bereits ab der Mitte des 12. Jahrhunderts auf (beispielsweise auf der so genannten Taufschale Friedrichs I. Barbarossa¹⁹⁸) und kann sich bis weit in das 13. Jahrhundert hinein halten – immer abwechselnd mit kapitalen Formen des M.

In der Goldschmiedekunst lassen sich vergleichbare Schriften auf der Kreuzreliquientafel der Trierer Abtei St. Matthias finden ebenso wie auf der Rückseite des Kreuzreliquiendyptichons aus Mettlach oder am Karlsschrein des Aachener Doms (vor allem sind es die gleich gestalteten Ligaturen, die auffallen; alle Objekte erstes Drittel des 13. Jahrhunderts).

Die Kästcheninschrift findet eine weit reichende Entsprechung in Siegelschriften vor allem aus der Zeit zwischen 1230 und 1260. Anzuführen wären das Siegel der Stadt Speyer aus dem Jahr 1230 (dieselben kleinen Hasten, ein sehr ähnlicher Schnittstil, die nahezu identischen Buchstaben M, G, L) und das um einiges früher, zu Anfang des 13. Jahrhunderts, zu datierende Siegel von St. Aposteln in Köln, das allerdings – so die Forschung – eine Ausnahmestellung unter den rheinländischen Siegeln der Zeit einnimmt (Abb. 16).¹⁹⁹ Ferner das Siegel des Chorherrenstifts am Großmünster in Zürich, zu datieren zwischen 1230 und 1234 (Abb. 38).²⁰⁰ Bei den drei genannten Siegeln fallen vor allem die Parallelen bei den spitz ausgezogenen Hasten auf, wie sie besonders auf der Vorderseite des Kästchens zu beobachten sind, aber auch die scharf und präzise geschnittene Form der Buchstaben, die schwellenden Schenkel des L und V, die halbunziale Form des vorne geschlossenen M, die abgeschlossenen Buchstaben C und E. Über vergleichbare Qualitäten verfügt



Abb. 16, Siegel von St. Aposteln Köln, Anfang 13. Jahrhundert

¹⁹⁸ Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 33,25.

¹⁹⁹ Erhaltenes Typar. Kat. Köln 1972, S. 48, Nr. II 9; Kat. Köln 1985, S. 56, Nr. D 55 mit hervorragender Abbildung auf S. 55.

²⁰⁰ Kat Stuttgart 1977, Nr. 117, S. 78f.

die Schrift auf dem Siegel des Kanonissenstifts St. Peter in Vilich (um 1230, Abb. 37).²⁰¹ Hier sind es wiederum die anschwellenden Striche des L und V, die ebenfalls spitz ausgezogenen Hasten, die geschlossene Form des C und E, die lang weggezogene Cauda des R, die beide Inschriften eng miteinander verbindet. Die Umschrift des Stauferkameos (Abb. 36), die zwar durch ein Überschreiben der originalen Inschrift teilweise schwer lesbar ist, weist ebenso deutliche Parallelen auf, besonders bei den Buchstaben W und M, aber auch bei R, S, D, V und B.²⁰² Einzelne Elemente oder Charakteristika der Buchstaben des Kästchens finden sich auf vielen Siegeln des 13. Jahrhunderts wieder, eine exakt vergleichbare Schrift war, wenn das überhaupt möglich wäre, aber nicht zu finden. Bei Buchschriften sind vergleichbare Buchstaben vom Ende des 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts anzutreffen, insofern sind weitergehende Hinweise zur Datierung des Kästchens hier kaum zu erwarten. So finden sich Übereinstimmungen beispielsweise bei den Autorenangaben in der Weingartner Liederhandschrift (nach 1300)²⁰³, wobei hier vor allem die Haarstriche des A am linken Schenkel identisch sind. Ferner scheint mir die Majuskel-Schrift, die für die Schriftbänder im Münchner Parsifal Codex (München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 19, Abb. 17a-c) verwendet wurde, sehr nahe an der Type des Kästchens zu stehen, was vor allem bei den Buchstaben A, M und Z auffällt.



Abb. 17a-c,
Parzifal-Handschrift, 13. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek,
cgm. 19, Ausschnitte aus fol. 48 und 49.

²⁰¹ Ebd. Nr. 125, S. 84.

²⁰² Zum Stauferkameo siehe Kap. 2.3.2.1.

²⁰³ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. HB XIII 1

2.3.2 Stilistische Überlegungen

2.3.2.1 Der Figurenstil

Das Münchner Minnekästchen lässt sich stilistisch in die Mitte bzw. das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts einordnen. Die in der Literatur schon lange geäußerten Zweifel, vor allem die vermeintliche Diskrepanz zwischen dem Stil der Ornamente (deutlich vor 1200²⁰⁴) und dem Figurenstil (zwischen um 1230 und um 1260/70²⁰⁵), konnten nach eingehender Suche nach vergleichbaren Objekten nicht bestätigt werden.

Die Annahme unterschiedlicher Stilstufen auf einem Objekt mag auch darin ihren Grund gehabt haben, dass den Forschern des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts Abbildungen zahlreicher Monumente, wie beispielsweise solcher von Handschriften, nicht bekannt oder zugänglich waren und sie die Objekte selbst oft ebenfalls nur durch schlechte Fotografien kannten.²⁰⁶ Bei einer Stilanalyse wird es weiterhin Probleme bereiten, wenn man von einem sich gleichmäßig und geradlinig entwickelnden Stil ausgeht, der nur zu bestimmten Zeiten und nur in bestimmten Kunstlandschaften so und nicht anders auftaucht.²⁰⁷ Dieser normative und lexikalische Ansatz, mit dem es bei jedweden Besonderheiten, Ausreißern, stilistisch eigenwilligen Künstlern etc. Schwierigkeiten geben wird, wird umso fragwürdiger, je geringer die überlieferte Objektvielfalt einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Kulturlandschaft ist.²⁰⁸ Es besteht dann die Gefahr, die stilistischen Charakteristika des wenigen Erhaltenen zu verabsolutieren. Auf solcherlei Überlegungen aufbauende Erkenntnisse aber können bereits durch den Fund eines einzigen, nicht in dieses Bild passenden Objekts, ihres Aussagewertes beraubt werden. Dieses Grundproblem eines normativen Blicks auf die kulturelle Hinterlassenschaft der Vergangenheit scheint auch im Sprachgutachten von Hans Fromm durch, worauf Wendungen wie „hat es nie gegeben“²⁰⁹ hinweisen mögen (siehe Kap. 2.5 und 5.1). Eine geradlinig fortlaufende Stilentwicklung ist ebenso wie eine einen einheitlichen Stil hervorbringende Kunstlandschaft eine kunsthistorische Fiktionen beziehungsweise Hilfskonstruktion.²¹⁰ Auf keinem Gebiet der Kunstgeschichte hat es alle Gattungen umfassende normierte und

²⁰⁴ So z.B. Otto Lauffer in den Mitteilungen des Museumsverbandes zur Abwehr von Fälschungen, Nr. 522 vom 3. Oktober 1924. Vgl. auch Himmelheber 1984, S. 244; 246f.

²⁰⁵ Diemer 1992, S. 1026f.

²⁰⁶ So hat beispielsweise Swarzenski eine Vielzahl der deutschen romanischen Handschriften (allerdings ohne die profanen Handschriften!) erst 1936 publiziert. Kohlhaussen hat selbst zugegeben, dass er nur unzureichende Abbildungen des Münchner Minnekästchens zur Verfügung hatte, siehe Kohlhaussen 1925, S. 206.

²⁰⁷ So etwa bei Diemer zu beobachten, vgl. 1992, S. 1027.

²⁰⁸ Zur Kritik an diesem Stilbegriff siehe Sauerländer 2004, S. 742-744 und Suckale 2001, vor allem S. 23-26

²⁰⁹ Nach dem Abdruck des Gutachtens bei Diemer 1992, S. 1045, Anhang I.

uniforme kulturelle Äußerungen gegeben, immer wieder sind jene schon erwähnten „Ausreißer“, Unikate, singuläre Erscheinungen zu beobachten oder Stilvielfalten, die sich lediglich an einem Epochenstil orientieren, dabei aber ganz eigene Wege beschreiten. Eigenwillige Künstlerpersönlichkeiten oder weniger begabte Künstler fallen bei einer solchen Betrachtung durch das Raster des modernen Kunsthistorikers. So können beispielsweise bei der Heidelberger Handschrift des ‚Welschen Gastes‘ (s.u.) drei unterschiedliche Maler erkannt werden, wobei einer von diesen sich in seiner „Handschrift“ ganz erheblich von den beiden anderen unterscheidet, schlicht weil er derjenige ist, der von allen drei über die geringste Begabung verfügte. An einem weiteren Beispiel kann verdeutlicht werden, wie schwer gerade im 13. Jahrhundert eine Beurteilung nur aufgrund des Stils ist. Die beiden großen Epenhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, der Tristancodex und die Parsifalhandschrift sind zwar nachgewiesenermaßen vom gleichen Schreiber, also mehr oder weniger zeitgleich und an einem Ort entstanden, aber der stilistische Unterschied ihrer Miniaturen ist derart beträchtlich, dass sie von der Forschung Jahrzehnte auseinander datiert und in verschiedene Gegenden des südwestlichen Deutschlands lokalisiert wurden.²¹¹ Und das schon erwähnte Graduale aus Kloster Weingarten weist beispielsweise ebenso erhebliche stilistische Unterschiede zwischen den Miniaturen und den unzweifelhaft gleichzeitig entstandenen Schnitzereien des Deckels auf.

Damit sind Stilanalysen bei angezweifelt Objekten, aus deren angeblicher Entstehungszeit es nur sehr wenig Vergleichbares gibt, kaum ein allein geeignetes Mittel, Echtheit nachzuweisen oder Fälschungen zu belegen. In der Zusammenstellung mit anderen Untersuchungen können sie aber sehr wohl hilfreich und weiterführend sein, weswegen hier auch der Versuch einer solchen unternommen werden soll.

Nicht ganz von der Hand zu weisen ist die Beobachtung Appuhns, dass zwischen den Figuren der Vorderseite und denen der Rückseite sowie den beiden Seitenteilen und den Figuren im Inneren des Kästchens stilistische Unterschiede bestehen, die allerdings nicht so erheblich sind, wie Appuhn (und später auch Dorothea und Peter Diemer²¹²) meinen. Die Figuren der Vorderseite sowie der Innenseiten erscheinen ein wenig „normaler“ proportioniert – um mit Appuhn zu sprechen.²¹³ Sie sind in der Tat etwas gedrungener, nicht ganz so schmal und überlängt wie etwa die der rechten Schmalseite. Allen Figuren

²¹⁰ Vg. Kat. Stuttgart 1977, Bd. 1, S. 531.

²¹¹ Klemm 1998, die Katalogeinträge zu den beiden Handschriften cgm 19 und cgm 51.

²¹² Diemer 1992, S. 1027.

²¹³ Protokoll vom 27. Juni 1985, Bayerisches Nationalmuseum, Restaurierungsabteilung, Akte zu R 8071.

gemein, ob gedrungener oder schlanker, ist jedoch die hohe Taille und der damit im Verhältnis sehr kurze Oberkörper (wobei man nicht übersehen darf, dass die Figuren der „Hochzeitsszene“ etwas größer als alle anderen sind). Die Gestaltung der Physiognomien ist fernerhin bei allen Figuren die gleiche, auch die der Haartracht, oder etwa der immer dünnen Oberarme und großen Hände. Die Gesichter (im Profil rundlich, in der Dreiviertelansicht eher länglich oval) zeichnen sich durch eine Wölbung nach vorne aus, sie sind pausbäckig, die Nasen gehen bei Profilansichten geradlinig und ohne Unterbrechung in die Stirn über, die Lippen erscheinen wie zwei aufeinander gepresste Würstchen. Die Haare fallen entweder in dickeren Strähnen in den Nacken (Medaillon 1, 3, 5, 6) oder in breiten Wellen auf die Schultern hinab (so etwa beim Mann im zweiten Medaillon, beim Fiedler oder dem Mann zwischen den beiden Liebenden in der „Hochzeitsszene“). Identisch sind ferner bei allen Figuren die immer spitz nach unten, zuweilen in kleinen Häkchen endenden Falten der fließenden Gewänder, die den Stoff an den, überhaupt stets sehr betonten, Oberschenkeln glatt spannen sowie die feinen Fältelungen ober- und unterhalb der Gürtel. Auf allen Seiten gleich sind die fließenden Gewänder der Damen, die, an den Knöcheln eng anliegend, sich dann voluminös weiten und in leicht zackigen Brechungen am Boden aufliegen. Die Gewänder des Mannes sind knöchellang, unterscheiden sich im Grunde (wie für die Zeit üblich²¹⁴) kaum von denen der Frauen, verfügen über einen gerade abgeschnittenen Saum, der bei entsprechender Schrittstellung ebenfalls moderat gebrochen wird. Die Figuren der Vorderseite und der Innenseiten erscheinen aber dennoch etwas feiner geschnitzt, auch detailreicher. So kommen die verzierten Säume nur beim Mann im ersten Medaillon und beim Fiedler vor, wie auch die feine Fältelung des Gewandes nur bei der Frau im mittleren vorderen Medaillon und bei den beiden weiblichen Figuren im Inneren des Kastens zu sehen ist. Unter den Gewändern scheint der Körperbau durch, was zumindest beim Unterkörper (Form des Oberschenkels, Schienbein) klar zu erkennen ist. Deutlich sichtbar sind Gelenkstellen im Körper wiedergegeben, wie Knie, Ellenbogen, Schultern oder Hüfte. Dem oder den Künstler(n) gelingt es, den Figuren durch Körperschwung, raumgreifende Schritte und eine teilweise expressivere Gestik Bewegung zu verleihen.

Stilistisch am engsten scheinen mir Miniaturen einiger in Würzburg um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandener Handschriften zu sein.²¹⁵ Vor allem sind es die Illustrationen aus dem um 1250/60 zu datierenden Würzburger Psalter, die doch einige auffallende Parallelen

²¹⁴ Bönsch 2001, S. 67-69.

²¹⁵ Zu dieser Gruppe von Handschriften ausführlich Engelhart 1987.

aufweisen.²¹⁶ Man kann dies vor allem an Details zeigen. Die Frau in Medaillon zwei des Kästchens hat ihr Gewand auf eine ganz bestimmte Weise gerafft. Sie zieht mit der linken Hand den Stoff des Kleides stramm, vom rechten Bein weg. Teile des Gewandes fallen über den linken Oberschenkel herab und bilden beim Herabfallen sich rhombisch öffnende Falten, während der Stoff am linken Schienbein gespannt anliegt. Eine nahezu identische Haltung ist bei der Figur der Maria auf fol. 3r des Würzburger Psalters zu sehen, aber auch bei der zweiten Figur von rechts in der gleichen Miniatur (Abb. 18); ferner bei der frontal thronenden Muttergottes auf fol. 122v und bei Gottvater in der Initiale D zu Psalm 101 (fol. 113v).



Abb. 18,
Würzburger Psalter, Würzburg, Mitte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische Staatsbibliothek

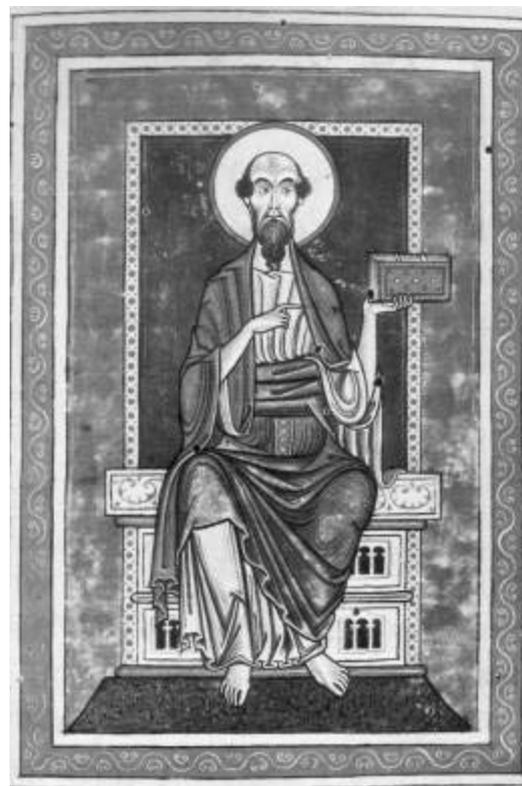


Abb. 19,
Epistolarium, Weingarten, 1. Hälfte 13.
Jahrhundert, Fulda, Hessische Landesbibliothek

Diese Art der Gewandführung bei sitzenden Figuren scheint mir eine stilistische Eigenart des 13. Jahrhunderts gewesen zu sein. Man trifft diese häufig in der Buchmalerei (z.B. in einem Weingartner Epistolarium, siehe Abb. 19²¹⁷) oder auf Siegelbildern wieder, so

²¹⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 3900.

²¹⁷ Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. Aa40, fol 1r, siehe Kat. Fulda 1993, S. 112-114.

beispielsweise auf einem Siegel der Kölner Äbtissin Gerbergis aus dem Jahr 1215²¹⁸ (Abb. 20) oder einem Wormser Siegel der Zeit um 1230 – hier allerdings nicht ganz so ausgeprägt, da der Stoff des Gewandes zurückgeschlagen wird und zwischen den Beinen herab fällt (Abb. 21).²¹⁹



Abb. 20
Siegel der Kölner Äbtissin Gerbergis, Köln 1215



Abb. 21
Siegel der Stadt Worms, Mittelrhein 1230

Um zu den Miniaturen der Würzburger Handschriften zurückzukommen: Vergleichbar ist weiterhin der Figurenstil mit den schmalen, hochgewachsenen Gestalten und den hochgegürteten Gewänder, den kleinen Fältelungen am Gürtel, den langen sich nach unten ziehenden Falten, dem am Spielbein gespannt anliegenden Stoff. Im Gegensatz zu den Physiognomien der Figuren des Münchner Kästchens haben die Gesichter der Figuren des Würzburger Psalters zwar einen naiv-kindlichen Ausdruck, teilen aber mit jenen den

²¹⁸ Kat. Köln 1985, Bd. 2, Nr. D 33.

²¹⁹ Kat. Stuttgart 1977, Bd. 1, Nr. 120. Weitere Beispiele für diesen speziellen Faltenwurf: Evangelistar von St. Martin in Köln (Brüssel, Bibliothèque Royal, Ms 466, Köln, erstes Viertel 13. Jahrhundert, Swarzenski 1936, Nr. 1, auch Schnitzler 1959, Nr. 32), fol. 13v, 145v; Chronica Regia Colonensis, Brüssel, Bibliothèque Royal, Ms. 4609, nach 1238, Swarzenski 1936, Nr. 9), fol. 63r; Evangeliar aus Hohenwart (München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 7384, Regensburg um 1240, Swarzenski 1936, Nr. 26), fol. 3v, 6v. Aber auch in der Glasmalerei zu finden: Der thronende Christus im Freiburger Münster, gegen 1270, heute: Freiburg, Augustinermuseum, vgl. Legner 1982, Nr. 170, sowie in der monumentalen Skulptur: Figur der Maria in der Marienkrönung im Tympanon des Südquerhauses des Straßburger Münsters.

ovalen Kopf mit dem Pausbacken, den kleinen Mund unter breiter Nase, die schön ausschwingenden, direkt von der Nase zu den Schläfen führenden Brauenbögen, die schmalen mandelförmigen Augen, die kleinen Füßchen und die dünnen Arme. Ebenso vergleichbar ist die Gestaltung der Haare mit dem sanft in den Nacken fallenden gelockten Strähnen (Abb. 22a und b). Bei Profilansichten fällt hier wie dort das sich nach außen wölbende Gesicht auf. Die Körperschwingung ist bei den Figuren des Kästchens ausgeprägter als bei jenen des Psalters. Interessant ist bei den Kalenderseiten, dass die Figuren ebenfalls verschieden proportioniert sind. Während die großen stehenden Heiligen sehr viel schlanker, beinahe leicht überlängt sind, sind die kleineren Figuren in den Eckmedaillons (mit den Monatstätigkeiten) oder die des Bildzyklusses im Vergleich deutlich gedrungener. Ein Unterschied, der zuweilen auch bei anderen Miniaturen zu erkennen ist, wie beispielsweise auf fol. 113v. Die kleineren Figürchen, die das Rund der Paradiesdarstellung halten, sind deutlich kompakter als die anderen.



Abb. 22a und b,
 Würzburger Psalter, Würzburg um 1250,
 München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 2v (links), fol. 1v (rechts)

Stilistische Ähnlichkeiten sind ebenso bei den weiteren Handschriften dieser Werkstattgruppe zu beobachten. So findet sich der in der Schrittstellung gespannte Stoff am Oberschenkel wie das gerade gestreckte rechte Bein immer wieder in den Miniaturen dieser Handschriftengruppe, beispielsweise in einem heute in London aufbewahrten Psalterfragment (um 1250)²²⁰ oder in einer Initiale des zweiten Bandes der Würzburger Dominikanerbibel – hier fällt auch der gleiche mit einem Punktmuster verzierte Saum auf (Abb. 23 und 24). Eng mit den Gewändern der Kästchenfiguren vergleichbar sind die Gewänder und Faltenführung bei den Figuren dieser Bibel wie der anderen Handschriften dieser Gruppe, ebenso – ohne nun weiter darauf einzugehen – wie es die Figuren an sich sind (Haartracht, Physiognomien, Körperschwung, vgl. Abb. 23-25²²¹).



Abb. 23,
Psalterfragment, Würzburg, um
1250, London, British Library



Abb. 24,
So genannte Dominikanerbibel,
Würzburg um 1250, Würzburg,
Universitätsbibliothek



Abb. 25,
Psalter, Würzburg um 1250,
Malibu, Getty Museum

Stilistisch nahe stehen den Figuren des Kästchens auch die Miniaturen der Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes von Thomasin von Zerklære.²²² Wann und wo das Manuskript entstanden ist, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden. Die Forschung geht von Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus und lokalisiert den Codex in den bayerischen Raum, möglicherweise wurde er im Skriptorium des Klosters

²²⁰ London, British Library, ms add 17687.

²²¹ Malibu, Getty Museum, Ms. Ludwig VIII 2, fol 93r. Initiale E zu Psalm 80.

²²² Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod.pal.germ.389.

Scheyern angefertigt – aber das ist nicht belegbar.²²³ Drei stilistisch deutlich voneinander zu unterscheidende Maler haben zeitgleich an der Ausgestaltung des Codex mitgewirkt.²²⁴ Grundsätzlich ist die Art der Gewandung mit der hohen Taille, den schmalen Gürteln, den sich bei den Frauen am Boden stauenden Falten und dem an den Fesseln engeren Gewand vergleichbar. Hier wie dort begegnen lange gerade Falten, die der Form des Oberschenkels folgen und teilweise an ihrem Ende in Häkchen auslaufen bzw. spitz zusammenlaufen (was primär für die Miniaturen des ersten Meisters gilt, der noch eine romanisch geprägte Formensprache besitzt, aber auch beim dritten Maler zu beobachten ist). Der lange herabfallende Gürtel trennt den Unterkörper gewissermaßen in zwei Hälften, wie es auch deutlich bei den beiden männlichen Figuren im Inneren des Kästchens zu sehen ist (Abb. 26a-b). Wieder fallen Übereinstimmungen bei Details auf, wie beispielsweise bei der ähnlichen Wiedergabe eines Bettes. Sowohl die gedrechselten Bettpfosten mit den aufsitzenden Knupseln wie auch die in spitzen Falten herabhängende Decke und das Kissen sind vergleichbar (fol 80r, ähnliches auch beim gedeckten Tisch auf fol. 65r).



Abb. 26a und b,
Thomasin von Zerclaere, *Der welsche Gast*, Süddeutschland, Mitte 13. Jahrhundert,
Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 389, fol. 63r (links) und fol. 126v (rechts).

²²³ Vetter 1977, S. 188-190.

²²⁴ Vetter 1977, S. 146. Maler A bis fol. 31v, Maler B von fol. 32r bis 48v, Maler C den Rest des Codex.

In dieser Hinsicht nahe ist auch ein Bildfeld aus der um 1250 gemalten Decke von St. Maria Lyskirchen in Köln. Das Tischtuch, an dem die drei Engel sitzen, die Isaak besuchen, zeigt exakt die gleichen Kellerfalten wie die Bettdecke im linken Relief des Kästchens – und der rechte Engel ist mit seinem sich vorwölbenden Profil und der klassischen Nase ebenso mit den Kästchenfiguren vergleichbar (Abb. 27). Ansonsten ist der Gewandstil dieser Malereien sehr viel zackiger und voluminöser, von daher kaum den Figuren des Kästchens verwandt.



Abb. 27,
Deckenmalerei,
Santa Maria Lyskirchen Köln, um 1250.

Auffallend sind in der Heidelberger Handschrift weiterhin die vielen Gesichter im Profil, wie es in anderen Handschriften sonst nicht derart gehäuft der Fall ist – was durchaus mit den Figuren des Münchner Kästchens korrespondiert, vor allem, da die Augen in diesen Fällen nahezu identisch gestaltet sind (mandelförmig von der Seite gesehen). Hier wie dort sind die Haare gescheitelt, die Strähnen oder Wellen mal sorgfältig, mal flüchtig ausgeführt. Die Männer tragen das Haar nackenlang, die Frauen immer offen (bis auf zwei Ausnahmen im Kästchen, die Frau in Medaillon zwei und die Frau der hinteren Innenwand). Die wenigen Ranken, die sich in der Handschrift finden (z. B. auf fol 14v) enden in ähnlich sich auflappenden Formen wie die auf den Reliefs des Kästchens.

Nahe erscheinen mir auch noch die Miniaturen in einem um 1235 in Basel entstandenen Brevier.²²⁵ Der kleine Mund mit der kleineren Unterlippe, die breite Nase, die Führung der Brauen, das in sanften Wellen herabfallende Haar, der Körperschwung, die

²²⁵ Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, ms. 402, nach 1235, Swarzenski 1936, Nr. 36. Abbildung fol. 13r.



Abb. 28,
Brevier, Basel, gegen 1235,
St. Gallen, Stiftsbibliothek

Gewandgestaltung mit den lang gezogenen Falten und den sich am Boden stauenden Stoffmassen ist vergleichbar mit den Eigenarten der Kästchenfiguren. Insgesamt kommen die etwas gedrungeneren Figürchen der Miniatur besonders den Figuren im Kästcheninneren nahe (Abb. 28).

Bestimmte Besonderheiten, wie der straff gespannte Stoff am durchgedrückten Spielbein, scheinen einem gewissen Zeitstil zu entsprechen. Sie finden sich in zahlreichen weiteren Handschriften, unter anderem in den Miniaturen der *Carmina burana*²²⁶ (gegen 1230, Abb. 30), in verschiedenen Exemplaren aus der Pariser Bible moralisee Werkstatt (dazu unten,

Abb. 29) wie auch in der monumentalen Skulptur, beispielsweise am linken Tympanon des Südquerhauses des Straßburger Münsters (Marientod, der Mann, der die Füße Mariens hält, siehe Abb. 31).²²⁷



Abb. 29,
Bible moralisée, Paris um 1220,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2554, Ausschnitt aus fol. 61v

²²⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek clm 4660, Klemm 1998, Nr. 105, Bischoff 1970, S.4.

²²⁷ Auch im Evangeliar von Mainz (Aschaffenburg, Schlossbibliothek, ms. 13, Mainz um 1260, Swarzenski 1936, Nr. 17), fol. 20r, 28v, 24r, 90r – hier hat einer der Männer ebenfalls ein Kleid mit Pünktchensaum an wie der schreitende Mann in Medaillon 1 des Kästchens. Ferner ein Legendarium der Dominikanerinnen zum Hl. Kreuz in Regensburg (heute Oxford, Keble College, nach 1271 in Regensburg, Swarzenski 1936, Nr. 27), fol. 7r.



Abb. 31 (oben),
Tympanonrelief mit dem Marientod,
erste Hälfte 13. Jahrhundert,
Straßburg, Münster

Abb. 30 (links),
Carmina burana,
Mitte 13. Jahrhundert, Österreich, Kärnten (?),
München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4660.

Auch für das unruhige Faltengekräusel des Untergewandes des Fiedlers auf dem Kästchen findet man Parallelen in der Kunst aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Ein ähnlich verunklärter Wirrwarr um die Füße ist bei einer sitzenden Maria auf einer Kölner Urkunde der Zeit um 1250 zu beobachten²²⁸, ebenso wie in einer Miniatur mit der Kreuzigung Christi in einem Psalter für die Diözese Basel, entstanden nach 1253 im südwestdeutschen Raum (Bonmont-Psalter, Heute Besançon, Bibl. Mun. Ms. 54), wengleich der ausgeprägt zackige Gewandstil an sich deutliche Unterschiede zum Stil des Kästchens zeigt (Abb. 32 und 33).²²⁹

²²⁸ Kat. Stuttgart 1977, Bd. I, S. 246, Nr. 344.

²²⁹ Derart unruhige Falten fallen besonders in den Miniaturen der Bibel von Heisterbach auf (Berlin, Staatsbibliothek, Hs. Theol.lat.fol. 379, Köln, um 1240, Swarzenski 1936, Nr. 10), fol. 209v, 264v; 238r, 339v.



Abb. 32,
Urkunde der Kölner Dreikönigsbruderschaft,
Köln um 1250, Hannover, Kestner Museum

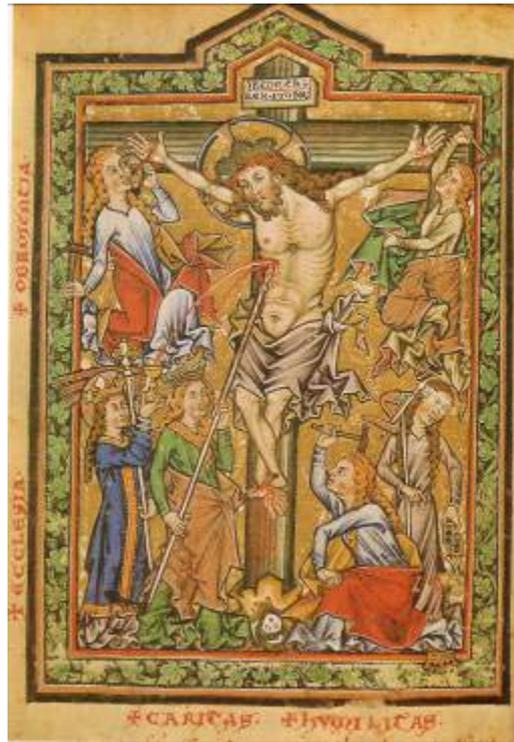


Abb. 33,
Bonmont Psalter, süddeutsch, 1253,
Besancon, Bibl. Mun.

Entfernt finden sich auch Parallelen in den beiden großen Epenhandschriften des 13. Jahrhunderts, die in der Münchner Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Bei der allgemein in das zweite Drittel des 13. Jahrhunderts datierten und in den schwäbischen Raum bzw. die Gegend um den Bodensee lokalisierten Tristanhandschrift²³⁰ (cgm 51) fallen an stilistischen Übereinstimmungen zu den Kästchenfiguren auf (die Parallelen schwanken jedoch mit den Fähigkeiten der unterschiedlichen Illuminatoren): der wie ein Bogen gespannte Körper der schlanken Figuren, die kleinen Münder, die mandelförmigen Augen, das strähnige, bei den Männern im Nacken gewellte Haar, ferner der über die Oberschenkel glatt gespannte Stoff (besonders auffällig bei Schrittstellungen). Weiter finden sich übereinstimmende Details, wie beispielsweise die Gewandführung bei frontal zum Betrachter sitzenden Figuren oder die in den häufig vorkommenden Profilbildnissen beobachtbare Eigenart der geraden Führung der Nasenlinie in die Stirn (beispielsweise auf fol. 10v). Bei diesen Ähnlichkeiten dürfen aber deutliche Unterschiede nicht übersehen werden. So ist das Verhältnis von Ober- und Unterkörper harmonischer, als bei den Kästchenfiguren. Die Gewänder sind sehr viel weicher modelliert. Die Kleider der Frauen stauen sich nicht in zackigen Falten auf dem Boden, sondern in großen weichen Schlaufen,

ebenso wie die Gewänder der Männer (die nur bis kurz unter das Knie reichen, nicht bis zum Knöchel wie auf dem Kästchen) die Beine in schwungvollen Kellerfalten umspielen und nicht zackig gebrochen oder geradlinig enden. Das Faltenspiel ist insgesamt sehr viel feiner, fließender, Falten enden nur sehr selten in Zacken oder kleinen Häkchen (Abb. 34a und b).

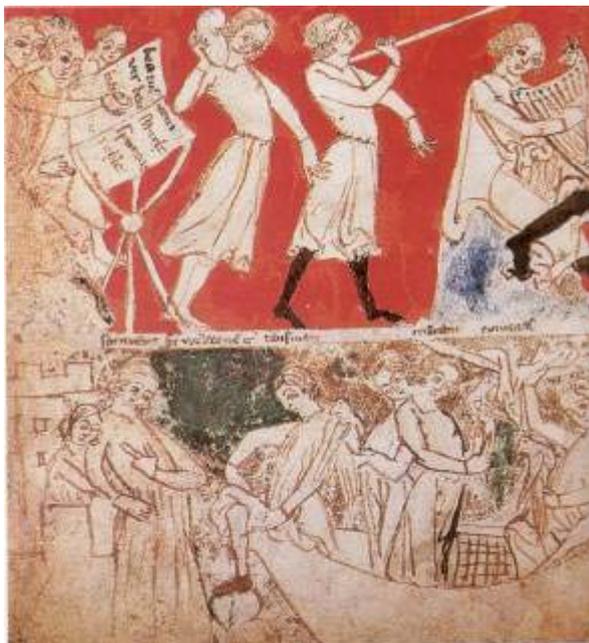


Abb. 34a und b,
Tristancodex, Straßburg, Mitte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische Staatsbibliothek cgm 51, fol. 10r (links) und fol. 11r (rechts)

Vergleichbarer erscheint der Stil der Miniaturen der Parzival Handschrift (cgm 19), über deren Datierung und Herkunft (zwischen 1220 und 1270, dieselbe Werkstatt wie cgm 51?) bislang keine Einigkeit in der Forschung besteht.²³¹ Zwar sind die Figuren im Parzivalcodex deutlich steifer als auf dem Kästchen, es fehlt ihnen der gebogene Schwung, aber dennoch teilen sie den hochgewachsenen schlanken Wuchs sowie den nun schon öfter beobachteten bruchlosen Übergang der Nase in die Stirn oder das in Strähnen fallende Haar, das bei den Männern sich im Nacken in Locken kräuselt, bei den Frauen weich auf Schulter und Nacken fließt. Beim Gewandstil stimmen hier wie dort die spitz zulaufenden Falten, die am Knöchel endenden Kleider der Männer und die, in der Handschrift allerdings weich sich am Boden stauenden, langen Kleider der Frauen überein. Deutlich unterscheiden sich hingegen Profilansichten. Während auf dem Kästchen das Profil immer nach außen gewölbt ist, verfügen die Figuren in der Handschrift über ein nach innen

²³⁰ Hierzu: Klemm 1998, zu cgm. 51.

²³¹ Kat. München 1970, S. 19-25; Klemm 1998, zu cgm. 19.

gekehrtes oder gerades Profil (Abb. 17a-c). Entfernt erinnern auch einige Miniaturen der Münchner Willem von Orlens Handschrift an das Kästchen.²³² Leider sind die Bilder stark beschädigt und teilweise nur mehr schwer zu erkennen. Die Figuren dieser Handschrift sind wie die Figuren des Kästchens schlank und hochgewachsen, der Körperschwung ist ebenso vergleichbar, die Gesichter allerdings sind etwas rundlicher. Die Handschrift entstand wahrscheinlich um 1270 in Zürich (Abb. 69, 104).²³³

Die Malereien zweier heute im Schnütgen-Museum in Köln aufbewahrter, um 1250 ebenda entstandener kleinerer Glasscheiben, die wohl ehemals einer Privatkapelle entstammten, zeigen gewisse stilistische Ähnlichkeiten. Vor allem sind es in der Scheibe mit der Darstellung des Marientodes die in kleinen Häkchen endenden, wenigen aber langen parallelen Falten im Gewand der Maria und die, selbst bei einer liegenden Figur, zu erkennende Fülle des Gewandes um Fuß und Knöchel (Abb. 35a und b). In der Marienkrönung fällt die oben bereits beschriebene Faltenführung der sitzenden Figuren bei Christus auf, wie in beiden Fenstern die Stifterfiguren deutlich gedrungener sind.²³⁴



Abb. 35a und b,
Mariantod (links) und Marienkrönung (rechts), Glasfenster, Köln, nach 1250,
Köln, Schnütgen-Museum

²³² München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 63, vgl. auch Weigele-Ismael 1997 und Klemm 1998, zu cgm. 63.

²³³ Weigele-Ismael 1997, S. 76-78, 189f. Dagegen Klemm 1998, zu cgm. 63

²³⁴ Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nrn. M2 und M3; Lyman 1982, Nr. 1,2-1,3.

Nahe scheinen mir auch die Scheiben mit den sechs Werken der Barmherzigkeit, die um 1250 in Freiburg im Breisgau entstanden und im Nordquerschiff des Münsters angebracht sind.²³⁵ Hier ist es die etwas gedrungener Gestalt mit ihrem schönen Körperschwung, vor allem aber die Faltenführung des Gewandes, welche die Figuren des Glasfensters mit den Figuren des Kästchens (in erster Linie denen der Vorderseite und des Inneren) verbindet (Abb. 44).

Am engsten zu den Figuren des Münchner Kästchens steht meines Erachtens die männliche Figur auf der Rückseite des so genannten Stauferkameos oder Schaffhauser Onyx'. Die außerordentliche Fassung des aus dem 1. Jahrhundert nach Christus stammenden Kameos, die in der Kunst des 13. Jahrhunderts ohne Vergleich ist, datiert um 1230/40. Der Entstehungsort ist unbekannt, wird aber allgemein mit oberrheinisch/Straßburg angegeben.²³⁶ In unserem Zusammenhang von Interesse ist das flache, in Silber getriebene und vergoldete Relief der Rückseite (Abb. 36).



Abb. 36,
So genannter Staufer- oder Adlerkameo, auch Schaffhauser
Onyx, Oberrhein, Straßburg, erste Hälfte 13. Jahrhundert,
Schaffhausen, Museum Allerheiligen

Vor einem gewaffelten Grund steht ein Falkner, der auf der Linken einen Falken trägt, mit der rechten Hand in die Tasselschnur seines Umhangs greift und gleichzeitig die Haube des Vogels hält. Insbesondere bei der Physiognomie bestehen auffallende Übereinstimmungen. Vergleichbar sind das sich nach vorne wölbende, pausbäckige Gesicht, der bruchlose „klassische“ Übergang der Nase in die Stirn, die wulstigen, wurstartigen Lippen, das zur Seite gezogene Auge, die strähnig in den Nacken fallenden Haare. Zwar erscheint der Falkner durchaus fester, fast fülliger, aber die hohe Taille, der nach vorne

²³⁵ Kat. Freiburg 1975, Nr. 8; Kat. Stuttgart 1977, Nr. 411.

²³⁶ Ausführlich hierzu Kat. Stuttgart 1977, Nr. 607 mit der älteren Literatur und Heuser 1974, Nr. 6, S. 17-22. Ferner Kohlhaussen 1936.

gebogene Schwung des Körpers verbindet ihn wiederum mit den Figuren des Kästchens. Verwandt sind ferner die feinen Falten ober- und unterhalb des schmalen Gürtels, die lang gezogenen Falten im unteren Bereich des Gewandes und dessen straff über die Beine gespannter Stoff sowie die eckigen kleinen Füßchen, die unterhalb des knöchellangen Saumes hervorschauen. Stilistisch wird das Relief natürlich mit weiteren herausragenden Werken der Zeit in Verbindung gebracht, vor allem den in München verwahrten Handschriften cgm 19 (Parsifal) und cgm 51 (Tristan, weiteres hierzu unten) und Straßburger Siegeln aus der Mitte des 13. Jahrhunderts.²³⁷

Auf einigen rheinischen Siegelstempeln des 13. Jahrhunderts sind ebenfalls deutliche stilistische Parallelen zu erkennen, beispielsweise auf einem zwischen 1230 und 1242 zu datierenden Siegel des Kanonissenstiftes St. Peter in Vilich bei Köln.²³⁸ Auffallend ist die gleiche Überlängung der Figuren, ihr schmaler Wuchs und eleganter Körperschwung, die lang gezogenen Falten, die sich am Boden wie ein umgekehrter Trichter stauen (vergleiche besonders Medaillon vier mit der Figur Marias auf dem Siegel), die dünnen Ärmchen und Beine sowie die Ähnlichkeiten bei den Physiognomien (kleiner Mund, größere Nase, ovale Form, Abb. 37). Verwandtes ist auch auf einem Siegel des Züricher Großmünsters zu entdecken (um 1230/40).²³⁹ Die enthaupteten Figuren der Heiligen Felix und Regula haben ähnliche Gesichtszüge (die beiden tragen ihre Köpfe in Händen) und auch die Gewandgestaltung zeigt Parallelen (Abb. 38).



Abb. 37,
Siegel des Kanonissenstiftes St. Peter in Vilich,
Köln, vor 1242.



Abb. 38,
Siegel des Züricher Großmünsters, Zürich um 1240

²³⁷ Kat. Stuttgart 1977, Nr. 607.

²³⁸ Kat. Stuttgart 1977, Bd. 1, Nr. 125.

Schon von Kohlhaussen wurde auf die stilistische Nähe des Kästchens zu den Figuren des Ecclesia-Meisters am Straßburger Münster hingewiesen²⁴⁰, auf die ich jetzt erst eingehen möchte, da es mir sinnvoller erschien, zuerst auf Objekte einzugehen, die vom Größenmaßstab besser vergleichbar sind. Denn im Grunde ist es schwer, wenn nicht gar unmöglich, monumentale Steinskulpturen mit nicht einmal vier Zentimeter großen Holzfigürchen, die aufgrund ihrer technischen Ausführung eher der Malerei nahe stehen, in stilistischer Hinsicht zu vergleichen. Natürlich lassen sich bei den Figuren gewisse zeitbedingte Parallelen sehen, wie beispielsweise die sanft gebogene Körperhaltung, der hohe schlanke Wuchs, die leichte Überlängung, die sich am Boden stauenden Falten oder das straffe Anliegen des Gewandes an den Oberschenkeln (Abb. 39a und b). Aber letztlich verfügen Ecclesia und Synagoge über sehr viel mehr Eleganz, ein viel anmutigeres Faltenspiel, natürlich aufgrund der Größe der Gesichter, viel mehr Ausdruck. Die Werke des Ecclesia-Meisters waren vorbildlich für eine ganze Reihe in den



Abb. 39 a und b
Ecclesia und Synagoge, Straßburg um 1230,
Straßburg, Münster



Abb. 40,
Friedberger Jungfrau, Süddeutsch
nach 1230,
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum

²³⁹ Ebd. Nr. 117.

²⁴⁰ Kohlhaussen 1928, S. 71.

Jahren danach entstandener Arbeiten und haben weit nach Osten ausgestrahlt. Darunter sind kleinere Skulpturen wie die Friedberger Jungfrau²⁴¹, die mit ihrem leicht ovalen Gesicht, dem am Boden aufstehenden, an den Oberschenkeln anliegendem Kleid mit lang durchgezogenen Falten, dem sanft auf die Schultern herab gleitenden Haar an die kleinen Figürchen des Münchner Kästchens erinnert (Abb. 40). Gleiches gilt für die Figur der Hl. Maria Magdalena, eine Freiburger oder Straßburger Arbeit um 1250.²⁴² Alle genannten Skulpturen teilen mit den Figürchen des Kästchens die genannten Grundcharakteristika, die auf den gemeinsamen zeitlichen Hintergrund hinweisen, recht viel mehr aber auch nicht belegen können.

Ebenso verhält es sich mit einigen am Mittelrhein entstandenen Arbeiten, die Parallelen zu den Figuren des Kästchens aufweisen.²⁴³ Eine um 1250 zu datierende, aus der Gegend um Koblenz stammende Hl. Katharina hat mit ihrer hohen und schmalen Taille, dem massiven Unterkörper, den relativ großen Händen, den lang gezogenen Falten, die sich auf dem Boden stauen, der ovalen Gesichtsform mit der großen Nase und dem kleinen Mund doch eine gewisse Nähe zu den weiblichen Figuren des Kästchens (Abb. 41). Ähnliches lässt sich auch bei einer zur gleichen Zeit entstandenen Heiligen aus Pingsdorf beobachten (heute Köln, Diözesanmuseum²⁴⁴) sowie bei einer um 1260 datierten, maasländischen thronenden Madonna im Kölner Schnütgen-Museum²⁴⁵ (Abb. 42).

²⁴¹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. PLO 3102, hierzu Kat. Stuttgart 1977, Bd. 1, Nr. 477.

²⁴² Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv.-Nr. 11441, vgl. Kat. Freiburg 1985, Nr. 10.

²⁴³ Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nr. A 1001, vgl. Kat. Köln 1989, Nr. 13.

²⁴⁴ Kat. Köln 1989, S. 23, Abbildung 14.

²⁴⁵ Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nr. A 10, vgl. Kat. Köln 1989, Nr. 5



Abb. 41,
Hl. Katharina, Mittelrhein, um 1250, Köln,
Schnütgen-Museum



Abb. 42,
Thronende Madonna, Maasgebiet, um 1250,
Köln, Schnütgen-Museum

Hinter allen den genannten Figuren lassen sich unübersehbar französische Vorbilder entdecken, die, sicherlich über viele Zwischenstufen vermittelt, auch auf das Münchner Kästchen eingewirkt haben dürften. So sind beispielsweise die Figuren der in der Pariser Bible moralisée Werkstatt um 1230 entstandenen Bibeln doch deutlich mit den Kästchenfiguren vergleichbar. Das ist vor allem am Körperschwung, der Proportionierung der Figuren, der Faltenführung, aber auch bei Details wie den gleichen Frisuren, der besonderen Art des Übergangs Nase-Brauen, der straffen Spannung des Stoffes über die Oberschenkel, den kleinen Falten am Gürtel, den dünnen Armen zu erkennen. In gleichem Maße Verwandtes zeigen die vor 1248 zu datierenden Fenster der Saint Chapelle²⁴⁶ oder einige der Figuren der westlichen Innenwand der Kathedrale von Reims, um nur drei Beispiele zu nennen (Abb. 29, 43).

²⁴⁶ Yves Christe, The "Bible of Saint Louis" and the Stained-glass Windows in the Sainte-Chapelle, Paris, in: Ruiz 2004. 451-477.



Abb. 43,
Estherfenster (Ausschnitt), Paris um 1240/50,
Paris, Sainte-Chapelle



Abb. 44,
Freiburg, Münster, Teil des Barmherzigkeitsfensters,
um 1250, Freiburg, Münster Nordquerschiff

Dieser französische Einfluss auf die deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts ist allenthalben zu spüren. Die großen Kathedralbauten in Köln und Straßburg, die Handwerker aus dem französischen Landen angezogen haben, dürften auf allen Gebieten für wesentliche Impulse gesorgt haben.²⁴⁷

Das Kästchen aber stilistisch genauer einzuordnen als um die Mitte des 13. Jahrhunderts und exakter zu lokalisieren, bleibt schwierig, denn das eine eng verwandte Objekt gibt es nicht, das Kästchen bleibt dann doch singulär. Stilistische Anklänge finden sich in Werken, die zwischen dem Bodenseeraum und Köln entstanden sind. Mir scheint der etwas zackigere Stil der Kästchenfiguren bei aller Zurückhaltung (man denke nur an den am Oberrhein entstanden, ausgesprochen dem Zackenstil verhafteten Bonmont-Psalter in Besançon) dann doch eher auf eine Herkunft aus dem Gebiet des Mittelrheins, also etwa der Gegend zwischen Straßburg und Köln, als des Oberrheins – wie bislang in der Literatur angenommen – hinzuweisen, eine genauere Lokalisierung allein aufgrund stilistischer Charakteristika aber ist meines Erachtens nicht möglich.

²⁴⁷ Kat. Köln 1989, S. 26f, Brüggem 1989, S. 19; Zimmermann 1994, S. 448.

2.3.2.2 Der Ornamentstil

Bereits oben habe ich darauf hingewiesen, dass in der Forschung die stilistischen Charakteristika des Ornaments des Münchner Kästchens in die Zeit vor 1200 angesiedelt wurden. Auch auf diesem Gebiet hat es überraschenderweise bislang keine nähere Untersuchung gegeben. Mit Hilfe bestimmter Ornamente zu datieren oder sie als „Kronzeugen“ in Echtheitsfragen anzusehen, dürfte sich meines Erachtens noch schwieriger erweisen, als dies schon beim Figurenstil der Fall ist. Ornamente sind oft über Jahrhunderte lang in der Kunst verwendet worden, sie tauchen um Jahrzehnte versetzt in verschiedenen Kulturlandschaften auf, immer wieder sind Rückgriffe auf älteres Formengut zu beobachten.²⁴⁸ So ist beispielsweise in der gotischen Malerei der Mitte des 13. Jahrhunderts am Bodensee allenthalben eine „reromanisierende“ Tendenz zu beobachten, die sich besonders auch im Wiederaufgreifen älterer Ornamente zeigt.²⁴⁹

Aus der Überfülle des Vorhandenen möchte ich nur auf einige wenige, wahllos ausgesuchte Objekte aus verschiedenen Kunstgattungen hinweisen, da es mir nicht sonderlich weiterführend erscheint, hier eine lückenlose Beweisführung anzustreben, die sowieso niemals zu erreichen wäre.

Eine derart elaborierte Ornamentik, wie sie auf dem Kästchen anzutreffen ist, findet sich beispielsweise in Würzburger Handschriften der Zeit um 1250 wieder (s.o.). Der schon erwähnte Würzburger Psalter – wie nahezu alle Handschriften dieser Gruppe – verfügt über eine reiche und vor allem farbenprächtige Flechtbandornamentik mit sich durchdringenden Kreisen, Quadraten, Herzen, Rollen (Abb. 18, 22a und b, 24, 25, 45a und b), wie sie auch und besonders am Deckel des Kästchens zu sehen ist. Auch die Initialornamentik mit ihren vielfach verschlungenen Ranken, den sich darin in Medaillons tummelnden kleinen menschlichen Gestalten, den Drachen mit den Wolfsköpfen und spitzen Ohren (wie auf der linken Seite des Kästchendeckels) scheint mir eng verwandt zu sein. Gerade dieser Drache mit diesem Kopf ist ein derart beliebtes Motiv, dass sich hunderte von jenen in den Handschriften des späten 12. und gesamten 13. Jahrhunderts finden lassen würden. Die sich aus einem Strang entwickelnden Ranken, wie auf dem vorderen rechten Feld des Deckels, finden sich nahezu exakt wieder an der Stirnseite des Marienschreins im Aachener Dom (vor 1238).²⁵⁰

²⁴⁸ Zum ornamentalen Neben- und Durcheinander im 13. Jahrhundert äußert sich eingehend Dietrich Kötzsche in: Kat. Berlin 1992, zu Nr. 5.

²⁴⁹ Ausführlich und mit zahlreichen Belegen aus dem weiteren Bodenseeraum: Michler 1992, S. 42-54.

²⁵⁰ Schnitzler 1959, Nr. 14, S. 22f.



Abb. 45a und b,
 Würzburger Psalter, Würzburg um 1250,
 München, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 3900, fol. 4v (links) und 63r (rechts)

Ebenso verhält es sich mit dem Kreuzblümchenmuster, das an den Eckelementen des Kästchens auftaucht. Es gehört ab dem 12. Jahrhundert bis weit in das späte 13. Jahrhundert zu den immer wieder anzutreffenden Ornamenten und findet sich dementsprechend auf unzähligen Objekten. Man trifft diese Blümchen auf Arbeiten aus der großen Kölner Beinschnitzwerkstatt (Abb. 10), auf einer um 1280 zu datierenden Glasscheibe im Kölner Schnütgen-Museum²⁵¹ (Abb. 46), klein auf den Glasscheiben des Straßburger Münsters, in französischen und deutschen Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts.²⁵²

²⁵¹ Köln, Schnütgen-Museum, Inv.-Nr. M 524, vgl. Kat. Köln 2003, S. 86.

²⁵² Nur eine kleine Auswahl: Welfenchronik aus Kloster Weingarten, zwischen 1185 und 1191, Fulda, Hessische Landesbibliothek, cod. D 11; Zwiefaltener Kapiteloffiziumsbook, gegen 1160, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.Hist.2°415, Psalter, Paris um 1260/70, Paris, Bibliothèque Nationale, ms latin 15477, fol 44r, Bibel mit Glossen, Mitte 13. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque Nationale, ms latin 11545, Psalterium, Augsburg um 1260, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 2640 fol 18r und 16r.



Abb. 46,
Stephanusscheibe, Köln um 1270,
Köln, Schnütgen-Museum



Abb. 47,
Bogenfragment, ehem. Kloster Wessobrunn, um
1250, München, Bayerisches Nationalmuseum

Die gemuldeten, kräftigen Palmetten des Kästchens, wie sie in den Reliefs der Vorder- und Rückseite sowie des Deckels zu sehen sind, kommen ebenso gehäuft im 13. Jahrhundert vor, wofür sich wiederum zahlreiche Beispiele finden lassen. Ja, gerade diese Form der Palmetten, überblickt man Handschriftenkataloge, scheint sich besonders in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu verbreiten.²⁵³ Neben Handschriften (aufgrund der Fülle des Vorhandenen, gerade in der Initialornamentik, möchte ich auf Hinweise auf einzelne Handschriften verzichten, da eine Auswahl hier letztlich rein willkürlich bleiben würde) findet man sie auf anderen Minnekästchen, auf Arbeiten aus der Hand Hugo d'Oignies (Abb. 106, 107), auf Elfenbeinarbeiten wie einem fränkischen Buchdeckel der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts oder einem Kamm der Zeit nach 1200.²⁵⁴ Das Muster taucht auch in der Bauskulptur auf, wie beispielsweise bei den meisten Fragmenten aus der Wessobrunner Klosterkirche (um 1250), die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München finden.²⁵⁵ Die Übereinstimmungen gerade zu letzteren sind regelrecht frappant, sogar die „Perlung“ in den Ranken findet sich hier wie dort (Abb. 47). Eine ähnliche

²⁵³ Ich kann nur auf die Kataloge der Österreichischen Nationalbibliothek, der Bayerischen Staatsbibliothek, den Landesbibliotheken in Fulda, Stuttgart und Karlsruhe verweisen, ohne auf einzelne Beispiele eingehen zu wollen. Es wird eine Entwicklung von flacheren Palmetten zu kräftigeren, gemuldeten hin sichtbar.

²⁵⁴ Buchdeckel: München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 12201b, Goldschmidt 1926, Nr. 119; Kamm, Köln, Kunstgewerbemuseum, Goldschmidt 1926, Nr. 150a, hier sind nur die Blätter vergleichbar, die Ranke selbst ist viel fleischiger.

²⁵⁵ München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nrn. MA 68b, 97 (Foto), 99, 100, 106. Bis heute ist der gesamte Fundkomplex mit zahlreichen Fragmente nicht untersucht worden. Man nimmt an, so die Objekttexte im Museum, dass es sich um westlich beeinflusste Arbeiten handelt. Gesichert ist die Datierung aufgrund von Quellen.

Ornamentik findet sich über der Eingangstüre der Stadtkirche in Schwäbisch-Hall, datiert in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.²⁵⁶

Fast identische Motive finden sich auf den Unterseiten der bemalten Deckenbalken im Basler „Schönen Haus“, die sicher in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert werden, das Argument bei Dorothea und Peter Diemer, die Ornamente des Kästchens würden aus dem 12. Jahrhundert stammen, also weitgehend widerlegen können.²⁵⁷ Der größte Teil der Malereien an den Unterseiten der Balken ist leider durch spätere Übertünchungen zerstört, erhalten hat sich lediglich ein knapp ein Meter breiter Streifen an acht Balken (von einer ursprünglichen Balkenlänge von fast 10 Metern), dessen reiche Ornamentik mit verschlungenen Herzen und gemuldeten lappigen Blättern besonders den Ornamentfeldern auf dem Deckel des Münchner Kästchens gleichen (Abb. 48a-c, 49a-c)



Abb. 48a-c
Details der Deckenbalkenbemalung im „Schönen Haus“ in Basel



Abb. 49a-c
Details aus dem Deckel des Münchner Minnekästchens

Hinsichtlich dieser Besonderheiten sind mit dem Münchner auch einige weitere Kästchen und ein Buchdeckel enger verwandt (auf die gleiche „Bauweise“ bzw. parallele handwerklich technische Merkmale dieser Objekte sowie deren ähnliche Fassungen – elfenbeinimitierend – bin ich oben bereits eingegangen). Es handelt sich um das Kästchen von Attinghausen (Kap. 2.3.4.1), die große Kölner Lade (Kap. 2.3.4.2), das Horbener

²⁵⁶ Bock 1973, S. 28.

Kästchen (Kap. 2.3.4.3), ein Kästchenfragment²⁵⁸ sowie ein weiteres Kästchen im Kunstgewerbemuseum Köln.²⁵⁹ Verbindend ist bei allen Objekten das Palmettenmotiv, wie die sich einrollenden Ranken, die teilweise Medaillons bilden, ferner eine doch recht variantenreiche Ornamentik mit sich durchdringenden geometrischen Figuren. Die einzelnen Blätter der Palmetten, und nur auf diese möchte ich mich hier beschränken, sind stets dreilappig, hier runder, dort kantiger aber immer gemuldet, oder, wie Kohlhaussen schreibt, „ausgelöffelt“²⁶⁰ (Abb. 50a-e). Dieses Motiv findet sich besonders auf Werken der Goldschmiedekunst wieder, wie oben bereits dargelegt und weist auf das 13. Jahrhundert.



50a-e,
Ausschnitte aus folgenden Kästchen (von links nach rechts): Münchner Kästchen, Attinghauser Kästchen, Kölner große Lade, Horbener Kästchen und Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 596.

Interessanter als die einzelnen Motive der Ornamente erscheinen mir jedoch zwei Charakteristika des Münchner Kästchens, die sich so auch bei anderen Objekten der Zeit des 13. Jahrhunderts finden. Zum einen kann man feststellen, dass die Ranken, besonders auf der Rückseite des Kästchens, die eingeschlossenen Figuren regelrecht bedrängen. Man könnte fast von einem „horror vacui“ des Künstlers sprechen, denn es gibt gerade auf dieser Seite kaum einen freien Raum in den Medaillons. Zum anderen ist es Umstand, dass sich die Geschichte überhaupt in von Ranken gebildeten Medaillons abspielt.

Für ersteres lassen sich zahlreiche Vergleiche aufzeigen. Die Figuren in den Miniaturen im Psalter von Waldkirch (Anfang 13. Jahrhundert²⁶¹) stehen vor einem Hintergrund, der sie regelrecht zurückt – es ist absolut kein freier Raum um sie herum. Auf vielen Arbeiten Hugo d’Oignies werden die stehenden Figuren von Ranken umspielt, so beispielsweise auf

²⁵⁷ Zum „Schönen Haus“ in Basel siehe Kat.-Nr. 4.

²⁵⁸ Nürnberg, Gewerbemuseum, abg. bei Kohlhaussen 1949, Nr. 3

²⁵⁹ Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 596. Kohlhaussen 1928, Nr. 8. Stammt aus der Sammlung Wallraf. Das Kästchen ist heute in einem sehr schlechten Erhaltungszustand, es sind von der ehemals reichen Farbfassung und Vergoldung nur mehr wenige Reste erkennbar. Es wird im Museumsinventar in die Zeit kurz nach 1200 datiert, seine Herkunft sei niederrheinisch.

²⁶⁰ Kohlhaussen 1949, S. 4.

²⁶¹ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. brev 4°125, siehe Swarzenski 1936, Nr. 51.

einer niellierten Platte auf dem zweiten Phylakterion des Heiligen Andreas oder auf der Rückseite des Phylakterions der heiligen Margarethe (Abb. 51 und 52).²⁶²



Abb. 51
Hugo d'Oignies, Phylakterion des Hl. Andreas,
um 1230, Namur, Maison des Soeurs de
Notre Dame

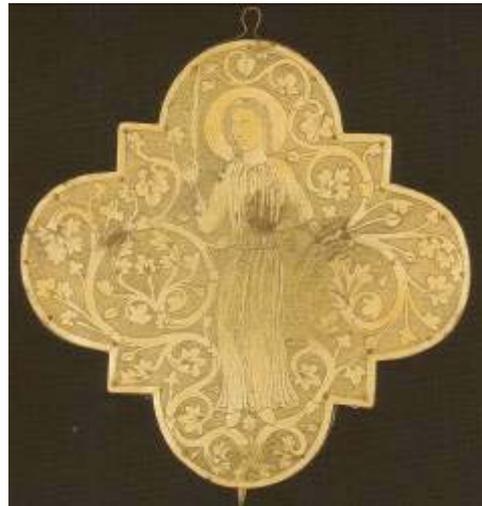


Abb. 52,
Hugo d'Oignies, Phylakterion der Hl. Margarethe,
um 1230, Namur, Maison des Soeurs de Notre
Dame

Ähnliches findet sich auf einem Reliquienkästchen aus Konstanz, um 1250/1260.²⁶³ Auch hier sind die Szenen in Medaillons angebracht und die Ranken greifen weit in das Innere der Medaillons hinein. Noch am Ausgang des 13. Jahrhunderts, ja teilweise sogar zu Beginn des 14. Jahrhunderts, lassen sich solche, an sich „romanischen“ Eigenarten hier und da beobachten, wie eine Regensburger Handschrift dieser Zeit zeigt.²⁶⁴ Auf fol. 111r wird der stehende Bischof Otto von Bamberg sowie der neben ihm kniende Paulus von den Ranken regelrecht erdrückt. Eine um 1270-80 in Zürich entstandene Bibel erzählt die Geschichte der Erschaffung der Welt ebenfalls in von Ranken gebildeten Medaillons, wobei die Ranken auch in die Bildfelder hineinwuchern.²⁶⁵ Eine Limoger Arbeit, der Flügel eines Baldachins, aus dem späten 13. Jahrhundert zeigt vom Grunde her vergleichbares, wobei die Ranken wie der Stil natürlich völlig anders sind.²⁶⁶ Noch in einigen Bildern der Manessischen Liederhandschrift sind Nachklänge dieser, den freien Bildgrund überwuchernden Rankenbildung zu erkennen, wie beispielsweise in den Autorenbildern des Bernger von Horheim, des Konrad von Altstetten oder des Grafen Rudolf von Neuenburg (Abb. 70).

²⁶² Kat. Namur 2004, S. 220f; 227-230.

²⁶³ Kat. Konstanz 1985, Nr. 1.

²⁶⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 13102.

²⁶⁵ Aarau, Kantonsbibliothek, Ms.wett.F1, fol. 6r.

²⁶⁶ Kat. Köln 1960, Nr. 97.

Geschichten oder Szenen in von Ranken gebildeten Medaillons einzubetten ist ein in der Kunst des 13. Jahrhundert gehäuft anzutreffendes Charakteristikum. Die drei Figuren auf dem Deckel des Wiener Graduales aus Kloster Weingarten (s.o. und Abb. 97) sind ebenfalls von Medaillons umgeben, in die wiederum die Ranken, wenn auch moderater, hineinwachsen. Im oben erwähnten Kölner Kästchen (Kap.2.3.4.2) werden die Figuren in ähnlicher Weise von einer Blattranke umgeben, wenngleich eine Bildung von ausgeschiedenen Medaillons hier nicht in letzter Konsequenz zu beobachten ist. In der Goldschmiedekunst treten ähnliche Phänomene auf, beispielsweise im Trudpert Kelch (um 1235 in Freiburg im Breisgau entstanden (daneben die gleichen Ranken wie auf dem Kästchen²⁶⁷) oder im Kelch von Borga, eine niedersächsische Arbeit der gleichen Zeit (Abb. 53).²⁶⁸

Ähnliches ist bei einigen oberrheinischen oder Konstanzer Arbeiten des späteren 13. Jahrhunderts zu erkennen. Beim Wettinger Stifterkelch und dem dazugehörigen Ziborium sind die figürlichen Darstellungen in Medaillons anzutreffen, die mit Blütenranken gefüllt sind, ebenso auf einem Vortragekreuz der Zeit um 1300. Die leeren Flächen der Medaillons, in denen Maria und Johannes der Evangelist stehen, werden mit Blütenranken gefüllt.²⁶⁹



Abb. 53,
Kelch von Borga, Niedersachsen (?), um 1240,
Borga, Schweden

²⁶⁷ New York, The Cloisters Collection, Kat. New York 1970, Nr. 125

²⁶⁸ Porvoo (Schweden), Evang. Gemeindekirche, Kat. Stuttgart 1977, Nr. 587.

²⁶⁹ Kat. Konstanz 1985, Nr. 3a und b und 4.

2.3.3 Die Bildmotive des Münchner Kästchens

Wie Stefan Matter jüngst ansatzweise gezeigt hat, folgen die Bildgeschichte und der Text des Kästchens jeweils den Gesetzen des eigenen Mediums. So bestehen seiner Meinung nach zwischen dem Text des Kästchens und der Bildfolge kaum Verbindungen. Der Text an sich wäre, so Matter weiter, überdies kaum illustrierbar, da er eben keine fortlaufende Erzählung ist, sondern eine Mischform aus Versliebesebrief und Minneklage ist. Ebenso wenig scheint es eine direkte Vorlage für die Bildfolge in der Literatur der Zeit zu geben. Im Allgemeinen ist es sicher zu einseitig gedacht, wenn man von einer generellen Bedingtheit der Bilder durch die Literatur ausgeht.²⁷⁰

Es ist aber sicherlich auch nicht abzustreiten, dass Bilder sich auf, sei es nun mündlich oder schriftlich, tradiertes Wissen, überliefertes Geschehen und/oder literarische Fiktionen beziehen. Dennoch kann dieses alles, das ja nur im Falle des schriftlich Niedergelegten für uns greifbar ist, nicht unkritisch und ausschließlich als Schlüssel für das vom Künstler Gestaltete angesehen werden. Bilder wie Texte bringen eigene Botschaften hervor, die zuerst ernst genommen und für sich betrachtet werden sollten, bevor auf alleiniger erkenntnisbringende Vergleiche in die Bereiche eines anderen Mediums „geschieft“ wird.²⁷¹ So kann der schaffende Künstler neue Bilder erfinden oder alte in seinem Sinne und für seine Absichten umdeuten und das Verhältnis der einzelnen Medien zueinander wird, wie es vor einem gleichen kulturellen Hintergrund eigentlich auch nicht anders zu erwarten ist, wohl eher ein gegenseitig befruchtendes gewesen sein.²⁷² Nur weil sich im Vergleich zu Texten weniger Objekte erhalten haben, ist nicht unbedingt von einem Primat der Literatur auszugehen, wie es immer wieder in der älteren als auch der neueren Forschung zu lesen ist.²⁷³

Dennoch wird es schwierig, begibt man sich auf die Suche nach Vorbildern oder Parallelen für die Folge der acht Szenen des Münchner Kästchens. Aufgrund des extrem reduzierten Bestandes an profanen Denkmälern des 13. Jahrhunderts hat sich kaum Vergleichbares im deutschsprachigen Raum erhalten, worauf die Forschung schon seit Jahrzehnten hingewiesen hat (s.o.). Daher muss hin und wieder auf später zu datierende Objekte oder auf Bilder aus dem religiös-sakralen Bereich zurückgegriffen werden – womit der Aussagewert solcherlei Vergleiche problematischer werden kann. Aber das wenige

²⁷⁰ Wie es beispielsweise Markus Müller sieht: Müller 1996, S. 5.

²⁷¹ Ausführlich dazu Lewis 1992, S. 215.

²⁷² So Curschmann 2002, S. 9-12.

²⁷³ Lauffer 1949, S. 8, Müller 1997, S. 36, wenn auch etwas einschränkender.

Vorhandene kann durch Seitenblicke auf analoge Bilder in der Literatur der Zeit unterstützt werden

Anhand einiger Vergleichsobjekte möchte ich zeigen, dass der Künstler (wie auch der Dichter der Minneklage in seinem Medium, siehe Kap. 2.4) aus einem seinerzeit gängigen Motivvorrat (der auch religiös besetzte Bildformeln einschloss²⁷⁴) schöpfte, dabei aus bekannten Bildchiffren, wie die der Übergabe eines Geschenks, einer Stiftung oder der ersten Annäherung an eine verehrte Dame neue Bilder formte und diese in einen neuen und eigenen Zusammenhang brachte. Das Ganze wiederum setzte er in eine seinerzeit durchaus bekannte, fast klassische Abfolge verschiedener Stadien der Liebeswerbung, mit der er aber, ebenso wie die Dichter, frei und schöpferisch umgegangen ist.

2.3.3.1 Der schreitende Mann

Einen Finger in die Mantelschnur, die Tasselschnur, zu haken und somit den Mantel auf den Schultern zu halten, wie es der junge Mann im ersten Medaillon macht, war eine für das 13. Jahrhundert sowohl für Frauen wie für Männer ganz typische höfische Geste. Unzählige Bildwerke des ganzen Jahrhunderts belegen dies. Erwähnen möchte ich für den deutschsprachigen Raum (diese Geste findet sich ebenso in Frankreich, Spanien, England,



Abb. 54, Münchner Minnekästchen, Vorderseite, erstes Medaillon

Italien) nur den Bamberger Reiter, die Figur der Riglindis im Naumburger Dom sowie die der Kaiserin Adelheids im Meißner Dom oder die männliche Figur auf der Rückseite des sog. Stauferkameos im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen (Abb. 35). Häufig trifft man auch bei Grabdenkmälern auf diese Geste, so beim Grabmal des Ulrich von Regensburg oder bei der hölzernen Figur Pfalzgraf Heinrichs II. von dessen Grabmal aus

²⁷⁴ Es geht sicher fehl, wenn man ein strenges Nebeneinander beispielsweise der Kunst des profanen und des sakralen Bereichs annimmt. Die verschiedenen Objekte wurden in den gleichen Werkstätten von den gleichen Künstlern hergestellt. Vgl. z.B. Kat. Köln 1997, S. 35f; Pommeranz 1997, S. 8; Müller 1996, S. 6.

Maria Laach.²⁷⁵ Die sog. kleine Straßburger Ecclesia greift ebenso in die Tasselschnur, wie, um ein frühes Beispiel zu nennen, die Hl. Katharina in einer Miniatur aus einem im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts in Kloster Schäftlarn entstandenen Antiphonars²⁷⁶ – die Aufzählung ließe sich beliebig erweitern.²⁷⁷

Genau diese Geste wird auch in der Literatur beschrieben. Isolde, so Gottfried von Straßburg in seinem im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandenen Tristan (10935-10944), trat in dieser Weise auf:

„diu tassel dâ diu solten sîn,
dâ was ein cleinez snuorlîn
von wîzen berlîn in getragen.
dâ haete diu schoene in geslagen ir dûmen
von der linken hant.
die rehten haete si gewant
hin nider baz, ir wizzet wol,
dâ man den mantel sliezen sol,
und slôz in höfshlîche in ein
mit ir vingere zwein.“

Das Motiv des Gehens, des „lustwandelnd“ auf die Frau treffenden Mannes, das in der Figur des Mannes anklingt, ist ein bis weit in die Neuzeit beliebtes Motiv, die Kontaktaufnahme eines Mannes zu einer Frau beginnen zu lassen. Am Treffendsten hat das, was die mittelalterliche Literatur beispielsweise mit „Ains tags gung ich durch kûrtzwil bald“ oder „Ich geng durch lust v' eine wald“²⁷⁸ ausdrückt, sicherlich einige hundert Jahre später Goethe mit seinen Worten „Ich ging im Walde so für mich hin und nichts zu suchen das war mein Sinn“²⁷⁹ formuliert. In der Kunst des 13. Jahrhunderts findet sich eine solche einzelne, aber dann doch in einen szenischen Kontext eingebettete Figur meines Wissens nicht, selbst die drei großen Epenhandschriften des Parsifal, des Tristan und des Willem von Orlens bieten eine solche isolierte Figur nicht.

²⁷⁵ Zürich, Schweizer Landesmuseum, um 1280, interessanterweise sind hier die Faltenritzungen mit farbigem Kitt ausgefüllt. Zum Grabmal Pfalzgraf Heinrichs. Kat. Nürnberg 1992, S. 73-76 und 181-185.

²⁷⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 17010, fol.202v, abgebildet bei Klemm 1998.

²⁷⁷ Vgl. hierzu auch Kat. Nürnberg 1992, S. 73-74; ausführlich und mit einer Fülle von Beispielen: Brüggem 1989, 43-46. Die Geste, die bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts beliebt blieb ist schon für das ausgehende 12. Jahrhundert durch eine Miniatur im Kopialbuch des Hochstiftes Freising, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HL Freising 3c, fol. 121, nach 1187, belegt.

²⁷⁸ Brandis 1968, Nr. 199 und 449. Zum Motiv des Spaziergangs am Beginn einer Minneallegorie siehe Blank 1970, S. 230.

²⁷⁹ Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe, München 1998, Bd. 1, S. 254.

2.3.3.2 Die Begegnung der Liebenden

Dass die Liebe durch das Erblicken des geliebten Menschen kommt, ist ein seit der Antike verbreiteter Topos, der in der mittelalterlichen Kunst und Literatur unter anderem darin seinen Ausdruck gefunden hat, dass der Pfeil Amors oder Frau Minnes nicht nur das Herz, sondern vor allem auch die Augen treffen kann (s.u.).²⁸⁰ Auch dies wird meines Erachtens im mittleren Medaillon thematisiert, der umlaufende Text der Vorderseite spricht ja von der Freude, die im Anblick des geliebten Menschen liegt:



Abb. 54a,
Münchner Minnekästchen, Vorderseite, zweites Medaillon

„Ihc wil vhc sagin wiscicrist
Swo liepb bi liebi ist
Div frvmint dicki
Frovde mit an blicche“



Abb. 55,
Sachsenspiegel, um 1300,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

Die Geste des Mannes, bei gleichzeitig angedeuteter Verbeugung, erinnert an Lehensgesten, wie sie beispielsweise immer wieder auf französischen Siegeln anzutreffen sind²⁸¹, im deutschsprachigen Bereich zumindest in der bildenden Kunst profaner Thematik sich aber aus dieser Zeit so nicht erhalten haben. Im allerweitesten Sinne verwandt ist eine Lehensgeste aus dem

Heidelberger Sachsenspiegel (vom Beginn des 14. Jahrhunderts²⁸²). Der belehnte Ritter kniet vor seinem Lehenherrschaft mit gefalteten Händen, die dieser mit derselben Gestik annimmt (Abb. 55). Mir scheinen jedoch gleiche Motive in anderen Zusammenhängen

²⁸⁰ Siehe Kline 1972, bes. S. 270-272; Lyman, 1995, S. 118; Camille 2000, S. 27-39. Ausführlich zu den Verletzungen, die Blick wie Pfeile verursachen können: Schlausner 1985, S. 924-929.

²⁸¹ Siehe Müller 1996, S. 39-44 mit Abb.

²⁸² Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 164, fol. 1.

aufschlussreicher: Das einzige vergleichbare Objekt aus dem deutschen Sprachraum, das ein annähernd ähnliches Motiv aufweist, ist das in Köln am Ende des 12. Jahrhunderts entstandene Londoner Beinkästchen. Wie in der Literatur nachgewiesen wurde, schmücken das Kästchen Bildmotive aus dem Sagenkreis um Tristan und Isolde.²⁸³ Das Relief der linken

Schmalseite zeigt einen Mann und eine Frau, die sich in einem abgeschlossenen Bereich unter einem Baum treffen. Der Mann hat seine Hände bittend gefaltet, die Frau reagiert darauf mit erhobenen, aber unter ihrem Gewand verhüllten Händen (Abb. 56).



Abb. 56, So genanntes Forrer-Kästchen, linke Schmalseite, Köln, vor 1200, London, British Museum

In der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts findet sich diese Geste bzw. dieses Motiv doch einige Male. Das wohl bekannteste und in der Literatur am häufigsten abgebildete Objekt mit diesem Motiv dürfte das Limoger Emailkästchen

im British Museum in London sein (um 1180).²⁸⁴ Auf der Vorderseite, rechts neben dem Schloss, ist ein junger Mann mit gefalteten Händen im Begriff, vor einer stehenden Frau niederzuknien, die ihn gleichzeitig mit einem Strick um den Hals gefangen hält (Abb. 3). Ebenso aus Frankreich stammt eine Emailpyxis (s.o.) des späteren 12. oder frühen 13. Jahrhunderts, die vier Phasen der Annäherung eines Mannes an eine Frau zeigt. Eine davon ist der mit bittenden Händen durchgeführte Kniefall des Mannes (siehe Abb. 57).



Abb. 57, Nachzeichnung einer Limoger Emailpyxis, um 1200, Paris, Louvre

²⁸³ Kat. Köln 1997, S. 134 mit der älteren Literatur. Entgegen den Angaben in diesem Katalog, die auf der bisherigen Forschung beruhen, war das Kästchen schon im 19. Jahrhundert bekannt und offensichtlich in London, denn Schmeller erwähnt es 1842 in seinem Nachruf auf Scherer, vgl. Schmeller 1842, Sp. 657.

²⁸⁴ Ausführlich dazu Müller 1996, S. 59-73.



Abb. 58,
Sammelhandschrift, Paris um 1277,
Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève,

Eine dem Münchner Kästchen zeitlich nähere Darstellung der ersten Annäherungsversuche eines Mannes findet sich in einer Miniatur in einer 1277 in Paris illuminierten Sammelhandschrift verschiedener Texte.²⁸⁵

Das am Ende des Manuskripts stehende Gedicht „Ci commence del Arbre d’Amours“ ist mit einer Illustration des Titelgebenden Liebesbaumes versehen.²⁸⁶ An den Wurzeln des Baumes, in dessen Krone der Pfeile verschießende Amor steht, trifft ein Mann auf eine Frau. Mit bittend erhobenen Händen kniet der Jüngling gegenüber der sich gestikulierend abwendenden Frau (Abb. 58). In der nächsten Etage hat der Jüngling immer noch seine Hände gefaltet und kniet, sein Flehen aber wurde offensichtlich erhört, denn die Frau fasst ihm nun an die Arme.²⁸⁷ Wie es später häufig, vor allem auf französischen Elfenbeinobjekten zu sehen ist, wird im 14. Jahrhundert das Motiv des vor einer Frau knienden und bittenden Mannes erweitert. Der Mann wird dann zugleich von seiner Dame bekränzt oder vom Pfeil bzw. Speer der Liebe getroffen (siehe Kap. 2.3.3.6 und 4.1).

Die flehend erhobenen Hände des Mannes erinnern aber auch an bittende oder betende Figuren im religiösen Bereich. Der dieser Bildformel zugrunde liegende Gedanke – das nachdrückliche Vorbringen einer Bitte – ist im profanen wie im religiösen Bereich ähnlich. So wie ein Beter mittels dieser Geste ostentativ seinen Wunsch nach Erhörung seines Gebetes zum Ausdruck bringt, so drückt im Grunde auch der Mann im zweiten Medaillon des Kästchens mit der gleichen Geste seinen Wunsch nach freundlicher Aufnahme bei der Angebeteten (die nicht umsonst so heißt) aus. Passend in diese Übernahme einer aus dem

²⁸⁵ Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2200, fol. 198v.

²⁸⁶ Müller 1996, S. 36. Das Gedicht vergleicht das Wachsen eines Baumes mit dem Beginn und dem Fortschreiten von menschlichen Liebesbeziehungen.

²⁸⁷ Müller 1996 zeigt noch einige Beispiele mehr, so Miniaturen eines Psalters aus der Pikardie, um 1290, in dem dieses Motiv gleich mehrmals vorkommt (dort Abb. 60-63).

religiösen Bereich hinlänglich bekannten Bildformel wäre auch das regelrechte Thronen der Frau auf dem Münchner Kästchen, weniger passend allerdings ihre Geste, wenn man diese als ablehnend interpretiert – wie es auf der französischen Miniatur beispielsweise eindeutig der Fall ist. Sieht man in der Geste der Frau jedoch ein Signal der Zustimmung, einen Gruß (die Frau wendet sich auch nicht ab), dann wäre die erhobene Hand wiederum eine Parallele zu der im religiösen Bereich immer wieder zu beobachtenden Begrüßungsgestik Christi oder Marias. Einige Beispiele mögen die grundsätzliche Verwandtschaft dieser Bildformel zeigen. Auf dem gestickten Ruppertsberger Antependium thront im Zentrum Christus in der Mandorla. Im unteren Bereich sind zahlreiche bittend die Hände erhobene Figuren zu erkennen. Links und rechts zu Füßen Christi zwei liegende Figuren, ebenfalls bittend die Hände erhoben (Abb. 59).²⁸⁸



Abb. 59, Antependium aus Ruppertsberg, Ruppertsberg, spätes 13. Jahrhundert, Brüssel, Musée Royaux d'art et d'Histoire

Vergleichbares findet sich auf den beiden kleineren Fenstern mit der Darstellung des Marientodes und der Marienkrönung aus dem Schnütgen-Museum in Köln (vgl. Abb. 35a und b) und auf zahlreichen weiteren Bildern anbetender Menschen.

Das Motiv an sich ist auch in der Literatur anzutreffen, wie einige Zeilen aus einem Lied aus der Feder Burkart von Hohenfels (aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts) belegen.²⁸⁹

²⁸⁸ Zum Antependium siehe Wilckens 1977 und Delmarcel 1990.

²⁸⁹ Kraus 1952/Liederdichter, Burkart von Hohenfels, Lied Nr. 3, V. 4-8.

„Râtent, wie sol ichz volenden,
daz ich in ir hulden var.
Wils, ich tuon ir mannes reht:
Mîne hende valde ich ir.“

und es auch im Wigalois (der Held wirft sich Frau Minne zu Füßen) zu lesen ist:²⁹⁰

„vür ir vüeze er sich bôt
mit ûf gerahten henden.
er sprach: 'sich muoz verenden
mîn lîp nâch iuwern gnâden gar;
dise reise die ich var
dâ ich den lîp verliesen sol
daz tuot mir herzenlîche wol,
wand ez durch iuch geschehn muoz.'
der mägde kuste er an den vuoz
vor vreuden und ergap sich ir.“

Das Lehensverhältnis der Liebe, das in der Geste des Mannes anklingt, nimmt ein Lied der Carmina Burana auf, in dem sich der Mann zum Untertan der Frau macht – ein Motiv, das ja auch im Text des Kästchens auftaucht („Dar umbi wolti ihc dir eginlihccchi sin undir t dan“):²⁹¹

„Vrowe, ih pin dir undertan
des la mich geniezen!
ih diene dir, so ih beste chan;
des wil dih verdriezen.
nu wil du mine sinne
mit dime gewalte sliezen.
nu woldih diner minne
vil suoze wunne niezen.
vil reine wip,
din schoner lip
wil mih ze sere schiezen!
uz dime gebot
ih nimmer chume,
obz alle wibe hiezen!”

Und letztlich nimmt das Bild des bittflehenden Mannes wiederum Bezug auf den Text des Kästchens und ist vielleicht auch deswegen nicht umsonst im Zentrum der Vorderseite angebracht. Der Blick derjenigen, die das Kästchen öffnet, fällt zuerst auf die Zeilen der hinteren Rückwand, an der zu lesen ist: „Du bist die Zierde aller Frauen. Gott segnet denjenigen, den Du, Selige, lieb haben willst.“ Man kann den gesamten Text als Bitte des Mannes an die Geliebte verstehen, ihm Gehör (und Herz) zu schenken, was an einigen

²⁹⁰ Kapteyn 1926/Wigalois, V. 4220-4229.

Stellen sehr deutlich zum Ausdruck kommt (siehe Kap. 2.1.3). Die Darstellung in diesem Medaillon ist die einzige Gesprächssituation in den Kästchenmedaillons und ich denke, es ist nicht zu weit gehend, dass auch das, was der Brief ausspricht, in diesem Aufeinandertreffen der beiden visualisiert wird.²⁹²

2.3.3.3 Der Adler

Der Adler oder der Falke an sich, der zwischen dem zweiten und dritten Medaillon das Schriftband mit dem Hinweis auf den Anfang des Gedichtes in seinen Fängen hält, war ein beliebtes Schmuckmotiv in Staufischer Zeit und findet sich daher allerorten. So beispielsweise an der Zierrahmung des Staufferkameos (s.o.), auf zahlreichen Münzen der Zeit oder als Motiv für eigene Schmuckstücke, wie



Abb. 60,
Münchner Minnekästchen, Vorderseite, Zwickel
zwischen zweitem und dritten Medaillon

beispielsweise ein am Ende des 19. Jahrhunderts in Mainz gefundener Adlerfürspan, eine mittelrheinischen Arbeit des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts, belegt²⁹³ Darüber hinaus spielt besonders der Falke sowohl im Minnesang wie in Minnedarstellungen über Jahrhunderte hinweg eine bedeutende Rolle. Man denke nur an die zahlreichen Darstellungen in der Manessischen Liederhandschrift, in denen Falken vorkommen. Er wurde auch durchaus als erotisch-sexuelle Metapher verstanden (s.u.).²⁹⁴ Da er auf dem Kästchen aber außerhalb der Szenenfolge steht und im Grunde nur so etwas wie eine Hinweisfunktion erfüllt, dürfte es schwer fallen und wahrscheinlich überinterpretiert sein,

²⁹¹ Hilka 1970/Carmina burana, Lied Nr. 119a.

²⁹² Die Geste des Händefaltens kann aber auch von der Frau kommen, wie ein Lied des Meißners belegt (in: Von der Hagen 1856, Bd. III, Nr. 9):

„ein menlich man, der sich erlichen heldet,
ein wiplich wib im billich ir hende veldet:
er sol si meistern libes und guotes;
si si ein wartaerinne sines muotes.“

²⁹³ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Kg 31:10, Kat. Aachen 2000, Nr. 5.9, S. 445.

²⁹⁴ Ausführlich hierzu Bowden 1979, S. 74-79. Zum Gebrauch dieser Metapher in Kunst und Literatur mit zahlreichen Beispielen und Quellenbelegen, eingehend Schmolke-Hasselmann 1982, S. 392-396 und de Jongh 1968/69, S. 27, allerdings mit überwiegend aus späteren Zeiten stammenden Beispielen. Der Vogel, hauptsächlich der Sperber oder Falke, war ein Synonym für das „membrum virile“ wie das aus ihm abgeleitete Verb eines für den Geschlechtsverkehr. „Vögeln“ ist seit dem Mittelalter bis in den heutigen Sprachgebrauch einer der gängigen Ausdrücke für den Koitus, vgl. Röhrich 2001, Bd. III, s.v. Vogel.

ihm eine konkrete Bedeutung zuzuweisen. Vielleicht soll einfach nur das Bild des Vogels als Metapher für den Mann integriert werden, wie es ähnlich ja auch auf dem Londoner Emaillkästchen zu sehen ist (Abb. 3).²⁹⁵ Im berühmten Lied des Kürenbergers, „Der Falke“ (s.o.), steht der Vogel für den gezähmten Mann, der sich dann aber doch nicht gefangen halten lässt. Zugleich ist mit dem Bild des sich in die Lüfte erhebenden Vogels der Wunsch des lyrischen Ichs verknüpft, dass die Liebenden wieder zusammen kommen, ein Wunsch, den ja auch der Verfasser der Kästcheninschrift hat, wenn man diesen nicht nur als literarischen Topos sehen möchte.²⁹⁶ Ob solcherlei Assoziationen auch hier zutreffen, muss letztlich jedoch dahingestellt bleiben.

²⁹⁵ Dort allerdings trägt die Dame einen Falken auf der Hand und die Schnur, mit der sie den jungen Mann gefesselt hat, ist eigentlich die Schnur, mit der der Falke an den Arm des Falkners oder der Falknerin gebunden wurde. Aber der zweite Falke, links oberhalb des Mannes kann durchaus als Synonym für den Mann verstanden werden. Müller 1996, S. 68f und Camille 2000, S. 11f.

²⁹⁶ „Ich zôch mir einen valken, mêre danne ein jâr.
Dô ich in gezamete, als ich in wollte hân
Und ich im sîn gevidere, mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe, und fluog in ándèriu lant.
Sît sach ich den valken, schône fliegen.
Er fuorte an sînem fuoze, sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere, alrôt guldîn.
Got sende si zesamene, die gerne gelief wëllen sîn.
Aus: Neumann 1995/Minnesang, S.24.

2.3.3.4 Der Fiedler und der lange Geigenbogen

Eines der zahlreichen Argumente in der Literatur gegen die Echtheit des Kästchens ist der angeblich viel zu lange und daher keinesfalls aus dem Mittelalter stammende Geigenbogen. Die, zugegeben, vornehmlich aufgrund der Beischrift problematische Figur des Violinisten bzw. der Frau Venus im dritten Medaillon der Vorderseite bewege sich „... zu allem noch in schmissig ausfahrender Geigerhaltung“ und sei überdies „im Besitz eines modernern langen Violinbogens.“²⁹⁷



Abb. 61,
Münchner Minnekästchen, Vorderseite,
drittes Medaillon

Wie lang ein Geigenbogen im Mittelalter zu sein hatte, dürfte sich wohl der Kenntnis der gegenwärtigen Wissenschaft entziehen. In der bildlichen Überlieferung des 12. bis 14. Jahrhunderts finden sich jedenfalls Geigenbögen in allen Längen, von ganz kurzen, stark gebogenen bis hin zu schmalen langen, an moderne Exemplare erinnernde Bögen. Dass die Länge eines Geigenbogens in dieser Zeit wohl nicht normiert war, beweist allein schon ein Blick auf das Münchner Minnekästchen. Der Bogen des Geigers im Relief der rechten Schmalseite ist deutlich kürzer als der des Fiedlers auf der Vorderseite. Auch in dieser Hinsicht befindet sich das Kästchen in guter Gesellschaft. Mehrfach sind innerhalb des gleichen Kontextes, beispielsweise in ein und derselben Handschrift, kurze und lange Geigenbögen nebeneinander anzutreffen. Eine Fidel nach dem Vorbild der Geige in der Manessischen Liederhandschrift wurde für die Ausstellung des Codex 1991 in Zürich rekonstruiert. Sie verfügte über einen recht langen Bogen.²⁹⁸

Einige wenige, willkürlich ausgesuchte und überwiegend der Buchmalerei mehrerer europäischer Kulturkreise des 12. bis 13. Jahrhunderts entnommene Beispiele (die beliebig erweitert werden könnten), sollen genügen, um der allzu forsch geschriebenen Feststellung entgegenzutreten. Damit soll jedoch nicht gesagt werden, ob Geigenbögen im Mittelalter tatsächlich kurz oder lang waren – es haben sich keine Bögen des 13. Jahrhunderts erhalten – sondern lediglich aufgezeigt werden, dass in den visuellen Künsten alle Arten von Geigenbögen zu finden sind.

Schon im ausgehenden 12. Jahrhundert gab es offensichtlich lange Geigenbögen, zumindest gab der Illuminator eines in das letzte Viertel dieses Jahrhunderts zu datierenden

²⁹⁷ Diemer 1992, S. 1028.

²⁹⁸ Kat. Zürich 1991, Nr. 158.

Psalmenkommentars des Petrus Lombardus einen solchen wieder.²⁹⁹ Ebenfalls einen langen Geigenbogen kann man in einer Miniatur einer zwischen 1250 und 1275 am Mittelrhein entstandenen Bibel bei einem der Begleiter König Davids entdecken.³⁰⁰ In einer französischen Psalter-Handschrift aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts³⁰¹ findet sich im Rahmen der B-Initiale (fol. 7r) zum ersten Psalm ein Geiger mit einem ausgesprochen langen Violinbogen, weiterhin in einem ebenfalls in Paris gegen 1230 entstandenen Psalter aus der Werkstatt der Wiener Bible moralisée (Abb. 64).³⁰² Aus der gleichen Werkstatt stammt der in das Jahr 1212 zu datierende so genannte Thott Psalter (Abb. 63). Auch hier findet sich der Geiger mit dem entsprechend langen Bogen in der Initiale zum ersten Psalm³⁰³, ebenso wie in der B-Initiale des um 1300 in England entstandenen Peterborough Psalters (um 1300, Abb. 62).³⁰⁴ Einen Geigenbogen, der vom Kopf bis fast zum Knie geht, hält ein Spieler in einer in Österreich um 1230 entstandenen Handschrift in der Bibliothek Kloster Zwettls.³⁰⁵



Abb. 62,
Peterborough Psalter,
England um 1300,
Brüssel, Bibliothèque Royal



Abb. 63,
Thott-Psalter, Paris gegen 1212,
Kopenhagen, Königliche Bibliothek,



Abb. 64,
Psalter, Paris gegen 1235,
Paris, Bibliothèque Nationale

Eine Folge von kleinen Emailplatten am Kölner Dreikönigsschrein zeigt verschiedene Musiker in Blattranken. Einer davon spielt Geige (Abb. 66). Einen exorbitant langen

²⁹⁹ Bamberg, Staatsbibliothek, Cod bibl 59, fol 2v.

³⁰⁰ London, British Library, Ms. Harley 2804, fol. 3v.

³⁰¹ St. Petersburg, Saltykov Schtschedrin Bibliothek, Ms.lat. Q.V.I. 67.

³⁰² Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1392, fol. 20r.

³⁰³ Kopenhagen, Königliche Bibliothek, ms Thott 108-8°, fol.7r.

³⁰⁴ Brüssel, Bibliothèque Royal, Ms. 9961-62, fol.14r in der Initiale zum ersten Psalm.

³⁰⁵ Zwettl, Stiftsbibliothek, cod. Zwettl 24, fol 128r.

Bogen benutzt der Musikant, der in Giotto's Brautzug Mariens in der Arenakapelle in Padua zusammen mit Flötenspielern dem Zug voranschreitet.

Aus den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts stammen die Malereien der Chorschranken des Kölner Doms. In der Rahmenarchitektur der Bildfelder findet sich neben der Szene der Geburt Christi (Südwand) wie auch neben der Marienkrönung jeweils ein Engel mit recht langem Geigenbogen (Abb. 65).

Zeitnah hierzu stehen die Miniaturen der großen Heidelberger Liederhandschrift, in denen man mehrmals lange Geigenbögen findet. So bei zwei Spielern im Orchester, das Meister Heinrich Frauenlob dirigiert³⁰⁶, als auch im Autorenbild Reinmar des Fiedlers.³⁰⁷



Abb. 65,
Ausschnitt aus den Malereien der Chorschranken des
Kölner Doms, erstes Drittel 14. Jahrhundert



Abb. 66,
Emailplatte vom Dreikönigsschrein, Köln um 1200,
Köln, Dom

Die wenigen Beispiele mögen genügen, um das gegen die Echtheit des Kästchens ins Feld gebracht Argument vom langen, weil modernen Geigenbogen zu entkräften.

³⁰⁶ Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 848, Fol. 399r.

³⁰⁷ Ebd. Fol. 321r.

2.3.3.5 Verlobung und Beischlaf? Die Szenen der Schmalseiten

Bei der Szene der rechten Seitenwand handelt es sich nicht um eine Hochzeitsszene, wie in der Literatur bislang angenommen; es sei eher, so Matter, an eine Zusammenführung des Paares, als an eine strengen Ritualen folgende Hochzeit zu denken.³⁰⁸, wengleich gewisse Elemente aus der Ikonographie von Hochzeitsszenen hier auftauchen. Neben zahlreichen Hochzeitsdarstellungen in christlichem Zusammenhang haben sich aus der Zeit des 13. Jahrhunderts einige wenige



Abb. 67,
Münchener Minnekästchen, Rechte Schmalseite

Bilder weltlicher Hochzeiten erhalten, auf die zuerst einzugehen mir sinnvoll erscheint.

In der Münchner Handschrift des Willem von Orlens tauchen zwei mit der Kästchenszene vergleichbare Bilder auf. In der Miniatur fol. 29v sieht man den König, der im Begriff ist, die Hände Willems und seiner Braut zusammenzuführen. Interessanterweise nimmt er zwar die rechte Hand des jungen Mannes, aber die Linke der Frau. Es handelt sich weniger um die Darstellung einer Hochzeit, als um das erste Bekanntmachen der Beiden, wie es ja auch dem Fortgang des Textes entspricht. Erst später folgt dann die Vermählung (fol. 105r). Hier ist es ein Kleriker, der die Hände des Paares zusammenführt, seltsamerweise nimmt er in dieser Miniatur die Linke des Mannes und die Rechte der Frau.³⁰⁹ Die direkt unterhalb dieser Szene angebrachte Bettszene (die später übermalt worden ist³¹⁰) weist

³⁰⁸ So auch bislang vom Verfasser dieser Arbeit. Dagegen neu: Matter 2005, S. 7 und Anmerkung 17.

³⁰⁹ Es wurde vor dem 14. Jahrhundert nicht immer nur die Vereinigung der rechten Händen dargestellt, wengleich dies am häufigsten vorkommt, vgl. Hall 1994, S. 33f. Interessant ist eine Miniatur aus einer Handschrift des decretum gratiani, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 17161 (aus Kloster Schäftlarn, um 1165-70). In der Initiale C zu Causa 29 ist eine vornehme Dame zu sehen, die laut Text einem Adligen zur Ehe versprochen war, aber einen Mann niederer Herkunft geheiratet hat. Diesem, erkennbar an seinem Schwert, legt sie ihre linke Hand in seine Rechte: Gleichzeitig macht sie mit ihrer rechten Hand eine Schwurgebärde zu dem zu ihrer Seite knienden Bauern. Vielleicht wollte der Illustrator gleichzeitig Verlobung und Heirat schildern, weswegen die Frau ihre linke Hand in die Rechte des Ritters legte, vgl. Klemm 1982 zu clm 17161.

³¹⁰ Und heute deswegen nur mehr schwer zu erkennen, vgl. Weigele-Ismael 1997, S. 175. Es ist damit zu rechnen, dass zahlreiche als „anstößig“ empfundene Bilder aus Handschriften entfernt wurden, vgl. Kat. Zürich 1991, S. 99.

darauf hin, dass es sich bei der oberen Darstellung zweifelsohne um eine Hochzeit handelt.³¹¹

Im etwas früher zu datierenden Tristan Codex der Bayerischen Staatsbibliothek wird die Hochzeit von Blanscheflur und Ruwalin gezeigt.³¹² Ein zwischen dem Paar stehender Priester segnet die ineinander gelegten rechten Hände der beiden (Abb. 68). Die Beischrift bei Blanscheflur lautet: „ich nim dich ze ê“.



Abb. 68,
Tristan Codex, Straßburg,
erste Hälfte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische Staatsbibliothek



Abb. 69,
Willhelm von Orlens,
Oberrhein, Mitte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische Staatsbibliothek

In der am Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Handschrift von Wolfram von Eschenbachs Willehalm ist es ebenso ein Priester, der die Trauung Rennewarts mit Alyse vollzieht. Interessanterweise steht die Darstellung des Beilagers in direktem Zusammenhang mit der Hochzeitsszene, ebenso wie es im Münchner Willhelm von Orlens Codex zu beobachten ist (Abb. 69).³¹³

³¹¹ In der Literatur ist es umstritten, zu welchem Zeitpunkt der Beischlaf erfolgte. Nach der privaten Trauung und vor dem kirchlichen Segen Schott 1992, S. 22, 34; Hall 1994, S. 52f; dagegen Koebner 1911,1, S. 170-172.

³¹² München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 51, fol. 11r.

³¹³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2670. Beide Darstellungen befinden sich auf dem gleichen Blatt, die Hochzeitsszene auf der Vorderseite von fol. 175, die Bettszene auf der Rückseite.

Kein Priester, sondern ein Angehöriger der beteiligten Familien traut offensichtlich ein Paar in einer Szene in der im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandenen Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems.³¹⁴ Der zwischen dem Brautpaar stehende Mann führt die rechten Hände der beiden zusammen und gibt somit dem Ehekonsens sichtbaren Ausdruck.³¹⁵ Die Anwesenheit eines Priesters, der die Trauung vollzieht, war in der realen Lebenswelt des späten Mittelalters auch nicht unbedingt erforderlich.³¹⁶ Die Ehe war eine Angelegenheit zwischen zwei Familien, so dass der Brautvater die Trauung vollziehen konnte, wie es beispielsweise in einem Psalter aus dem nördlichen Bodenseeraum bei der Vermählung Mariens zu sehen ist.³¹⁷ Interessanterweise folgt der Illuminator hier offensichtlich Erfahrungen seiner eigenen Lebensrealität, denn im Text ist ja ausdrücklich von einer Trauung durch den Hohepriester die Rede. Identisch sind die Hochzeitsdarstellungen im Bereich der Kunst religiöser Thematik. Hier ist es oftmals Gott selbst, der Adam und Eva im Paradies traut³¹⁸, oder ein Priester, der die Hände der Liebenden, wie beispielsweise Maria und Josephs, vereint.³¹⁹ Das Ineinanderlegen der rechten Hände kann aber vielleicht auch nur schlicht Ausdruck einer besonderen Verbundenheit sein, ohne gleich eine Hochzeit darstellen zu müssen, wie es möglicherweise im Autorenbild des Codex Manesse zum Ausdruck kommt: bei Bernger vor Horheim (die Hände im Zentrum des Bildes vor einem blühenden Rosenstrauch, fol. 178v) und bei Braunwart von Augheim (fol. 258v, Abb. 70 und 71).³²⁰

³¹⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 8345, fol. 46v.

³¹⁵ Ehlert 1991, S. 394; Bartz 2001, S. 70-72. Die Öffentlichkeit des Ehekonsens war zwingend, die Geste also ehebegründend. So schreibt dies auch Bruder Berthold in seiner Rechtssumme (dazu Kap. 3.3, dort die Angabe der Quelle). Die Ehepartner müssen: „ir gemüt beweysen offenlich mit worten und mit zeichen und gepärden daran man erkennen mag dz sie miteinander die ehe haben wollen.“ (fol. 70r)

³¹⁶ Auch wenn das vierte Laterankonzil die Trauung durch einen Kleriker forderte, so war es doch noch bis weit in das 17. Jahrhundert üblich, dass die Ehe ohne Kleriker durch Konsens der Brautleute vor den beiden Familien geschlossen wurde, hierzu Schott 1992, S. 30-38. So kannte beispielsweise das Freiburger Stadtrecht bis 1520 die Trauung ohne Priester, vgl. Müller 1996, S. 176; Closson 1984, S. 520.

³¹⁷ Schott 1992, S. 77 und Abb. 9, Der Psalter stammt aus der ersten Hälfte 13. Jahrhundert, Freiburg, Universitätsbibliothek, ms 24

³¹⁸ So grundsätzlich in den Handschriften der Bible Moralisee, vgl. Heimann 1975, S. 11f.

³¹⁹ Ausführlich Schott 1992, S. 16 und S. 75-108 mit zahlreichen Abbildungen; Closson 1984, S. 522-532.

³²⁰ Siebert-Hotz 1964, S. 228f.



Abb. 70,
Codex Manesse, Autorenbild des Bernger zu
Horheim, Zürich, erstes Drittel 14. Jahrhundert,
Heidelberg, Universitätsbibliothek



Abb. 71,
Codex Manesse, Autorenbild des Braunwart von
Augheim, Zürich, erstes Drittel 14. Jahrhundert,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

Zwischen den genannten Beispielen und den Darstellungen auf dem Münchner Kästchen gibt es Unterschiede wie Gemeinsamkeiten. Am meisten fällt wohl auf, dass das Paar auf dem Kästchen eben nicht durch die letztlich aus der Antike stammenden Geste des ‚dextrarum iunctio‘ verbunden ist³²¹, sondern der Mann, wie auf der Vorderseite, seine Hände bittend gefaltet hat und die Frau, was auf den Abbildungen allerdings kaum zu erkennen ist, einen winzigen (runden?) Gegenstand in der linken Hand hält, auf den sie mit dem Zeigefinger der Rechten deutet (Abb. 72).

Der Gegenstand ist möglicherweise ein Ring, was auf eine Verlobung hindeuten könnte. Denn Ringe wurden, im Hinblick auf die spätere Hochzeit, bereits bei der Verlobung



Abb. 72,
Münchner Minnekästchen,
Detail linke Schmalseite

³²¹ Ausführlich Heimann 1975, S. 25 mit zahlreichen Beispielen, Perella 1969, S. 40-42, auch Hall 1994, S. 19f. Wir haben hier ein klassisches Beispiel für die christliche Adaption einer antiken Bildformel. In der Antike konnten alle möglichen Gestalten zwischen dem Brautpaar stehen, wie beispielsweise Juno pronuba oder Juno concordia. Im Obergadenmosaik von Santa Maria Maggiore ist an ihre Stelle Jetro, der Vater von Zippora, getreten, der seine Tochter mit Moses vermählt, auch wenn die Formel der ineinander gelegten Hände fehlt.

ausgetauscht und ebenso von Seiten der Frau dem Mann überreicht.³²² Auch ist die dritte Person weder Priester (was bei realen Eheschließungen allerdings auch nicht notwendig war³²³) noch männlichen Geschlechts, es kann sich also auch nicht um den Brautvater handeln, der ebenfalls die Trauung vollziehen konnte.³²⁴ Dennoch schafft sie eindeutig eine Verbindung des Paares, in dem sie beide an den Schultern umgreift und so den Mann und die Frau gewissermaßen miteinander verbindet. Seltsam erscheint mir die Schrittstellung dieser Gestalt, die sich, obwohl sie das Paar verbindet, doch deutlich zwischen die Beiden stellt. Man hat den Eindruck, als ob sich die Frau noch in der Obhut eines oder einer Dritten befindet.³²⁵ Diese dritte Figur ist sicherlich allegorisch zu verstehen und es kann sich im Grunde nur um Frau Minne handeln, was auch durch die Szene im ersten Medaillon der Rückseite nahe gelegt wird (s.u.).

Die Literatur kennt ein ähnliches Motiv. In der Minnetrankepisode in Gottfried von Straßburgs Tristan wird Frau Minne die Dritte im Bunde von Tristan und Isolde, nachdem beide von Brangänes Minnetrank getrunken haben.³²⁶ Und in einem Lied aus den Carmina Burana wird Frau Venus gewissermaßen zur Vollstreckerin, denn dort heißt es:³²⁷

“suziu vrowe min
la mich des geniezen,
du bist min ougen schin
Venus wil mich schiezen“

³²² Hall 1994, S. 15 und ausführlich S. 51f. Es wurde demnach sehr wohl zwischen Verlobung und Hochzeit unterschieden, die Trauung war letztlich nur mehr die Bestätigung des mit der Verlobung geschlossenen Rechtsgeschäftes zweier Familien. Ferner Weigand 1984, S. 163-165. Zur gegenseitigen Ringgabe bei Verlobungen: Schmidt-Wiegand 1984, S. 270.

³²³ Schott 1992, S. 35-38. Wie überhaupt das kanonische Recht bis weit in das 15. Jahrhundert hinein wohl ohne weit reichende gesellschaftliche Bedeutung war, vgl. hierzu Persson 1995, S. 50.

³²⁴ Gerade bei antiken Sarkophagen ist es in der Regel eine Frauengestalt, eben Juno, die Göttin der Ehe, die in verschiedenen Funktionen hinter oder zwischen dem Brautpaar steht (s.o.). Da in Staufischer Zeit bzw. im 13. Jahrhundert an sich eine Hinwendung zu antiken Objekten festzustellen ist, wäre ein antikes Vorbild hinter dem Kästchenbild nicht so ganz von der Hand zu weisen, wenngleich eine solche Annahme hypothetisch bleibt.

³²⁵ Ein ähnliches Bild findet sich, allerdings sehr viel früher, in einer Miniatur im Evangeliar Ottos III (München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4453, fol. 28r). Zu sehen ist dort die Übergabe Marias als Braut. Marias Vormund hat seine rechte Hand auf ihre Schulter gelegt und führt sie Joseph zu, der sie mit beiden Händen entgegennimmt. Als Zeichen, dass der Vormund noch Gewalt über die Frau hat, hat er gleichzeitig seinen rechten Fuß demonstrativ zwischen die Verlobten gestellt, vgl. Schott 1992, S. 44. Vgl. auch Schmidt-Wiegand 1985, S. 266.

³²⁶ Krohn 1980/Tristan, V. 11707-11864.

³²⁷ Hilka 1970/Carmina burana, Nr. 162a.

Der in der vielleicht besser als Verlobung zu bezeichnenden Szene auftauchende Fiedler hat durchaus dort seine Berechtigung.³²⁸ Im Zusammenhang von Festen – und das am häufigsten geschilderte Fest in der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts ist die Hochzeit³²⁹ – tauchen regelmäßig Fiedler auf. So im etwas später zu datierenden Wiener Willehalm-Codex (Abb. 73), ferner sehr ähnlich in einer, allerdings dem frühen 15. Jahrhundert entstammenden Pariser Historienbibel in der Begegnung von sponsus und sponsa (Abb. 74).³³⁰



Abb. 73,
Willehalm, Oberrhein um 1300,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Abb. 74,
Historienbibel, Paris, frühes 15.
Jahrhundert, Rom, Biblioteca Vaticana

Musik, besonders der Klang der Fiedel und der Flöte, galt als ein erotisches Stimulans, ja die Instrumente selbst wurden als deutliche Hinweise auf sexuelles Begehren bzw. auf den Körper von Mann und Frau verstanden.³³¹

So spielen nicht umsonst in einer flämischen Miniatur ein Fiedler und ein Zitherspieler neben dem in einem Baum thronenden Minnegott, während im Schatten des Baumes sich ein Paar kosend zugetan ist (Abb. 75).³³² Im bereits erwähnten Wiener Willehalm wird sogar eine der zahlreichen Bettszenen von einem Fiedler und einem Flöte spielenden Mann begleitet (Abb. 76, der Fiedler leider schlecht zu sehen am linken Bildrand).

³²⁸ Wie der Fiedler auch auf dem Kästchen von Vannes (hierzu: Brault 1969) und dem Londoner Emailkästchen auftaucht (vgl. Camille 2000, S. 10-12, mit Abbildung und weiterer Literatur); auch Müller 1996, S. 60f. Auf dem Londoner Kästchen auch auf dem unteren rechtem Medaillon des Deckels.

³²⁹ Bulst 1985, S. 40.

³³⁰ Rom, Vatikanische Bibliothek, ms. Reg. Lat. 25, fol. 146v.

³³¹ So Müller 1996, S. 68f, Ausführlich mit Quellenangaben Krohn 1974, S. 176f und 197, Müller 1988, S. 137-140 mit zahlreichen Quellenbelegen. Die Geige und das Geigenspiel war ebenso wie die Flöte und das Flötenspiel eine Metapher für den Koitus bzw. für die entsprechenden Geschlechtsorgane, was bis heute in der Umgangssprache teilweise noch so verstanden wird, hierzu Röhrich 2001, s.v. „Geige“, „geigen“, „Flöte, flöten“. Auch Schmolke-Hasselmann 1982, S. 396, was besonders für die Fiedel gelte. Die Geige kann aber auch als Metapher für die Frau an sich stehen, Müller 1988, S. 54.

³³² Miniatur aus einem flämischen Stundenbuch gegen 1300, London, British Library, Ms. Stowe 17, fol. 106r.



Abb. 75,
Flämisches Stundenbuch, gegen 1300,
London, British Library,



Abb. 76,
Willehalm, Oberrhein um 1300,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Eine äußerst interessante Miniatur in dieser Hinsicht findet sich in einem um 1305 in Metz entstandenen Brevier.³³³ Ein Mann und eine Frau, einander elegant und in anmutiger, fast tänzerischer Bewegung zugewandt, tragen je einen Falken auf den Händen. Begleitet werden sie von einer Geigerin, die dem Betrachter ihren Rücken zuwendet (nebenbei bemerkt, auch diese Geigerin benutzt einen ungewöhnlich langen Bogen). Kommt schon alleine in der Begegnung des Paares eine gewisse erotische Spannung zum Ausdruck, wird diese für den zeitgenössischen Betrachter durch die im Bildzentrum zwischen dem Paar so ostentativ abgelegten Gegenstände vollends evident: Ein Handschuh und eine offene Aumoniere weisen mit Nachdruck auf die sexuelle Komponente der Begegnung hin (Abb. 77).³³⁴

³³³ Verdun, Bibliothèque Municipale, Bréviaire de Renaud de Bar, ms.107 fol. 12r.

³³⁴ Zur sexuellen Bedeutung der Tasche und des Handschuhs siehe Krohn 1974, S. 176 und vor allem Müller, 1988, S. 40-41. „Tasche“ war eine der vielen Umschreibungen für die Vagina: „Das man und frauen wol zusammenfügen, Recht sam ain gürtel zu einer taschen, Und eben als ain zapf für ain flaschen.“ (aus einem Nürnberger Fastnachtsspiel, zitiert nach Müller, S. 41). Einige Bilder des 13., 14. und 15. Jahrhunderts dürften diese Metapher aufnehmen (siehe Kap. 4.2).



Abb. 77,
Bréviaire de Renaud de Bar, nördliches Frankreich, gegen 1305,
Verdun, Bibliothèque Municipale, ,

Und auch in die Rechtsverordnungen hat die Musik zur Verlobung und/oder Hochzeit Eingang gefunden. In einer der ältesten Nürnberger Hochzeitsordnungen des 14. Jahrhunderts ist ausdrücklich von Musikern, von Fiedlern, die Rede.³³⁵

Der deutlich ausgesprochene Wunsch des Verfassers des Kästchentextes nach sexueller Erfüllung: „Ach gönntest Du mir Elendem eine Nacht in Deinen Armen! Das habe ich mir schon oft gewünscht.“ findet demnach sowohl deutlich (in der Bettszene) wie auch verschlüsselter in einzelnen Motiven der Szenenfolge des Kästchens seinen bildhaften Ausdruck. Sieht man die beiden Seitenreliefs zusammen, wofür sowohl ihre eigene Gestaltung in einem rechteckigen Bildfeld



Abb. 78,
Münchner Minnekästchen, rechte Schmalseite

als auch der sich nach rechts abwendende Fiedler spricht, so ist die Bettszene wohl eher als die Folgeszene der Verlobungsszene und nicht der Kussszene des letzten Medaillons zu sehen. Dafür spricht auch ein Blick auf die Münchner Willem von Orlens Handschrift und die Wiener Willehalm Handschrift. Hier wie dort folgen auf die Hochzeitsszenen in unmittelbarer Nähe die Bettszenen. Bettszenen gibt es in der Kunst des 13. Jahrhunderts zur Genüge, alle bereits mehrfach erwähnten Epenhandschriften zeigen solche, teilweise – wie die Wiener Willehalm Handschrift – sogar mehrere (Abb. 73, 76, 79).



Abb. 79a und b,
Willehalm, Oberrhein um1300,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Dennoch hat die Existenz der Bettszene auf dem Kästchen die Forschung hin und wieder irritiert, so jüngst auch Stefan Matter.³³⁶ Man kann eigentlich nicht, wie Matter, davon sprechen, dass diese Szene nicht vom Thema her gefordert wäre, bzw. nicht in den Zusammenhang der Erzählung passen und dies gegen mittelalterliche Gepflogenheiten verstoßen würde. Ich denke, sie passt sehr wohl in die Geschichte, die das Kästchen erzählt und korrespondiert eben mit dem Text.³³⁷ Und letztlich ist diese Szene, über die sich Dorothea und Peter Diemer zwischen den Zeilen entrüsten, im Vergleich zu den Szenen in der Eneide Handschrift (Abb. 100) von regelrecht rührender Harmlosigkeit und zärtlicher Zurückhaltung. Der vermeintlich gute Geschmack eines Betrachters und einer Betrachterin aus dem späten 20. Jahrhundert ist ebenso wenig ein objektiver Beurteilungsmaßstab für ein Kunstwerk, wie bestimmte private moralische Überzeugungen. Die Liebesgeschichten in den Epen enden in den Illustrationen regelmäßig mit einer Bettszene, warum also nicht auch die kleine Geschichte, die das Kästchen dem Betrachter bietet?

³³⁵ Jegel 1953, S. 246.

³³⁶ Diemer 1992, S. 1027f und 1037f; Matter 2005, S. 8f.

³³⁷ So meint auch Schultz 1907, S. 54, dass das ganze 13. Jahrhundert hindurch jede Liebesgeschichte erst durch die Schilderung der Liebesfreuden ihren richtigen Abschluss bekommt.

2.3.3.6 Der Pfeil im Herzen des Mannes



Abb. 80a und b, Münchner Minnekästchen, Rückseite, Medaillon vier und fünf

Das vierte und fünfte Medaillon des Kästchens nimmt mit dem durch einen Pfeil der Geliebten oder von Frau Venus im Herzen getroffenen Mann ein in der Literatur beliebtes und bekanntes Motiv auf.³³⁸ Das Bild begegnet natürlich auch in der Kunst, wobei die Beispiele aus dem deutschen Sprachraum des 13. Jahrhunderts nicht sonderlich zahlreich sind – mir ist nur eines bekannt geworden. In einer der Miniaturen des Heidelberger Manuskripts des Welschen Gastes sieht man die nackte Frau Minne, wie sie einem jungen Mann einen Pfeil in die Augen schießt, daneben, wie der Jüngling ihr ein Zaumzeug anzulegen versucht, als Symbol für die gezähmten und damit unter Kontrolle gebrachten Triebe (Abb. 81).³³⁹

Einiges mehr in dieser Hinsicht hat hingegen die französische Kunst der gleichen Zeit aufzuweisen. Der wie ein Cherubin sechsflügelige und thronende Gott der Liebe schießt in der am Beginn der Handschrift stehenden Miniatur des französischen



Abb. 81,
Der Welsche Gast, Süddeutschland um 1250,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

³³⁸ Lauffer 1949, S. 50, Siebert-Hotz 1964, S. 240f.

³³⁹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 398, fol. 19r.



Abb. 82,
Roman de la Poire, Paris um 1260/70,
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 83,
Roman de la Rose, Frankreich (Paris?), um 1280,
Rom, Bibliotheca vaticana

„Roman de la poire“ (um 1260/70) Pfeile auf ein Paar herab, das nebeneinander auf einer Bank sitzt (Abb. 82).³⁴⁰ Nur schlecht zu erkennen sind die Pfeile, die in der schon erwähnten Darstellung des Liebesbaumes (s.o. und Abb. 58) in den Herzen von Mann und Frau stecken und die Amor, der nur durch Pfeil und Bogen als solcher zu erkennen ist, verschossen hat. Eine der ältesten Handschriften des Rosenromans, entstanden um 1280 in Paris, zeigt in einer Miniatur, wie der Gott der Liebe, gekrönt und geflügelt, seinen Pfeil in den Bauch des Liebenden schießt. Der Baum, der die beiden voneinander trennt und – wie die Ranken des Kästchens – den freien Raum zwischen Beiden ausfüllt, hat herzförmige Blätter und an Rosen oder Vergissmeinnicht erinnernde Blüten (Abb. 83).³⁴¹

Ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts nimmt die Zahl der erhaltenen Objekte mit diesem Motiv deutlich zu. Aus dieser Zeit hat sich auch einiges mehr aus dem deutschsprachigen Raum erhalten. Vor allem ist hier ein bislang um 1320 datiertes oberrheinisches Kästchen (siehe Kap. 4.1.1) anzuführen, das in der linken Bildhälfte eine Frau zeigt – wohl nicht Frau Minne –, die dem Mann in das Herz schießt und in der rechten Hälfte, wie der Mann das von mehreren Pfeilen durchschossene Herz der Frau präsentiert. Mehrfach findet sich das Herzschussmotiv in der Manessischen Liederhandschrift, so bei den Autorenbildern Engelhart von Adelnburgs (Abb. 84), der seine Wunde zeigend vor seiner Dame sitzt und

³⁴⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 2186, fol. 1v

³⁴¹ Rom, Vatikanische Bibliothek, Ms. Urb. Lat. 376, fol. 12r.

bei Wachsmut von Mühlhausen, den der Blick der Frau wie ein Speer ins Herz trifft (Abb. 85).



Abb. 84
Codex Manesse, Engelhart von Adelnburg,
Heidelberg, Universitätsbibliothek



Abb. 85
Codex Manesse, Wachsmut von Mühlhausen,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

Den Helm Ulrich von Liechtensteins ziert Frau Venus, einen Pfeil und eine Fackel in den Händen haltend (Abb. 86).

Ein kleines, von außen äußerst unscheinbares Kästchen im Schweizer Landesmuseum, entstanden am Ende des 14. Jahrhunderts (Kap. 4.1.2), verfügt in der Deckelinnenseite über ein Bild, das einen Jüngling zeigt, der mit beiden Händen seine Schecke auseinander zieht und dem Betrachter wie der schießenden Minnekönigin seine blutende Wunde mit dem noch steckenden Pfeil präsentiert. Das Motiv des angeschossenen Herzens hält sich bis weit in das 15. Jahrhundert, ja auch darüber hinaus und ist bis heute geläufig. Ein schönes und sehr intimes Objekt ist eine kleine Brosche in Form des Buchstabens E (heute London, Victoria and Albert Museum), die vom Besitzer direkt an seinem Körper getragen werden konnte. Außen ziert sie ein kleiner Amor mit Pfeil und Bogen (der, wenn der Besitzer die Brosche links trug, auf das Herz zielt), innen die Darstellung eines Mannes mit einem Pfeil im Herzen und ein



Abb. 86
Codex Manesse,
Ulrich von Liechtenstein,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

beigegebener kurzer Sinnspruch.³⁴² Auf dem gegen Ende des 14. Jahrhunderts datierten Regensburger Minneteppich findet sich ebenfalls, wie auf dem Münchner Kästchen, eine Allianz von Frau Minne und der auserwählten Dame.

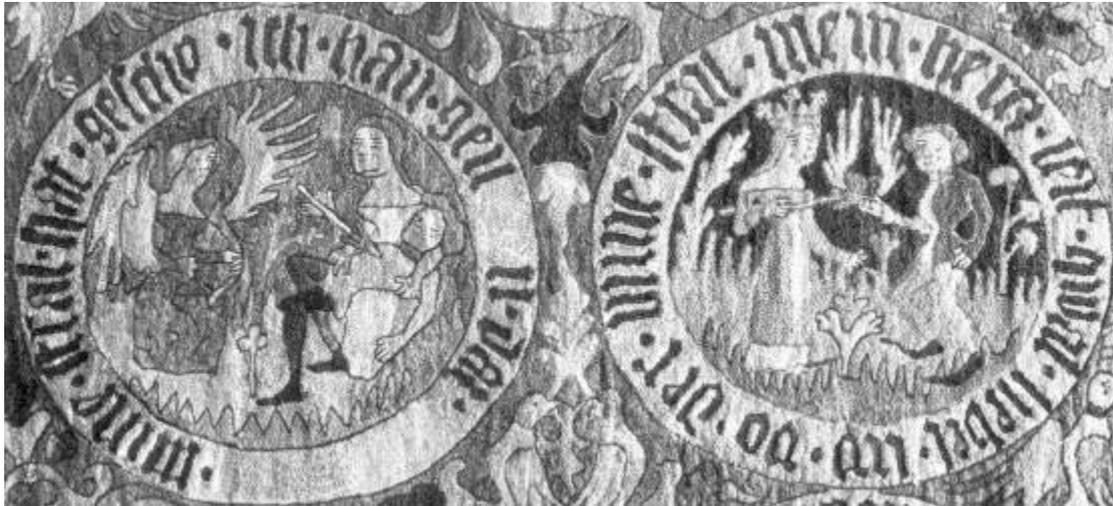


Abb. 87,
Regensburger Minneteppich, Regensburg (?), um 1390,
Regensburg, Historisches Museum der Stadt Regensburg

Im ersten Medaillon der dritten Reihe von unten sieht man eine junge Frau, in deren Schoß, einer Pieta gleich, ein Jüngling liegt, dem ein Pfeil in der Brust steckt.

Die Täterin ist die geflügelte und gekrönte Minnekönigin, die noch den gespannten Bogen in Händen hält (Abb. 87). Die beschädigte Umschrift lautet: „ich han gen[osse]n daz [der] mine stral hat gescho[ssen]“.³⁴³ Das Medaillon daneben zeigt einen Jüngling, der Frau Minne sein, diesmal mit einem Speer verwundetes und geflügeltes Herz präsentiert. Während in der Kunst im deutschen Sprachraum immer nur der Mann vom Minnepfeil getroffen wird, sind auf französischen Objekten, vor allem auf Elfenbeinschnitzereien, immer wieder Darstellungen anzutreffen, in denen beide Geschlechter getroffen werden. Es gibt sogar Darstellungen, auf denen offensichtlich ein Pfeil durch beide hindurchgeht (Abb. 88 – 90).³⁴⁴ Wobei, nebenbei bemerkt, gerade bei den von Koechlin zusammengestellten zahlreichen Objekten die Zahl der Fälschungen – alleine aufgrund des immer begehrten und geschätzten Materials – nicht unbedeutend sein dürfte.³⁴⁵

³⁴² Steingräber 1956, Nr. 48/49. Die Inschrift auf dem aufklappbaren Innendeckel lautet: VREWELININ URME DIE HERZE LEVE NSTE MOIS IC IN SIN. Vgl. auch Lightbown 1992, S. 186f., der sich sicher ist, dass solche Broschen, von denen er einige aufzählt, als „love tokens“ geschenkt wurden.

³⁴³ Kat. Regensburg 1980, S. 10. Die Auflösung (in eckigen Klammern) ist sicherlich nicht ganz richtig, da die Umschrift stark zerstört ist.

³⁴⁴ Koechlin 1924, Nrn. 1071, 1077 und 1161, alle drei Arbeiten aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich Pariser Arbeiten.

³⁴⁵ So auch Kat. Essen 1976, S 59f.



Abb. 88,
Spiegelkapsel,
Paris, erste Hälfte 14. Jahrhundert
Paris, Musée de Cluny



Abb. 89,
Spiegelkapsel,
Paris, erste Hälfte 14. Jahrhundert
Paris, Musée de Cluny



Abb. 90,
Schreibtäfel, Rückseite,
Paris, Mitte 14. Jahrhundert,
Namur, Musée
archéologique

In der mittelalterlichen Literatur – wie auch in der Kunst – überschneiden sich alle möglichen Vorstellungen. So werden die Pfeile oder Speere von Frau Minne, Frau Venus, von Gott Amor oder von der Geliebten selbst in das Herz oder in die Augen des Mannes geschossen. Die Belege in der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts hierfür sind derart zahlreich, dass ich auf einzelne gar nicht eingehen und in diesem Zusammenhang nur auf die Forschungsliteratur verweisen möchte.³⁴⁶

Glaut man Dorothea und Peter Diemer, so würde die Szenenfolge des Münchner Kästchens angeblich „in für das Hochmittelalter singulärer und zugleich platter Weise den Nutzen eines solchen Kästchens als Geschenk in prekären Fällen zum Gegenstand haben“ und wäre damit „Werbung und Gebrauchsanweisung in einem!“³⁴⁷ Was die beiden Autoren dieser Passage allerdings unter „prekären Fällen“ verstehen, wird aus dem Zusammenhang nicht recht klar. Ohne es direkt anzusprechen sind wohl in erster Linie die Szenen der Rückseite gemeint, in denen der Mann ein Kästchen, also sein Geschenk, in der Hand hält, zugleich vom Liebespfeil getroffen wird und – im letzten Medaillon – noch ans Ziel seiner Wünsche gelangt, seine Geliebte küsst. In den Augen der Autoren ist das Kästchen also Mittel zum Zweck, und der Zweck ist die sexuelle Vereinigung (warum eigentlich nicht die „Verlobung“ oder Begegnung der beiden...?).

³⁴⁶ Siebert-Hotz 1964, S. 239-242, Heimplätzer 1952, S. 102-110, Lauffer 1949, S. 54-57; Schultz 1907, S. 45-49.

³⁴⁷ Diemer 1992, S. 1028.

Was nur auf den ersten Blick seltsam erscheint, klärt sich, wenn man den in die Knie gehenden, sein Geschenk präsentierenden Mann als „Stifter“ und in der Folge der Medaillons Ursache, Wirkung und Lösung eines Sachverhalts sieht, in diesem Fall das (noch) unerwiderte Verliebtsein des Mannes.

Die mittelalterliche Kunst kennt unzählige Stifterbilder, von Stifterinschriften, um die es hier nicht geht, ganz zu schweigen.³⁴⁸ Einige dieser Bilder vereinen auf, am oder im gestifteten Objekt den Geber und die Gabe. Sicher am Bekanntesten sind Abbildungen von Stiftern, die den Bau von Kirchen oder Kapellen ermöglichten. Sie präsentieren sich, zumeist mit einem Modell ihrer Stiftung in Händen, in effigie an einem prominenten Platz des von ihnen finanzierten Gebäudes – möglichst in der Nähe Christi, der Mutter Gottes oder des Patrons bzw. der Patronin der Kirche. Im Bild wird durch die Übergabe des Modells das errichtete Gebäude in deren Obhut übergeben und gleichzeitig der Großherzigkeit des Spenders ein Denkmal gesetzt. In dieser Hinsicht sei nur auf wenige Beispiele hingewiesen.³⁴⁹ So übergibt Enrico Scrovegni im Weltgerichtsfresko der Paduaner Arenakapelle der Mutter Gottes ein Abbild der von ihm mitfinanzierten Kapelle, auf der um 1230 vollendeten Tumba Heinrichs des Löwen im Braunschweiger Dom hält der Welfe ein Modell der von ihm gestifteten Kirche und die in den Wirren der französischen Revolution zerstörte Figur Karls V. von Frankreich am Portal des Zölistinerklosters in Paris bot dem Betrachter ebenfalls ein Modell der von ihm erbauten Klosterkirche dar.

Verbreitet war gleichermaßen die Stiftung kostbarer Handschriften. In schöner Regelmäßigkeit hält in den jeweiligen Dedikationsbildern der Stifter oder der Schreiber den Codex in der Hand und präsentiert diesen dem Auftraggeber oder dem beschenkten Heiligen. Bernward von Hildesheim lässt sich beispielsweise im Widmungsbild des von ihm für den Marienaltar in der Krypta seiner Kirche in Auftrag gegebenen Evangeliers eben mit dieser Handschrift in den Händen darstellen.³⁵⁰ Er übergibt seine wertvolle Schenkung der Muttergottes, die in einer eigenen Miniatur auf der gegenüberliegenden Seite – physisch unabhängig vom Dedikationsbild – dargestellt ist (Abb. 91a und b).³⁵¹

³⁴⁸ Hierzu ausführlich und wunderbar pointiert Bergmann 1985. Dort finden sich zahlreiche Hinweise auf weiterführende Literatur ebenso wie umfangreiche Quellenbelege.

³⁴⁹ Hirschfeld 1968, S. 82–102, bes. S. 83.

³⁵⁰ Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. DS 18, sog. „Reiches Evangeliar“, fol.16v und 17r. Siehe AK Hildesheim 1993, S.570-578. Auch in der Bernwardsbibel, Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. DS 61, lässt sich Bernward, der Auftraggeber, mit dem Codex in der Hand, den er Maria überreicht, darstellen, siehe Kat. Hildesheim 1993, S. 568–569.

³⁵¹ Hirschfeld 1968, S. 42

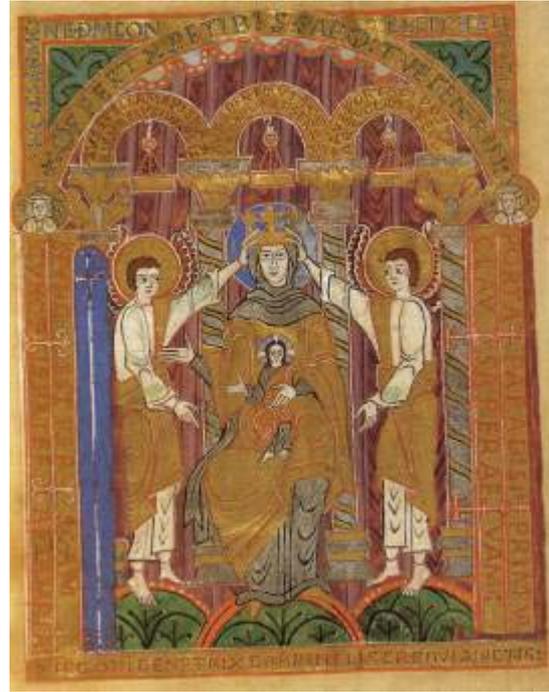


Abb. 91a und b,
Reiches Evangeliar Bernwards, Hildesheim um ,
Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum

Dass Bernward das kostbare Buch, und sicherlich nicht nur dieses, nicht ohne Hintergedanken hat herstellen lassen, liegt auf der Hand. Es war also auch ein Zweck, wenngleich ein religiös motivierter. In „anhaltender Überlegung“ so der Bischof von Hildesheim selbst, hat er offensichtlich darüber nachgedacht „durch welch verdienstvolles

Bauwerk oder welche Kostbarkeiten“ er „himmlischen Lohn erwerben“ kann.³⁵²

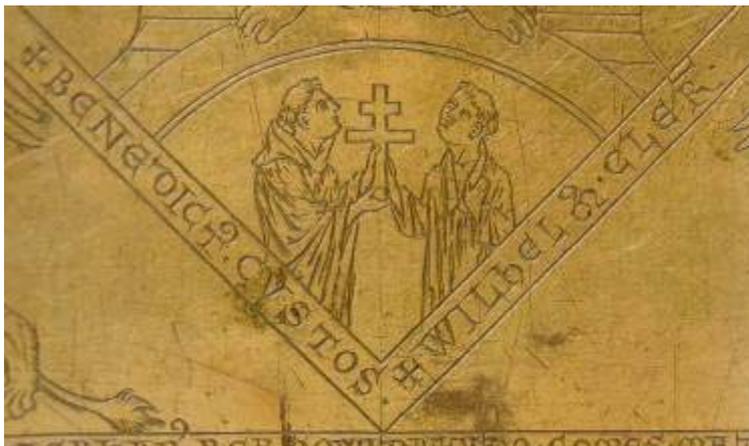


Abb. 92,
Kreuzreliquiar, Trier um 1220,
Mettlach, Pfarrkirche

Auch ohne solche Informationen, die uns im Falle der Miniatur glücklicherweise durch eine Urkunde Bernwards überliefert sind, wird die Absicht zweier Kleriker erkennbar, die um 1220 der Abtei

Mettlach ein überaus kostbares Kreuzreliquiar gestiftet haben. (Abb. 92).³⁵³

³⁵² Zitiert bei Bergmann 1985, S. 124; Vgl. auch Hirschfeld, S. 43–47.

³⁵³ Siehe ausführlich Kat. Köln 1985/3, S. 130.

Benediktus und Wilhelmus haben sich auf der Rückseite des Behältnisses an zentraler Stelle darstellen lassen. Direkt zu Füßen Christi halten sie in ihren Händen den Gegenstand ihrer Schenkung empor, eben das in der Vorderseite eingelassene Kreuzreliquiar, und präsentieren es dem über ihnen thronenden Herrscher des Kosmos. Unübersehbar ist der Hinweis auf das letzte Gericht, unübersehbar die mit der Figur des Allherrschers wie mit den im Reliquiar aufbewahrten Partikeln vom wahren Kreuz Christi verbundene Hoffnung der beiden Stifter auf Vergebung ihrer Sünden und Erlösung am Ende der Zeiten.

Singulär sind solche Darstellungen nicht. Wohl einer ähnlichen Erwartung gaben am Ende des 10. Jahrhunderts Mathilde, Äbtissin in Essen und ihr Bruder, Otto von Bayern mit ihrer Stiftung des heute so genannten Älteren Mathildenkreuzes Ausdruck.³⁵⁴ Unterhalb des Gekreuzigten befindet sich eine Emailplatte, auf der die beiden Stifter abgebildet sind. Gemeinsam halten sie ein Abbild ihrer Stiftung in Händen, jenes überaus kostbare, reich mit Edelsteinen besetzte Gemmenkreuz.

In ganz ähnlicher Weise präsentiert der namentlich genannte Mönch Welandus das aus dem späteren 12. Jahrhundert datierende Reliquiar des hl. Kaisers Heinrich II. dem auf der Rückseite des vierpaßförmigen Werkes thronenden Herrscher.³⁵⁵ Aufgrund der charakteristischen Form des Objektes dürfte wohl kaum ein Zweifel daran bestehen, dass es sich bei dem Gegenstand in den Händen des Mönches um genau dieses Reliquiar handelt, hier also auch das Objekt auf dem Objekt selbst abgebildet ist (Abb. 93).



Abb. 93,
Heinrichsreliquiar, spätes 12. Jahrhundert
Paris, Louvre

Dass eine fromme Gabe durchaus ihren Zweck erfüllt, visualisiert die Darstellung auf der Deckplatte eines Tragaltars in der Schatzkammer des Paderborner Doms (Abb. 94). Bischof Heinrich von Werl lässt sich auf der Platte des von ihm zu Beginn des 12. Jahrhunderts gestifteten und von Roger von Helmarshausen angefertigten Altars bei der Weihe eben dieses Altares darstellen. Die segnend aus einer Wolke herausgestreckte Hand Gottes signalisiert, dass Heinrichs auf der

³⁵⁴ Essen, Münsterschatzmuseum. Siehe Kat. Köln 1985/1, S. 150.

³⁵⁵ Paris, Louvre, Inv.-Nr. D 70-72. Interessanterweise ist dieses Objekt erst 1851 im Kunsthandel aufgetaucht, die Herkunft ist unbekannt.

Bodenplatte explicit formulierter und mit „diesem Schmuck“ verbundener Wunsch, „nicht vom ewigen Leben ausgeschlossen“ zu werden, angekommen ist.³⁵⁶



Abb. 94,
Roger von Helmarshausen,
Tragaltar Heinrich von Werls, Anf. 12. Jahrhundert,
Paderborn, Diözesanmuseum

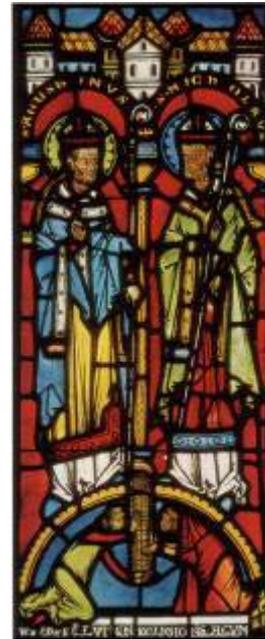


Abb. 95,
Glasfenster,
Hessen Mitte 13. Jahrhundert,
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Passend ist in unserem Zusammenhang auch die Darstellung zweier kniender Stifter auf einem aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und aus der Gegend des Mittelrheins stammenden Glasfenster, das sich heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindet.³⁵⁷ Beide halten auf dem von ihnen gestifteten Fenster das gestiftete Objekt in den Händen (Abb. 95).

Das geschenkte Objekt, den Schenker und den Beschenkten (den Hl. Nikolaus) vereint ein Bildfeld auf einem gestickten Pluviale aus Kloster St. Blasien, entstanden um 1250/1275.³⁵⁸ Nach zahlreichen Szenen aus dem Leben des Hl. Nikolaus, des Patrons der Klosterkirche, sieht man, wie der Abt des Klosters sein kostbares Geschenk demütig dem heiligen Bischof überreicht (Abb. 96, Bildfeld unten links auf grünem Fond).

³⁵⁶ Vgl. ausführlich Kat. Köln 1985/1, S. 453–454.

³⁵⁷ Kat. Darmstadt 1973/I, S.26-27 und 1973/II, Abb. 10-11.



Abb. 96,
Pluviale, St. Blasien, um 1275,
Wien, Museum für Angewandte Kunst

In vielerlei Hinsicht interessant für das Münchner Minnekästchen ist der Buchdeckel eines von Berthold, dem Abt des Klosters Weingarten gegen 1225 in Auftrag gegebenen Graduales.³⁵⁹ Da der Deckel nur mehr fragmentarisch erhalten ist, kann dessen Programm nicht mehr vollständig rekonstruiert werden. Die allein existente Rückseite zeigt in drei senkrecht übereinander angeordneten, von Ranken gebildeten Medaillons die thronende Gottesmutter (oben), den knienden und betenden Berthold (mitte) und unten den namentlich genannten Mönch Oudalricus bei der Arbeit an eben jenem Deckel. Möglicherweise, aber das ist hypothetisch, zeigte eines der Medaillons der Vorderseite Abt Berthold als Stifter (Abb. 97a-c).

Ebenso übergibt der berühmte Goldschmied Hugo d'Oignies das Buch mit dem von ihm geschaffenen Buchdeckel Christus, der im Zentrum des rückseitigen Deckels thront. Hugo, namentlich durch eine Beischrift genannt, hält das Buch in hoherhobenen Händen und geht dabei leicht in die Knie. Die Inschrift der Rückseite bezieht sich dabei ausdrücklich auf die Stiftung des Deckels.³⁶⁰

³⁵⁸ Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. 9125. Die Beischrift lautet: TE MI PATRONUM FACIAT PRESENS ROGO DONUM, vgl. Heinemeyer, 1958, S. 122–127, Kat. Stuttgart 1977, Nr. 801.

³⁵⁹ Wien, Kunsthistorische Museum, Inv. Nr. 4981, ausführlich Steenbock 1965, S. 217.

³⁶⁰ Kat. Naumur 2004, S. 193.

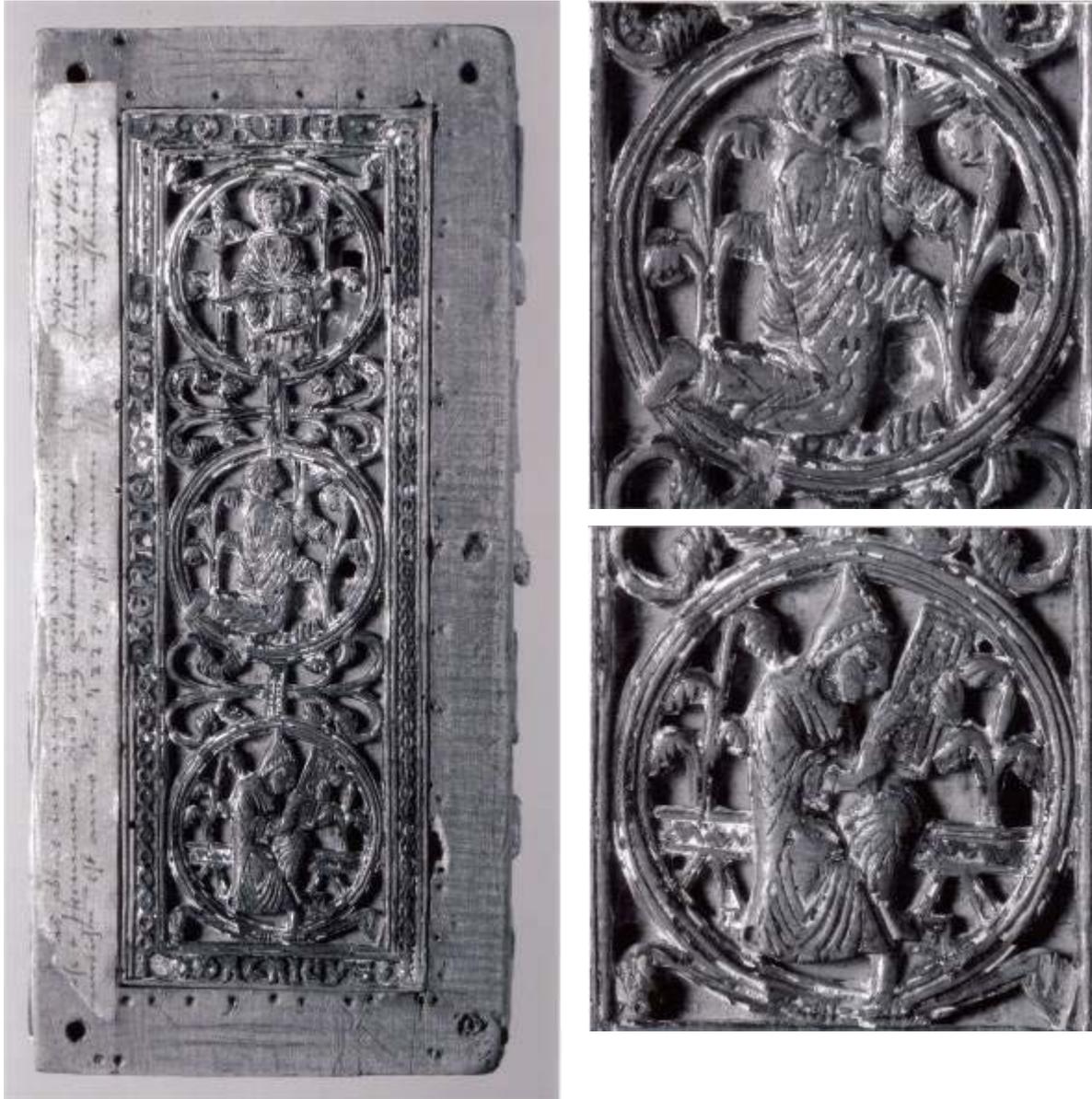


Abb. 97a-c,
 Buchdeckel des Weingartner Graduales,
 Weingarten vor 1235, Wien, Kunsthistorisches Museum

Dass das Objekt auf dem Objekt auch ganz ohne Hintergedanken abgebildet werden kann, einfach weil es in die szenische Abfolge der Darstellungen passt, belegt der in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts gefertigte Reichenauer Markusschrein. Ein getreues Abbild des Schreines (sogar die fünf seitlichen Bildfelder sind zu sehen) findet sich auf einer der Schmalseiten.³⁶¹

Vom Grundgedanken her jedoch am engsten mit der Szenenfolge auf der Rückseite des Münchner Minnekästchens vergleichbar sind die Darstellungen auf einem Reliquiar im

³⁶¹ Heuser 1974, Nr. 61.

Kirchenschatz von St. Gereon in Köln.³⁶² Das im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandene Armreliquiar verfügt oberhalb des Sockels über fünf halbrunde Emailfelder. Eines der beiden äußeren Täfelchen zeigt das namentlich benannte Bildnis des Stifters, Arnold von Born, Propst von St. Gereon. Er präsentiert dem Heiligen Felicissimus, der im benachbarten Email dargestellt ist, zwei Armreliquiare (dieses zweite von Arnold gestiftete Reliquiar hat sich erhalten und befindet sich ebenfalls im Kirchenschatz von St. Gereon). Der Heilige seinerseits empfängt zwar die Gaben, leitet diese aber, beides ist an den Gesten zu erkennen, an Christus weiter, der als Weltenrichter mit dem aufgeschlagenen Buch des Lebens in der Hand im zentralen Emailfeld zu sehen ist. Arnold verbindet mit seiner Stiftung offensichtlich die Hoffnung, in dieses Buch aufgenommen zu werden. (Abb. 98a-c)



Abb. 98a-c,
Armreliquiar, Köln, zweites Viertel 13. Jahrhundert,
Köln, St. Gereon, Schatzkammer

Auf der bereits erwähnten Emailpyxis aus dem Limosin lässt sich Ähnliches, zwar in etwas geraffter Form, beobachten, wie auf dem Münchner Kästchen.³⁶³ In vier Szenen spielt sich eine kleine Liebesgeschichte ab: Ein Falkner begegnet einer Frau, er kniet vor ihr nieder und umfasst ihre Rechte mit beiden Händen, er übergibt ihr ein Gefäß, das an eine Büchse bzw. stärker an einen Pokal erinnert und in der letzten Szene schließlich küssen sich beide. Auch hier umspielen spiralförmige Ranken die Figuren. Die Pyxis ist unzweifelhaft echt, denn sie wurde 1838 bei Grabungen auf dem Gelände eines ehemaligen Klosters in Limoges gefunden.³⁶⁴

Die wenigen Beispiele, denen ohne weiteres noch mehr hinzugefügt werden könnten, sollen genügen, um auf die gleichen gedankliche Strukturen hinzuweisen, die einer „weltlichen“ Stiftung und einer religiös motivierten zu Grunde liegen. Denn die Vorstellungen, die sich hinter den frommen Gaben verbergen, lassen sich meines Erachtens relativ problemlos auf ein profanes Geschenk, worum es sich beim Münchner

³⁶² Kat Köln 1985/2, S. 242-245.

³⁶³ Müller 1996, S. 37, bes. aber 74-84.

Minnekästchen handeln dürfte, übertragen. Mit der Gabe setzt sich der Gebende in Beziehung zum Beschenkten, in und mit ihr werden Wünsche, Hoffnungen oder ganz konkrete Erwartungen, ja sogar Forderungen artikuliert. Der fromme Stifter erhofft sich einen gnädigen Richter und einen Platz im Himmelreich, der in Liebe entbrannte einen im Leben und im Herzen der angebeteten Frau. Frau Venus fungiert auf dem Münchner Minnekästchen in ebensolcher Weise als Mittlerin, wie es Aufgabe des Heiligen Felicissimus auf dem Kölner Reliquiar ist, den edlen Spender Christus zu empfehlen. Die Hoffnung bekommt im religiösen Kontext im Bild des segnenden Christus, der aus dem Himmel gereichten Hand oder dem Buch des Lebens ihren bildhaften Ausdruck, im weltlichen Zusammenhang im küssend einander zugewandten Paar bzw. in der Frau, die im Bett liegend ihren Geliebten empfängt. Was auf den religiösen Stiftungen in der Regel nicht durch ein Bild gezeigt wird, nämlich die Erfüllung des mit dem Geschenk verbundenen Wunsches, wird dagegen oftmals durch entsprechende Inschriften – wie gezeigt – unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Das Münchner Minnekästchen zeigt „Alles“ und bedient sich hierfür beider Ausdrucksmöglichkeiten, der Bildersprache als auch der Inschrift. So wenig wie sich beispielsweise der Abt des Klosters Hornbach scheute, in einem von ihm gestifteten Codex (Ende 10. Jahrhundert) an Christus die Bitte heranzutragen, für die „irdischen Gaben den Lohn [...] des ewigen Lebens“ zu erhalten³⁶⁵, scheut sich auch der anonyme Verliebte des Kästchens, sein ganz irdisches Begehren ebenfalls schriftlich auszudrücken: „Ach gönntest Du mir Elendem eine Nacht in Deinen Armen.“ So singulär und platt, wie unterstellt, ist die Bild-Sprache des Kästchens, die sich in ganz typischen mittelalterlichen Gedankenstrukturen bewegt, offensichtlich dann doch nicht.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Bergmann 1985, S. 142.

2.3.3.7 Der Kuss

Im letzten Medaillon umarmen sich die beiden Liebenden, wenngleich diese Umarmung etwas ungelenk und steif ausfällt. Beide greifen sich mit der rechten Hand gegenseitig an das Kinn und haben die linke auf die Schulter ihres Partners gelegt. Der Kinngriff ist die auf das Hohelied (2,6) zurückgehende klassische Geste des Liebhabers. Ungewöhnlich, wenngleich so selten nun doch wieder nicht, ist es hier allerdings, dass sich beide



Abb. 99,
Münchner Minnekästchen, Medaillon sechs

gegenseitig an das Kinn fassen. Vergleichbar sind in dieser Hinsicht zwei Miniaturen aus der Berliner Handschrift von Heinrich von Veldekes Eneide. In einer überrascht Vulkan Venus und Mars beim Ehebruch und fängt beide mit einem Netz.³⁶⁶ Zärtlich greifen sich beide, deren Körper unter der Decke regelrecht miteinander verschmolzenen sind (man beachte auch die Fußstellung, Abb. 100), gegenseitig an Kinn und Hals. Die andere Miniatur zeigt Dido, die Äneas in ihrem Bett empfängt und liebevoll am Kinn berührt.³⁶⁷ Auch Tristan und Isolde umarmen sich und fassen sich gegenseitig mit der rechten Hand an Wange und Kinn, wie eine Miniatur im Münchner Tristan-Codex zeigt (Abb. 101).³⁶⁸

³⁶⁶ Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Germ. Fol. 282, fol. 39r.

³⁶⁷ Ebd. Fol 13r.

³⁶⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 51, fol. 76r.



Abb. 100,
Eneide, Regensburg (?), um 1215,
Berlin, Staatsbibliothek

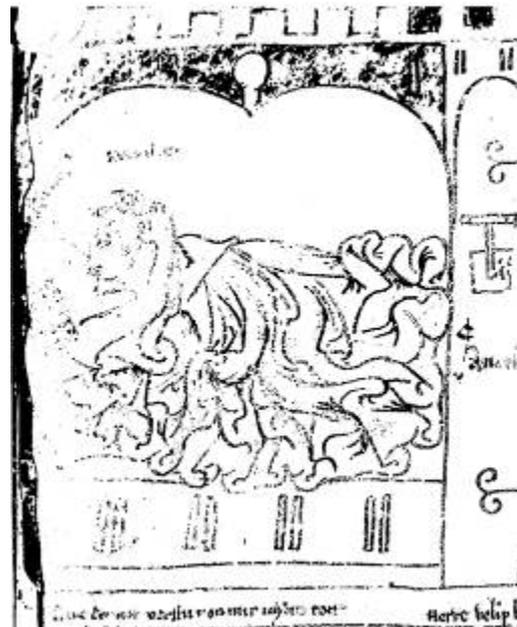


Abb. 101,
Tristan, Straßburg, erste Hälfte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische Staatsbibliothek

Eine Initiale in einer in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Handschrift des ‚decretum gratiani‘ zeigt auch die einander zugewandten Liebenden, wie sie sich gegenseitig umarmen und an Hals und Kinn berühren (Abb. 102).³⁶⁹ Dieselbe Gestik kann man in einigen Miniaturen des Wiener Willehalm beobachten (Abb. 73, 76, 79) ebenso wie in einem der Fragmente der „Großen Bilderhandschrift“ des Willehalm (Abb. 104).³⁷⁰ Ein sich inniger küssendes und umarmendes Paar zeigt die Pariser Emailpyxis (s.o.) oder einige der Miniaturen in der Wiener Bible moralisée. Ansonsten werden Küsse auf den Mund eher selten wiedergegeben, in der Regel sind es innige Umarmungen, wie beispielsweise die von Wilhelm und Amelie in der Münchner Willhelm von Orlens Handschrift (Abb. 103), mit denen ein Kuss ausgedrückt werden soll.³⁷¹ Solches ist auch in einigen Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift zu sehen, so bei Herrn von Wengen, Hug von Werbenwag oder dem von Johansdorf, der seine Dame zärtlich an das Kinn fasst.³⁷²

³⁶⁹ Stift Admont, Stiftsbibliothek, cod. 35, fol. 255r. Die Initiale leitete den Abschnitt über den Ehebruch ein.

³⁷⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 193, III, Bl A1r und A2r

³⁷¹ Perella 1969, S. 74f.

³⁷² Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 848, Fol. 179v und 300r (Wengen), 252r (Werbenwag).



Abb. 102,
decretum gratiani, Österreich,
erste Hälfte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische
Staatsbibliothek



Abb. 103,
Willhelm von Orlens,
Oberhein um 1270,
München, Bayerische Staatsbibliothek



Abb. 104,
Fragment der Großen Willehalm
Handschrift,
Sachsen (?), Mitte 13. Jahrhundert,
München, Bayerische
Staatsbibliothek

Die Literaten der Zeit hingegen sind nicht so zurückhaltend wie die Künstler. Es gibt zahlreiche Schilderungen von innigen, erotischen Küssen.³⁷³ Am Anfang der Liebe steht der Kuss, wie beispielsweise im Tristan Gottfried von Straßburgs:³⁷⁴

„er kuste sî und sî kust in
lieplîchen unde suoze.
daz was der minnen buoze
ein saeclîcher anevanc.
ietwederez schancte unde tranc
die süeze, diu von herzen gie.“

Oder im Roman Flore und Blantscheflur:³⁷⁵

„Der bote kam schiere hin
Dâ die gelieben lâgen
Gehelste, als sie pflâgen,
unde nâhe umbevangen:
sie hâten wange ze wangen
mund gegen munde gekêret,
als ez lieb ze rehte lêret,
des ir beider herze pflac“

Der Kuss kann direkt zum Koitus überleiten³⁷⁶, bzw. mit dem intensiven Kuss war stets die Hoffnung auf „mehr“ verbunden³⁷⁷, wobei dann das Schamgefühl der Dichter die

³⁷³ Schultz 1907, S. 29-33.

³⁷⁴ Krohn 1980/Tristan, V. 12038-12043.

³⁷⁵ Ebd. V. 6328-6335.

Schilderung der weiteren Vorgänge mit andeutendem Schweigen verhüllt, wie beispielsweise in der Minneregel von Eberhard von Cersne:³⁷⁸

„zalde men auch nach mynnen lust
dy ubirstin teylir liebir han
sam syt houbit und Brust
so were daz nicht ubiltan
daz tzwe hobische mannes naem
ubeten auch der mynnen spil
daz schentlich were und scham.
sprechin tuon ich swigen will.“

Und die Bettszene des Kästchens, im Vergleich zu den genannten Szenen in den Handschriften, verhüllt in gleicher Weise mehr und deutet eher an, als das sie zeigt.

2.3.3.8 Die Schritte der Liebe – Zur Folge der Szenen

Ebenso wenig wie Texte und Bilder einer allgemeinen Norm unterworfen waren, war es die Abfolge der zum „Ziel“ führenden Schritte in einer sich anbahnenden Liebesbeziehung. Wenn Dorothea und Peter Diemer feststellen³⁷⁹, dass sich die Folge der Szenen nicht an die, von ihnen wohl als kanonisch angesehen Phasen der Werbung halten, und dies als weiteres Indiz für eine Fälschung ansehen, dann steht hinter dieser Meinung die gleiche starre Auffassung wie hinter ihrem Stilbegriff oder dem so felsenfesten Wissen, welche Motive es im Mittelalter gegeben hat und welche nicht. Denn die Szenenfolge sei:³⁸⁰

„inhaltlich nicht stringent (Gesprächsgruppe auf einer Schmalseite, zweimaliges Auftreten der Venus) und in der gesamten mittelalterlichen Überlieferung ohne Entsprechung.“

Natürlich sind die letztlich auf Ovid zurückgehenden fünf Stufen: *visus*, *allocutio*, *tactus*, *osculum sive suavius*, *coitus*, im Mittelalter bekannt gewesen und von den Dichtern und Literaten verarbeitet worden.³⁸¹ Aber ihr Umgang war ebenso wie der Umgang der Künstler mit ihren Vorbildern kein ausschließlich sklavischer.³⁸² Wirft man einen Seitenblick auf französische Spiegelkapseln bzw. Elfenbeinarbeiten (die freilich alle dem

³⁷⁶ Schultz 1907, S. 37.

³⁷⁷ Perella 1969, S. 100-104.

³⁷⁸ Buschinger 1981/der minne regel, V. 1103-1110.

³⁷⁹ Diemer 1992, S. 1025 und Anmerkung 15.

³⁸⁰ Diemer 1992, S. 1027f. Die Stringenz fehlt, denn die Darstellung auf der linken Schmalseite sei eine „Konversationsdarstellung“, die „sich nicht eindeutig mit der Handlung der Szenenfolge verbinden lässt und wie eine Verlegenheitserfindung wirkt.“ (ebd. S. 1027).

³⁸¹ Vgl. Glier 1984, S. 84-86.

³⁸² Matter 2005, S. 9; auch Müller 1996, S. 38.

14. Jahrhundert entstammen) kann man gleiches erkennen. Die Szenen variieren, der Kinngriff kann auf einem Objekt zweimal auftauchen, ebenso wie die Bekrönung des Liebhabers. Auf jenen fehlt der Kuss, auf anderen der Kranz etc. Die Künstler schöpften aus einem gängigen Motivvorrat und stellten diese immer wieder variierend neu zusammen.

So haben es ebenso die Dichter getan und die so genannte Konstanzer Minnelehre des Johann von Konstanz, entstanden wohl gegen 1300, fußt daher auch auf Ovid.³⁸³ Sie enthält im zweiten Teil eine Abfolge von mehr oder weniger topischen Situationen, die der Autor allerdings breit ausbaut.³⁸⁴ Den Anschauungen des Dichters nach entsteht die Liebe beim Mann durch den Anblick des Mädchens. Danach schließt sich die Trauer über die Unerreichbarkeit der Geliebten an, gefolgt von einem einsetzenden ersten Briefwechsel, also der beginnenden Werbung des Mannes. Dies macht die Frau dem Mann wohlgesonnen, erste Neigungen entstehen, bis sie schließlich einem ersten Treffen (in freier Natur) zustimmt. Der Mann nutzt die Gunst der Stunde zu einem Gespräch über die Liebe, es folgen ein zweiter Briefwechsel und ein zweites Treffen, diesmal in der Kammer des Mädchens. Nach der erneuten Werbung des Mannes und dem auch auf den Kunstwerken immer wieder zu sehenden obligaten Widerstand der Frau kommt es zum Liebesspiel und schließlich zum „factum“ (V. 2455: „svs het ich frowden vil mit ir.“)

Nichts anderes, nur in geraffterer Form, zeigen die Szenen und der Text des Kästchens. Der Mann sieht die Frau, danach kommt es zu einer Gesprächssituation. Sieht man, wie Matter vorgeschlagen hat, in der Überreichung des Kästchens im fünften Medaillon nicht eine Geschenkübergabe, sondern das Überbringen eines Briefs – wofür sowohl der eingeschnittene Text spricht, der ja ein Brief ist, wie ebenso der Umstand, dass Briefe in Behältnissen, auch Kästchen überbracht wurden³⁸⁵ – wäre auch dieser Teil der Minnelehre in die Szenenfolge des Kästchens integriert. Die Zuneigung der Frau manifestiert sich in

³⁸³ Glier 1984, S. 84-94, Huschenbett 2001/Minnelehre, S. XII f. Der Text steht der literarischen Tradition des 13. Jahrhunderts nahe, auch im formalen Aufbau der Verse, vgl. Huschenbett 2001/Minnelehre, S. XXVII.

³⁸⁴ Glier 1984, S. 84.

³⁸⁵ Ein Beispiel für das Überbringen von Liebesbriefen in Kästchen aus der Literatur ist mir bekannt, sie stammt allerdings aus dem 16. Jahrhundert. Es handelt sich um den Beginn des 18. Kapitels aus Jörg Wickrams Roman „Galmy“, der auf älteren französischen Vorlagen fusst:

„Wie die hertzogin dem ritter einen andren brieff schreibet und im etliche kleynot schicket, und wie sich der ritter so köstlich uff das stechen rüsten thet.

Als nun die hertzogin sollichen brieff geschriben und beschlossen hat, nam sye das gelt und die seidne wind [eine Art Schal], welche an yedem ort ein schöne trew [eine Borte] von goldt und berlin gestickt, mit subteiler arbeyt und sunst an allen enden mit guldenen sternen gezieret was. Die wind was von schöner köstlicher blawen seiden, darauß das goldt lieplich erscheinen thet; das alles die hertzogin zusammen in ein subteiles tüchlein verschliessen ward, zuhandt nach Friderichen, dem edelman, schicket, der zuhandt zu ir kam. Die hertzoginim die laden mitsampt den andren dingen seinem gesellen zu bringen verschaffen thet...“ zitiert nach Meissen 1953, S. 168f.

der Szene der rechten Seitenwand (die Überreichung eines Gegenstandes) ebenso wie im Herzschußbild. Es kommt zur ersten Berührung, zum Kuss und schließlich zum Beischlaf. Interessanterweise ist es der Text des Kästchens, der die Bildfolge um die fehlenden, wohl schwer darstellbaren Teile ergänzt. So kommt der Verfasser auf seine Trauer über die nicht erreichbare Frau zu sprechen, ebenso wie er durch die Bitte „dinen drost du mir sendi“ einen Briefwechsel oder zumindest eine Antwort evozieren möchte. Auch verliert er einige Worte über die Liebe an sich und die Schönheit der Adressatin. So sind im Grunde alle Schritte, die sich auch in der Konstanzer Minnelehre finden lassen, entweder in den Bildern oder im Text des Kästchens anzutreffen. Womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass jene Minnelehre das „Vorbild“ für das Münchner Kästchen abgegeben hat – es sind schlicht gedankliche Analogien festzustellen. Somit würde im Münchner Kästchen ein durchdachtes Gesamtkunstwerk vorliegen, wie es wohl unter den auf uns überkommenen Objekten seinesgleichen nicht hat.

2.3.4 Die verwandten Kästchen in Zürich, Köln und Freiburg im Breisgau

2.3.4.1 Das Attinghauser Kästchen (Taf. V-VI)

Buche (Füße, Wände und Deckel), Fichte (Boden), Ahorn (Durchbruchreliefs), Kupfer vergoldet, Leinen, Gips

L. 35,5 cm; B. 13,7 cm; H 22,2 cm (mit Füßen)

Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. AG 1354³⁸⁶

Um 1250

Schweiz

Das Kästchen wurde 1897 vom Schweizer Landesmuseum in Attinghausen (Kanton Uri) erworben (nach anderen Angaben des Museums kam es im selben Jahr durch den Ankauf der Privatsammlung Denier in das Museum³⁸⁷). Aufbewahrt wurde es in der dortigen Pfarrkirche, es diente angeblich als Reliquiar.

In seiner Form entspricht das Kästchen einem gängigen Truhentyp des 13. Jahrhunderts. Die Seitenteile sind auf Kante aneinandergesetzt und mit Dübeln und Nägeln verbunden, der Boden ist ebenfalls eingedübelt und genagelt, an den Ecken sind vier Füße eingesetzt, von denen drei original sind. Der flache Deckel ist mittels Scharnieren mit dem Korpus verbunden. Die originale Fassung des Kästchens hat sich in großen Teilen erhalten. Korpus und Deckel sind innen und außen mit einer weißen Grundierung aus Gips und Kreide über einem feinen textilen Trägermaterial (wahrscheinlich Leinen) überzogen. Darüber liegt eine durchgehende Blattversilberung, die am Ornament- und dem leider sehr schadhafte Wappenfries rot lüstriert, teilweise weiß gehöhlt und mit Goldlack überzogen und an den Seitenteilen schwarz oxydiert ist. Die durchbrochen gearbeiteten Reliefs der Wandungen sind in Vertiefungen eingelassen. Sie sind lasierend weiß bemalt, offensichtlich um eine Elfenbein- oder Beinbearbeitung zu imitieren. Die schwarzen Rahmen aller Wandungen sind durchgehend mit einem goldenen Wellenband mit Palmetten bzw. mit einem Rautenband verziert. Feine Stichelungen, wie auf dem Münchner Stück, lassen sich nicht feststellen. In den für die Reliefs ausgehobenen Vertiefungen der Seitenwände wurde die Silberfolie mit einem Goldlack überzogen, was an den Schmalseiten, da die Reliefs dort fehlen, gut zu erkennen ist. Im Inneren ist der Kreidegrund mit einem roten Pünktchenmuster versehen, eine kleine Beilade ist abgetrennt, wie es auch in den großen Truhen üblich war. Deren

³⁸⁶ Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 12 (mit der älteren Literatur), Lanz 1991.

Deckel diene in aufgeklapptem Zustand als Stütze für den Deckel der Truhe. Die aus Messing geschmiedeten Beschläge dürften bis auf den Überfall des Schlosses ursprünglich sein, da sich Spuren einer anderen Nagelung nicht feststellen lassen.

Deckel

Eingelassen ist ein durchbrochenes, rein ornamentales Relief, das aus Rauten (geperlter Stab) mit eingeschriebenen vierpassartigen Rankenmedaillons besteht. Umlaufend ist auf dem Rahmen ein heute stark zerstörter Wappenfries zu erkennen, ehemals bestehend aus sechzehn Wappen und elf Helmzierden, die alle Schweizer Herkunft sind.³⁸⁸

Vorderseite:

Der Rahmen des eingetieften Reliefs ist mit einem Zickzackband verziert, durch das mittig angebrachte Schloss ist es in zwei gleichgroße Felder geteilt. Unter dem Schloss ein kleineres, abgeteiltes Bildfeld mit einem Löwen, der ein zweites, nicht erkennbares Tier (möglicherweise ein Hirsch) in die Flanke beißt. Während das rechte Bildfeld rein ornamental bleibt, jagt im linken Feld ein Hund einen sich umwendenden Hirsch. Die teilweise geperlten Ranken enden in auflappenden, gemuldeten Blättern und (nur links) kugelförmigen Gebilden, die an Trauben erinnern.

Linke und rechte Schmalseite

Die Reliefs fehlen, Nagelspuren und Abtönungen im vergoldeten Pergament lassen aber ohne Zweifel auf deren ehemalige Existenz schließen.

Rückseite

In einem deutlich anderen, wilden und unsymmetrischen Rankengeflecht als dem der Vorderseite (es fehlt die Perlung der Ranken, die an sich kantiger bzw. scharfgratiger sind (siehe Tafel V, Abb. 8 und 9), vor allem aber sind die Palmetten sehr viel starrer, auch ist die Rahmung nicht mehr mit einem Zickzackband, sondern einem Perlband verziert) tummeln sich drei Männer bei der Arbeit. Kohlhaussen denkt, da er die runden Gebilde in den Ranken als Trauben ansieht, an das Gleichnis der Arbeiter im Weinberg³⁸⁹, was sicherlich zu weit gehend sein dürfte. Der rechte Mann hackt den Boden, der mittlere stößt

³⁸⁷ Lanz 1991, S. 78

³⁸⁸ Kohlhaussen 1928, Nr. 12, Kat. Zürich 1998, S. 42-43. Danach gab es zwar Freiherrn von Attinghausen, eine genaue Herkunftszuweisung sei aber nicht möglich. Die Wappen stammen von Adelsgeschlechtern aus der Gegend um Burgdorf und aus dem Emmental.

³⁸⁹ Kohlhaussen 1928, Nr. 12.

einen Spaten in einen Erdhaufen und der linke beschneidet mit einem Krümmesser eine der Ranken. Bei allen drei Figuren fällt der im Gegensatz zu den teilweise mächtigen Körpern (besonders beim linken Mann zu beobachten) winzige Kopf auf. Die Figuren sind kantig und starr, von nicht sehr gelenker Hand geschnitzt. Der rechte Beschlag ist auffällig zur Seite gezogen, er würde sonst direkt über das Gesicht der rechten Figur laufen. Köpfe, Gesichter, Hände und Gewandsäume sind mit spärlichen Farbstrichen in rot und braun akzentuiert.

Das Kästchen wurde 1991 im Museum umfassend restauriert, da es sich in keinem guten Zustand befunden hatte. Dabei wurden auch die Holzarten bestimmt. Da drei der Füßchen aus dem gleichen Holz wie das Kästchen stammen, dürften diese wohl original sein.³⁹⁰

Das Kästchen kunsthistorisch zu verorten dürfte massivere Probleme bereiten. Der Figurenstil ist ungewöhnlich und alleine aufgrund des Ornamentstils genauere Zuschreibungen zu treffen dürfte meines Erachtens kaum möglich sein – noch dazu, da hier gewisse Unterschiede am Objekt selbst auszumachen sind. Am nächsten scheinen mir die Figürchen des Kästchens mit denen des Münchner Parsifal Codex verwandt zu sein (Abb. 17a-c und 105).³⁹¹ Diese aber sind selbst kunsthistorisch kaum einzuordnen; so gibt es

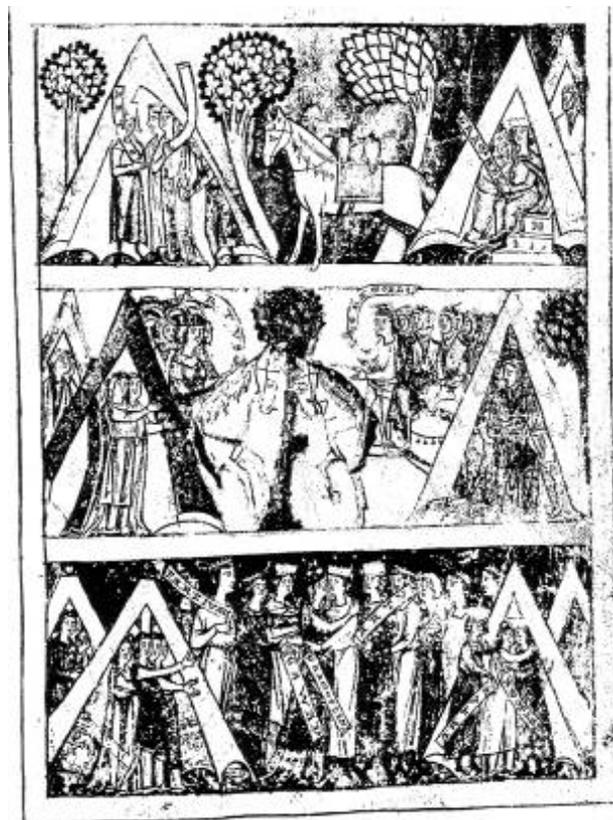


Abb. 105,
Parsifal-Codex, Oberrhein 1220-1270,
München, Bayerische Staatsbibliothek

nur wenige vergleichbare Miniaturen in anderen Handschriften.³⁹² Die Figuren in der Handschrift wie die auf dem Kästchen zeichnen sich durch die gleichen eckigen, im wahren Sinne un-gelenken Bewegungen aus, ferner durch die relativ kleinen Köpfe, die auf

³⁹⁰ Lanz 1991.

³⁹¹ Klemm 1998, zu cgm 19 und 51 (Nr. 201 und 202). Zwar sind die Miniaturen stilistisch meines Erachtens kaum vergleichbar (Klemm meint „nicht unbedingt vergleichbar“) aber die Handschriften stammen vom gleichen Schreiber. Über die Herkunft und die Datierung gibt es zahlreiche Hypothesen, die Klemm referiert.

³⁹² Klemm 1998, zu cgm. 19 und 51.

massiven Körpern sitzen (freilich auf dem Kästchen deutlich stärker ausgeprägt). Die Gesichtszeichnung mit dem kleinen, mit einem roten Strich akzentuierten Mund und der Nasen-Brauen Führung ist hier wie dort vergleichbar, aber dies alles deutet lediglich auf eine entfernte Nähe der beiden Objekte hin. Weitergehende Zuschreibungen können meines Erachtens nicht gemacht werden, man kann sich in der Frage der Herkunft nur auf die angebrachte Wappen verlassen und davon ausgehen, dass der Hersteller des Kästchens wohl aus der gleichen Gegend stammt, wie die oder der Besteller, also aus dem Gebiet zwischen Bern und Zürich.

2.3.4.2 Die Kölner Brautlade (Taf. VII-IX)

Holz

L. 47,3 cm; B. 16 cm; H 13,5 cm

Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 588³⁹³

Erste Hälfte 13. Jahrhundert

Mittelrheinisch, Kölnisch

Das Kästchen stammt aus der Sammlung Walraff (W 88), wurde also von diesem vor 1824 erworben.

Der längsrechteckige Kasten ist auf allen Seiten sowie dem Deckel mit in die Wandungen eingelassenen, durchbrochen gearbeiteten Reliefs versehen. Die Seitenteile sind auf Kante miteinander verdübelt, der Boden ist eingenagelt. Der Deckel ist mit drei kurzen Scharnieren aus vergoldeter Bronze am Korpus befestigt, ein Überfallbügel dient als Verriegelung. Scharniere wie Verschluss sind mit sechsblättrigen Blüten verziert. Auf dem Deckel befinden sich zwei Metallösen, der hier zu vermutende Griff fehlt.

An den Reliefs sind noch erhebliche Teile einer farbigen Fassung zu erkennen, bei der es sich – aber das ist nicht untersucht – um die originale Fassung handeln dürfte. Der Reliefgrund war, wie an manchen Stellen noch gut zu sehen, vergoldet. Darüber hinaus muss das Kästchen einst mit einem vergoldeten Gips- oder Kreidegrund überzogen gewesen sein. Dieser war punziert und mit Blatt- und Perlornamenten versehen, welche wahrscheinlich mit Hilfe von Rollmodellen aufgedrückt wurden. Einige wenige Reste davon haben sich erhalten, besonders gut erkennbar an den Scharnieren und am Deckel.

Deckel:

In wilden Ranken, die in gemuldeten Blättern (Weinlaub?) und Ananasartigen Früchten (Trauben?) enden, tummeln sich allerlei Gestalten. In der linken Hälfte findet eine Hirschjagd statt. Vom linken Rand nähert sich ein Jagdgehilfe im kurzen Rock, die Leine des vor ihm laufenden Hundes am Arm befestigt, mit einem Horn (in das er bläst) in der linken Hand und einem Jagdspieß im rechten Arm. Drei weitere Jagdhunde verfolgen den fliehenden Hirsch, der vorderste hat ihn bereits in die Flanke gebissen. Darüber zwei Vögel, der eine erinnert an einen Falken, der andere an eine Trappe.

Die Darstellung in der rechten Bildhälfte ist verworrener. Direkt neben dem Hirsch verbeißen sich zwei geflügelte Fabelwesen ineinander (aus deren Schwänze die Ranken entspringen). Ein Jäger mit Bogen hat einen Vogel erlegt, in dessen Brust der Pfeil steckt, darunter ein zweiter Jäger mit Schild und Schwert, der sich gegen einen ruhenden Löwen (?) und zwei miteinander kämpfende Vögel zur Wehr setzt. Daneben ein Löwe und ein geflügeltes Wesen, in der rechten oberen Ecke klettert ein Hase (?). Zwei weitere Vögel, mit weit gespreiztem Gefieder, gesenktem Kopf und mächtigem Krummschnabel kämpfen offensichtlich gegeneinander. In der rechten unteren Ecke ein geflügelter Drache, einem Löwen gegenüber, über den beiden ein hasenartiges Tier, das in den Ranken klettert.

Vorderseite

Tänzer und Musikanten füllen die sechs großen, von Ranken gebildeten Medaillons der Vorderseite. Einem jungen Mann mit erhobener Linken Hand (die sich auf die vor dem Bauch gehaltene Rechte stützt) folgt im nächsten Medaillon ein Fiedler, diesem wiederum ein Akrobat, der einen Handstand macht oder Purzelbaum schlägt. Danach kommen ein weiterer Musiker mit einem nicht zu identifizierenden Instrument (vielleicht einem Dudelsack) im Arm, eine tanzende Frau mit beschwingt ausfahrendem Kleid und zuletzt ein nackter Mann mit je einer Handglocke in den Händen. Ein Fabelwesen schließt die Ranke rechts ab.

Rechts

Zwei an den Hälsen verflochtene Drachen, aus deren Schwänzen wiederum gemuldete Palmettenranken entspringen.

³⁹³ Literatur: Kohlhausen 1925, S. 205; Kohlhausen 1928, S. 67f.; Kat. Stuttgart 1982, Nr. 531; Pommeranz

Rückseite

Wie schon auf der Vorderseite bilden überbordende Ranken sechs Medaillons. In den ersten drei Medaillons kämpfen zwei mit Rundschilden und Schwertern bewaffnete Ritter. Rechts ist ein Jäger zu sehen, der einem sich umwendenden Tier (ein Hirsch oder ein Reh) hintereilt, in dessen Hals bereits der Pfeil steckt. Ganz rechts schließt ein Drache die Bildfolge ab.

Links

Im Zentrum beißt ein geflügelter Drache, aus dessen Schwanz wiederum die Ranke entspringt, ein Reh, das von zwei Jagdhunden verfolgt wird. In der rechten unteren Ecke hat ein Jäger gerade einen Vogel erlegt, in dessen Hals der Pfeil steckt und der zu Boden stürzt; darüber ein zweiter Vogel.

Nach Auskunft des Museums ist das Kästchen seit dem Ende des II. Weltkrieges nicht mehr restauriert worden, davor hat man keine Unterlagen. Das Kästchen hat in den Jahren zwischen Kohlhaussens Publikation 1928 und Heute doch deutlich gelitten. Besonders die Pastigliadekoration scheint zu Kohlhausens Zeiten in einem besseren Zustand gewesen zu sein, zumindest war noch mehr von ihr vorhanden.

Auch diese Lade, die heute schlecht präsentiert in einer Vitrine im Kölner Kunstgewerbemuseum steht (der Deckel ist nicht aufgeklappt, das Objekt ist viel zu weit vom Betrachter entfernt, letztlich ist kaum etwas zu erkennen), kam in den Ruch der Fälschung.³⁹⁴ In den Akten des Kölner Museums befindet sich ein Brief eines damaligen Mitarbeiters des Bayerischen Nationalmuseums (Dr. A. Schädler), datiert vom 5. Mai 1982. Der Verfasser erhebt darin schwere Bedenken gegen die Echtheit des Kästchens.³⁹⁵

„Gleich beim ersten Objekt, der Brautlade, kommen mir Bedenken. Unsere vergleichbaren Objekte, das „Minnekästchen“ und der sog. „Opferstock“, beide in Stuttgart bei der Staufer-Ausstellung präsentiert, sind seit einiger Zeit aus der Vitrine in Saal 1 entfernt worden, da erhebliche Zweifel an ihrer Entstehung im 13. Jahrhundert aufgetaucht sind, Zweifel, die freilich von anderer Seite wiederum bestritten werden. Offen gesagt, gefallen mir nach den Detailaufnahmen diese krausen, laschen Ranken –und Tierverschlingungen und die kuriose Figur daneben des Kölner Kästchens nicht sonderlich; man fragt sich, ob hier nicht ein Produkt jenes frühen Historismus des beginnenden 19. Jahrhunderts vorliegt

1995, S. 13.

³⁹⁴ Leider waren die Mitarbeiter des Museums nicht willens, mir das Kästchen zugänglich zu machen, so dass sich meine Beobachtungen leider auf die Photos des Objekts und den Augenschein durch das Vitrinenglas hindurch beschränken mussten.

³⁹⁵ Köln, Kunstgewerbemuseum, Akte zu Inv. Nr. A 588.

– wie unser Kölner Verkündigungsaltärchen zeigt, ein sehr schwieriger, umstrittener Komplex.“

Auch hier wiederholt sich das, was schon beim Münchner Kästchen zu beobachten war. Anstatt wirkliche Vergleiche anzustellen und parallele Objekte zu suchen, werden Behauptungen wie „krause, lasche Ranken- und Tierverschlingungen“ ins Feld geführt, die dem Bearbeiter „nicht gefallen“. Der persönliche Geschmack ist aber kein objektives Kriterium für die Beurteilung eines Kunstwerkes, aber der Verfasser des Schreibens war sich wenigstens bewusst, welch schwieriges Feld er betritt. Mit rheinischer Gelassenheit notierte ein Mitarbeiter des Kölner Museums, Dr. Jürgen Rohmeder, daneben: „Ist aber doch 13. Jahrhundert! Gerade wegen der Figur.“ Was beweist, dass die „Gegenseite“ argumentativ auch nicht gerade gegläntzt hat.

Sucht man im Köln-mittelrheinischen Umkreis nach vergleichbaren Objekten, so wird man relativ schnell fündig. Einige Objekte aus dem Bereich der Goldschmiedekunst stehen dem Kästchen recht nahe, wie schon Pommeranz erkannt hat, ohne jedoch bestimmte Objekte zu nennen.³⁹⁶ Vergleicht man alleine den Jagdfries, der sich am Rande des Buchdeckels eines Evangeliars hinzieht und von Hugo d’Oignies in den Jahren zwischen 1228 und 1230 geschaffen wurde³⁹⁷, so fallen große Übereinstimmungen auf. Es sind die gleichen gemuldeten Blätter, die gleichen Früchte hier wie dort (Abb. 106a und b).

Die Jäger, die auf dem Holzkästchen freilich weitaus gedrungener sind, tragen dieselben kurzen und ausschwingenden Röcke, sie ziehen Hunde an Leinen hinter sich her oder blasen in Jagdhörner.



³⁹⁶ Pommeranz 1995, Nr. 13.

³⁹⁷ Namur, Maison des Soeurs de Notre Dame. Kat. Namur 2004, S. 193-199.



Abb. 106a und b,
Hugo d'Oignies, Buchdeckel, um 1230,
Namur, Maison des Soeurs de Notre Dame

Die laufenden Hunde haben ähnliche Körperformen, sie jagen ebenfalls hinter Hirschen her. Vergleichbare Parallelen gibt es zu einem weiteren Werk aus der Hand Hugos, einem zur gleichen Zeit geschaffenen Reliquiar für eine Rippe des Hl. Petrus. Auch hier findet sich ein Jagdfries, ganz ähnlich zu dem auf dem vorgenannten Buchdeckel (Abb. 107). Ebenso zeigt der durchbrochen gearbeitete Tier- oder Jagdfries auf der Vorderseite der Kreuzreliquientafel von St. Matthias in Trier (um 1220) deutliche Parallelen.³⁹⁸ Der wahrscheinlich gleichzeitig, bzw. nur kurz zuvor entstandene Jagdfries an der Stirnseite des Kölner Dreikönigsschreins³⁹⁹ verfügt zwar nicht über die gleichen überquellenden Ranken, aber über durchaus ähnliche Tiere (vor allem der Löwe und einer der Drachen) und – jedoch nur mehr in Ansätzen – über ähnlich gemuldete Blätter und traubenartige Fruchtknollen (Abb. 108). Vergleichbar sind ferner die Jäger, die von ihnen benutzten kleinen Rundschilde oder auch die Schwerter.



Abb. 107,
Hugo d'Oignies, Petrus-Reliquiar,
Oignies um 1230
Naumur, Maison des Soeurs de Notre Dame



Abb. 108,
Dreikönigsschrein, Tierfries an der vorderen Stirnplatte
(Ausschnitt), um 1220,
Köln, Dom

³⁹⁸ Schnitzler 1959, Nr. 4, S. 14f.

³⁹⁹ Zwierlein-Diehl 1998, S. 24.

Die Firstkämme einiger der großen Schreine, allen voran des Siegburger Annoschreins⁴⁰⁰, mit seinen nackten gedrungenen Figürchen, welche die Ranken bevölkern oder die überbordende Rankenornamentik mit ihren Menschen bei der Jagd, Monstern und Tieren um die Bildfelder auf dem Dach des Heribertschreins in St. Heribert, Köln⁴⁰¹ (beide Schreine datieren aus dem Ende des 12. Jahrhunderts) können als frühe Vorläufer dieser Holschnitzereien gesehen werden.

Auf Parallelen in der Buchmalerei einzugehen erscheint mir müßig, da es gerade in der Initialornamentik (hier sei nur auf die bereits mehrfach erwähnten und abgebildeten Würzburger Handschriften der Zeit um 1250 hingewiesen, wie ebenso auf den zeitlich allerdings früheren Stuttgarter Landgrafenpsalter) derlei Rankenkletterer, Jagden, Tierkampfszenen zuhauf gibt.

⁴⁰⁰ Schnitzler 1959, Nr. 37, S. 44-46.

⁴⁰¹ Ebd.

2.3.4.3 Das Horbener Kästchen (Taf. X-XII)

Lindenholz (Durchbruchreliefs), Buche (Kasten), Tanne (Füße); Kreidegrund, Leinen

L. 36,5 cm; B. 17,5 cm (B und L ohne die überkragenden Füße); H. 19 cm

Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv.-Nr. K 11/D⁴⁰²

1250-1300

Oberrheinisch

Das Kästchen stammt möglicherweise aus der ehemaligen Kirche des Heiliggeistspitals in Freiburg (ungesichert, nach den Angaben in den Museumsakten). Nach Angaben von Kohlhaussen kam es zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Horben in der Nähe von Freiburg, um die dortige Pfarrkirche auszuschnürcen.⁴⁰³ Seit 1908 befindet es sich im Augustinermuseum als Leihgabe des Diözesanmuseums.

Das längsrechteckige, relativ flache Kästchen ist auf allen Seiten mit durchbrochen gearbeiteten Reliefs verziert, die in Vertiefungen der relativ dicken Kastenwandungen (1,5cm) eingelassenen sind, ebenso der Deckel. Der heutige Zustand des Kästchens lässt noch die reiche farbige Fassung erkennen, alle Seiten, das Innere und der Boden sind mit teilweise rot lüstriertem vergoldetem oder versilbertem Kreidegrund überzogen, Reste einer wahrscheinlich mit Rollmodellen aufgedrucktten plastischen Verzierung aus einer Art Stuckmasse sind überall noch gut zu erkennen (gegenständige Palmetten, Rosen, Lilien, Muscheln). Innenseiten, Boden und Deckelunterseite sind mit roten Ranken (Boden), zwei gegenständigen steigenden Löwen innerhalb eines auf Eck stehenden Quadrats (Deckelunterseite), Löwen in Ranken (Boden) und Blümchen (innere Kastenwandungen) auf weißem Grund bemalt.

Die Längsseiten und der Boden sind gleichlang, wobei der Boden zwischen die Seiten gelegt ist, so dass die Schmalseiten auf den Boden zwischen die Langseiten gestellt werden können. Die aus einem Stück gearbeiteten, runden Eckelemente sind zum Kasten hin viertelkreisförmig eingeschnitten und geben so den winklig aufeinander stoßenden Wänden Halt. Sie sind mit einem feinen Leinen überzogen, das sie zusätzlich mit dem Kasten verbindet. Dieses Leinen ist grundiert, versilbert (heute schwarz oxydiert) und ehemals – heute nur mehr ganz schwach am Original zu erkennen – mit je zwei Wappen zu

⁴⁰² Literatur: Kohlhaussen 1949, S. 3-5; Kat. Freiburg 1970, Nr. 24; Kat. Stuttgart 1977, Nr. 529; Feulner 1980, Taf. 52a.

⁴⁰³ Kohlhaussen 1949, S. 3. Woher Kohlhaussen diese Angaben hat, ist nicht bekannt.

jeder Seite verziert gewesen (insgesamt also 16 Wappen). Nach unten verlängern sich die Eckelemente in gedrehte Füße. Auf der Rückseite des Kastens ragen diese zylindrischen Teile um die Dicke des Deckels über den Kastenrand hinaus und fungieren somit als zusätzliches Scharnier, während sie vorne mit dem Kasten abschließen. Jedoch deckt der Deckel nur das Kastenrechteck ab, nicht auch das 3/4 Rund des Deckpfostens; wie die auf dem linken Pfosten erhaltene geprägte Kreidefassung zeigt. Der Deckel hing ursprünglich noch in Metallscharnieren, davon sind die Verbindungsstücke zum Deckel selbst nicht mehr erhalten, jedoch die zwei Metallbänder, die auf der Rückseite angenagelt sind und auf den Boden umlaufen. Auf der Deckelmitte zwei ovale Ösen, in denen der breite, in kleinen Schlangenköpfen endigende Bügelhenkel angebracht ist. Ein Schloss war nicht vorhanden, was auch an der an dieser Stelle noch vorhandenen Überzugsmasse sichtbar wird. Will man dem Inventareintrag des Museums vom Beginn des 20. Jahrhunderts Glauben schenken, dann war lediglich ein Haken oder Verreiber-Verschluß angebracht, auf den noch Stiftlöcher hinweisen.

Deckel

Von den ehemals vier Reliefs sind nur mehr zwei vorhanden. Innerhalb eines geperlten Rahmens (oder einem Diamantstab) befindet sich jeweils eine in meist dreilappigen Blättern endende Ranke (wie in allen anderen Reliefs auch), in einem der beiden noch ein Drache.

Vorderseite

Links und rechts des Verschlusses jeweils ein zur Mitte gewandtes Wesen in Rankenverschlingungen, links ein hundeähnliches Tier mit erhobener linker Vorderpfote, rechts eine Art Greif mit Menschenkopf und Gugelmütze.

Rechts

Ein nach rechts schreitender Löwe

Rückseite

In zwei Feldern zwei gegenständige Tiere, links ein Steinbock, rechts ein Mischwesen aus Vogelleib mit Wolfskopf und Drachenschwanz

Links

Ein nach rechts schreitendes Sphinxähnliches Wesen.

Das Kästchen ist nicht ausgestellt und befindet sich, da vor kurzem erst gründlich gereinigt, gefestigt und leicht restauriert, bis auf die genannten Ausnahmen, in einem guten Zustand.

Das Kästchen ist von seiner äußeren Gestalt ein Unikum, von daher ebenfalls kaum kunsthistorisch einzuordnen. Kohlhaussen, der es 1949 als verschollen glaubte, hat es aufgrund der farbigen Fassung, der durchbrochenen Schnitzereien und der Herkunft aus der Nähe von Freiburg an den Oberrhein lokalisiert, ohne allerdings Belege dafür anzugeben. Er sah eine enge Verbindung zum Münchner und zum Attinghauser Kästchen.⁴⁰⁴ Dem ist letztlich nicht viel hinzuzufügen, da die Tiere, die so in allen Medien während des 13. Jahrhunderts (und darüber hinaus) anzutreffen sind, alleine keine ausreichende Basis für eine exaktere Herkunftsangabe, geschweige denn Datierung bieten. Dennoch gibt es erstaunliche Parallelen zu einem Werkkomplex aus den Jahren um 1270 in Basel. Im Großen Saal des dortigen „Schönen Hauses“ haben sich Malereien an den Deckenbalken weitgehend erhalten, die über Jahrhunderte hinweg unter einer weißen Putzschicht verborgen waren und erst nach dem II. Weltkrieg wieder zum Vorschein kamen.⁴⁰⁵ An den Seiten der Balken befinden sich nahezu 200 Bildfelder, die überwiegend Tiere und Mischwesen, aber auch eine einfache Ornamentik beinhalten; die stark zerstörte Unterseite der Balken zeigt ausschließlich Ornamente (siehe Kap. 2.3.2.2). Die Gemeinsamkeiten sind derart auffällig, dass man fast geneigt sein könnte, einen Werkstattzusammenhang zu konstruieren – was sicherlich jedoch nicht der Fall ist. Auch der in diesen Fällen gerne geübte Rückgriff auf kursierende Musterblätter oder Musterbücher liegt zwar im Bereich des Möglichen, bewiesen werden kann er allerdings auch nicht. Ob sie im Zusammenhang dieses Raumes Bedeutungsträger waren, lässt sich wohl kaum feststellen, auch wenn im Mittelalter einzelnen Wesen, wie den Kopffüßlern, bestimmte Aussagen zukamen. Ich denke, sie dienten in erster Linie zum Schmuck der Balken (Abb. 109a-f).⁴⁰⁶

Da die motivischen Übereinstimmungen groß sind, würde ich das Horbener Kästchen in die gleiche Zeit datieren und weitgehend auch in die gleiche Gegend lokalisieren.

⁴⁰⁴ Kohlhaussen 1949, S. 3f.

⁴⁰⁵ Sommerer 2002, S. 55-68.

⁴⁰⁶ So auch Sommerer 2002, S. 89-91.



Abb. 109a-f,
Details des Horbener Kästchens



Abb. 110a-f,
Ausschnitte aus der Dachbalkenmalereien des
„Schönen Hauses“ in Basel, Basel um 1270

Ungewöhnlich ist der mit vielen unterschiedlichen Motiven gepresste Kreidegrund, der vergleichbar, aber auf dem Freiburger Kästchen sehr viel aufwändiger gestaltet, nur noch auf dem Kölner Kästchen (s.o.) anzutreffen ist. Solche Gründe hat es auf Tafelbildern oder Möbeln sicherlich häufig gegeben, aber nur die wenigsten haben sich aufgrund ihrer Fragilität erhalten.⁴⁰⁷

2.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Das Münchner Kästchen ist zwar ein Solitär unter der an Solitären nicht armen profanen Kleinkunst des 13. Jahrhunderts, aber keines seiner Charakteristika stellt eine für das 13. Jahrhundert nicht denkbare künstlerische Äußerung dar. Alle rein handwerklichen Besonderheiten, die durchbrochenen und mit Metallfolie hinterlegten Schnitzereien, die elegante Ecklösung, der aus einem Stück geschnittene Deckel, die elfenbeinimitierende Fassung sowie die mit farbigen Wachsen gefüllten Ornamente und Buchstaben finden sich so auf mehreren Objekten der Zeit wieder. In gleicher Weise passen seine stilistischen Merkmale, sowohl was den Figurenstil als auch den Ornamentstil betrifft, sowohl zueinander als auch ohne weiteres in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Ebenso gehört die Art des Erzählens einer Geschichte in Medaillons zu den auch andernorts anzutreffenden Eigenheiten dieses Jahrhunderts. Weiterhin decken sich die epigraphischen Merkmale der Kästcheninschrift mit einer Vielzahl eingeschnittener Inschriften der gleichen Zeit. Und schließlich ist jedes der Motive, sowohl in der Kunst als auch in der Literatur des 13. Jahrhunderts nachweisbar. Wie die kurze Inschrift unterschiedliche Phänomene der Sprache vereint, so vereint auch die künstlerische Gestaltung des Kästchens eine Fülle von Eigenschaften und Motiven, die zwar jeweils einzeln in der Kunst des 13. Jahrhunderts anzutreffen sind, in dieser Zusammenstellung jedoch an keinem zweiten Objekt mehr auftauchen. Aufgrund der stilistischen Merkmale würde ich das Kästchen in die Gegend zwischen Straßburg und Köln lokalisieren und es in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts datieren. Dies ist es, was die Schwierigkeiten der Forschung mit dem Kästchen, aber zugleich seine Einzigartigkeit ausmacht.

⁴⁰⁷ Pommeranz 1997, S. 34-38.

2.5 „Hie stat giscribin“ – Der Text des Kästchens

Da ich kein Germanist bin, kann ich die Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet inhaltlich auch nicht beurteilen. Ich möchte mich hier daher darauf beschränken, den Stand der Forschung zu referieren, soweit dies noch nicht im Literaturbericht (Kap. 1) geschehen ist. Obwohl das Bayerische Nationalmuseum seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts mehrfach namhafte Germanisten um gutachtliche Stellungnahme zum Text des Kästchens gebeten hat und sich in den letzten Jahren darüber hinaus mehrere Germanisten und Literaturwissenschaftler mit diesem Text befasst haben, gibt es bis heute neben einer fundierten Bestimmung der Textsorte⁴⁰⁸ nur das bereits erwähnte ausführliche, aber im Ganzen unveröffentlichte sprachwissenschaftliche Gutachten von Seiten des Berliner Sprachwissenschaftlers Paul Gerhard Völker.⁴⁰⁹ Alle anderen Wissenschaftler haben sich in Briefen an das Museum nur kurz zum Kästchentext geäußert, keiner hat wirkliche Belege für oder wider die Echtheit des Textes vorgebracht.

Zum Text selbst:

Der Text des Kästchens gliedert sich in sieben⁴¹⁰ klar voneinander getrennte und in sich geschlossene Teile, von denen jeder auf einem eigenen Teil des Kästchens steht (siehe Abb. 111a-g). Die Reihenfolge der einzelnen Abschnitte ist nicht eindeutig klar, da die einzelnen Teile des Textes nicht einem zwingenden inneren Gedankengang folgen, die Forschung hat sich (aufgrund der allgemeinen Leserichtung⁴¹¹) auf die in Kapitel 2.1.3 abgedruckte Folge geeinigt.⁴¹² Christine Wand-Wittkowski bestätigt dieser Abfolge an, denn sie sieht im Text eine relativ logische Folge, die mit einem guten Wunsch als Gesprächseröffnung (1 und 2) beginnt, dem sich Liebeserklärung und Frauenpreis anschließen (3 und 4), gefolgt vom Wunsch nach Umarmung (5) und der abschließenden Bitte um Verschwiegenheit (6) mit der gleichzeitigen Drohung gegenüber Überwollenden (7).

⁴⁰⁸ Wand-Wittkowski 1998.

⁴⁰⁹ Das Gutachten befindet sich bei den Restaurierungsakten zum Münchner Minnekästchen und ist mir freundlicherweise von Rudolf Göbel zur Verfügung gestellt worden.

⁴¹⁰ Der Text auf dem Schriftband des Adlers zählt nicht mit, da er nur eine Leseanweisung darstellt. Im Grunde sind es allerdings neun Teile, da die Inschriften auf der hinteren und vorderen Längswand aus zwei Teilen bestehen (auf dem Rahmen und auf der Tabula). Wand-Wittkowski liest die Inschriften auf den Rahmen der vorderen und hinteren Längswand vor denen auf der Tabula (im Gegensatz zu Völker und Höver/Kiepe).

⁴¹¹ Völker meint damit das, was auch ein heutiger Betrachter machen würde, hätte er das Kästchen in der Hand: Zuerst die Inschrift der Vorderseite lesen, dann das Kästchen öffnen, anschließend die Inschrift des Deckels, der hinteren Längswand, des Bodens, der vorderen Längswand und abschließend die linke und die rechte Schmalseite.

⁴¹² Wand-Wittkowski 1998, S. 41; Höver/Kiepe 1978, S. 319-321; Völker 1994/1995a, S. 10-14.



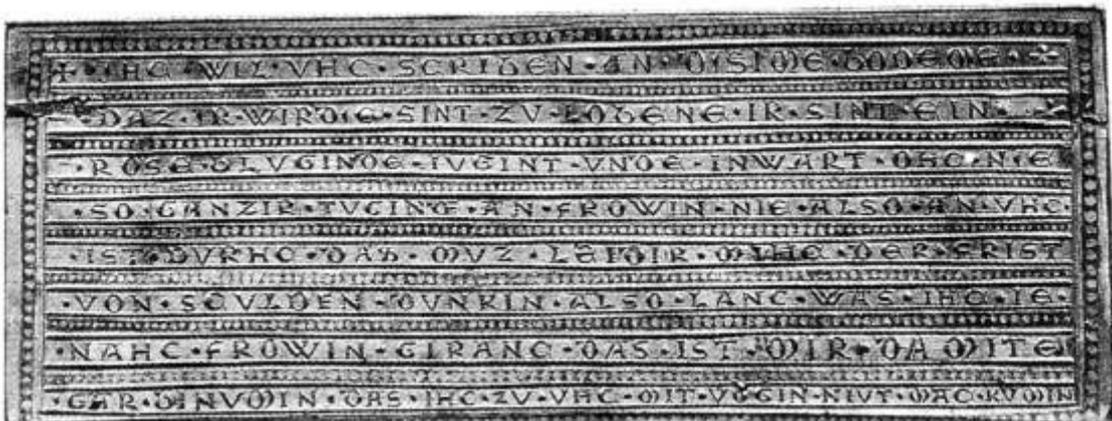
a



b



c



d



e



f



g

Abb. 111a-g,
Münchner Minnekästchen, Innenseiten:
a+b) Deckel; c) Innere Rückseite, d) Boden; e) Innere Vorderseite;
f) Schmalseite links; g) Schmalseite rechts.

Der Text kann aus zwei Gründen nur für dieses Kästchen geschrieben worden sein. So bezieht sich der Brief an vier Stellen ausdrücklich auf das Kästchen: Am Deckel („Hie stat giscribin anmi lietti“), am Boden („ihc wil vhc scriben an disime bodeme“), an der linken Innenwand („ihc wil dihc biten an disime orte“) und der inneren Vorderseite („dv solt dihc her an vor stan, das ihc dir dis gisant han“). Der Verfasser (der ja nicht der Schreiber, bzw. Schnitzer gewesen sein muss) des Textes muss sich an der jeweiligen Größe der zu beschreibenden Wandungen des Kästchens sowie des Deckels orientiert haben, denn jede Teilinschrift umfasst eine genau auf den jeweiligen Träger räumlich zugeschnittene und in sich abgeschlossene syntaktische Einheit. Das Kästchen muss also vor dem Text entstanden oder zumindest muss seine Gestalt und Größe zuvor genau geplant gewesen sein.

Der Text ist nur für die angesprochene Frau bestimmt, die mehrmals, so gleich zu Beginn, direkt angesprochen wird. Der Verfasser verfolgt mit seinem Brief keinerlei weitergehende Absichten, es ist kein von der Schenkungssituation unabhängiger literarischer Verwendungszweck zu erkennen, ja im Grunde durch den expliziten Bezug auf den Textträger auch gar nicht denkbar. Insofern trifft beim Münchner Minnekästchen im Besonderen das zu, was Markus Müller über französische Kästchen im Allgemeinen schreibt, nämlich dass es ein „erotischer Geheimnisempfänger“ (wobei Geheimnisträger vielleicht der passendere Ausdruck wäre) ist.⁴¹³ Meines Erachtens handelt es sich bei dem Text im Grunde um ein, wenn auch wenig kunstvolles und eher konventionelles Zeugnis einer sich anbahnenden oder von Seiten des Mannes ersehnten Beziehung. Es liegt somit der eigentlich ganz einzigartige Fall eines Alltagstextes vor, der sich zwar an literarischen Formen orientiert, durch seine Unbeholfenheit (man denke nur an das unregelmäßige Versmaß und die unreinen Reime) aber seine Herkunft aus der Hand eines literarischen Laien nicht verleugnen kann. Wand-Wittkowski folgert daraus, dass in diesem Text wenigstens ansatzweise die „Gefühlslage eines real Liebenden“ zum Ausdruck käme.⁴¹⁴ Genau dieser personale, ja fast private Charakter des Textes hat wiederum den Argwohn von Dorothea und Peter Diemer auf sich gezogen, da sie vom ausschließlich fiktionalen Gehalt der Minnedichtung überzeugt sind:⁴¹⁵

„In der germanistischen Forschung hat es seit langem, soweit wir sehen, einen breiten Konsens darin gegeben, daß der Minnesang nicht eine direkte Spiegelung real existierender Liebesverhältnisse darstellte, sondern eine rein fiktional-literarische Form.“

⁴¹³ Müller 1996, S. 71.

⁴¹⁴ Wand-Wittkowski 1998, S. 51.

⁴¹⁵ Diemer 1992, S. 1038.

Ganz unprivat und frei von persönlichen Gefühlen aber mutet mir der Minnesang nicht an, und irgendeine Realität muss er ja spiegeln, sonst wäre er wohl kaum bei seinem Publikum auf Gehör gestoßen und verstanden worden.⁴¹⁶ Und die Forschung, deren Ergebnisse Bibliotheken füllt und für einen Nichtgermanisten absolut unübersehbar ist, ist sich meines Erachtens so einig über den rein fiktionalen Gehalt des Minnesangs auch wieder nicht. Vielleicht verhält es sich eher so, wie Völker schreibt:⁴¹⁷

„Die Minnesangtradition lebt vom Bewusstsein der Trennung von nicht fingierten, sondern vorhandenen menschlichen Gefühlen und deren (unmöglicher) Verwirklichung. Dieses Spiel von Extremen, die sich nicht ineinander auflösen lassen, macht den fiktionalen Reiz der Gattung aus, wird also auch nicht dadurch aufgehoben, dass sich im Einzelfall auch einmal das zugrunde liegende persönliche Ausgangsverhältnis zwischen einem bestimmten Dichter und einer bestimmten angebeteten Dame konkret fassen lässt.“

Mangels einschlägiger Quellen bleibt es aber absolut unklar, inwieweit die Themen in den Liedern der höheren, aber auch der niederen Minne (die es ja gerade im 13. Jahrhundert zur Genüge gibt und in denen sich eben genau jene „handfesten Eroberungsepisoden“⁴¹⁸ finden, die von Diemers komplett übersehen worden sind) tatsächlich auf die Lebenswelten der Zuhörer eingewirkt haben und ihrerseits wiederum Realitäten prägen konnten oder geschaffen haben. Und ähnliches wird wohl auch für entsprechende Bildfolgen wie die auf dem Münchner Kästchen gelten – es ist schlechterdings nicht bekannt, wie sie rezipiert wurden, ob und welchen Einfluss sie auf das Leben der Betrachter ausgeübt haben. Das Model der Hohen Minne war eben nicht das einzige und die Erfüllung der Liebe mit einem Blick ins Bett thematisieren Tagelieder, wie das nachfolgend zitierte von Wolfram von Eschenbach:⁴¹⁹

„swie bald es tagete
der unverzagete
an ir bejagete
daz sorge in vloch
unvrömedez rucken
gar heinlich smucken
ir brüstel drucken
und me dannoch“

⁴¹⁶ Es hat schließlich auch die Liebesese im Mittelalter gegeben, vgl. dazu Classen, 1988/89, S. 459 und Opitz 1985, S. 89-91.

⁴¹⁷ Völker 1994/1995a, S. 7f. So auch Zimmermann 1994, S. 448f.

⁴¹⁸ Diemer 1992, S. 1028.

⁴¹⁹ Zitiert nach Zimmermann 1994, S. 453.

Es ist ja durchaus vorstellbar, dass ein Künstler auch solche Texte im Sinn hatte, als er eine Bildfolge wie die des Münchner Minnekästchens schuf.

Dass der Text des Minnekästchens aber ganz offensichtlich in einem individuell bestimmten Bezugsrahmen steht und so zu verstehen ist, erlaubt eben nicht automatisch den von Dorothea und Peter Diemer gezogenen Schluss, darin einen weiteren Hinweis auf eine Fälschung zu sehen.⁴²⁰

⁴²⁰ Diemer 1992, S. 1038f.

2.6 Doch eine Fälschung? Versuch einer Schlussbemerkung

Angenommen, ein Fälscher hat auf wundersame Weise Holz verwendet, das just aus der Zeit stammt, aus der auch der zu fälschende Gegenstand stammen sollte, angenommen, es hätte einen Sprachforscher gegeben, der in der Lage gewesen wäre, den Text in dieser Komplexität zu erdichten, angenommen also, das Kästchen des Bayerischen Nationalmuseums sei doch eine Fälschung, dann drängen sich angesichts des materiellen Befundes des Objekts und der Geschichte seiner Entdeckung einige Fragen geradezu auf.

Unstrittig dürfte es sein, dass das Kästchen 1816 entdeckt wurde, weitgehend unstrittig auch, dass es sich zum Zeitpunkt seiner Entdeckung in einem Zustand befand, der sich nicht wesentlich von dem heutigen unterscheidet; was den Text betrifft unterscheidet er sich gar nicht. Das heißt, schon 1816 war die Fassung abgenommen, die Beine und ein Teil des rechten Seitenreliefs fehlten. Wenn das Objekt aber, wie Dorothea und Peter Diemer zwischen den Zeilen anmerken, extra für den bayerischen König angefertigt worden wäre⁴²¹, dann hätte ein Fälscher mit dieser Herstellung einen unglaublichen und lange geplanten Aufwand betreiben müssen. Er hätte das Kästchen zuerst „ordentlich“ herstellen müssen, um es dann anschließend kontrolliert zu zerstören, bzw. altern zu lassen. Es erscheint nicht sehr sinnvoll, eine farbige Fassung aufzubringen und diese dann nahezu vollständig wieder zu entfernen, so weitgehend jedoch, dass ihre Reste erst heute mit modernen Hilfsmitteln, aber damals nicht einmal mit dem bloßem Auge zu entdecken waren. Warum, von wem und zu welchem Zweck sollte ein solcher Aufwand betrieben werden? Denkt man an den Kunstgeschmack König Max I. Joseph, dann ist es wohl kaum vorstellbar, dass der Regent, sozusagen aus „Forscherdrang“ diesem Objekt soviel Interesse entgegengebracht hätte, um es selbst eingehend zu untersuchen und dann das ehemalige Aussehen zu entdecken. Erklärbar wäre die Fassungsabnahme allenfalls damit, dass der Auftraggeber damit nicht zufrieden war und der Künstler/Fälscher sie deswegen entfernen musste. Das setzt aber wiederum voraus, dass es mit dem Hersteller keine Absprachen über das Aussehen des Kästchens gegeben hätte. Dies wäre jedoch bei einer derart gezielt in Auftrag gegebenen Fälschung kaum denkbar, die noch dazu ein umfangreiches Gedicht integrieren musste, das wiederum nur aus der Hand eines mehr als erfahrenen Germanisten stammen konnte. Bei der Herstellung hätten folglich einige über die Kunst und Literatur des 13. Jahrhunderts hervorragend unterrichtete Zeitgenossen

⁴²¹ Diemer 1992, S. 1043.

mitwirken müssen, und das schon längere Zeit vor 1816 – ein im Grunde kaum vorstellbarer Umstand.

Und letztlich sollte man nicht übersehen, dass die Fälschung des Kästchens sozusagen eine Fälschung aus dem Nichts wäre, eine neue Erfindung eines mittelalterlichen Gegenstandes, vergleichbar mit den berühmten Keuschheitsgürteln, die es im Mittelalter auch nicht gegeben hat. Denn es hat sich kein annähernd in dieser Komplexität gefertigtes Objekt erhalten, an dem sich ein potentieller Fälscher hätte orientieren können. Ein Fälscher muss aber zwangsläufig einen bereits vorhandenen Gegenstand zum Vorbild haben (auch aufgrund der notwendigen Absetzbarkeit seiner Fälschung) und wird deswegen eben nicht ein Kunstwerk aus dem „luftleeren Raum“ unter Verwendung aller möglichen ikonographischen Versatzstücke, wie Dorothea und Peter Diemer glauben, kreieren.

Wäre das und die komplizierte Herstellungsprozedur nicht ein wenig viel Aufwand für ein hölzernes Kästchen, das zur Zeit seiner Entdeckung weder auf allgemeine Begeisterung gestoßen wäre noch kaum einen materiellen Wert hatte? Erschwerend kommt in dieser Hinsicht hinzu, dass das Kästchen zu einer Zeit entdeckt wurde, die sich im Allgemeinen (noch) nicht sehr viel aus mittelalterlicher Kunst machte und in der primär aufgrund der Folgen der Säkularisation, der Markt mit mittelalterlicher Kunst geradezu überschwemmt war.

Warum sollte sich Scherer überhaupt mit der Inschrift und ihrer Übersetzung beschäftigen, wenn er bei ihrer Entstehung „nachgeholfen“ hätte, wie Diemers unterstellen? Scherer hat sich kaum mit den Schnitzereien beschäftigt, auf die er in seinem Schreiben gar nicht eingeht. Als Philologe hielt er ausschließlich die Inschrift für interessant – sonst hätte er nicht vorgeschlagen, das Kästchen in der Hofbibliothek zu verwahren, da diese ja bereits „an solchen Schätzen auf Pergamen und Papier die größten Reichthümer besitzt.“ (s.o.)

Hätte sich Scherer beim König mit der Übersetzung und dem entdeckten Kästchen überhaupt beliebt machen können? Den Kunstgeschmack Max I. Joseph dürfte das „Geschenk“ sicherlich nicht getroffen haben, allerhöchstens dessen bekannte Vorliebe für „gewagte“ oder „pornographische“ Darstellungen. Was Letzteres betrifft, dürfte der König deutlicheres gesehen haben, wie ein Eintrag im Nachlassinventar vermuten lässt.⁴²²

⁴²² Im Besitz des Königs müssen eine ganze Reihe pornographischer Stiche aus dem 18. Jahrhundert gewesen, darauf weisen Inventarlisten des Nachlasses hin, vgl. GHA, Nachlass Prinz Karl, Akt 1/2. Die Blätter habe der König, so die dortige Angabe, lediglich gekauft, um sie aus dem Verkehr zu ziehen. Sie waren ausdrücklich von der Versteigerung ausgenommen und sollten der Hofbibliothek zugeführt werden. Hardtwig 1980, S. 424, schreibt ein wenig über den Kunstgeschmack des Königs, bezieht sich aber ausschließlich auf die Gemäldesammlungen. Demnach war Max I. auch bei seinen Gemäldeankäufen kein sonderlicher Kenner und verließ sich auf den Rat Mannlichs und anderer. Für „altdeutsche“ Kunst zeigte er kein gesteigertes Interesse.

Versucht man also aus der Sicht eines Fälschers zu denken, spricht ebenfalls nicht sehr viel für die Annahme, dass das Münchner Kästchen nicht aus dem 13. Jahrhundert stammt. Aus den Äußerungen Dorothea und Peter Diemers kann man folgern, dass das Kästchen wohl am Ende des 18. Jahrhunderts angefertigt worden ist.⁴²³ Dann stellt sich aber umso dringender die Frage, für wen? Es waren wohl zu dieser Zeit noch weniger Interessenten für ein solches Objekt denkbar, als 1816, und ebenso dürften die eingeweihten Gelehrten, die sich über einen solchen „Gelehrtenscherz“⁴²⁴ gefreut hätten, an einer Hand abzuzählen gewesen sein.

Aufgrund der wenigen auf uns gekommenen, wirklich gut vergleichbaren Objekte und des geringen gesicherten Wissens über die Kleinkunst des 13. Jahrhunderts muss am Ende festgestellt werden, dass eine alle Fragen befriedigende Lösung für das Münchner Kästchen nicht erreicht werden konnte. Eines jedoch ist mir bei meiner Beschäftigung mit dem Thema deutlich geworden. Ich denke, dass – mit welchen kunsthistorischen Mitteln auch immer – es keine Möglichkeit gibt, die Authentizität eines mittelalterlichen Kunstwerkes zweifelsfrei zu belegen oder zu widerlegen. Die kunsthistorische Forschung sollte sich in Fällen wie diesen klar ihrer Grenzen bewusst sein, die ihr allein durch das gesicherte Wissen gesetzt werden. Es wäre ferner von Vorteil, wenn sie weiterhin klar erkennen würde, dass das ihr zur Verfügung stehende Instrumentarium, wie etwa Stilkritik, Motivvergleiche und ikonographische/ikonologische Analysen bei einer derart dünnen Basis vergleichbarer Objekte und/oder einer zeitgleichen stilistischen Vielfalt nicht zu weitreichenden Lösungen führen kann. Es kam daher sicher nicht von ungefähr, dass ausschließlich alle Kuratoren der von mir besuchten Sammlungen sich hinsichtlich eventuell falscher Objekte in ihren Sammlungen wie Fälschungsfragen an sich, sehr zurückhaltend oder ratlos geäußert haben. Die Diskussion um das Münchner Kästchen hakt an der Tatsache, dass es keine Vergleichsobjekte und auch kaum Vergleichstexte gibt, das Kästchen also gleich in zweierlei Hinsicht ein Unikum ist. Es wird deutlich, dass man eben nur mit dem umgehen kann, was man kennt und einem vertraut ist, alles andere wird suspekt. Die von der Kunstgeschichte entwickelten Maßstäbe und Systematisierungen werden einer organischen, lebendigen und komplexen Kunst halt nicht immer gerecht. Und der kunsthistorischen Forschung würde es ebenfalls gut zu Gesicht stehen, wenn sie

⁴²³ Klar sprechen sich die Autoren darüber nicht aus. Da das Kästchen aber bereits 1816 bekannt war, und D. und P. Diemer denken, dass der König von Bayern am ehesten der zweite oder dritte Eigentümer war, müsste es fast um 1800 bzw. noch eher davor entstanden sein (Diemer 1992, S. 1028 und 1040).

⁴²⁴ Diemer 1992, S. 1044 (Schlussatz): „...sind wir zumindest dem Augenblick sehr nahegekommen, in dem der Begriff gefunden wurde für jene Gegenstände, deren Entstehung zwischen Gelehrtenscherz und Kommerz uns noch immer verborgen ist: »Minnekästchen«.“

akzeptieren würde, gerade im Fall der älteren Kunst, dass sie es mit Objekten zu tun hat, die eben nicht nach den von ihr entwickelten Maßstäben entstanden sind, sondern dass es eben die Gegenstände ihrer Betrachtung sind, die zur Entwicklung dieser Maßstäbe geführt haben. Damit würde auch vermieden werden, Gesichtspunkte, die auf den ersten Blick für die Unechtheit sprechen, allzu bereitwillig und schnell aufzunehmen und dem Objekt ein Etikett aufzukleben. Es gibt letztlich keine Norm, wie ein Kunstgegenstand auszusehen hat, das beweisen außergewöhnliche Werke in allen Zeiten. Natürlich würde es für (fast) jede Zeit ganz unsinnige kulturelle Äußerungen geben, das steht außer Frage, aber ich plädiere entschieden dafür, das Spektrum des potentiell Denkbaren so weit wie möglich offen zu halten und – in diesem Falle – keinem allzu einengenden Mittelalterbild anzuhängen. Solange keine zwingenden Gründe für eine Fälschung sprechen, sollte vor einer „Verurteilung“ auch bei Kunstgegenständen der Grundsatz „in dubio pro reo“ gelten. Damit will ich natürlich keinesfalls sagen, es hätte keine Fälschungen gegeben, aber „Unstimmigkeiten“ in der Ausführung eines Objektes oder mangelnde Qualität sind keine adäquaten Kriterien für oder wider, sowie keine automatischen Hinweise auf eine Fälschung. Und alleine aus dem Vorhandensein eines Unikats zwingend auf seine Unechtheit oder Echtheit zu schließen, ist ebenso unzulässig – sind nicht alle Kunstwerke, die nicht seriell oder maschinell hergestellt werden, Unikate? Aber das berührt einen ganz anderen Fragenkomplex, der hier nicht weiter verfolgt werden kann. Wertungen subjektiver Art, Spekulationen, persönliche Geschmacksurteile, ideologische Haltungen und apodiktische oder polemische Äußerungen können zwar interessant, belebend und humorvoll sein, in einer zielführenden wissenschaftlichen Diskussion sind sie jedoch wenig gewinnbringend und daher möglichst zu vermeiden.

Jedes zweifelhafte Objekt sollte nach einer nüchternen Bestandsaufnahme des Faktischen (schon hier mangelt es den Überlegungen von Dorothea und Peter Diemer) einer unvoreingenommenen und gründlichen Untersuchung unter Einbeziehung aller betroffenen Fachdisziplinen unterzogen werden. Das Für und Wider der so gewonnenen Erkenntnisse sollte in einer gemeinsamen Diskussion abgewogen, die Argumente gewichtet werden. Dann kann man sich einem – immer noch lediglich wahrscheinlichen – Ergebnis annähern. Ich denke, dass bei der Zusammenschau aller Ergebnisse, der naturwissenschaftlichen, der germanistischen, der literaturwissenschaftlichen und hoffentlich auch der kunsthistorischen mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei dem Münchner Minnekästchen um ein außergewöhnliches Kunstwerk aus der Mitte bzw. dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts handelt. Es bleibt zu hoffen, dass das Bayerische

Nationalmuseum diesem ungewöhnlichen und singulären Kunstwerk wieder den Platz einräumt, der ihm gebührt.

3. Kästchen in der Kunst, Literatur und im Alltagsleben des Mittelalters

3.1. In der Literatur

3.1.1 Reliquiare der Liebe?

Die abenteuerliche Geschichte eines verliebten Ritters erzählt ein Gedicht mit dem Titel „der herten spruch“, das sich in dem 1471 von der Augsburger Nonne Klara Hätzerlin für den ebenfalls aus Augsburg stammenden Jörg Roggenburg zusammengestellten, geschriebenen und später nach ihr benannten Liederbuch findet.⁴²⁵ Das Gedicht, dessen Titel eigentlich „Die Herzmaere“ lautet, stammt von Konrad von Würzburg und entstand um die Mitte des 13. Jahrhunderts.⁴²⁶

Nachdem die Liebe des Ritters zu einer verheirateten Frau von dieser zwar glühend erwidert, von deren Mann jedoch entdeckt wird, fährt der Ritter nach allerlei Irrungen ins Heilige Land. Dort instruiert er seinen Knappen, im Falle seines Todes folgendes zu veranlassen:

„Haisz mir schneiden vff den leib
Vnd nymm darusz mein hertz gar,
Plutig und rewig gevar
Vnd haisz es schon salben
Mit palsamm allenthalben
Das es lang frisch bestee
Hör, was ich dir sag me
Frümm ain lädlin clain
Von gold und edelm gestein.
Darein mein hertz totes tu
Vnd leg das ringlin darzu
Das mir gab die frawe mein
Das die zway gesammet sein
Beschlossen und verrigelt.“

Es kommt, wie es zu erwarten war, der Ritter stirbt in einem Kampf. Der Knappe tut wie ihm geheißen und bringt das kostbare Behältnis mit der noch kostbareren Fracht zurück in die Heimat. Doch die Geschichte endet grausam. Der Knappe wird vom Ehemann aufgehalten und genötigt, das Kästchen abzugeben. Der gehörnte Gatte lässt das Herz zubereiten und seiner Frau zur Speise vorsetzen. Die Frau stirbt vor Kummer, nachdem ihr Mann ihr enthüllte, was sie gegessen hat.

⁴²⁵ Zum in dieser Arbeit immer wieder genannten Liederbuch der Hätzerlin: Ingeborg Glier, Hätzerlin, Klara, in: Verfasserlexikon, Bd. 3, Sp. 547-549.

Eine ähnliche, jedoch nicht ganz so grausame Geschichte, erzählt ein besonders anrührender Lais der Marie de France aus dem späteren 12. Jahrhundert, der den Titel „Laüstic“ oder „Die Nachtigall“ trägt.⁴²⁷ Eine junge verheiratete Frau liebt einen Mann aus ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Da die Frau streng bewacht wird, ist es ihr zwar möglich, mit dem Mann vom Fenster aus zu reden, treffen aber können sie sich nicht. Als sie eines Morgens zum wiederholten Male das eheliche Bett verlässt, um am Fenster nach ihrem Galan zu sehen, wird der Ehemann misstrauisch und fragt nach dem Grund des frühen Aufstehens. Die Frau berichtet von einer Nachtigall, deren Gesang sie so verzaubert, dass es ihr den Schlaf raube. Der eifersüchtige Mann lässt daraufhin mit vielen Mühen den Vogel einfangen, bringt ihn lebendig in das Gemach seiner Frau und bricht dem Tier vor ihren Augen das Genick so, dass das Blut des Vogels auf ihre Brust spritzt. Voller Trauer hüllt die Frau die tote Nachtigall in ein kostbares Stück Seide, auf dem sie überdies die ganze Liebesgeschichte aufgestickt hat und lässt sie dem jungen Ritter bringen. Dieser

„... war jedoch nicht unhöfisch und säumte nicht. Er hat ein Kästchen schmieden lassen, da war überhaupt kein Eisen und Stahl daran, es war ganz aus reinem Gold und mit äußerst kostbaren und sehr wertvollen Edelsteinen; da war auch ein sehr gut passender Deckel. Er hat die Nachtigall hineingetan, dann ließ er den Schrein versiegeln. Er hat ihn immer mit sich getragen.“⁴²⁸

Das Bild war auch an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert noch bekannt. In der Minnerede „Das Schleiertüchlein“ Hermann von Sachsenheims findet es sich wieder. Ein liebeskranker junger Mann berichtet dem Icherzähler, dass ihn Frau Venus mit ihrem Pfeil verwundet habe. Er zeigt jenem ein Kästchen (ein „ledlin clain, Von wissem helffenbeyn, Mit fynem gold beslagen“⁴²⁹), das er vor Beginn seiner Pilgerfahrt ins Heilige Land, wie sich später herausstellt, hat anfertigen lassen und in dem er einen kostbaren Gegenstand aufbewahrt. Jener Gegenstand ist das titelgebende Schleiertüchlein seiner angebeteten Dame, die ihm dieses Tuch, das sie zusätzlich mit ihrem Blut befleckte, als Pfand und Andenken mit auf die Reise gegeben hat. Welchen Wert diese Reliquie für ihn hatte, erschließt sich auch aus der Bezeichnung, die er für das Tuch verwendet, denn er nennt es sein „heilum“ und benutzt damit ein Wort aus dem sakralen Bereich.⁴³⁰ Sein so großer

⁴²⁶ Grubmüller 1996, S. 262-295.

⁴²⁷ Rieger/Kroll 1980/Lais, S. 304-315.

⁴²⁸ Ebd. Verse 135-137.

⁴²⁹ Holland/Keller 1850/Meister Altswerth, S. 203-256, hier S. 208, V. 17-19. Ich danke für diesen Hinweis Stefan Matter.

⁴³⁰ Ebd. V. 14

Schmerz, der ihn fast das Leben kostet, rührt daher, dass seine Geliebte vor seiner Rückkehr verstorben war.

Alle drei Geschichten erzählen, dass etwas in einer bestimmten Beziehung sehr Kostbares in einem wertvollen Behältnis verwahrt wird. Die Parallelen zu den klassischen Reliquien und Reliquiaren, wie zu dem Kult, der damit getrieben wurde, sind unübersehbar. Das tote Herz wird nicht nur in einem juwelenbesetzten Schrein verwahrt, sondern zudem noch einbalsamiert, damit es unvergänglich wird. Die tote Nachtigall wird, wie die Körper eines verstorbenen Heiligen, in ein Stück kostbare Seide gewickelt. Der eine Ritter lässt überdies seinem Herzen den Ring, den er von der Frau geschenkt bekam, beilegen, das Symbol der Ehe, der liebenden Verbindung schlechthin. Der andere Ritter trägt den Gegenstand, der seine Beziehung zur unerreichbaren Frau symbolisiert, an seinem Körper mit sich. Der blutbefleckte Schleier wird zum Heiltum des Liebenden.

Dem mittelalterlichen Denken war die Vorstellung einer „profanen“ Reliquie offensichtlich nicht fremd.⁴³¹ Aber die Reliquien, hier Herz, Ring und Vogel, sind überdies gängige und bis in die Gegenwart hinein über Jahrhunderte hinweg verwendete Symbole im Kontext von Liebesbeziehungen. Beide Geschichten, die natürlich literarisch überhöht sind und nicht als Abbild einer Wirklichkeit gesehen werden können, sollen zu der in der Forschung so kategorisch verneinten Frage hinführen, ob es Kästchen in der Literatur des Mittelalters, aber auch in Darstellungen der bildenden Kunst des Mittelalters gegeben hat und welche Rolle sie in dem Kontext spielen, in dem sie auftauchen.

3.1.2 Gaben der Liebe. Kästchen als (Bestechungs-) Geschenke?

Schon Kohlhausen hat in seinen Ausführungen zum möglichen Zweck der Minnekästchen auf den „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerklare hingewiesen.⁴³² Thomasins, am Beginn des 13. Jahrhunderts entstandene Sitten- und Morallehre, wendet sich in erster Linie an die Jugend.⁴³³ Er vermisst bei ihr Anstand und Bildung und fühlt sich deswegen geradezu genötigt, in seinem Buch eindringlich darauf hinzuweisen, dass sich der Mensch nur deswegen vom Vieh unterscheidet, weil er grundsätzlich die Befähigung zur Einsicht

⁴³¹ Siehe hierzu auch: Smith S. 170 und 171. Dort führt sie eine Passage aus dem Roman „Lancelot“ an, in der der Titelheld sich eine Locke abschneidet und diese in einem Kästchen seiner Geliebten überbringen lässt. Ferner auch Camille 2000, S. 9; Kat. Zürich 1991, S. 157 und S. 282f: es waren „profane Gegenstände zu den sakralen Reliquienschreinen.“

⁴³² Kohlhausen 1928, S. 1f.

⁴³³ Zu Thomasins Werk allgemein siehe Kries 1984, S. 1-15, Vetter 1977, S.1-12.

und Reflexion hat. Neben vielem anderen lässt er sich eingehend über die Minne aus, die er an sich nicht negativ sieht. Seine Auffassung ist aber auch hier ganz klar, der Mann muss sich in Liebesdingen ohne Einschränkung vom Verstand leiten lassen. Geschieht dies nicht, bekommt der Trieb Übermacht, dem – hauptsächlich - männlichen Verstand droht ernste Gefahr. Thomasin rät dem Leser in seinen Ausführungen zwar mehrmals davon ab, die Minne mit Geschenken zu erkaufen, denn sie sollte aus freien Stücken dem Partner geschenkt werden.⁴³⁴ Er gibt aber dennoch eine kurze Liste mit Dingen, die eine Frau von ihrem Verehrer annehmen darf, ohne die Regeln des Anstandes und der Moral zu verletzen. Dabei bezieht er sich auf eine frühere Schrift von seiner Hand, eine heute leider verlorene Minnelehre, die wohl zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstand und in französischer Sprache verfasst war:⁴³⁵

„ich lerte, waz einer vrowen zeme,
daz si von ir friunde neme
hantschuch, spiegel, vingerlin
fürspangel, schapel, blumelin.
Ein vrowe sol sin wol behüt,
daz si niht neme grözzer gut
ez enwere, daz siz bedürfe wol.“

Handschuhe, Spiegel, Ringe, Broschen, Kränze und Blumen, mehr sollte eine Frau also nicht annehmen, es sei denn, sie wäre bedürftig. Als gebildeter Kleriker am Hof zu Aquileja hat Thomasin sicherlich die Literatur seiner Zeit gekannt. Da er sich auch mit dem Thema Liebe und Minne beschäftigte, dürfte es nicht unwahrscheinlich sein, dass er das maßgebliche und aktuelle Werk seiner Zeit zum Thema Liebe, Erotik und Mann-Frau Beziehungen kannte, den am Ende des 12. Jahrhunderts in Nordfrankreich entstandenen lateinischen Traktat „de amore“ des Andreas Capellanus.⁴³⁶ In Hinsicht auf die Existenz

⁴³⁴ Kries 1985, I/Welscher Gast, ab Vers 1833:

„ich lerte, swer gut minne haben wolde, daz er mit gabe niht werben solde. Swer umb minne wirbt mit gut, der erchenet niht des wibes muot, ob si im si von herten holt und ob si neme fur in golt. Er enweiz sin selbes hufschreit, ob si werde durch in gemeit wirt er aber dar nach inne daz si chert ir genuote an in bedarf si denn iht des er hat so geb iez ir von minem rat. ein jeglicher hat wol die sinne daz er weiz, moeht man choufen minne daz diu minne wer eigen gar, sust diu minne vri, deist war. Swer wenet choufen minne umb guot Der erchenet werde minne noch muot. Wan beide muot unde minne, Suln beiagen unser sinne und unser zuht niht unser guot: Man sol muot geben umb muot, man sol mit triuwe triuwe geren. Mit liebe sol man liebe weren. Man sol mit stete die stetecheit Vesten, und die wahrheit. Swer mit gabe went machen gut Das übel, den triugt sin mut.“

Was aber auch in der Lyrik ein Motiv war, wie in einem Lied Steinmâr zu lesen:

„Nâch ir minne / Hân ich vil gerungen: / Gelungen ist mir niht an ir / wan si wollte guot von mir“, zitiert nach Schultz 1909, S. 47.

⁴³⁵ Kries 1985, I/Welscher Gast, S.16-23, vor allem im ersten Buch Thomasins finden sich zahlreiche Hinweise auf dieses Werk von ihm (besonders ab V. 1705). Die zitierten Verse: Kries 1985, I/Welscher Gast, V. 1945-1951.

⁴³⁶ Dazu siehe Karnein 1970, S. 2-11 und Karnein 2001 mit weiterer Literatur.

von „Minnekästchen“ ist das Werk von großer Bedeutung. Andreas, der sich wie Thomasin ebenso scharf dagegen ausspricht, die Liebe mit Gaben zu erwerben, schreibt in einem der Kapitel aber dennoch recht ausführlich über Geschenke. Die Gräfin der Champagne, die im Diskurs über das Wesen der Liebe als Richterin fungiert, antwortet auf die ihr gestellte Frage, was ein Mann seiner Geliebten schenken und diese ihrerseits annehmen darf, ohne dabei die Grenzen des Anstandes zu überschreiten, folgendes:⁴³⁷

“Quaesitum quoque fuit a Campaniae comitissa, quas res deceat amantes a coamantibus oblatas accipere. Cui taliter inquisitioni comitissa respondit: Amans quidem a coamante haec licenter potest accipere scilicet:

Orarium, Capillorum ligamina, Auri argentique coronam, Pectoris fibulam, Speculum, Cingulum, Marsupium, Lateris cordulam, Pectinem, Manicas, Chirothecas, Anulum, **Pyxidem**, Species, Lavamenta, Vascula, **Repositoria**, vexillum causa memoriae, et, ut generali sermone loquamur, quodlibet datum modicum, quod ad corporis potest valere culturum vel aspectus amoenitatem, vel quod potest coamantes affere memoriam, amans poterit a coamante percipere, si tamen dati acceptio omni videatur avaritiae suspicione carere.”

Andreas' Liste ist sehr viel ausführlicher als die wenig spätere von Thomasin. Sein Werk entstand an einem fürstlichen Hof und eine andere Gesellschaftsschicht dürfte der Adressat gewesen sein, denn Thomasin wendet sich ausschließlich an das einfachere Volk und hat sein Buch deswegen auch in der Volkssprache und nicht in Latein verfasst. Überdies umfasst sie wertvollere Gegenstände, wie beispielsweise goldene und silberne Krönchen oder Kronreifen. Hinter Repositoria darf man wohl ein Kästchen vermuten, daneben führt er noch eine Büchse oder Pyxis auf, also ein weiteres verschließbares Behältnis. Der Traktat wurde recht bald in einige Volkssprachen übersetzt, um 1290 ins französische, später ins katalanische und italienische, wobei die letzteren beiden Übertragungen in Prosa sind.⁴³⁸ Eine erste deutsche Bearbeitung lässt sich um 1400 nachweisen. Der Mindener Kanonikus Eberhard von Cersne hat Teile aus dem Werk des Andreas benutzt und in seinem Gedicht „der minne regel“ verarbeitet.⁴³⁹ Die Rahmenhandlung des sehr viel kürzeren Werkes und der Kontext, in dem die Frage gestellt wird, haben sich zudem verändert, was aber für vorliegende Fragestellung nicht von Belang ist. An die Stelle der Gräfin der Champagne ist die allegorische Figur der Minnekönigin getreten. An deren Hof kommt ein Mann, der auf der Suche ist, das Wesen der Minne zu ergründen. Eine der

⁴³⁷ Trojel/de amore, Buch II, Kap. 7 de variis iudicis amoris no. XXI

⁴³⁸ Karnein 1985.

⁴³⁹ Eberhards Werk ist nur in einer Handschrift überliefert (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 3013), welche Verbreitung es daher fand, ist nicht klar, vgl. Buschinger 1981/der minne regel, S. 12-16.

Fragen, die er der Herrscherin stellt, ist die nach der Zulässigkeit von Geschenken am Beginn einer Liebesbeziehung:⁴⁴⁰

Der tzwifel tud mir keyne qual,
went gabe machit liebe fast.
Aber, werde konyngyn,
ich kan nicht gehaben rast,
synt ich noch in tzwifel byn,
we dye gabe zyn gestalt
zal, dye eyn dem andern git,
went kouffinschafft ist menigfalt.
des tziwfels werich gerne quijt.
[Worauf die Minnekönigin antwortet:]
frunt, ich wil berichtin dich
und mynren dyne qual.
eyn van dem andern tzemelich
nemen mag und nemen zal
frylich sundir allen hon:
bendil, und ornat des har,
brattzen, spennichin und cron,
sappil, spegil, gortil,
kam, prysen, corden, ermelin,
henschin und schortzil,
buxin und vingerlin,
krut, confect, becken, hantfas,
laden, kestichin und scryn,
butil und gemeynlich daz,
daz lust gebet und schyn,
und getzyrt den lichenham;

Der deutsche Dichter hat sich mit seiner Aufzählung deutlich an der Liste aus „de amore“ orientiert, aber diese in Teilen erheblich erweitert. Er benutzt gleich drei Begriffe für Kästchen, die gleichwertig nebeneinander stehen und möglicherweise jeweils eigene Bedeutungen haben, die sich uns heute jedoch nicht mehr entschlüsseln. Denkbar wäre, dass „lade“ einen Urkundenbehälter, eine Brieflade meint, mit „scryn“ eine Art Reliquienschrein und mit „kestichin“ ein Schmuckkästlein gemeint ist – nachweisbar ist dies jedoch nicht und die Bezeichnungen werden in der mittelalterlichen Literatur auch nicht immer eindeutig vergeben, gerade „scryn“ wird allgemein für jede Art von Kasten verwendet. Am Ende macht er deutlich, dass die Liste keineswegs abschließend ist. Wie der Autor seines Vorbildes so nennt auch Eberhard den Grund für die Geschenke. Sie sollen weniger dazu dienen, das Herz der Geliebten zu kaufen, als Gegenstand der Erinnerung sein.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Buschinger 1981/der minne regel, ab Vers 3835.

⁴⁴¹ Buschinger 1981/der minne regel, ab Vers 3865.

„ab machit, daz daz liebichin dyn
heymlich, frylich, sundir scham
mag an dich gedechtig zyn.“

Sehr viel näher am lateinischen Original steht die vom jungen Albrecht VI. von Österreich in Auftrag gegebene und 1440 in Wien vollendete Übersetzung des umfangreichen Traktates durch den Arzt und Gelehrten Johannes Hartlieb:⁴⁴²

„Es ward auch gefragt von der gräfin von Componie, was gab oder klainet ain lieb von dem andern wol an schant mocht empfaen? Die gräfin verantwort daz also: ‚Ein lieb mag von dem andern entpfahen vnd nemen korallen schnür, harpannt vnd furspenng von golt oder von silber, häfftlein, hanntschüch, ermel, ring, spiegel, gurtel, pewtel, horngefäss, gewurtz, wachs, geschierr, kanndel, schreindel zu ainer gedächtnuss, vnd das wir es in ainer gemain red begreifen, ain lieb, das mag von dem andern wol enntpfahen alles das, das die lieb mag geziern vnd klain ist, oder dabey ain lieb des andern mag gedenncken, Das mag ains von dem andern wol entpfahen mit gutem gelimpf an schannt vnd doch, das das in kainer geitigkeit geschech.“

Hartlieb übersetzt repositoria mit „schreindel“ und pyxidem mit „horngefäss“, letzteres weil Horn/Elfenbein ein beliebtes Material war, aus dem diese „Dosen“ produziert werden konnten. Die Übersetzung Hartliebs war im 15. Jahrhundert doch recht bekannt, wobei auffällig ist, dass nahezu alle Handschriften aus dem oberdeutschen Raum stammen (wie ja ebenfalls eine Vielzahl der Kästchen), der Text außerhalb dieses Sprachraums offensichtlich kaum verbreitet war. Neben neun vollständigen Handschriften und einem Fragment existieren drei illustrierte Drucke vor 1500.⁴⁴³ Einige „Kleinodien“, die eine Frau geschenkt bekommen kann, und die auch in allen anderen bislang zitierten Listen zu finden sind, zählt Heinrich von Veldecke in seinem Äneasroman auf. Es sind „harbant, rise, mouve, vingerlin, borte“, also Bänder für den Schmuck des Haares, Schleier, abnehmbare Ärmel, Ringe und Gürtel.⁴⁴⁴

Dezidiert als Minnegabe, ja sogar als Preis für die Gewährung sexueller Erfüllung, spielt ein Kästchen eine Rolle in einem Gedicht eines Schweizer Minnesängers. In diesem Tagelied des um 1250 lebenden Minnesängers Steinmâr klagt ein Sänger, nachdem er die Schönheit des Sommers besungen hat, dass seine „Dirne“ ihn nicht, wie versprochen, auf ihren „Strohsack“ lässt. Auf wiederholte Vorwürfe seinerseits antwortet die Frau:⁴⁴⁵

⁴⁴² Beeh 1966, S. 56f.

⁴⁴³ Karnein 1970, S. 33.

⁴⁴⁴ Meissen 1953, S. 148f. Weiterhin zitiert er (S. 159) einen Autor namens Thomas von Kandelberg, der eine umfangreichere Geschenkeliste bereit hält:

„guldin vingerlin, sidin kleider, badelachen, gürtel wol beslagen, biutel würzen, sidin houbin“

⁴⁴⁵ Bartsch 1886/Schweizer Minnesänger, XIX, Lied 11, ab V. 23.

Friunt, ich hân iu niht getân:
Swaz ich iu geheizen hân,
des mag ich iuch vil wol gewern.
Ir gehiezent mir ein lîn,
zwêne schuohe und einen schrîn:
des wil ich von iu niht enbern.
Wirt mir daz, sô wende ich iuwer swaere
(swem daz leit ist, dast mir alse maere):
sô wil ich iuch zuo mir ûf den strousac lân,
sô wil ich iuch zuo mir ûf den strousac lân:
sô mag er wol wiegelônde gân.
Herzentrût, mîn künigîn,
sage an, lieb, waz sol der schrîn?
Wilt du ein saltervrouwe wesen?

Die Antwort der Frau hat den Mann offensichtlich etwas verwirrt, denn er versteht nicht, warum sie einen „schrîn“ haben möchte, obwohl es ja er war, der ihn ihr versprochen hat. Mit diesem Wunsch der Frau, vielleicht besser, mit diesem besonderen Wort für ein Kästchen, verbindet der Sänger offensichtlich etwas anderes. Er vermutet hinter ihr eine „salterfrouwe“, also eine Psalterfrau oder Betschwester und assoziiert mit dem Wort „schrîn“ somit wahrscheinlich einen aus dem religiösen Bereich stammenden Gegenstand, wohl ein Reliquiar. Leider gibt die Frau auf die Frage des Mannes, warum er ihr ausgerechnet einen Schrein schenken soll, in dem Lied keine Antwort. Der Mann schließlich schlägt vor, ihr eine neue Decke zu kaufen, womit er sie letztlich erobern kann und ihm gewährt wird, auf den Strohsack zu kommen. Gerade weil der Mann so konsterniert über die Bitte der Frau ist, mutet es seltsam an, dass er sich nicht mehr an sein Versprechen erinnern kann. Möglicherweise hat die Frau etwas falsch verstanden. Während er offensichtlich nur auf ein schnelles sexuelles Abenteuer aus ist (wofür die Wiederholung der Bitte, ihn auf den Strohsack zu lassen spricht) und hofft, sie mit Gaben dazu bewegen zu können, hat die Frau vielleicht andere Vorstellungen mit den drei Geschenken verbunden. Mit Schuhen, Leintuch, aber besonders dem explizit in Frage gestelltem Kästchen verbindet sie möglicherweise eine länger andauernde, und eben nicht nur einen Sommer währende, Beziehung. Gerade im Hinblick auf die in „de amore“ und bei Eberhard von Cersne erwähnte Funktion der aufgezählten Gaben, nämlich sich damit „Andenken“ beim geliebten Menschen zu verschaffen, kollidieren offensichtlich die Absichten des Mannes. Dass er dies ausgerechnet am Kästchen festmacht, kann möglicherweise auf eine allgemeiner bekannte Verwendung und Funktion von Kästchen als Geschenke innerhalb einer sich anbahnenden Beziehung, Verlobung oder Hochzeit hinweisen.

3.1.3. „In deines hertzens schrin“ – Kästchen als Metaphern.

Sehr viel häufiger denn als „Realien“ einer Liebesbeziehung tauchen Kästchen in der mittelalterlichen Literatur als Metaphern auf. Immer wieder wird der Körper der Frau oder ihr Herz mit einem Schrein gleichgesetzt, sehr selten auch das Herz des Mannes. Eines der, auch literarisch eindruckvollsten Beispiele hierfür findet sich in Hartmann von der Aue am Ende des 12. Jahrhunderts und nach einem französischen Vorbild entstandenem Ritterepos Iwein. Der gleichnamige Held des Epos, von seiner Frau Laudine wegen Untreue, besser gesagt Unzuverlässigkeit verstoßen, kehrt nach langen Jahren der Abwesenheit und vielen erlebten Abenteuern an den Hof seiner Gattin zurück. Sie allerdings erkennt ihn nicht, wie Iwein seinerseits unerkannt bleiben möchte. Laudine bittet den tapferen Ritter, der in Begleitung eines zahmen Löwen erscheint, bei ihr zu bleiben, was dieser mit dem Hinweis auf die seiner Gemahlin erwiesene Untreue ablehnt. Bevor er sich wieder einer Frau zuwenden könne, müsse er erst wegen des begangenen Unrechts entschuldigt werden. Nachdem Iwein Laudine verlassen hat, reflektiert er in einem der schönsten Abschnitte mittelhochdeutscher Literatur über die Begegnung mit seiner Frau:⁴⁴⁶

„Von danne schiet er trûrec dô
Und sprach wider sich selben sô
,vrouwe, wie lützel dû nû weist
Daz tû den slüzzel selbe treist!
Dû bist das sloz und daz schrîn
Dâ êre unt tiu vreude mîn
Inne beslozzen lit“

Zwei für das Verständnis der mit den Minnekästchen verbundenen Botschaften bedeutende literarische Bilder tauchen hier auf und sind miteinander verbunden: Einerseits die Metapher Kästchen – Frau, andererseits die Metaphorik des Öffnens und Schließens. Die Frau wird zum Schrein, in dem das Glück des Mannes (oder das der Frau) verborgen und verschlossen liegt, wie in späteren Zeiten das Herz überhaupt gerne mit einem Schrein gleichgesetzt wird. In einem Lied Oswald von Wolkensteins ist zu lesen: „Friuntlicher plick, Wundet ser meins hertzen schrein, Mit ainer scharpffen zein“ [=Rute].⁴⁴⁷ Und Tristan „legt“ Isolde Weisshand in „Sînes herzen inren schrîn“.⁴⁴⁸ Gerade dieses Bild des Herzensschrein taucht in der Minneregel Eberhard von Cersnes gehäuft auf. Die Frage, die dort dem Minnesuchenden so sehr auf der Seele liegt, hat „in mynes hertzen

⁴⁴⁶ Benecke/Lachmann 1968, Iwein, ab Vers 5541.

⁴⁴⁷ Zitiert nach Schultz 1907, S. 43.

⁴⁴⁸ Schultz 1907, S. 22.

schryn/ghehusit lange tage⁴⁴⁹. Die Geliebte ist sein „saldin schryn“, also der Hort seines ganzen Lebensglücks, was auch schon 150 Jahre zuvor der Schweizer Minnesänger Pfeffel in einem Taglied formuliert hat: „si ist mîner saelden schrîn“.⁴⁵⁰ Unter Umständen aber muss er sich dort den Platz mit anderen Männern teilen, denn „in ihres hertzen scryn“ wären viele andere Liebhaber vergraben.⁴⁵¹ Es können auch Wonnen im Schrein der Frau, in diesem Fall in dem von Frau Welt, verborgen sein, wie es, ebenfalls in einem Taglied Uolrich von Singenbergs zu lesen ist (1. Viertel 13. Jahrhundert):⁴⁵²

„Diz ist mîn vrô Welt, die ich sô sêre lobe,
und in der dienest ich nû lange schîne [mich zeige].
Swer sî minnet, der ist allen vröiden obe:
Sî hât vil süezer wunnen in ir schrîne.“

Aber in der Regel sind es Tugenden, die im Herzensschrein verwahrt liegen.⁴⁵³

Dass das Bild des Schreines für die Frau offensichtlich ein im Verhältnis von Mann zu Frau tatsächlich benutztes war, belegt ein Widmungsgedicht in der Gothaer Handschrift des Welschen Gastes. Auf den Schriftbändern des Paares ist folgender Dialog zu lesen:⁴⁵⁴

Mann:

„Zücher suezes mandel ris
Din stette in tugend hat hohen pris
Gnad du edeler seldom schrin
Ditz buch ist worden durch tugend din“

Frau:

„Waz mütet me iuwer hertze gegen mir
mit tugend sol man ere zir
Niht sult ir chlagen so sêr an mich
Swez ir gert daz geschicht“

Verbreitet ist ebenso das Bild des Aufschließens an sich wie des Verschließens des Partners im Herzen des jeweils anderen. Wohl eines der berühmtesten Gedichte des Mittelalters, das in das späte 12. Jahrhundert datiert wird, thematisiert in knappster Weise genau dies:⁴⁵⁵

⁴⁴⁹ Buschinger 1981/der minne regel, V. 813-814.

⁴⁵⁰ Bartsch 1886/Schweizer Minnesänger, V, Lied 5, V. 45-47.

⁴⁵¹ Buschinger 1981/der minne regel, V. 1304.

⁴⁵² Bartsch 1886/Schweizer Minnesänger II, Lied 24, V 25-28.

⁴⁵³ Bartsch 1886/Schweizer Minnesänger, IV, Der Taler, Lied 4, 2. Strophe; ferner XV, Herr Winli, Lied 6, V. 17-18: „in ir herzen schrine/treit sî tougen“.

⁴⁵⁴ Fol. 101r, vgl. Kries 1985, IV/Welscher Gast, S. 5f mit Abbildung.

⁴⁵⁵ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 19411, fol. 114v. Siehe auch Kühnel 1977, S. 3 und 27. In diesem Gedicht ist in der Literatur schon der Grund für die sich in den Jahrhunderten danach anschließenden

„Dû bist mîn, ich bin din;
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozzen;
in mînem herzen;
verlorn ist daz slüzzelîn,
dû muost immer drinne sîn.“

Von ganz besonderem Interesse ist natürlich das Aufschließen des Herzens, also die Inbesitznahme des geliebten Menschen. Der Schlüssel verschafft Zugang zu einem abgeschlossenen Bereich, der Inhaber erhält Macht darüber.⁴⁵⁶ Zahlreiche Belege lassen sich hierfür finden. So fleht Heinrich von Sax die Geliebte an:⁴⁵⁷

„tuo mir ûf der saelden tür,
sliuz zuo und lâ mich niht dâ für“

Ähnliches ist auch bei Kuonrat, dem Schenk von Landegg, bei dem von Bûwenburc und im Liederbuch der Hätzerlin (von einem unbekanntem Autor) zu lesen:⁴⁵⁸

„sî kan ouch wol entsliezen
(möht ich des iht geniezen!)
der herzen tür“

„Schoenez lieb gar minneclich,
sliuz ûf din gemüete,
lâ liebe dar in“

„entschlusse dein hertz, nymm mich darein,
so bin ich gantz von dir ernert“

Ebenso im Liederbuch der Hätzerlin findet sich das Gedicht „Von der goldenen Fessel“, die eine Frau ihrem Geliebten, allerdings sehr zu dessen Freude anlegt. Dass sie über sein Herz verfügt, gibt sie mit folgenden Worten zum Ausdruck:⁴⁵⁹

„darumb so will ich sighafft
Vnd gewaltig deines hertzen sein;
Als ob ich das in ainem schrein

Minnegaben gesehen worden: Blaschitz, S. 170. Die Wendung „ich din du min“ findet sich seit dem 13. Jahrhundert häufig als Inschrift auf Ringen und Spangen (die in großer Zahl überliefert sind). Ein im Bayerisches Nationalmuseum verwahrter Ring (Inv.-Nr. MA 4240), der auf der Ringplatte mit einer Schwurhand graviert ist und dessen Reif das Motiv der ineinander gelegten Hände zeigt, trägt im Inneren des Reifs, unsichtbar für den Betrachter, die Worte: ICH DIN DU MIN.

⁴⁵⁶ Diese literarischen Bilder sind möglicherweise von großer Bedeutung für das Verständnis der vielen Truhen und Kästchen, die teilweise noch über herzförmige Schlüssellocher verfügen (vgl. Kap. 4.6).

⁴⁵⁷ Bartsch 1886/Schweizer Minnesänger, XIV, Lied Nr. 2, Vers 41f.

⁴⁵⁸ Haltaus 1840/Hätzerlin, II, Lied Nr. 101.

⁴⁵⁹ Haltaus 1840/Hätzerlin, II, Lied Nr. 30.

Verschlossen und verrigelt halt.“

Hier hat die Frau das Herz des Mannes in Besitz genommen und an einem sicheren Ort verwahrt. Dass der Mann sich wie ein Gefangener in einem Kästchen fühlt, belegen zwei weitere Stellen in der Literatur. Ulrich von Liechtenstein sieht in den Kästchen, bei denen es ihm einerlei ist, wie man sie nennt, einen Kerker:⁴⁶⁰

„ez heize lade, ez heize schrin,
daz ich da muoz verslozen sin
als in dem karkaere.“

und in einem Gedicht aus dem Liederbuch der Hätzerlin ist es der Schrein des Verlangens, in dem der Mann sein Dasein fristet:⁴⁶¹

„Ach meiden, du vil senende pein,
Wie hast du mich umbgeben!
Verschlossen in verlangens schrein,
Darynn für ich mein leben!“

Solcherlei Stellen lassen sich jedoch nicht nur in der „hohen“ Minnedichtung finden, sondern beispielsweise auch gut 150 Jahre später in einem Fastnachtsspiel und hier sogar in direkter Verbindung mit einem Kästchen:⁴⁶²

„ir allerliebste pule mein,
schliszt auf gen mir eurs herzen schrein“

Das Motiv war demnach weit verbreitet, was es im Grunde bis in die Gegenwart noch ist. Auch heute den „Schlüssel zum Herzen“ eines anderen zu finden oder zu besitzen, dürfte eine der gängigen Metaphern Verliebter sein und da liegt es nicht fern, dass kleine abschließbare Behältnisse zur Metapher des Herzens werden konnten.

⁴⁶⁰ Hier muss allerdings einschränkend gesagt werden, dass diese Worte ein Buch zu Ulrich spricht. Dieses Buch sendet Ulrich seiner Dame und bevor er es abschickt, beginnt ein Dialog des Ich-Autors mit dem, nun personifizierten Buch. Dieses fürchtet im Verlauf des Gesprächs, falls es der Dame unangenehme Worte sagt, eingesperrt oder gar verbrannt zu werden. Das Buch ist aber durchaus als Stellvertreter für Ulrich zusehen. Siehe Lachmann 1841/Frauendienst, Verse 48,32-49,2.

⁴⁶¹ Haltaus 1840/Hätzerlin, II, Lied Nr. 39.

⁴⁶² Keller 1853/Fastnachtspiele, S. 149, Z. 30.

Dieses literarische Bild des Aufschließens und Versperrens taucht ebenfalls in der Kunst auf. In einer Handschrift des Rosenromans aus dem 14. Jahrhundert ist der Gott der Liebe dabei, dem Liebenden das Herz zu versperren, ein Bild, das in allen illustrierten Rosenroman-Manuskripten vorkommt (Abb. 112).



Abb. 112,
Roman de la Rose, Pariser Handschrift um
1380, London, British Library

Ein mittelalterliches, später sogar von Shakespeare aufgegriffenes Motiv⁴⁶³, handelt von drei Kästchen aus Gold, Silber und Blei, mit denen die Lauterkeit einer Braut auf die Probe gestellt werden soll. Diese Geschichte

mit dem Titel „Die Brautfahrt der Königstochter“ findet sich in den, wahrscheinlich am Ende des 13. Jahrhunderts in England erstmals zusammengestellten, Gesta romanorum, die sich jedoch schnell auch auf dem Kontinent verbreitet haben.⁴⁶⁴ Die Tochter eines Königs soll den Sohn des Kaisers heiraten. Nach einer widrigen Anreise an den kaiserlichen Hof gekommen, lässt ihr der zukünftige Schwiegervater jene drei genannten Kästchen zeigen und sie eines davon auswählen. Wie zu erwarten, war nur das bleierne das richtige, welches die Prinzessin auch erwählt hat, denn nur dieses enthielt die Verlobungsringe.

Ob man die Minne in einem Schrein aufbewahren kann, fragt eine Nonne in der aus dem frühen 14. Jahrhundert stammenden Reimpaarnovelle „Der Sperber“.⁴⁶⁵ Ein Ritter trifft auf diese Nonne, die an dessen Vogel, einem Sperber, Gefallen gefunden hat. Der Ritter ist bereit, ihr den Vogel im Tausch gegen ihre Minne zu geben. Was Minne jedoch bedeutet kennt die Nonne nicht, denn:⁴⁶⁶

„Daz ist mir leider unbekant.
Ich weiz niht, waz ez müge sîn.
Ich hân niht in mînem schrîn
Wan zwêne bildaere,
drî nâdeln und ein schaere
und zwei niuwe hârbant
und mîn tegelîch gewant
und den mînen salter“

⁴⁶³ Im ersten Akt, zweite Szene des „Kaufmanns von Venedig“ – allerdings werden hier die Männer vor die Kästchenwahl gestellt, vgl. Günther 1995.

⁴⁶⁴ Die Geschichte bei Trillitzsch 1973/Gesta romanorum, S. 510-514, zur Verbreitung ebd. S. 7f.

⁴⁶⁵ Niewöhner 1912/Der Sperber.

⁴⁶⁶ Ebd., ab V. 132.

Die Nonne lässt sich auf den Handel ein und kehrt mit dem Sperber in das Kloster zurück, nachdem der Ritter ihre Minne gefunden und die Nonne sie ihm geschenkt hat.⁴⁶⁷

„Der guoten tet er sanfte wê
Er suochte die minne unz er si vant.“

⁴⁶⁷ Ebd., ab V. 168

3.2 Kästchen in der Kunst

3.2.1 Ein profanes Reliquiar?

Aber nicht nur in der Literatur des Mittelalters findet man Hinweise auf eine Funktion von Kästchen im Sinne eines profanen Reliquiars, sondern auch, wenngleich nur in einem einzigen mir bekannten Fall, in der Kunst. Das Herz ihres Geliebten, der hinter ihrem Rücken zur Türe hereinkommt, verwahrt die „Zauberin“ des kleinen, heute in Leipzig aufbewahrten und am Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Gemäldes „Der Liebeszauber“ in einem Kästchen, das in seiner äußeren Gestalt an Maßwerkkästchen des ausgehenden 15. Jahrhunderts erinnert (Abb. 113). Mit einem Zunder und einem Schwamm entzündet und löscht sie das große rote Herz gleichzeitig und nimmt damit, wie in einem schönen Aufsatz von Brigitte Lymannt belegt wurde, ein verbreitetes Bild aus der Literatur auf.⁴⁶⁸ Das Bild ist voller Liebessymbole wie Spiegel, Papagei, Konfekt, Hund, Blumen, worauf später zurückzukommen sein wird.⁴⁶⁹

3.2.2 Eine kostbare Geschenkverpackung?

Offenbar war ein hölzernes Kästchen, wahrscheinlich aber eher der Inhalt desselben, auch als angemessene Verpackung für ein Geschenk an eine Königin geeignet. In einer 1403 in Paris entstandenen Handschrift von Boccaccios „Berühmten Frauen“⁴⁷⁰ sieht man in einer Miniatur Johanna, die Königin von Neapel. Umringt von drei Verehrern empfängt sie deren großzügige Gaben. Am Besten ist dabei das hölzerne Kästchen zu erkennen, das der Höfling mit geöffnetem Deckel der Königin reicht, die es mit einer huldvollen Geste, dabei aber verschämt zur Seite blickend, empfängt (Abb. 114).

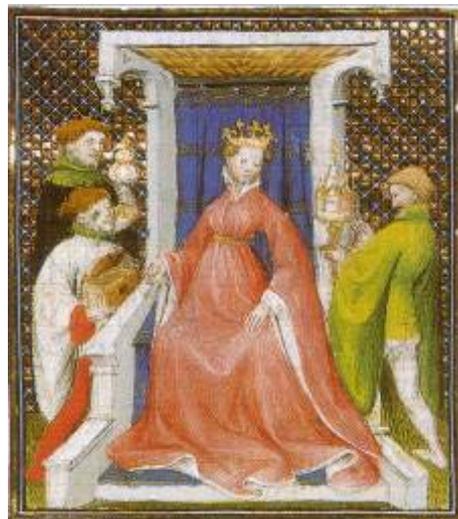


Abb. 114,
Boccaccio, Des Femmes nobles,
Pariser Handschrift 1403,
Paris, Bibliothèque Nationale

⁴⁶⁸ Lymannt 1995 insgesamt und Dieckhoff 1985, S. 359. Dieser jedoch meint, dass das Herz mit dem Wasser auf den Namen des Geliebten getauft und mit dem Feuer anschließend eingeschmolzen würde – Belege für diese Annahme kann er leider, im Gegensatz zu Lymannt, nicht anführen.

⁴⁶⁹ Siehe Camille 2000, S. 117-119.

⁴⁷⁰ Paris, Bibliothèque nationale, ms. Français 12420, fol. 165r, vgl. Walther 2001, S. 292f.



Abb. 113,
Unbekannter Künstler, Der Liebeszauber, Mittelrhein (?), Ende 15. Jahrhundert,
Leipzig, Museum der Bildenden Künste

Aufgrund der feinen Malerei kann man sehen, dass die Seiten des Kästchens wohl verziert sind, zumindest sind eingetiefte Bildfelder zu erkennen. Auf einer Zeichnung in einem französischen Musterbuch des ausgehenden 14. Jahrhunderts ist, will man der Literatur Glauben schenken⁴⁷¹, ein kniender Mann dabei, der umworbenen Dame ein Kästchen zu überreichen (es ist auf Abbildungen leider kaum zu sehen, Abb. 115).⁴⁷² Zu erkennen ist lediglich, dass der Mann einen eckigen Gegenstand etwas versteckt unter seiner Brust hält und wohl im Begriff ist, ihn jeden Augenblick der Dame zu präsentieren.



Abb. 115,
Unbekannter Meister, Musterbuch, Frankreich (?), ausgehendes 14. Jahrhundert,
New York, Pierpont Morgan Library

In einer schon erwähnten Handschrift des Willehalm, um 1330 in Auftrag gegeben von Heinrich Landgraf von Hessen für seine Frau, sieht man neben der Beischrift: „Kunal bringt Arabel Geschenke von Willehalm“ wie der Heidenkönigin Arabel (die Willehalm später heiraten wird) ein Kästchen überreicht wird.⁴⁷³ Im Brautrelief der Rottweiler Kapellenkirche hält ein Ritter seiner Dame einen Ring hin⁴⁷⁴, an dessen Stelle sich zuvor jedoch ein anderer Gegenstand befunden hat, worauf Reste schließen lassen. Dieser ehemalige Gegenstand könnte, so die Forschung, aufgrund der Form der Reste ein Kästchen gewesen sein.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ So Müller 1996, S. 80.

⁴⁷² New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 346, fol. 3.

⁴⁷³ Kassel, Hessische Landesbibliothek, 2°ms poet et roman 1; vgl. Holladay 1996.

⁴⁷⁴ Siebert Hotz 1964, S. 239.

⁴⁷⁵ Ebd. Aber da ist spekulativ und war von mir nicht zu überprüfen, da es keine Abbildungen dieses Details gibt.

Als Umhüllung von Gaben begegnen Kästchen in der Kunst immer wieder. So in einer oberösterreichischen Handschrift des *Speculum humanae salvationis* aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der die Königin von Saba König Salomo ein reich verziertes Kästchen überreicht.⁴⁷⁶ Das gleiche macht die Königin von Saba in der kurz nach 1400 in der westlichen Schweiz entstandenen *Toggenburg-Chronik*.⁴⁷⁷ Besonders häufig trifft man auf Kästchen in der Szene der Anbetung der Heiligen Drei Könige.

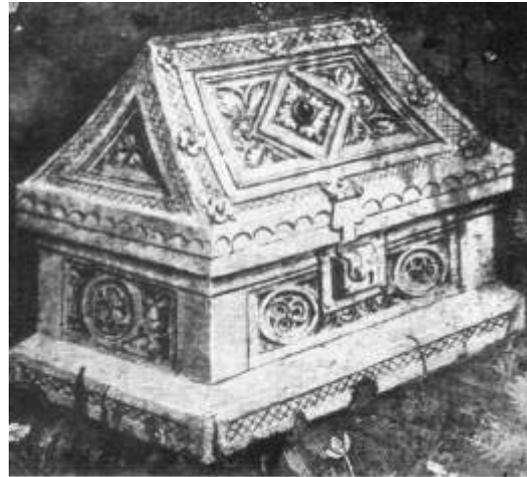


Abb. 116,
Stefan Lochner, Dreikönigsaltar, um 1440/45,
Detail aus der Mitteltafel,
Köln, Dom

Auf der Vorderseite des Kölner Dreikönigsschreins sieht man neben dem ersten biblischen König auch König Otto IV., der Maria und dem Kind ein offenbar kostbares, da mit Edelsteinen verziertes Kästchen bringt. Zu Füßen der thronenden Muttergottes auf Stefan Lochners Kölner Dreikönigsaltar steht ein reich verziertes, fast schreinartiges goldenes Kästchen, das der älteste der drei Könige dort abgestellt hat, um das Kind anzubeten (Abb. 116).⁴⁷⁸

In einer in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu datierenden Handschrift aus der Werkstatt Diebold Laubers überbringt einer der drei Könige dem Jesuskind ebenso ein Kästchen.⁴⁷⁹ Die Kästchen dienten der Aufbewahrung des Goldes, immer wieder sieht man in ihnen Münzen angedeutet, wie es beispielsweise auf einem Kölner Bild (um 1450) zu sehen ist.⁴⁸⁰ Einer der heiligen drei Könige, Melchior, im Würzburger Dom, eine Sandsteinfigur kurz vor 1300, hält in seiner Hand ein Kästchen mit Giebeldach und an den Wandungen deutlich sichtbaren, abgesenkten Flächen, das in seiner Form und Gestalt an ein kleineres Reliquienkästchen im Freiburger Augustinermuseum erinnert (Abb. 117 und 118).⁴⁸¹

⁴⁷⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod.ser.nov. 2612, fol. 12r.

⁴⁷⁷ Berlin, Kupferstichkabinett, cod. fol. 257.

⁴⁷⁸ Das Kästchen erinnert in seiner Gestalt ein wenig an das Regensburger Emailkästchen, siehe Kat. München 1992a, Nr. 11.

⁴⁷⁹ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, cod. Ten. 8, fol. 7v.

⁴⁸⁰ Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 3606.

⁴⁸¹ Söding 1994, S. 76.

Auf dem Pollinger Altar ist es ein kostbar beschlagenes Elfenbeinkästchen voller Münzen, in das das Christkind greift (Abb. 119) Ein noch ganz der gotischen Formensprache verhaftetes Kästchen hält der älteste der Könige auf Dürers „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ in Florenz dem Kind entgegen. Hier handelt es sich um eines der wenigen Beispiele, in denen die Verzierung des Kästchens erkennbar ist. Das Kästchen, das über ein abgewalmtes und mit einem Rautendekor versehenes Dach mit umlaufender Blutfriesgalerie verfügt, zeigt auf der Rückseite (es sind deutlich die Scharniere zu erkennen) unter einer gotischen Blattranke (die a jour geschnitzt erscheint) den Hl. Georg, der den Drachen sticht, ein Motiv, das auch auf profanen Minnekästchen vorkommt (siehe Kap. 4.8.1), hier aber natürlich auf Christus als den Überwinder des Bösen zu deuten ist (Abb. 120). Die Liste ließe sich beliebig verlängern.⁴⁸²



Abb. 120,
Albrecht Dürer, Anbetung der Hl. Drei Könige, 1504,
Florenz, Uffizien

⁴⁸² Scheffler 1985, S. 5f. Interessanterweise kommen ab der Mitte des 15. Jahrhunderts immer weniger Kästchen vor und immer mehr reiche Goldschmiedearbeiten, wie Pyxiden, Ziborien, Pokale etc., was besonders für den Bereich der altniederländischen Malerei auffällt. Im Bereich der altdeutschen Malerei finden sich bedeutend häufiger Kästchen, so: Scheffler S. 125 (Meister Francke, Englandfahreraltar), S. 131 (Hans Multscher, Wurzacher Altar), S. 152 (Heisterbacher Altar). Aber auch im Bereich der Skulptur trifft man ab und an auf Kästchen, so im Erfurter Dom. Am Epitaph des Johann von Allenblumen, datiert 1429, hält einer der drei heiligen Könige ein sehr fein ausgearbeitetes Kästchen in der Hand.



Abb. 117,
Melchior aus einer Dreikönigsgruppe, um 1300,
Würzburg, Dom



Abb. 118,
Reliquienkästchen, um 1300 (?),
Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 119, rechts,
Meister der Pollinger Tafel, Anbetung der HL. Drei
Könige, um 1450,
München, Alte Pinakothek

3.2.3 Wo kommt das schöne Kästchen her? Schatzkisten

Dass Kästchen überwiegend wahrscheinlich einfach der Aufbewahrung von Kostbarkeiten dienten (so trägt der Dieb in Knoblochترز Totentanz von 1494 beispielsweise ein Kästchen im Arm, Abb. 121) und somit auch relativ problemlos auf Reisen mit sich geführt werden konnten, kann durch einige Bildbeispiele belegt werden.

In der oben bereits angeführten Handschrift des Willehalm sieht man auf fol. 28r die Heidenkönigin Arabel ihre Habe an Bord eines Schiffes bringen. Neben mehreren großen Truhen und Säcken befindet sich darunter ein Kästchen, das über genau jene Beschläge verfügt, wie sie immer wieder auf den erhaltenen Objekten anzutreffen sind. Seltsam mutet das Vorhandensein eines Kästchens auf einem um 1490 in Straßburg entstandenen Teppich an (Abb. 122).⁴⁸³ Dargestellt ist eine Szene aus dem „Busant“, einem beliebten Versepos eines anonymen Autors aus dem 14. Jahrhundert. Obwohl nur eine einzige Handschrift die Geschichte überliefert, hat sie mehrmals Eingang in die Wirkkunst gefunden. Es wird die Geschichte des Prinzen von England erzählt, der die Königstochter von Frankreich heiraten möchte, die jedoch dem König von Marokko versprochen ist. Der Prinz entführt sie, sie rasten auf der Flucht und der Prinz streift ihr bei dieser Gelegenheit zwei Ringe von den Fingern, die von einem Bussard (dem Busant) geraubt werden. Das geöffnete Kästchen, das prominent im Vordergrund der Szene steht, mag als Metapher für etwas ganz wertvolles stehen, das dem Prinzen gerade geraubt worden ist.

Ganz deutlich wird die Funktion eines Kästchens als



Abb. 121,
H. Knoblochترز, Totentanz, 1494

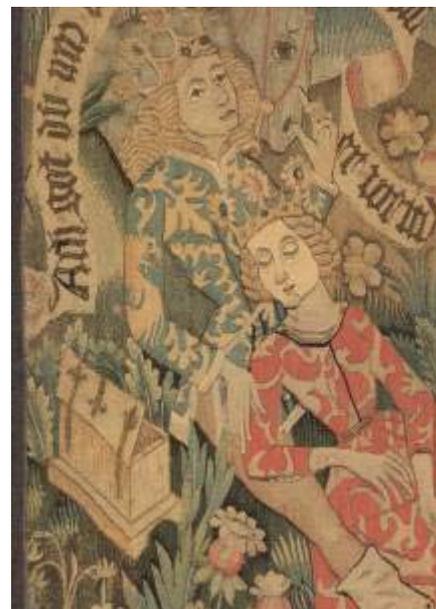


Abb. 122,
Ausschnitt aus einem Wirkteppich,
Strassburg, um 1490
Glasgow, Burrell Collection.

⁴⁸³ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, S. 358 und 364f.

Aufbewahrungsort für Kostbarkeiten in einer Miniatur aus dem Stundenbuch der Maria von Burgund ersichtlich (um 1470/75).⁴⁸⁴ In dem in einer Fensternische stehenden Kästchen mit tonnengewölbtem Deckel⁴⁸⁵ und rotem Innenfutter sind Kleinodien wie beispielsweise eine gedrehte Muschel, Seidenstoffe und heraushängende Goldketten zu sehen (Abb. 123). Gleiches kann man auf einem der sechs Teppiche aus der Serie „Die Dame mit dem Einhorn“ im Musée de Cluny sehen. Auf dem größten Teppich, auf dem die Frau aus dem mit „A mon seul Désir“ betitelten Zelt heraustritt, sieht man eben jene, wie sie ein kostbares Band (geflochten aus ihren Haaren, goldenen Ketten, Broschen und Juwelen) in ein ihr von einer Dienerin gehaltenes Kästchen legt, das die gleiche Form wie jenes aus vorher beschriebener Miniatur besitzt (Abb. 124).



Abb. 123,
Stundenbuch der Maria von Burgund, Flandern um
1475,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Abb. 124,
Ausschnitt aus dem sechsten Teppich aus der Serie,
Die Dame mit dem Einhorn, Frankreich um 1500,
Paris, Musée Cluny

⁴⁸⁴ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1857, fol. 43v.

⁴⁸⁵ Ein von der Form her ähnliches, um 1500 datiertes Kästchen, allerdings mit geschnittenem Leder überzogen, verwahrt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, vgl. Kat. Nürnberg 2000, Nr. 108.

3.2.4 Kästchen als Bildchiffre für den Körper der Frau

Der metaphorische Gebrauch von Schlüssel und Schloss (und damit auch Kästchen) kann aber auch als eine direkte Anspielung auf den Geschlechtsverkehr verstanden werden.⁴⁸⁶ Eine gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Flandern entstandene aquarellierte Zeichnung lässt in dieser Hinsicht an Deutlichkeit kaum zu wünschen übrig.⁴⁸⁷ Ein Mann versucht ein Kästchen aufzusperren, das sich die ihm gegenüberstehende Frau direkt vor ihren Schoß hält. Der Schlüssel des Mannes, dessen Schrittstellung seinen Mantel bis zur Scham aufspringen und darunter die nackten Beine hervorschauen lässt, ist als direkte Verlängerung seines membrum virile zu sehen, wie der offene Geldbeutel, der an seinem Gürtel hängt, als mehr oder weniger diskreter Hinweis auf die Genitalien der Frau zu verstehen ist.⁴⁸⁸ Den kaum verhüllten erotischen Sinn der Darstellung unterstreichen die mehr ein- als doppeldeutig zu verstehenden beigegebenen Texte auf den Spruchbändern (Abb. 125):

Frau:

„Amis, veillez adonc mon coffre
que Je vous baille, donne et offre“

Mann:

“Dame le coffre moult me plet
Mais la serure me desplait
Car ma clef n'est point par mesure
Grandes asses selon la fendure”

Bis in den heutigen Sprachgebrauch spielt die derbe Bezeichnung „alte Schachtel“, die allerdings erst seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar ist, aber sicher vorher existiert hat, auf die Metaphorik Frau=Schachtel oder Kasten an.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Röhrich 2001, S. 1372.

⁴⁸⁷ Ausführlich dazu: Baldinger 1993.

⁴⁸⁸ Siehe Kap. 2.3.3.5

⁴⁸⁹ Röhrich 2001, s.v. Schachtel.



Abb. 125,
Flämische Zeichnung, um 1470,
Sao Paulo, Privatbesitz

3.2.5 Als Teil des Hausrates

In Innenraumdarstellungen begegnet man, wenngleich selten, immer wieder, Kästchen. Gerade Szenen mit der Verkündigung oder der Geburt Christi erlauben oft einen Blick in den Alltag des 14. oder 15. Jahrhunderts. Ein schönes Beispiel hierfür bietet eine kleine Tafel mit der Verkündigung vom Beginn des 15. Jahrhunderts in der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur.⁴⁹⁰ Direkt unterhalb der sitzenden Maria befindet sich ein kleines verschlossenes, aber nicht weiter verziertes Kästchen (Abb. 126 und 127). Möglicherweise hat dieses im Zusammenhang des Bildes aber eine eigene Bedeutung und ist vielleicht aufgrund der immer wieder zu lesenden Gleichsetzung der Frau mit einem Schrein (s.o.) als Anspielung auf die unbefleckte Empfängnis zu sehen. Maria selbst ist in der Literatur ebenfalls hin und wieder als „Lade“ oder „Schrein“, der verschlossen ist, bezeichnet worden.⁴⁹¹



Abb. 126,
Verkündigung, Oberrhein um 1410,
Winterthur, Sammlung Reinhart



Abb. 127,
Verkündigung, Straßburg, Ende 15. Jahrhundert,
New York, Metropolitan Museum, The Cloisters
Collection

⁴⁹⁰ Kat. Karlsruhe 2002, S. 341. Das Motiv nahm der Meister der Nürnberger Passion in einem entsprechenden Kupferstich auf, ebenso wie ein in Straßburg am Ende des Jahrhunderts tätiger Teppichwirker.

⁴⁹¹ Gerade in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, so bei Muskatplüt, Lied Nr. 6, Strophe 2, Vers 16-17: „meit hochgeboren, meit usserkoren, meit gnaden schrin, meit keyseryn“, Lied 12, Strophe 1, Vers 7-8: „Dar in so stond ein guldin schrin, mit kuscheit wol verrigelt“, eine Wiederholung in Strophe 5, Vers 61: „magt selden schrin, du kayseryn/der cristenheit, din hochzit cleit/hat got selbe gemusieret“, auch noch in Lied 26 Strophe 3, Vers 38: „du bist wärlich die lade, da got selbs ynne wont“, zitiert nach Grote 1852/Mukatplüt.

Vielleicht kann man im Umkehrschluss daraus folgern, dass das Öffnen des Kästchens als Hinweis auf den Verlust der Jungfräulichkeit verstanden wurde.

Nur ganz selten ist, wie bereits festgestellt, bei Abbildungen von Kästchen zu erkennen, dass diese verziert waren. Deutlich sieht man dies im Elisabeth-Triptychon aus der Hand des Meisters der Gewandfalten, entstanden um 1480.⁴⁹² In der Szene mit dem „Bett-Kreuzwunder“, schaut unter dem Bett des Landgrafen von Thüringen ein größeres Kästchen heraus,



Abb. 128, Meister der Gewandstudien, Elisabeth-Triptychon, Straßburg um 1480, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

das bei genauer Betrachtung über Reliefs an den Seiten verfügt (Abb. 128). Ich denke, auf dem Deckel eine Art Turnierdarstellung erkennen zu können. Auf einem Gemälde mit der Darstellung von Josephs Zweifeln aus der Hand eines unbekanntes Straßburger Meisters (um 1420), sieht man neben einer Spanschachtel (die übrigens sehr viel häufiger in Innenraumdarstellungen anzutreffen sind) auf einem Tischen vor Maria auch ein schön gearbeitetes flaches Kästchen.

3.3 Archivalisches

Hin und wieder sind Kästchen archivalisch zu belegen, niemals aber, nach dem derzeitigen Forschungsstand, werden eventuelle Verzierungen etc. erwähnt. Die wenigen Hinweise in der Literatur auf archivalische Belege können von den Autoren meist nicht mit Quellen belegt werden.⁴⁹³ Manchmal ist in den Inventaren lediglich von „bemalten“ Objekten die Rede, über die Motive schweigen die Quellen – was auch kaum verwundern kann, denn die Kästchen waren Gebrauchsgegenstände und keine Kunstwerke, die ausführlicherer Erwähnungen für Wert befunden worden wären. Es fehlt einfach an aussagekräftigen Belegen darüber, welche Einstellungen und welche Wertschätzung der Mensch des Mittelalters den geschmückten und verzierten Objekten seines Alltags entgegengebracht

⁴⁹² Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2888, Kat. Karlsruhe 2002, Nr. 156.

⁴⁹³ So beispielsweise Smith, S. 169; Cherry 1982, S. 132.

hat. Dies gilt nicht nur für Kästchen, auch für Teppiche, Ofenkacheln, Almosenbeutel, Schlagschüsseln, Schmuck, kurz, für alle die Objekte, die das Leben auch im Mittelalter bunter und reicher gemacht haben (nebenbei bemerkt darf man sich fragen, ob dies gegenwärtig recht viel anders wäre...).

Erschwerend kommt hinzu, dass vor 1500 zu datierende Inventare, Hochzeitslisten etc. sehr selten sind und wenn, dann meistens nur summarisch kleineren Hausrat aufzählen (s.u.).⁴⁹⁴ Schon Kohlhaussen hat einige Belege aus Archiven angegeben, dabei aber seine Quellen nicht genannt, wobei es sich ausschließlich um Basler Inventare handelt.⁴⁹⁵ „ein hubsch lidrin ledli mit etwas kleinetlin“ (1408) „ein holtzin gemalet laden“ (1413); „ein klein gemolet kistlin“ (1460). Weiterhin zitiert er aus der Zimmerschen Chronik, die allerdings aus dem 16. Jahrhundert stammt: „In den ledlin aber sein berlin, ring, edel gestain und treffliche stuck zu verborgenen und ungewonlichen arzneien gewest“ Darüber hinaus ist in der Chronik von mehreren „kistelein“ die Rede, die sich im Besitz der Margarete von Zimmern, einer geborenen von Oettingen befunden haben. Die Chronik berichtet, dass Gottfried Werner von Zimmern nach dem Tod seiner Mutter im Jahre 1512 deren Besitz teilen und dabei Kästchen ins Feuer werfen ließ.⁴⁹⁶ Als Grund hierfür gibt die Chronik an, dass er in den Kästchen „Narrenwerk“ sah.⁴⁹⁷ Warum er das tat, wird nicht weiter ausgeführt, es kann aber eigentlich nur an den Verzierungen der Objekte liegen, die von einem in der beginnenden Renaissance lebenden Menschen nicht mehr verstanden wurden. Aus dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert ist ein Kästchen bekannt, das hinsichtlich seines Verwendungszwecks über eine aufschlussreiche Inschrift verfügt, denn nach dieser ist das Kästchen ein Geschenk einer Frau an ihren Mann.⁴⁹⁸

Bis heute sind systematisch nur wenige Archive auf Inventare untersucht worden. Für das Elsass hat dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts Edmund Ungerer getan, für Tiroler Archive Otto von Zingerle.⁴⁹⁹ Im Gegensatz zu den oft und ausführlicher erwähnten Teppichen (über deren Motive allerdings auch nur selten zu lesen ist⁵⁰⁰), finden sich Hinweise auf Kästchen und ihre Verwendung eher selten und äußerst außergewöhnlich ist es, wenn auf

⁴⁹⁴ Jegel 1953, S. 239f.

⁴⁹⁵ Kohlhaussen 1928, S. 11.

⁴⁹⁶ Ebd. S. 13.

⁴⁹⁷ Ein Ausdruck, den Geiler von Kaysersberg ausdrücklich für Liebesgaben, Liebespfänder verwendete, vgl. Meissen 1953, S. 181.

⁴⁹⁸ Stadtmuseum Göppingen, nach einer von mir nicht überprüfaren Notiz im Nachlass Horst Appuhn (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum I, B-9k).

⁴⁹⁹ Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Inventare vom Ausgang des Mittelalters bis zum dreißigjährigen Kriege aus Stadt und Bistum Strassburg, 2 Bände, hrsg. von Edmund Ungerer, Strassburg 1911. Otto von Zingerle, Südtiroler Inventare des Mittelalters, Innsbruck 1909.

⁵⁰⁰ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, S. 16f, mit Verweis auf die ausführlich abgedruckten Inventare bei Kurth.

das Äußere eingegangen wird.⁵⁰¹ Meist werden Holzarbeiten auch zusammengefasst, also nicht unter einzelnen Nummern aufgeführt. In der Regel werden in den kleinen Behältnissen Geld, Schmuck und andere Kleinodien aufbewahrt, die von größerem Interesse als das Behältnis an sich waren. Im Nachlassinventar des bischöflichen Hofgärtners Peter May aus Zabern (der 1548 starb) ist zu lesen: „Im trog, in einem clein hiltzen ledlin, an gelt...“ (dann folgte eine Aufzählung der verschiedenen Münzen und Geldwerte).⁵⁰² Veronica Körberin, 1530 verstorbene Pfründnerin des Klosters St. Barbara in Strassburg, besaß nach Ausweis des anlässlich ihres Todes erstellten Inventars: „Item ein cleins ledlin mit eim schloss, ist zerbrochen, darin...“ (dann eine Aufzählung verschiedener, nochmals in kleinen Säckchen verpackter Gegenstände wie diverse Paternoster aus Korallen, silberne und goldene Ringe, Geld etc.).⁵⁰³ Gleiches fand sich auch in einem Kästchen aus dem Besitz der Catharina Brunck, 1532 verstorbene Pfründnerin im Strassburger Beginenhaus zum Spiegel: In eynem beschlossenen kleynen tröglin, mit A. bezeychnet, funden wie nacher volgt...“⁵⁰⁴ Ferner besaß sie noch ein bemaltes Kästchen in dem sie Bänder aufbewahrte: „Item in eynem gemalten lädlin eyn wenig Bändel.“⁵⁰⁵ An anderer Stelle heißt es, dass in einem Kästchen „vyl kleine brief oder ein scherlin und allerley klein frouweding“ zu finden war.⁵⁰⁶

Nur selten finden sich – soweit mir bekannt geworden – in Archiven Alltagsbeschreibungen aus dem 15. Jahrhundert. In den Jahren von 1494-1541 schrieb der Augsburger Bürger Lucas Rem Tagebuch, das im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurde.⁵⁰⁷ Ausführlich erwähnt er darin seine geradezu fürstliche Hochzeit mit der „junckfraw anna echäin“ im Jahre 1518.⁵⁰⁸ Zur Verlobung schenkte er seiner Braut einen Rubin- und einen Diamantring sowie eine goldenen Kette. Genauestens führt er die Ausgaben für den Schmuck an, ebenso wie er minutiös – mit Wertangaben – auflistet, was er anlässlich der Hochzeit, die kurz nach der Verlobung stattfand, an seine Verwandten verschenkte und seinerseits von diesen bekam. Hölzerne Behältnisse wie Truhen, von denen man ausgehen kann, dass sie als Geschenk übereicht wurden oder zumindest Geschenke enthielten (so berichtet Rem über zahlreich geschenkte Stoffe, die wohl in Truhen übereicht wurden)

⁵⁰¹ Auch die ausführliche Liste im Kat. Basel 1981, S. 12, die zwar vielerlei Truhen, Kästchen etc. in Inventaren aufzählt, hat nicht einen Hinweis auf die äußere Gestalt dieser Objekte. Bei Unger 1911, S. 9 findet sich einmal der Hinweis, dass ein Kasten „beschlaen“, also wohl mit Metallbeschlägen versehen war.

⁵⁰² Ebd., Band 1, S. 91.

⁵⁰³ Ebd., Band 2, S. 81f.

⁵⁰⁴ Ebd., Band 2, S. 86.

⁵⁰⁵ Ebd., Band 2, S. 89.

⁵⁰⁶ Ebd., Band 2, S. 10.

⁵⁰⁷ Greif 1861.

⁵⁰⁸ Ebd. S. 42-56.

werden nicht erwähnt, das Silbergeschirr hingegen beispielsweise jedoch detailreich aufgelistet.

In der Reichhardsbrunner Chronik, ist über die reiche Aussteuer der Heiligen Elisabeth von Thüringen zu lesen:⁵⁰⁹

“...unzählige goldene und silberne Trinkgefäße, achtbare Haften, Kränze und Kronen; viel verzierte Fingerringe und Spangen mit edlen Steinen und schön getrieben; viel bunte Bänder und reiches Gewand aus Pelz, golddurchwirkte Tücher und Baldachine. Wer konnte wohl das kaiserliche Bettzeug von purpurner Seide bezahlen, das da gesendet wurde mit dem anderen teuren Hausrat, den niemand zählen konnte?”

Die mittelalterliche Kultur war eine Geschenkkultur.⁵¹⁰ Man versicherte sich durch großzügige Geschenke bei allen möglichen Anlässen, besonders natürlich bei großen Festen wie einer Hochzeit, dadurch des gegenseitigen Wohlwollens.⁵¹¹ Gäste wie Gastgeber beschenkten sich reichlich, wie oft in den literarischen Werken der Zeit zu lesen ist.⁵¹² Gerade unter Liebenden war der Austausch von Geschenken üblich, offensichtlich auch ein stetig gepflegter Brauch, denn sonst hätten zum Beispiel Andreas Capellanus oder Thomasin von Zerclaere in ihren Werken nicht davor gewarnt, die Liebe erkaufen zu wollen (s.o.). In dem schon genannten *Lais der Marie de France* „Laüstic“, tauschen die beiden Liebenden „durch Zuwerfen und Zuschleudern“ Geschenke aus.⁵¹³ Besonders gerne gab man wohl an Neujahr der Geliebten oder dem Geliebten Geschenke, wie es überhaupt bis über das Ende des Mittelalters hinaus bei allen Schichten üblich war, sich an Neujahr zu beschenken.⁵¹⁴ So zeigt ein Tonmodell, von dem Kuchen und dergleichen abgeformt wurde, einen Jüngling mit der Beschrift: „got gebe uch eyn frolich selig gut niuve iar.“⁵¹⁵ Mit diesen Geschenken, die beispielsweise auch von Klöstern an Nachbarn etc. gemacht wurden, versicherte man sich des Wohlwollens der Beschenkten und wünschte ihnen Glück im kommenden Jahr.⁵¹⁶ In einem niederdeutschen Beichtspiegel findet sich ausdrücklich die Frage, ob um der „Unkeuschheit“ willen Neujahrsgeschenke

⁵⁰⁹ Zitiert nach Opitz 1991, S. 80f.

⁵¹⁰ Siehe insgesamt Hanning 1998. und Schott 1992, S. 17.

⁵¹¹ Ebd., S. 25f.

⁵¹² Ebd., S. 18-20.

⁵¹³ Rieger/Kroll 1980/Lais, S. 37.

⁵¹⁴ Ausführlich zum Thema: Holtorf 1973, auch Jones 2002, S. 14-16; Smith 171, 173. So wird beispielsweise im Roman de la Rose ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Geschenke die Liebe festigen und steigern würden (ebd. mit Quellenangabe). Vergleiche auch die unzähligen Neujahrswünsche und – Gedichte im Hätzerlin-Liederbuch (u.a. II, 2, Nrn. 34-41).

⁵¹⁵ Arens 1971, S. 73, Das Modell wurde bei Ausgrabungen in Worms gefunden und dürfte aufgrund der Tracht des Jünglings aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen.

⁵¹⁶ Holtorf 1973, S. 169. Holtorf zitiert ausführlich aus einer Predigt des Tegernseer Priors Augustin Holzapfel (aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert); auch Arens 1971, S. 108. Viele Klöster gaben Geschenke, wohl von Modellen abgeformte Kuchen oder Marzipan.

angenommen worden sind.⁵¹⁷ So waren wohl einige der Kästchen, die bei Kohlhausen aufgenommen sind, solche Geschenke, denn sie sind mit Neujahrswünschen versehen (vgl. auch Kap. 4.5).

Ein Holzschnitt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wohl eine Art vormoderne Neujahrskarte, zeigt das Christuskind inmitten von Glücks- und Fruchtbarkeitssymbolen, wie Hasen, Konfekt, Papagei, Vergissmeinnicht oder die Korallenkette um den Hals des Christkinds.⁵¹⁸ Aus einem offenen Kästchen im Hintergrund quellen regelrecht Zettel mit guten Wünschen hervor (Abb. 129). Offensichtlich haben diese Neujahrsgeschenke derartige Ausmaße angenommen, dass sich ein Moralprediger wie Geiler von Kaysersberg ausdrücklich dagegen wandte – er nannte sie Narrenwerk. Außerdem waren Gaben an die geliebten Menschen im Ruch, Zeichen der „fleichlichen Liebe“ zu sein.⁵¹⁹



Abb. 129,
Holzschnitt, Mitte 15. Jahrhundert

Ob Kästchen nördlich der Alpen als Verlobungs- oder Hochzeitsgeschenke dienten, wie immer wieder zu lesen ist⁵²⁰, mag zwar nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit entbehren, kann archivalisch jedoch nicht belegt werden.⁵²¹ Die Hochzeitsordnungen in den

⁵¹⁷ Ebd. S. 173-179 und 183. Zum „Verhaltenscodex des Schenkens“ siehe ausführlich Müller 1996, S. 76-79. In der Auffassung der Zeit würden Gaben die Damen empfänglich machen, „mehr“ zuzulassen.

⁵¹⁸ Siehe auch Kat. Karlsruhe 2002, Nr. 55; Kat. Nürnberg 2000, Nr. 225.

⁵¹⁹ Holtorf 197, S. 183. Aber nicht nur Geiler von Kaysersberg mockierte sich darüber, sondern - wie der Autor ausführlich belegt, zahlreiche weitere Kleriker und Moraltheologen.

⁵²⁰ So beispielsweise Pommeranz 1995, S. 33: „Im Abendland galten sie als geradezu klassisches Geschenk an junge Frauen. Natürlich kam es dabei sowohl auf das Kästchen als auch auf seinen Inhalt an. Es diente dazu, Vorfriede und Neugier auf Verborgenes zu wecken, so daß es in dieser Hinsicht mit heutigen Geschenkverpackungen verglichen werden kann“ und ebd. weiter: „Die von zahlreichen Wappenschilden begleitete „Hirschjagd“, ein Motiv, das noch Petrarca als Symbol für männliches Liebesleiden verwandte (Rime 209, 9-14), die „Erstürmung der Minnebrug“ und der „Liebesgarten“ sind derart klassische liebesallegorische Themen, daß man ohne Bedenken von in amouröser Absicht überreichten Kästchengeschenken sprechen kann, die, wie Heinrich Kohlhausen für Arbeiten des Hoch- und Spätmittelalters nachwies, zu verschiedenen Anlässen als willkommene Gelegenheit verehrt wurden (Neujahr, Verlobung oder Heirat).“ Auch Kat. Zürich 1991, S. 145.

⁵²¹ So beispielsweise Smith 169, die feststellt, dass es keinerlei schriftlichen Hinweise auf den Verwendungszweck der Kästchen gäbe, aber: „much indirect evidence [womit sie die Motive meint] it indicate, that many, though not all, were given as gifts from men to women as part of the rituals of courtship, betrothal and marriage.“

deutschsprachigen Gebieten sind nicht derart detailliert, wie die aus den Landen südlich der Alpen (s.u.) und lassen zumeist eine klare Ordnung vermissen. So liest man in einer frühen Nürnberger Hochzeitsordnung, die noch mit einer „Hoffahrtsordnung“ verknüpft war, zwar vom Verbot übertriebenen Essens⁵²², wie überhaupt aus sozialen Gründen jedwede übertriebene Zurschaustellung des eigenen Reichtums zu unterlassen war, aber kaum etwas konkretes über Geschenke oder gar deren Verpackung.⁵²³ Der Wert der Geschenke, die sich die Partner während der Verlobungszeit machen durften, allerdings war recht genau geregelt.⁵²⁴ Auch durfte ein Stein im Ehering einen bestimmten Wert nicht überschreiten.⁵²⁵

Aber selbst wenn sich weitere Belege für den deutschsprachigen Raum finden würden, so dürfte es sehr unwahrscheinlich sein, dass diese auch Aussagen über Dekor und Motive eventueller Braukästchen enthielten. Dennoch denke ich, das es nicht zu weit geht, wenn von den Motiven der Kästchen auf deren Verwendung als Hochzeits- oder Verlobungsgaben geschlossen werden kann. Auch lässt sich dieser Brauch in Italien⁵²⁶ und Frankreich⁵²⁷ nachweisen. In Florenz und Siena war es offenbar Sitte, dass während der Eheanbahnungsphase der Verlobte seiner zukünftigen Braut ein kleines Geschenk, verpackt in einem Kästchen, dem „forzerino“ oder „goffanuccio“ machte, wohingegen die reiche Aussteuer in Truhen, die ebenfalls prächtig verziert waren, während des Brautzugs durch die Straßen getragen wurden.⁵²⁸ Diese Kästchen werden seit dem späten 17. Jahrhundert als „Pastiglia-Kästchen“ (Pastiglia ist der Begriff für die teigähnliche Masse, aus der die Verzierungen der Kastenwandungen hergestellt) bezeichnet.⁵²⁹ Ausgestaltung, Wert und Übergabezeitpunkt des „forzerino“ sowie seines Inhaltes wurden durch die

⁵²² Jegel 1953, S. 238, 243, 256.

⁵²³ Ebd. S. 242

⁵²⁴ Jegel 1953, S. 248, ein Ratsverlass aus dem späteren 14. Jahrhundert: „Wer nun fürbaß seinen Sohn oder Tochter hingibt, sie gelobt oder zulegt oder sich selbst verheiratet, es sei Frau oder Mann, darf zur Hochzeit und weder vor oder nachher einen anderen mit keinerlei Gabe ehren; ausgenommen wenn einer ein Weib nimmt oder seinen Sohn hingibt, da möchte man der Braut eine Heftel [=Kleiderspange] geben, die zehn Gulden wert ist, und einen Gürtel, der nicht mehr als 3 Mark Silber wiegt. So möchte man dem Bräutigam hinwieder auch wohl ein Kleinod geben, das unter zehn Gulden wert sei. Wenn man zwei zur Hochzeit zusammenlegt, so möchte man der Braut des Morgens zwei silberne Knöpfe [=besonders geformte Becher] geben von 5 Mark, also daß sie mit Überliden und mit allem nicht mehr Wert hätten denn fünf Mark; und dem Bräutigam hinwieder einen Gürtel von 4 Mark mit Fülle [Pelzfutter].“

⁵²⁵ Jegel 1953, S. 249f.

⁵²⁶ Siehe Pommeranz 1995 und Witthoft 1982, S. 45-48.

⁵²⁷ Siehe Müller 1997, S. 43-47.

⁵²⁸ Pommeranz 1995, S. 34-36 mit zahlreichen Quellenbelegen. Er bildet sogar die Übergabe eines solchen „forzerino“ ab, gibt aber leider nicht an, aus welcher Handschrift die Miniatur stammt. Auch Seidel 1994, S. 25 und 39f.

⁵²⁹ Pommeranz 1995, S. 5-8, wobei unter „pastiglia“ alle möglichen Massen zu verstehen sind, die in verschiedenen Verfahren auf den Holzkern aufgetragen worden sind.

entsprechenden Luxusgesetze der Städte bereits im 14. Jahrhundert weitgehend geregelt.⁵³⁰ So durften die Schmuckstücke in diesen Kästchen einen Wert von drei Goldflorin nicht übersteigen und das Holz sollte weder vergoldet, versilbert noch in der teuren Farbe blau angemalt sein. Das Dekor musste aus billigen Materialien hergestellt sein, ausdrücklich verbot ein Bologneser Gesetz von 1401 die Verwendung von Edelmetallen.⁵³¹ Allerdings musste die Verzierung einen allegorischen Bezug zur Hochzeit haben und die Wappen der jeweiligen Familien zeigen. Im frühen 15. Jahrhundert wurde der Zeitpunkt der Übergabe des Kästchens auf nach der Hochzeit festgelegt. Claus-Dieter Schott hat aus Quellen eine Liste der möglichen Hochzeitsgeschenke zusammengestellt. Diese Geschenke dienten vornehmlich dazu, das eingegangene Verlöbnis nach außen zu dokumentieren und im Falle von Streitigkeiten beweisen zu können. In erster Linie findet sich jeglicher Art von Schmuck, aber auch Geld, Handschuhe, Bänder, Kopftücher und jede Art von Hausrat – die von ihm erwähnten Dinge erinnern an die bei Thomasin, Andreas Capellanus und ihren jeweiligen Übersetzern oder Bearbeitern zitierten Gegenstände.⁵³²

Ein langer Abschnitt in der Rechtssumme Bruder Bertholds, einem im 14. und 15. Jahrhundert im gesamten süddeutschen Raum unglaublich populären christlich orientierten Ratgeber⁵³³, handelt von der Ehe und Verlobung. Berthold, der die 1298 verfasste ‚summa confessorum‘ des Johannes von Freiburg übersetzt hat, wendet sich ausdrücklich an ein Laienpublikum.⁵³⁴ Er lehnt aufwändige Geschenke vor der Ehe ab, da die Liebe nicht erkaufte werden soll, nennt dann aber dennoch einige Kleinigkeiten, die die zukünftigen Eheleute zum Anlass der Verlobung sich gegenseitig schenken dürfen:⁵³⁵

„Hie merck wie man die ee an heben sülle mit der gelübnuß:
Eelichs lebens anfang würt getan in maniger weise etwen mit kleinoten als mit einem ring
und fingerlin und mit anderen dingen die ein mensch dem anderen gibt oder das die elltern
gebend auff ein zukünfftige ee.“

Die Annahme der Geschenke versteht Berthold übrigens als Ja-Wort der Braut oder des Bräutigams.⁵³⁶ Kästchen werden als Geschenke nicht erwähnt, aber Berthold spricht

⁵³⁰ Ebd. S. 37f.

⁵³¹ Ebd. S. 45f.

⁵³² Schott 1992, S. 41f, auch Schmidt Wiegand 1985, S. 269.

⁵³³ Weck, S. 21-26. Allein die Bayerische Staatsbibliothek besitzt 24 vollständige Handschriften und mehrere frühe Drucke dieses umfangreichen Werkes. Zur Verbreitung, die überwiegend auf den süddeutschen Sprachraum, also vom Oberrhein bis nach Wien, beschränkt war sowie zum Leserkreis, der sich überwiegend aus Patriziern und Mitgliedern des höheren Bürgertums zusammensetzte: S. 236-248.

⁵³⁴ Weck 1982, S. 9, 15.

⁵³⁵ Zitiert nach dem Druck von Bämmler in Augsburg, 1472, Fol. 65v. An späterer Stelle (fol 69r), an der es um die Rückgabe der Geschenke im Falle einer Auflösung der Verlobung geht, nennt er neben Ringen noch „fürgespäng“ (also Broschen) und Geld.

⁵³⁶ Ebd. Fol. 66r.

ohnehin nur von Ringen („fingerlin“ bezeichnet auch einen Ring) und man kann davon ausgehen, dass er und sein Publikum unter „kleinoten“ wohl in erster Linie Schmuck verstanden haben – Kästchen sind hier allenfalls als die Behältnisse zu denken, in denen die Geschenke überreicht worden sind – aber das ist aus den vorhandenen Quellen nicht zu belegen.

Zusammenfassend möchte ich feststellen, dass Kästchen in der Literatur, der Kunst und in der Lebenswirklichkeit der Menschen des Mittelalters ihren Platz hatten und es daher meines Erachtens keinen Grund gibt, an der Existenz von Kästchen als Verlobungs- oder Brautgeschenke zu zweifeln.

4. Von Einhörnern und Phallusbäumen, wilden Männern und gequälten Herzen.

Die Bilderwelt der Minnekästchen

Das folgende Kapitel soll nicht eine Übersicht über die profane Ikonographie des Mittelalters werden, was zwar ein dringendes Desiderat der Forschung wäre, aber den gesetzten Rahmen der Arbeit bei Weitem sprengen würde. Profane Themen des Mittelalters auf ihren Bedeutungsgehalt zu untersuchen, ist, wie die wenige Literatur dazu zeigt, auch ungleich schwieriger, als dies bei christlichen Darstellungen der Fall ist. Oft haben sich nur Einzelszenen erhalten, bei denen es aufgrund einer ausgeprägten Bedeutungsambivalenz des Dargestellten (was in der Regel ja wieder aus entsprechenden Darstellungen in der christlichen Kunst geschlossen wird – man denke nur an die teilweise absolut konträre Bedeutungen von Tieren in der christlichen Allegorese) kaum möglich ist, diese auf die eine, ganz konkrete Aussage hin festzulegen. Bei einer Interpretation entsprechender Bilder wäre neben der Kenntnis des Zusammenhangs, der oftmals verloren ist, es auch von Bedeutung, den Bildungshorizont und das Wissen der Betrachter zu kennen. So könnte rekonstruiert werden, wie Bilder und Symbole verstanden wurden.⁵³⁷

Dies ist aufgrund mangelnder Quellen bei profanen Bildern aber kaum möglich. Liest man beispielsweise Konrad von Meggenbergs „Buch der Natur“, das zu vielen auch im profanen Bereich verwendeten Motiven Einträge enthält, wird man enttäuscht werden. Alles wird nahezu ausschließlich religiös ausgedeutet (siehe beispielsweise unten Kap. 4.8 – zum Einhorn). Die zu beobachtende Konventionalität in einigen Darstellungen, aber auch in den Motiven der Literatur, kann allenfalls darauf rückschließen lassen, dass sie allgemein in einer bestimmten Schicht verstanden wurden und so die Möglichkeit des Austausches eröffneten.

Vielleicht gibt es aus diesen Gründen bis heute dazu tatsächlich keine wirklich brauchbare Darstellung – vergleichbar etwa den diversen Lexika zur christlichen Ikonographie – und das einzige groß angelegte Werk auf diesem Gebiet, Raimond van Marles „Iconographie de l’Art profane au Moyen Age et à la Renaissance“ stammt von 1931. Marle zeigt zwar viel (wobei das Schwergewicht eindeutig auf der Kunst der Renaissance liegt), aber er geht selten auf Hintergründe, Bedeutungen, kaum auf Analogien in der Literatur ein.

⁵³⁷ Lutz 2002, S. 386f.

Überwiegend stammt sein Material darüber hinaus aus Frankreich oder Italien.⁵³⁸ Daneben wäre noch die jüngere, aber nicht sehr weitreichende Arbeit von Claude Gaignebet und Jean-Dominique Lajoux „Art profane et religion populaire au Moyen Age“ zu nennen. Aufschlussreicher, mit vielen Quellen belegt und unter Einbeziehung der visuellen wie literarischen Medien sind die, nebenbei bemerkt humorvollen und voller geistigem Esprit steckenden Arbeiten des Britischen Philologen und Kunsthistorikers Malcolm Jones⁵³⁹; ebenso brillant die leider nur wenigen, meist speziellen Themen gewidmeten Untersuchungen des amerikanischen Kunsthistorikers Michael Camille.⁵⁴⁰ Wenngleich also ein Gesamtüberblick fehlt, so gibt es doch einige, zum Teil sehr weit- und tiefgehende Untersuchungen zu einzelnen Aspekten. So sind die Wilden Leute des Mittelalters in zwei größeren Ausstellungen⁵⁴¹ und einer Monographie⁵⁴² eingehender behandelt worden, es gibt ein umfangreiches Werk über das Einhorn (allerdings mit Schwerpunkt auf der religiös-spirituellen Bedeutung)⁵⁴³ oder Affen⁵⁴⁴. Die Bedeutung von Tieren zu entschlüsseln versuchten jüngst Sigrid und Lothar Ditrich mit ihrem Buch „Lexikon der Tiersymbole – Tier als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts“, Petersberg 2004, das aber leider keinerlei neue Forschungsergebnisse bringt und mehr populärwissenschaftlich orientiert ist. Der Topos der Weibermacht ist von einer amerikanischen Autorin weitreichend bearbeitet worden⁵⁴⁵, das Bild des gerittenen Aristoteles 1991 von Cornelia Herrmann. Die Jagd und ihre symbolische Bedeutung ist in verschiedenen Artikeln und Monographien hinreichend abgehandelt.⁵⁴⁶

In folgenden Abschnitten wird jeweils zuerst das titelgebende Motiv erläutert und untersucht, danach einzelne ausgewählte Kästchen vorgestellt und diese ihrerseits mal kürzer, mal ausführlicher besprochen. Einiges ist schon im zweiten Kapitel ausführlicher angesprochen worden, in solchen Fällen wird auf die entsprechenden Stellen verwiesen.

⁵³⁸ Das Münchner Minnekästchen bildet er dreimal ab (die beiden Schmalseiten und die Vorderseite), nennt aber bei der Abbildung der Bettszene in der Bildunterschrift wie dem Text fälschlicherweise als Museum das Kunstgewerbemuseum in Berlin (van Marle 1931, S. 481). Auf das Kästchen an sich geht er nicht ein, er benutzt es lediglich als Motivschatz.

⁵³⁹ Jones 1989, 1990 1991 und 2002.

⁵⁴⁰ Camille 1994, 1998 und 2000.

⁵⁴¹ Kat. Hamburg 1963 und Kat. New York 1980.

⁵⁴² Bernheimer 1952.

⁵⁴³ Einhorn 1976

⁵⁴⁴ Janson 1952

⁵⁴⁵ Smith 1995

⁵⁴⁶ Friedman 1989, Thièbaux 1974.

4.1 Ins Auge (oder Herz) gegangen – der Pfeil der Liebe

(siehe auch Kap. 2.3.3.6)

„Diu liechten ougen dîn
Eine strâle hânt geschozzen
In daz herze mîn.“⁵⁴⁷

„wand hat mich Âmor hârt geskoten
dorch dat ouge in dat herte mîn“⁵⁴⁸

Die beiden Zitate stehen stellvertretend für eine Vielzahl ähnlicher Äußerungen von Dichtern des 13-15. Jahrhunderts.⁵⁴⁹ Das Motiv des vom Pfeil der Liebe getroffenen Mannes ist wohl bis heute das eingängigste Bild des Verliebten und wird wahrscheinlich heutzutage von den Meisten immer noch verstanden. Letztlich geht es auf Ovid zurück.⁵⁵⁰

„Aus dem Köcher, der die Pfeile barg, nahm er [Amor] zwei Geschosse von entgegengesetzter Wirkung: Das eine vertreibt, das andere erregt Liebe. Der Pfeil, der Liebe erregt, ist vergoldet und hat eine blinkende, scharfe Spitze, der sie vertreibt, ist stumpf und trägt Blei unter dem Schaft.“

Und die mittelalterliche Frau Minne in der Konstanzer Minnelehre hat dann auch nur goldene Pfeile in ihrem Köcher, der mit den Minneheldinnen aus der Ependichtung verziert ist.⁵⁵¹

In der Kunst war das Bild des Liebespfeils ebenso beliebt wie in der Literatur und vergleichbar oft trifft man auf entsprechende Bilder – siehe die Abbildungen in Kapitel 2.3.3.6.⁵⁵² Es war nicht immer nur der Mann, dessen Herz verwundet wurde, zuweilen ist auch das weibliche Herz von Pfeilen durchschossen, wie auf einer norddeutschen Leinenstickerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu sehen ist.⁵⁵³ Das Motiv, das in der Lebenswirklichkeit der Menschen des Mittelalters seinen Platz ebenso hatte wie in der Gegenwart, findet sich auf zahlreichen mittelalterlichen Alltagsgegenständen, wie Broschen oder billigen, aus Bleilegierungen in Masse hergestellten profanen Pilgerzeichen.⁵⁵⁴ Eine solches „fürspängl“, das man sich ähnlich der bereits erwähnten

⁵⁴⁷ Kraus 1952/Liederdichter, IV, Nr. 1 V.5-7.

⁵⁴⁸ Kartschoke 1986/Eneasroman V. 11198f.

⁵⁴⁹ Siehe Siebert Hotz 1964, S. 228-240, auch Schultz 1907, S. 20-24.

⁵⁵⁰ Albrecht 1994/Metamorphosen, I, V.468-471.

⁵⁵¹ Huschenbett 2002/Minnelehre, V. 914-916.

⁵⁵² Jones 2002, S. 211f.

⁵⁵³ Lutz 2002, S. 376. Das Tuch zeigt Tristan, der Isolde einen Ring überreicht während sie ihm im Gegenzug ihr von einem Pfeil durchbohrtes Herz überreicht.

⁵⁵⁴ Jones 2002, S. 212 mit weiterer Literatur.

Brosche im Londoner Victoria and Albert Museum (siehe Kap. 2.3.3.6) vorstellen kann, wird in der Reimpaarnovelle „Der Schüler von Paris“ erwähnt:⁵⁵⁵

„Vil balde der werde reine,
von golde und von gesteine
Hiez er ein vürspan wirken
Darin hiez er zirken
Von maniger varwe wilde
Zwei minneklichiu bilde
Diu wol nach wunsche gaben schin
Daz eine was ein maget fin
Daz ander ein schuolaere:
“Got ringe im sine swaere!”
Ouch stuont an dem vürspan
Daz diu maget wolgetan
Truog einen bogen in der hende
Damit si gar behende
Schoz der minne strale
Durch sin herz’ alzemale“

Wie sehr dieses Motiv offensichtlich Allgemeingut war, zeigt auch seine Verwendung in der Dekoration von Innenräumen, wie beispielsweise der Badestube in der Südtiroler Burg Runkelstein, entstanden um 1400 (Abb. 130).⁵⁵⁶



Abb. 130,
Bozen, Burg Runkelstein,
Wandmalerei an der Ostwand der Badestube, um 1400

⁵⁵⁵ Zitiert nach Lauffer 1949, S. 60.

⁵⁵⁶ Kat. Bozen 2000. S. 125f.

Nr. 4.1.1 (Taf. LXIV-LXV)

Eiche, Eisen,

L. 27 cm; B. 16 cm; H. 12 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Rogers Fund and Exchange 1950; Inv.-Nr. 50.141⁵⁵⁷

Mitte 13. Jahrhundert (Korpus), 2. Viertel 14. Jahrhundert (Malerei)

Niedersachsen (Korpus)⁵⁵⁸, Oberrhein (Malerei)

Sammlung Lorenz Gedon, München; Sammlung Albert Figdor, Wien; Sammlung Oscar Bondy, Wien; seit 1950 im Metropolitan Museum, angekauft nach Angaben des Museums für 9000 Mark.

Der Korpus des fußlosen Kästchens ist auf den Seiten und am Deckel mit Holzintarsien bedeckt. Eiserne, in sechsblättrigen Blüten endende Beschläge halten die Seiten zusammen und verbinden den aufgenagelten Boden mit dem Korpus. Zwei mächtige Scharnierbänder laufen über den Deckel und die Rückseite. Ein Schloss war nicht vorhanden, die Überfalle wurde mit einem Verreiber geschlossen. Auf dem inneren Boden sind zwei kaum mehr erkennbare Wappen aufgemalt, der Korpus an sich ist innen rot bemalt.

Es ist nur die Deckelunterseite figürlich bemalt. In einer gotischen Arkade mit Krabben, Nasen und Fialen steht vor tiefrotem Grund links und rechts ein Paar, in der mittleren Arkade ein Wappenschild mit dazugehöriger Helmzier.⁵⁵⁹ Unter der linken Arkade sieht man eine Frau in grünem bodenlangen Obergewand und weißem Unterkleid mit gespanntem Bogen, die auf den neben ihr stehenden Mann einen Pfeil abschießt, in dessen Brust bereits ein Pfeil steckt. Ergeben, die überkreuzten Hände deuten darauf hin, lässt sich dies der Mann in blauem, wadenlangen Kleid gefallen. Leider ist der von ihm ausgehende aufgemalte Text heute kaum mehr zu erkennen: „GENAD FR ICH ERGEBEN“⁵⁶⁰. Im

⁵⁵⁷ Literatur: Gedon 1884, S. 109, Nr. 1088 (Catalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen des Bildhauers und Architekten Herrn Lorenz Gedon in München, München 1884); Kat. Wien 1892/93, Nr. 132; Falke 1894, S. 10; Falke 1924, S. 34; Kohlhausen 1925, S. 227; Kohlhausen 1928, Nr. 31; Figdor 1930, Teil I, Bd. V, Nr. 305; Landau 1930, S. 39; Stange 1934, S. 59; Kohlhausen 1942, S. 147f; Kat. Los Angeles 1970, Nr. 51; Stange 1970, Bd. II, Nr. 179; Kat. New York 1975, Nr. 8; Himmelheber 1994, S. 66-68, Nr. 17.

⁵⁵⁸ Kat. Berlin 1993, S. 80f.

⁵⁵⁹ Nach Kohlhausen 1928, Nr. 31, handelt es sich um das Wappen der Freiherrn zu Rhein, einem alten Basler Geschlecht. Die Angaben konnten im Museum nicht verifiziert werden, keines der bekannten Wappen der Freiherrn zu Rhein würde, so die Angaben im dortigen Inventar – nach Siebmacher – einen Löwen haben. Vielmehr würde es sich um das Wappen der elsässischen Familie Berstett handeln.

⁵⁶⁰ Kohlhausen 1928, Nr. 31 liest: GENAD FROY ICH HED MICH ORGEBEN“, in den Museumsakten wird angegeben: „Genad frou ich hed mich ergeben“

rechten Bildfeld reichen sich Mann und Frau die rechten Hände und der Jüngling präsentiert seiner Dame das von drei Pfeilen getroffene Herz. Auch hier ist die von ihm ausgehende Beischrift nur mehr schwer zu erkennen: „SENVOM HERZ IST WDT“⁵⁶¹

Zahlreiche Intarsien sind ausgebrochen, die Malerei der Deckelunterseite hingegen ist kaum beschädigt. Zurzeit wird im Metropolitan Museum eine gründliche Untersuchung des Kästchens wie der Malerei durchgeführt.

Die Nähe zu den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift ist schon früh festgestellt worden und größtenteils auch berechtigt.⁵⁶² Viele Details, gerade bei den Gewändern, finden sich in den Miniaturen des Codex Manesse wieder. Dazu gehört beim Gewand des Mannes das zwischen den Beinen aufspringende Kleid, wodurch das Innenfutter oder das Untergewand sichtbar wird, die roten Strümpfe sowie schwarzen Schuhen und die wie eine Gugel zipfelnde Kapuze. Auffällig ist, dass im Codex Manesse nur die Knappen ein Kleid tragen, das dem des Mannes auf dem Kästchen ähnelt.⁵⁶³ Keiner der ritterlichen Dichter trägt ein Kapuzenkleid. Deren Gewänder sind stets fast knöchellang und nur in ganz wenigen Fällen gegürtet (zumindest bei den Miniaturen des Grundstockmalers). Das bodenlange Kleid der Dame des Kästchens, dessen Stoff in schlingernde Schlaufen zu Boden fällt, hat seine Entsprechungen in nahezu allen weiblichen Gewändern in der Heidelberger Liederhandschrift. Auch das Motiv des wohl an den Ärmel angenähten Obergewandes, welches dann bei einer Bewegung des Armes den Blick auf das Untergewand freigibt (wie bei der Dame im rechten Bildfeld) ist im Codex Manesse häufig anzutreffen.⁵⁶⁴ Und natürlich ist es der zurück gebogene Körperschwung, der die Figürchen miteinander verbindet.

Auf eine etwas spätere Entstehung als der Codex Manesse weist meines Erachtens ein beim Gewand des Mannes wie der Frau zu beobachtendes Detail hin. Die herabhängenden Ärmel des Obergewandes, die bei den Kästchenfiguren ja auch erst recht zurückhaltend ausgebildet sind, finden sich so nicht im Codex Manesse. Diese Ärmelform wird allgemein

⁵⁶¹ Hier liest Kohlhaussen (nach dem Eintrag im Katalog der Slg. Figdor): „SENT M...OV MIN HERZ IST W[U]NT“. Die Museumsakten bieten eine andere Lesart: „Sent m?r Frou Min Drtv min herz ist wnt“, wobei Drtv aufgelöst werden sollte in „Drost und“.

⁵⁶² Kohlhaussen 1928, Nr. 31;

⁵⁶³ So der Musiker im Bild des Otto von Brandenburg, fol. 13v, die Knappen bei Heinrich von Breslau, fol. 11v, zwei der Musiker im Bild des Frauenlob, fol. 399r und beim Diener des Marner, fol. 349r.

⁵⁶⁴ In den Miniaturen Dietmar von Asts, fol. 64r, Heinrich von Morungens, fol. 76v, des Schenks von Limburg, fol. 82v, der Winsbekin, fol. 217r, des Herrn von Stagedge, fol. 257v. In der Regel wird einfach ein Gewandzipfel über den Arm geschlagen.

erst ab den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts modern und hat seine Blüte in der Zeit der Jahrhundertwende und den beiden nachfolgenden Jahrzehnten.⁵⁶⁵

Das Muster des das Bildfeld oben und unten abschließenden Drei- bzw. Vierpassfrieses taucht ebenfalls im Codex Manesse auf, beispielsweise in der Bank, auf der Otto von Brandenburg und seine Dame sitzen.⁵⁶⁶ Die so deutlich im Bildzentrum platzierten und ineinander gelegten Hände erinnern an das Autorenbild Bernger von Horheims (siehe Abb. 70).

Nicht vergleichbar mit den Malereien im Codex Manesse sind die Gesichter des Paares. Die Lippen der Figuren in der Handschrift bestehen immer aus zwei Linien, die der Kästchenfiguren hingegen aus einer Linie mit einem roten Punkt in der Mitte. Die Augen der Kästchenfiguren sind übertrieben mandelförmig, eigentlich sind es regelrechte Schlitzaugen. Die Form des Gesichtes deutet hohe Wangenknochen an, die Stirn ist mächtig und breit, was so in den Miniaturen des Heidelberger Codex am ehesten mit den wenigen Bildern aus der Hand des dritten Nachtragsmalers zu beobachten ist.⁵⁶⁷ Daher würde ich das Kästchen in die Mitte oder das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datieren, seine Herkunft dürfte mit dem deutschen Südwesten am weitesten anzugeben sein.

Nr. 4.1.2 (Taf. LXII-LXIII)

Holz, Eisen

L. 16,2 cm, B. 8,8 cm, H. 6,2 cm

Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. AG 1741

Um 1400

Oberrhein/Bodensee

Das kleine, von außen unscheinbare Kästchen des Schweizer Landesmuseums ist über und über mit eisernen Beschlägen in Form stilisierter Eicheln geschmückt, die zusätzlich zu den Holzdübeln auch die Wandungen miteinander verbinden. Das aufgesetzte Kastenschloss ist original.

Es ist nur im Inneren geschmückt, die Deckelinnenseite ist mit einer Minneszene bemalt. Frau Minne, in einem schulterfreien grünen Kleid mit eng anliegenden Ärmeln, gekrönt und mit prächtigen Pfauenflügeln versehen, sitzt vor blauem Grund auf einem von zwei

⁵⁶⁵ Bönsch 2001, S. 84-88.

⁵⁶⁶ Aber auch bei Meister Regenbogen, fol. 381r und des Schulmeisters von Esslingen, fol. 292r.

⁵⁶⁷ Beispielsweise bei Otto von Turne, fol. 194r.

Adlern gebildeten Thron. Sie hält einen gespannten Bogen und ist im Begriff, auf einen neben ihr knienden blond gelockten Jüngling zu schießen. Dieser hat seine rote Schecke in Höhe der Brust auseinander gezogen, denn ein Pfeil hat ihn bereits getroffen, Blut tropft aus der Wunde. Leider ist der Text des ihn umflatternden Schriftbandes nicht mehr zu lesen.⁵⁶⁸ Zwischen ihm und Frau Minne ein Monogramm EF (?⁵⁶⁹), links neben Frau Minne eine Namensangabe: Elisebeth Escher 1539⁵⁷⁰.

Am Boden des Kästchens ist auf blauem Grund mit roten Sternen das Wappen der von Landenberg-Greifensee aufgemalt (Schwarz-Gelb geviert unter einem Helmkleinod mit gleichfarbig geteilten Armen), ein in der Nähe Zürichs ansässiges Schweizer Adelsgeschlecht.⁵⁷¹

Das Kästchen ist in einem guten Erhaltungszustand, ebenso die Malereien bis auf die oben genannten Ausnahmen.

Die Szene erinnert an eine Miniatur aus dem Codex Manesse. Herr Engelhart von Adelnburg kniet vor seiner Dame, hat das Gewand geöffnet und präsentiert ihr den in der blutenden Wunde steckenden goldenen Pfeil, worauf die Dame recht teilnahmslos reagiert (Abb. 84).

Stilistisch steht es aber einigen Objekten der Zeit um 1400 sehr viel näher. Die mit Pfauenflügeln versehene, auf einem Adlerthron sitzende Frau Minne findet sich auf dem Regensburger Teppiche mit der thronenden Frau Minne wieder, deren Füßen auf einem Löwen ruhen (Abb. 131).⁵⁷² Ferner erinnert sie, wie die Szene im Ganzen, an Frau Venus in einer um 1390 im Elsass entstandenen Handschrift des so genannten Elsässischen Troja Buchs (Abb. 132).⁵⁷³ Der Figurenstil insgesamt ist eng verwandt mit dem der Rüdiger Schopf Handschriften, nahezu identische Adler sitzen beispielsweise in einem Baum in einem Manuskript mit Werken des Nikolaus von Lyra (Abb. 133-134).⁵⁷⁴ Damit dürfte die Entstehungszeit des Kästchens ebenfalls an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert liegen, seine Herkunft aus dem Gebiet zwischen Basel, Konstanz und Freiburg nicht unwahrscheinlich sein.

⁵⁶⁸ Einzelne Worte oder Wortbestandteile sind vage erkennbar, so „hercze din“, „Sen dri“ und „und“, können aber den Text nicht rekonstruieren.

⁵⁶⁹ Kohlhaussen 1928, Nr. 40, liest OF.

⁵⁷⁰ Kohlhaussen (ebd.) liest 1599.

⁵⁷¹ Kohlhaussen 1928, Nr. 40.

⁵⁷² Kat. Regensburg 1980, S. 24-31.

⁵⁷³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2915, fol 7r, Fingernagel 2002, Nr. 39.

⁵⁷⁴ Zu den Handschriften aus der um 1400 in Freiburg im Breisgau tätigen Werkstatt, siehe Stamm 1981.

Ein nahezu identisches Kästchen, allerdings ohne die Malereien im Inneren, befindet sich im Franziskanermuseum in Villingen-Schwenningen. Über dessen Herkunft ist nichts bekannt.⁵⁷⁵



Abb. 131
Teppich mit thronender Frau Minne,
Regensburg, Anfang 15. Jahrhundert,
Regensburg, Historisches Museum



Abb. 132
Elsässisches Troja Buch,
Elsass, Anfang 15. Jahrhundert,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Abb. 133,
Rüdiger Schopf, Nikolaus von Lyra, Postillen,
Freiburg um 1400,
Basel, Universitätsbibliothek



Abb. 134,
Rüdiger Schopf, Nikolaus von Lyra, Postillen,
Freiburg um 1400,
Basel, Universitätsbibliothek

⁵⁷⁵ Kat. Villingen Schwenningen 1969, Nr. 23.

4.2. Das gequälte Männerherz.

Welche Qualen Männerherzen durch die Frauen leiden müssen, beschreibt nicht nur die Literatur in vielen Bildern, sondern auch die Kunst. Die berühmteste Darstellung dieser Leiden ist ein nur in einem einzigen Exemplar überlieferter Holzschnitt des späten 15. Jahrhunderts aus der Hand des ansonsten unbekanntem Meister Casper (Abb. 135).⁵⁷⁶ Im Zentrum der Darstellung steht die fast nackte Frau Minne, deren Scham nur von einem Schleier verdeckt ist, mit einem Speiß (auf dem ein Herz steckt) in der rechten Hand, mit einem Schwert, das sie durch ein Herz bohrt, in der Linken. Auf den Bänder links und rechts von ihr ist zu lesen: „MEIN HERCZ LEIDET SCHMERCZ“ sowie die nicht auflösbare Folge einzelner Buchstaben „H V V I E D E“. Zu ihren Füßen kniet auf einem Herz ein viel kleinerer Mann, beide Arme bittend erhoben. Sein Spruchband enthüllt seinen sehnlichsten Wunsch: „O freulein hubsch und fein. Erloß mich auß der pein und schleus mich in die arm dein“. Um die Frau herum gruppieren sich insgesamt 18 von Beischriften begleitete und an Piktogramme erinnernde Bilder, in denen in unterschiedlichsten Weisen das liebende Männerherz unbarmherzig gequält wird:

Das Herz wird von einer Zange gezwickt: „Mein hercz ist hert gefangen, mit ainer driecken zangen“

Das Herz ist in einer Mausefalle gefangen: „Solt sy mir nit wol gefallen, die mein hercz hat in einer meus fallen“

Das Herz ist vom Pfeil der Liebe durchschossen: „Ich hab ir wohl genossen, dy mein hercz hat durchschossen“

Das Herz wird in einer Presse gepresst: „Wy solt ich ir vergessen, mein hercz hat in der pressen“

Bei dem durchstochenen Herz: „Sy hett seich gerochen. Dy mein hercz hat durchstochen“

Das Herz steckt in einer Fischreuse: „Sy kan meich wol unterweisen, Dy mein hercz vecht in ainer rewsen.“

Das Herz steckt in einem Salzfaß: „Wie mocht ich res..., aß Sy hat mein hercz in ... Salzfaß“

Das Herz liegt auf einem Rost: „Si gibt mir froid und trost, Dy mein hercz hat uff ainem rost.“

Ein Herz ohne alles: „Der lieger (=Lügner?) munt hat mein hercz ser verwunt“

Das Herz ist in einem Kloben gefangen: „Ich wil ir stette true loben, Dy mein hercz hat in ainem cloben“

Beim Herz, auf dem Frau Minne steht: „O herczes roßlein fein, Solt ich alleczeit pey dir sein“

Das Herz wird mit einem M und einem e gebrandmarkt: „Sy sol min billich liben, Sy ist in mein hercz geschriben.“

Bei einem zerbrochenen Herz: „Claffen ist manger lay. Da von bricht mein hercz en zway“ (claffen= üble Nachrede)

⁵⁷⁶ Kat. Wien 1995, S. 136f;

Ein Messer steckt in einem Herz: „Ich wil sy fruntleich bitten, dy mein hercz hat mit ainem messer versnitten“

Eine Säge teilt das Herz. „Ich kann meich ir nit verwegen. Die mein hercz wil durch segen.“

Das Herz hängt an einem Angelhaken: „... mocht ich ir haben mangel die mich hat an ainem angel“

Das Herz brennt auf einem Scheiterhaufen: „Solt ich sy nit billich kennen, Die mein hercz wil in ainem feuer brenen“

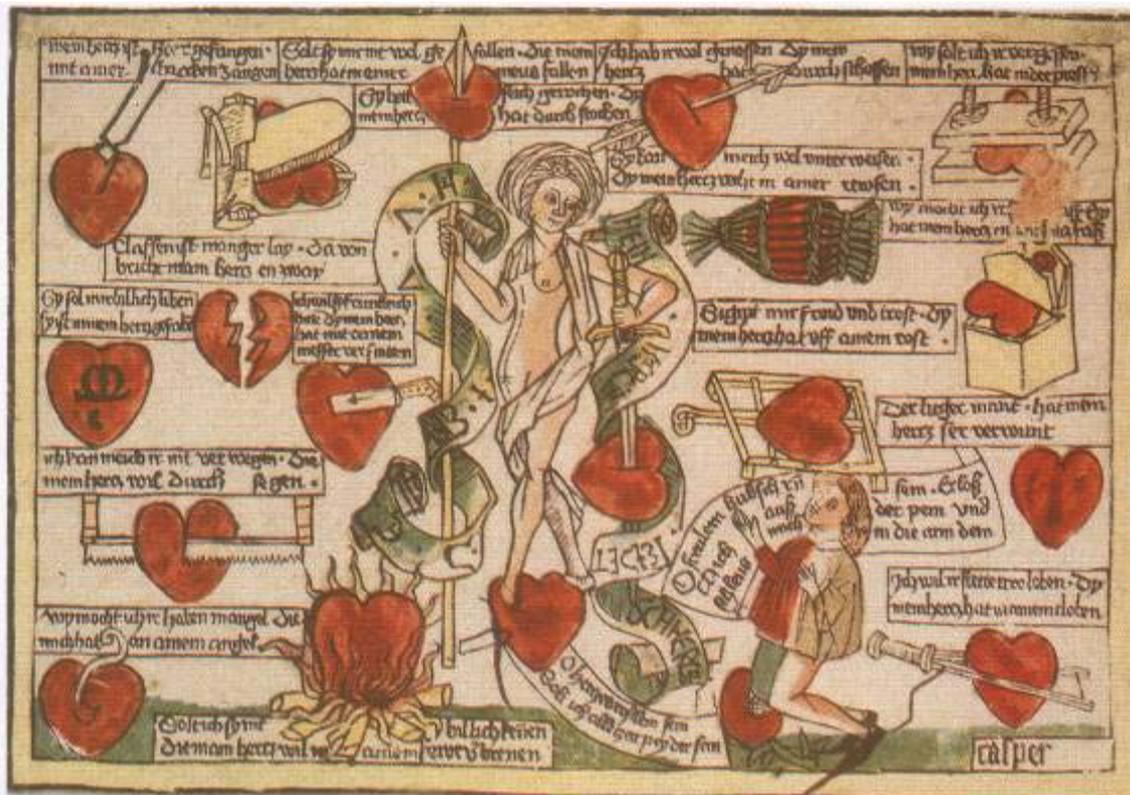


Abb. 135, Meister Casper, Herzensqualen, drittes Viertel 15. Jahrhundert, Berlin, Kupferstichkabinett

Das Bild ist nicht umsonst als „amouröses Andachtsbild“ bezeichnet worden⁵⁷⁷, sind doch Parallelen zu religiösen Bildern, auf die ich jedoch nicht weiter eingehen möchte, unübersehbar (vgl. Abb. 136).⁵⁷⁸ Die Frau jedoch ist hier die Herrscherin und sie herrscht durch die Schönheit ihres Körpers. Sie hat Pose und Bekleidung der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts klassischen Verführerin (Schrittstellung, Schal). So taucht sie auf im Figurenalphabet des Meisters E.S. (im M), auf dem kleinen Leipziger Bild (s.o.) und einem Kupferstich des Meisters von 1462, ‚Die Frau mit der Rose‘.

Auf dem Regensburger Medaillontepich findet sich eine Darstellung, in der die gekrönte Frau Minne mit einem Speer auf ein Herz zeigt, aus dem zu beiden Seiten Flammen lodern

⁵⁷⁷ Kat. Wien 1995, S. 137.

(wobei nicht zu erkennen ist, ob es bereits aufgespießt ist oder nicht). Das Herz hält der Mann, dessen Worte die Inschrift um das Medaillon wiedergibt: „Mein hertz leit qual liebel liv vo der mine“ (Abb. 87).



Abb. 136,
Die fünf Herzen göttlicher Minne und
der Gekreuzigte, Süddeutschland um
1460, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 137,
Tonmodel,
Rheinisch (?), frühes 15. Jahrhundert,
Berlin, Kunstgewerbemuseum

Ein spätmittelalterliches Tonmodel zeigt ein Liebespaar links und rechts eines Ambosses. Auf diesem schlägt die Frau das Herz des Mannes, das sie in einer Zange festhält. Die Schriftbänder klären den Betrachter über den Grund der groben Behandlung auf. Auf den Vorwurf des Mannes: „iamerliche smerczen den ir myr dut in myme herzen“ reagiert die Frau aus gutem Grund unverständig: „ungetruwe hercze dut man soliche smercze“ (Abb. 137)⁵⁷⁹

Das in eine Presse geklemmte Herz zierte ein um 1500 entstandenes Bankrückklaken im Historischen Museum der Stadt Frankfurt. Zwei Frauen drücken auf die Presse, in der Beischrift spricht das geschundene Herz: „ich brech schier zu stücken, also hart laß ich mich drücken“.⁵⁸⁰ Im Schatz der Kathedrale von Troyes befindet sich eine Seidenstickerei, die zwei Frauen zeigt, wie sie ein Herz zersägen.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Z.B. Kat. Nürnberg 2000, Nr. 36, vor allem aber Nr. 37.

⁵⁷⁹ Bode/Volbach 1918, Nr. 59, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 76200.

⁵⁸⁰ Lauffer 1949, S. 53.

⁵⁸¹ Ebd.

Von ähnlichen Qualen spricht das lyrische Ich eines längeren Gedichtes mit dem Titel „wie ainer sein fräd wolt begraben“ im Liederbuch der Klara Hätzerlin.⁵⁸² Nachdem der Autor die Frau in den reichsten Farben einer Edelsteinallegorie beschrieben hat, fordert er sie auf, an ihm sechs Werke der Barmherzigkeit zu tun. Im fünften Werk soll sie ihn aus dem Gefängnis der Minne erlösen, in dem er gefoltert werde, da sein Herz dort „gewalkt“, „zerknüst“, mit einem „härin pöglein“ zerschnitten und mit Zangen gezwickt werde. Im selben Liederbuch brennen jede Menge Herzen „uf der minnen rost“, oder liegen in „liebes strick gepunden und gefangen“⁵⁸³ In einer Figureninitiale aus einer in Süddeutschland entstandenen Weltchronikkompilation des späten 14. Jahrhunderts setzt eine Dame dem vor ihr knienden Ritter ein von einem Pfeil durchschossenes Herz als Helmzier auf (Abb. 138)⁵⁸⁴

Ebenso werden Herzen auf Kästchen zersägt, durchschossen, in Kloben gefangen und von Frauen auf dem Amboss in die gewünschte Form gebracht oder weich geklopft. Seltsamerweise findet sich das – bis heute gängige Bild – des in Flammen stehenden Herzens auf den erhaltenen Kästchen nicht, obwohl diese Metapher sicherlich die am Meisten verwendete ist.⁵⁸⁵ Das Liebesglühen und Entbrennen ist ebenso wie das Löschen des Verlangens Allgemeingut der Poesie und in allen Sparten, von der hohen Dichtung bis hinab zu den Obszönitäten des Fastnachtspiels anzutreffen.⁵⁸⁶ Das Leipziger Bild der

Liebeszauberin führt dem Betrachter genau das Entflammen und das Löschen des in Liebe brennenden Männerherzens vor Augen. Dafür werden auf Kästchen Herzen geschmiedet, wie auf dem Kölner Kasten (Kap. 4.2.2). Eine Frau reißt dem schon auf dem Rücken



Abb. 138, Figureninitiale aus einer Weltchronikkompilation, Süddeutschland spätes 14. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek

⁵⁸² Haltaus 1840/Hätzerlin, Teil II, Abschnitt 2, Nr. 25.

⁵⁸³ Haltaus 1840/Hätzerlin, Teil II, Abschnitt 2, Nrn. 11 (hier auch das Bild der Zangen), 27, 97, 106, 119 (hier sind es Frauenherzen, die brennen).

⁵⁸⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 5, vgl. Kat. München 1996, Nr. 9.

⁵⁸⁵ Möglicherweise ist das Herz das auf den Boden des Kästchens Kap. 4.6.3 gemalt ist, eines mit Flammen – es ist nur mehr sehr schwach zu sehen und es könnten auch Flügel, wie auf dem Regensburger Teppich, sein.

⁵⁸⁶ Lyman 1995, S. 115f mit zahlreichen Beispielen. Ferner Schultz 1909, S. 17-19; Siebert-Hotz 1965, S. 240f; Heimplätzer 1953, S. 53f.

liegenden Mann das Herz aus der Brust und schmiedet dieses im anschließenden Bild auf einem Amboss in die ihr genehme Form. Ein Herz, das zersägt wird, findet sich auf der rechten Schmalseite eines Kästchens im Schweizer Landesmuseum (auf der gegenüberliegenden Schmalseite ein Paar ineinander gelegter, von einem Pfeil durchschossener Hände, Abb. 139).⁵⁸⁷



Abb. 139,
Kästchen,
15. Jahrhundert, Oberrhein (?),
Zürich, Schweizer Landesmuseum

Auf dem Deckel ist Samson dargestellt, der den Löwen bändigt, ein Motiv, das auch andernorts im Zusammenhang mit Minnedarstellungen/Weiberlisten auftaucht, da Samson ja später, von einer Frau überwältigt, seine Kräfte verlieren wird (siehe auch eine im folgenden Kapitel näher erwähnte Treuebrosche).⁵⁸⁸ Das gequälte Herz war eine dem mittelalterlichen Bilddenken, vor allem im 15. Jahrhundert⁵⁸⁹, sowohl im religiösen, wie auch im profanen Bereich bekannte Vorstellung.

⁵⁸⁷ Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 2679

⁵⁸⁸ So beispielsweise auf dem Maltererteppich im Freiburger Augustinermuseum, eine Freiburger Arbeit um 1320, ebenso auf einem dortigen weiteren Teppich der gleichen Zeit, der Samson neben einer Darstellung des gerittenen Aristoteles zeigt, vgl. Kat. Freiburg 1985, S. 11-30.

⁵⁸⁹ Vgl. Kat. Nürnberg 2000, S. 201-204.

Nr. 4.2.1

(Taf. LIX-LXI)

Birnbaumholz, Eisen, farbiges Papier

L. 19,6 cm; B. 11,3 cm; H. 10 cm.

Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1953.407

1. Hälfte 15. Jahrhundert

Oberrheinisch

Sammlung Emden, Hamburg (bis 1909), danach in der Sammlung Weisbach, Berlin, seit 1953 im Historischen Museum Basel, das das Kästchen von der Galerie M. Schulthess, Basel, erworben hat.⁵⁹⁰

Das flache und fußlose Kästchen verfügt auf allen Seiten sowie dem Deckel über durchbrochen geschnitzte Reliefs, die in Vertiefungen der jeweiligen Wandungen eingelassen und mit farbigem Papier hinterlegt sind (jeweils eine Hälfte blau, die andere rot). Die Seitenteile sind mit Holzdübeln verbunden, der Boden ist aufgenagelt. Boden und Deckel kragen über. Zwei querliegende aufwändig gearbeitete Scharniere, die in Blattformen enden, halten den Deckel. Der Überfall des vorne aufgesetzten Kastenschlosses ist an der Deckelunterseite angebracht.

Deckel

Umgeben von wuchernden Ranken sitzt links eine Frau (links), der sich rechts ein in die Knie gehender Mann nähert, beide halten Schriftbänder in den Händen. Zwischen dem Paar im Zentrum des Bildfeldes steht eine Art Bottich mit Ablauf. Der Mann gibt der Dame, die danach greift, einen Gegenstand, der kaum mehr zu erkennen ist. Die unterhalb der Hand des Mannes erkennbaren Reste lassen darauf schließen, dass es ein Herz war. Die erhaben geschnitzten Buchstaben auf den Schriftbändern sind entfernt worden, der Text ist daher, bis auf wenige Buchstaben, nicht mehr lesbar: Frau: „ich ietz“, Mann: „dir ich bezall mit triv“

Vorderseite

Die am Deckel begonnene Geschichte setzt sich offensichtlich auf der Vorderseite fort. Im linken Bildfeld reibt die Dame ein Herz über einem Mörser, in dem der Stößel zu sehen ist.

⁵⁹⁰ Literatur: Kohlhausen 1928, Nr. 47; Appuhn 1984, S. 154-157.

Ihr weiß angestrichenes Schriftband, dessen Buchstaben zwar ebenso, aber nicht derart radikal entfernt wurden wie die des Deckels, enthält folgenden Text: „das herz dîn lidet pîn“. Der rechts sich in einem Ausfallschritt nähernde Mann hält sein Spruchband mit beiden Händen und spricht: „begnod mich all liepetes jungfre“.

Rechte Schmalseite

Ein Pelikan steht in einem Nest und öffnet sich die Brust, die Jungen fehlen

Rückseite

In einem Rankengeflecht sitzt eine Frau, die einen Kloben, ein Gerät zum Vogelfängen bedient. Auf dem Kloben selbst steht ein Vogel, wahrscheinlich eher ein Lockvogel, als ein eben gefangener, wie Appuhn annimmt.⁵⁹¹ Das lange Schriftband, das sich von der Frau ausgehend durch das ganze Bildfeld zieht, ist leer. An ganz wenigen Resten lässt sich erkennen, dass auch hier Buchstaben waren, die allerdings sorgfältig entfernt wurden, das Band selbst ist zudem mit einer braunen Farbe bemalt.

Linke Schmalseite

In seinem Nest verbrennt der Vogel Phoenix.

Bis auf wenige Fehlstellen und die fehlenden Inschriften befindet sich das Kästchen in einem außerordentlich guten Zustand. Es ist fraglich, ob die farbige Fassung einzelner Teile, wie der Gewandfalten, des Feuers oder der Schriftbänder der Vorderseite original oder von späterer Hand sind. Letzteres dürfte wahrscheinlich sein, da sich sonst keine Reste einer Fassung feststellen lassen. Ob das Papier, mit dem die Reliefs hinterlegt sind, ebenfalls original ist, kann nicht festgestellt werden, möglicherweise wurde es auch erneuert. Es ist nicht bekannt, ob das Kästchen jemals restauriert worden ist.

Die Eigenarten des Kostüms lassen an eine Entstehung des Kästchens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts denken. Vor allem der Plattengürtel mit den anhängenden Glöckchen des Mannes auf dem Deckel ist typisch für die Zeit um 1400. Solche Gürtel finden sich gehäuft, sowohl bei den Gewändern der Damen wie der Herren, auf dem großen Nürnberger Minneteppich wieder, der in die Jahre um 1400 datiert wird (Abb. 140). Für

⁵⁹¹ Appuhn 1984, S. 155.

eine solche Datierung des Kästchens spricht ferner die für diese Zeit typische Frisur des Mannes mit den sich an den Seiten des Kopfes bauschenden Haaren und die der Frau, mit

den seitlich hoch geführten Zöpfen. Auch das hoch gegürtete Gewand der Damen mit dem schulterfreien Ausschnitt ist charakteristisch für die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Die Rankenformen erscheinen zwar eher der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzugehören, und erinnern stark an Musterstiche Martin Schongauers, des Meisters E.S., und verschiedener anderer Kleinmeister der Zeit nach 1450⁵⁹², aber es lassen sich vergleichbare Ranken bereits am Ausgang des vorhergehenden Jahrhunderts finden, wie man an den



Abb. 140,
Minnetepich (Ausschnitt),
Elsass, um 1400,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Blattranken der so genannten Parler-Büste im Kölner Schnütgen-Museum, an Ranken in der Wenzelsbibel oder, zeitlich und örtlich am Nächsten, in Handschriften aus der Hagenauer Werkstatt Diebold Laubers⁵⁹³, erkennen kann.

Was die Dame des Deckels mit dem Herzen vorhat, das der Mann ihr reicht, ist leider nicht mehr zu erkennen. Vielleicht will sie es ausquetschen oder aber waschen – das einem Waschtrog ähnliche Gefäß könnte auf letzteres verweisen. Eine deutlichere Sprache spricht die Darstellung der Vorderseite. Das Herz wird zerrieben und anschließend gestampft. Der Kloben, mit dem Vögel gefangen werden, war eine beliebte Metapher für das sexuelle Begehren oder die List der Frau, sich einen Mann zu fangen, der selbst bzw. dessen Penis oft mit Vogelnamen bezeichnet wurde.⁵⁹⁴

⁵⁹² Z.B. die Stiche Martin Schongauers Nr. 108-116 bei Bartsch VIII, Bartsch IX, Nr. 198 und 199 von Israel van Meckenem – auch auf dessen Wappenstichen Nr. 194 und 195.

⁵⁹³ Z.B. Zürich, Zentralbibliothek, cod. 5, um 1430 oder Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 23, um 1450, vgl. Saurma-Jeltsch 2001.

⁵⁹⁴ Müller 1988, S. 59 und 94, wobei „rotkröpf“ zwar ein Vogel ist, hier aber für den Penis steht. Die Novelle „Der Sperber“ (Originaltitel: „der vrouwen sperwaere“) aus dem frühen 14. Jahrhundert dreht sich fast nur um das männliche Glied, das hier im Sperber seine Metapher gefunden hat: Ein Ritter trifft auf eine gelangweilte Nonne, führt sie aus dem Kloster und gibt ihr für ihre Minne den Vogel. Die Nonne, die Spaß am Vogel gefunden hat, zeigt ihn voller Stolz der Äbtissin, die sofort weiß, was passiert ist. Die Nonne muss den Vogel wieder gegen ihre Minne tauschen, was dem Ritter Gelegenheit gibt, seinen Sperber nochmals zum Einsatz kommen zu lassen. „Der Sperber“ hat die reichste Überlieferung aller Reimpaarnovellen, vgl. Niewöhner 1912/Der Sperber, S. 1f.

„Ist sach, das sie hat ainn kloben,
Damit man rotkröpf fahen kann.“

Oft war der Kloben zusätzlich mit einem angeleimten Lockvogel versehen, wie auch auf der Kästchenrückseite zu erkennen, und das bis heute bekannte Sprichwort, „Jemanden auf den Leim gehen“ hat seine Wurzeln in dieser Fangmethode. Eine Miniatur im Reiner Musterbuch (14. Jahrhundert) zeigt anschaulich, wie damit umgegangen wurde (Abb. 141).⁵⁹⁵

Interessant sind die Motive der beiden Schmalseiten, die an sich im christlichen Kontext zu finden sind und meines Wissens auf einem Kunstwerk des Mittelalters in einem ausschließlich weltlichen Zusammenhang nicht vorkommen. Der Phoenix steht für die Auferstehung der Toten im Allgemeinen und die Auferstehung Christi im Besonderen, kann aber auch Tugenden wie Keuschheit, Beständigkeit und Hoffnung symbolisieren – inwieweit die zuletzt Bedeutungen allerdings allgemeiner verbreitet waren, ist nicht bekannt.⁵⁹⁶ Sieht man ihn in dieser Weise, so wird seine Anwesenheit auf einem profanen Objekt erklärlich. Der Schenker erhofft sich diese Tugenden von der Beschenkten oder will mit dem Bild auf seine eigene Tugendhaftigkeit hinweisen. Es gibt einige Stellen in der Literatur, die auch auf eine profane Bedeutungen des Phönix hinweisen.⁵⁹⁷ Heinrich von Müggeln vergleicht einmal das Herz des Minnenden mit ihm:⁵⁹⁸

„Sich jungt in diner glut
Min herze sam der fenix tut, in flammen frut
Der sich erquicket, in des himels touwe“



Abb. 141

Reiner Musterbuch,
Österreich, frühes 14. Jahrhundert
Wien, Österreichische Nationalbibliothek

⁵⁹⁵ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 507, fol. 12v

⁵⁹⁶ LCI 3, s.v. Phönix; Günthart 1999, S. 476.

⁵⁹⁷ Günthart 1999, S. 472f. Weitere Stellen bei Henkel 1976, S. 202f.

⁵⁹⁸ Zitiert nach Günthart 1999, S. 475.

In zwei Fabeln des 14. Jahrhunderts wird der Phönix zum Bild der Großzügigkeit und der Freigebigkeit, in einer weiteren nimmt er eine Rolle ein, die für dieses Kästchen von Bedeutung ist. Inwieweit allerdings eine solche Vorstellung verbreitet war, lässt sich schwer sagen. Hier wird er aufgrund seiner Einmaligkeit zum Bild des Ehepaares. Im Spiegel der Weisheit, eine um 1535 vom Basler Theologen Sebastian Münster verfasste didaktische Schrift heißt es.⁵⁹⁹

„Warumb vereynigen sich anderst menlin und wyblin mit freüden dann das uß zweyen glych etwas eyntzig wirdt? O wie sueß unnd anmuetic ist die unzertrenlich einikeit ein nachfolgerin der unabscheydlicher tugent. Darumb sichstu diewyl ich allein bin in myner art wird ich den hymmelischen verglichen.“

Ähnlich dürfte es sich beim Bild des Pelikans verhalten. Darstellungen des Pelikans waren sehr verbreitet, er steht ebenfalls für den Opfertod und die Auferstehung Christi. Im eher profanen Bereich kann der Pelikan für die aufopfernde Liebe zu den Kindern, wie allgemein für Pietas stehen.⁶⁰⁰ In Wolfram von Eschenbachs Parzival ist eben von dieser unbedingten Kinderliebe zu lesen.⁶⁰¹

„Ein vogel heizt pellivânus:
Swenne der fruht gewinnet
Alze sêre er die minnet:
In twinget sînes trieve gelust
Daz er bîzet durch sîn selbes brust,
unt laetz bluot den jungen in den munt:
er stirbet an der selben stunt.“

Damit kann sowohl der Schenker auf seine eigene Aufopferungsbereitschaft verweisen, wie der Erwartung Ausdruck geben, dass er dies auch von der erwählten Partnerin erhofft. Vielleicht ist mit dem Pelikan auch im weitesten Sinne eine Form von Treue, also eine Treue einmal eingegangenen Verpflichtungen gegenüber, verbunden gewesen. Fraglich ist allerdings, aber das wird auch fraglich bleiben, inwieweit diese Botschaften tatsächlich verstanden wurden – hierüber fehlen uns schlicht aussagekräftige Quellen.

⁵⁹⁹ Günthart 1996/Spiegel der Weisheit, S. 145.

⁶⁰⁰ Graham 1962, bes. S. 236-238, Tervarent

⁶⁰¹ Parsifal 482, II, 12-23.

Nr. 4.2.2

(Taf. LXVI-LXX)

Birnbaumholz (?), Eisen

L. 28,5 cm, B. 16 cm, H. 12 cm.

Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 583⁶⁰²

Zweite Hälfte 15. Jahrhundert

Elsass ?

Das Kästchen stammt aus der Sammlung Wallraf

Fußloses Kästchen mit figürlichen Reliefs auf allen Seiten und dem Deckel. Die Ecken der stumpf aneinander gefügten Wandungen sind mit Winkelblechen verstärkt, über die in lilienartigen Gebilden endende Beschläge laufen. Sechsbältrige Blüten aus Metall verzieren die unteren Leisten der Wandungen, Metallbeschläge mit Lilienenden den Deckel. Ungewöhnlich ist das Scharnier, das aus einem sich in zwei Bänder aufteilendem Stück besteht, das auch nicht über das Relief der Rückseite hinweggeführt wird. Ein geschwungener Griff, der in einer Blüte endet, sitzt mittig auf dem Deckel. Die Ecken des großen Kastenschlosses laufen ebenfalls in lilienartigen Gebilden aus, der Überfall ist schachbrettartig gequadert. Der Boden ist zwischen die Seitenteile gedübelt.

Deckel

Der Deckel ist in drei Bildfelder unterteilt. Jede Darstellung ist von einem gotischen Wimperg mit Fialen links und rechts und dahinter liegendem Maßwerk überfangen. Vegetabile Krabben schmücken die Architektur. Der Reliefgrund ist mit einer feinen Blattranke geschmückt. Im linken Bildfeld ist eine Dame dabei, einem Jüngling, der ihr halb auf dem Schoß liegt, das Herz aus der Brust zu reißen. Auf dem Schriftband, das beide umfängt, ist zu lesen: „dime herczen ich geswer bin“. Im mittleren Feld schlägt die Frau das auf einem Block oder Amboss stehende und sehr große Herz mit einem Hammer. Ihr Schriftband verrät ihr Ansinnen: „dis mach ich noch mime sin“. Ein auf einem Hirsch reitender wilder Mann füllt das letzte Bildfeld.

Das Innere des Kästchens ist mit weißem Leder ausgeschlagen, das in einer besonderen Schäl- oder Schabtechnik (die oberste Schicht des Grundes wird holzschnittartig entfernt,

⁶⁰² Kohlhaussen 1928, Nr. 61, Kohlhaussen 1957.

um das Muster herauszuarbeiten) mit einem Blütenmuster mit den eingestreuten Buchstaben e und i verziert ist.

Vorderseite

In jeweils annähernd quadratischen Feldern links und rechts des Schlosses je ein Tier innerhalb eines Kreises aus Blattranken. Links ein Elefant mit einer gigantischen Burg- oder Schlossanlage auf dem Rücken, rechts ein Falke mit gespreizten Flügeln, der auf seinem Kopf eine Kappe mit einer langen Feder trägt. Von beiden gehen Schriftbänder aus, die sich unterhalb des Schlosses treffen. Auf dem Band des Elefanten: „mi kraf nvt trvg“, auf dem des Falken: „zu dir ich flvge“.

Rechte Schmalseite

Innerhalb eines Kreises steht ein heraldischer Adler, in den vier Zwickeln je ein leeres Wappenschild, von verschiedenen Blättern umgeben.

Rückseite

In der Mitte ein Kreis, von dem links und rechts in die Ecken des Bildfeldes fleischige, sich paarig eindrehende Blattranken ausgehen. Innerhalb des Kreises sitzt ein Affe mit verschränkten Beinen, auf seinem Kopf wiederum eine Kappe mit langer Feder. Mit einer Kette um den Hals ist er an einen Stein oder eine Eisenkugel geschmiedet. Er hält einen Bogen in der rechten Hand, dessen gedrehte Sehne er gerade anspannt. Die Beischrift lautet: „ich spa wit un trif nut“

Linke Seite

In einem Kreis ein sitzender Hund mit Glöckchenhalsband, frontal dem Betrachter zugewandt; in den Zwickeln Blätter (Ahorn?). Auf dem Band des Hundes: „ich halt trwe“

Das Kästchen wurde nach den Angaben des Museums 1977 umfassend gereinigt und gefestigt, es ist in einem sehr guten Zustand.

Dieses Kästchen gehört zu einer Gruppe mit mindestens fünf weiteren, teilweise nahezu identischen Kästen.⁶⁰³ Eines dieser Kästchen hat das Kölner Museum 1964 angekauft (Abb. 142).⁶⁰⁴



Abb. 142,
Kästchen, Oberrhein (?), 15. Jahrhundert (?),
Köln, Kunstgewerbemuseum

In der Tat sind die Ähnlichkeiten frappant, was auch Dorothea und Peter Diemer erkannten und sie dazu führte, die Kästchen als Fälschungen zu entlarven.⁶⁰⁵ Ob das so ist, muss dahingestellt bleiben, das Kästchen war mir nicht zugänglich. Das von D. und P. Diemer vorgebrachte Argument, es sei sehr unwahrscheinlich, dass identische Holzobjekte, die zweifelsohne aus der gleichen Hand stammen, sich über Jahrhunderte hinweg erhalten haben, ist zwar nicht ganz von der Hand zu weisen, aber auch nicht sonderlich beweiskräftig.

⁶⁰³ Weitere in Paris, Louvre, (Kohlhaussen 1928, Nr. 62), ehem. in einer Bremer Privatsammlung (Kohlhaussen 1928, Nr. 64), ehem. In einer Frankfurter Privatsammlung (Kohlhaussen 1928, Nr. 65), Luzern, Historisches Museum, Inv.-Nr. 726 (Kohlhaussen 1928, Nr. 41), möglicherweise eines im Kestnerrmuseum in Hannover (Kohlhaussen 1928, Nr. 106). Zu dieser Gruppe siehe insgesamt Kohlhaussen 1957.

⁶⁰⁴ Köln, Kunstgewerbemuseum, A 1463 (L. 22,5 cm, B. 16 cm, H. 11cm). Das Kästchen stammt aus der Sammlung Lückger, vor war es Bestandteil der Berliner Sammlung Ball. Ball hat es 1925 in Venedig aus der Sammlung Bertoni erworben. Kohlhaussen bespricht es in seinem Aufsatz von 1957. Das Kästchen ist nicht ausgestellt, da von Seiten des Museum Zweifel an der Echtheit bestehen (siehe auch Diemer 1992, S. 1029).

⁶⁰⁵ Diemer 1992, S. 1029f.

Nach den beiden Autoren würde das Kölner Kästchen A 583 „etwas zweideutige Texte“ tragen, welche sie dabei aber konkret meinen, wird nicht gesagt. Überhaupt wäre die ganze Gruppe geprägt von einer „Vorliebe für erotisch anzügliche Bildmotive.“⁶⁰⁶ Wiederum wird nicht klar gesagt, welche das denn im Einzelnen sein sollen, aber damit implizit zum Ausdruck gebracht, dass es sich nicht um mittelalterliche Objekte handeln kann. Zweideutige Texte in dieser knappen Form hat es im Mittelalter zur Genüge gegeben. Auf den ersten Seiten des Hätzerlin-Liederbuchs finden sich am unteren Rand jeweils zweizeilige „Aphorismen“, die aufgrund ihres erotischen oder pornografischen Inhalts gerne übergangen wurden und werden⁶⁰⁷ und gegen die die Inschriften der allermeisten Kästchen sich wie Kinderbuchttexte lesen. Offensichtlich waren Nonnen wie Klara Hätzerlin dann doch nicht so weltfremd, wie Dorothea und Peter Diemer indirekt von ihrem Stand annehmen.⁶⁰⁸

Nr. 74

„Sy gesellet sich zu kotzen
Ich gäb ain träck vmb ir votzen“

Nr. 83

„Was mir die lieb gedienen kan,
da hab ich keinen pruch an“

Nr. 6

„mich frät als wol ir lieplich grusz
als in hunger ain pfann mit musz“

Nr. 12

„Ich bedenk ir schön mit gantzem fleisz
Ich spring, ich tantz oder ich scheisz“

Nr. 30

„die ich ye hab in herten hold
hat mer lews, dann silber und gold“

Nr. 40

„mich erfräet ir mündlin rot
recht als ain scheyszhus in grosser not“

Nr. 84

„meines pulen zucht und er
ist kaum ainer maysen vedern schwär“

Nr. 88

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Haltaus 1840/Hätzerlin, S. LXX-LXXVIII, Nrn. 1-112.

⁶⁰⁸ Diemer 1992, S. 1030f.

„mein lieb ist in dem arsz schwarz
das davor hangt yst zech als harz“

Vielleicht kann ein Charakteristikum des Kästchens dazu beitragen, der Frage nach der Echtheit auf den Grund zu gehen. Wie viele andere Kästen, ist auch dieses Kölner Objekt mit rotem Leder gefüttert. Im Unterschied zu allen anderen aber ist das Leder hier in einer ganz bestimmten Art und Weise geschnitten, die nach Günter Gall nur relativ kurze Zeit, nämlich in den Jahren vor 1500 „in Mode“ war und sich auf das süddeutsche/alpenländische Gebiet eingrenzen lässt.⁶⁰⁹ Bei dieser Schabtechnik wird, wie bei einem Holzschnitt, die obere Schicht des Leders weg geschnitten, damit das Muster erhaben hervortritt. Später wurde diese Technik offenbar nicht mehr angewandt und geriet in Vergessenheit. Mir scheint dies zumindest ein Argument für die Herkunft des Kastens aus der Zeit vor 1500 zu sein. Denn wenn es sich um eine Fälschung handeln würde, dann wäre dies wieder so ein ähnlicher Fall wie beim Münchner Kästchen. Der Kasten ist vor 1824 entstanden, ein Fälscher hätte also zu diesem Zeitpunkt (neben einem tiefen ikonographischen Wissen) Kenntnis von einer ganz bestimmten, sehr seltenen und seit einigen Jahrhunderten nicht mehr angewandten Lederschnitttechnik haben müssen. Vorstellbar wäre natürlich, dass ein Fälscher eine alte Ledertapete in ein neues Objekt versetzt und dabei just wieder den neuen Gegenstand passend zur Datierung des alten fälscht – wie es erst die Forschung vieler Jahrzehnte später dann nachweisen kann. Auch hier nicht ein bisschen viel Aufwand für wenig Geld?

Zur Bedeutung der Tiere siehe Kap. 4.7

⁶⁰⁹ Gall 1965, S. 8, 12 und 191f. Nach ihm jedoch käme diese besondere Technik nur in wenigen vor 1500 zur Anwendung – was für dieses Kästchen eindeutig zu spät wäre. Mir scheint die Datierung von Objekten, die mit in einer solchen Technik verziertem Leder versehen sind, bei Gall jedoch nicht immer ganz eindeutig. Auch hier steht die Kunstwissenschaft vor dem gleichen Problem – es gibt einfach zu wenig vergleichbare und sicher zu datierende Stücke.

4.3 Reich mir die Hand ...

(siehe auch Kapitel 2.3.3.5)

Wie bereits festgestellt, war das Ineinanderlegen der rechten Hände das Zeichen der Heirat schlechthin⁶¹⁰, nochmals möchte ich ein entsprechendes Bild zeigen. Die Hochzeit eines Paares, aus der mittelhochdeutschen Versnovelle „Historie Herzog Ernsts“, 1477 von Heinrich Knoblochtzter in Heidelberg gedruckt und mit Holzschnitten illustriert (Abb. 143).



Abb. 143,
Historie Herzog Ernsts,
Druck von Heinrich Knoblochtzter 1477

Die Geste an sich ist bereits oft untersucht worden. Berühmte Bilder, wie van Eycks Arnolfini-Bildnis boten auch reichlich Stoff dafür.⁶¹¹ Ein bislang nicht oder kaum untersuchtes Motiv hingegen sind die zum Symbol gewordenen ineinander gelegten rechten Hände.⁶¹² Anscheinend hat sich diese Geste aus dem Rechtsleben im 14. und 15. Jahrhundert verselbstständigt, denn man trifft sie, gewissermaßen zu einer Abbeviatur für den engen Bund zweier Menschen geworden (meistens den der Ehe) auf verschiedensten Objekten an, zuweilen auch in Verbindung mit der Darstellung eines Herzens oder mit einer Krone über den Händen. Nicht immer muss diese Geste allerdings direkt auf eine Hochzeit hindeuten⁶¹³, aber sie ist stets Ausdruck einer besonderen und innigen Verbindung. In einer Miniatur der Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes sieht man die sitzende Frau Minne umringt von vier Verehrern (Abb. 144).⁶¹⁴ Klassische Gesten der Verführung oder Annäherung verbinden sie mit allen vier Männern. Einem tritt sie auf

⁶¹⁰ An dieser Stelle nur ein kurzer Hinweis auf die Rechtssumme Bruder Bertholds. Er spricht ausdrücklich von Gebärden, die nach außen, also zur bei einer Eheschließung notwendigen Öffentlichkeit, das Bündnis dokumentieren und bekräftigen: „auch müssen sie den willen und ir gemüt beweysen offenlich mit worten und mit zeichen und gepärden daran man erkennen mag dz sie miteinander die ehe haben wollen.“ Zitiert nach dem Druck von Bämle in Augsburg, 1472, Fol. 69r

⁶¹¹ Weil in diesem Bild ausgerechnet der Mann der Frau seine linke Hand reicht, siehe hierzu: Hall 1994, Sandler 1984 mit der älteren Literatur.

⁶¹² Siehe auch Jones 2004, S. 212 und Anmerkung 88.

⁶¹³ Was aber doch die Regel sein dürfte. Nach Bruder Bertholds Rechtssumme (siehe oben, nach dem Druck von Bämle in Augsburg, 1472, fol. 66r) muss die Frau nicht einmal Ja sagen, die Annahme eines Kleinods oder das Reichen der Hand reiche aus, die Ehe zu schließen

⁶¹⁴ Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg. 389, fol. 19r.

den Fuß (normalerweise ein – allerdings selten zu findendes – Bild für die Inbesitznahme der Frau durch den Mann⁶¹⁵), dem zweiten greift sie an das Kinn, den dritten sieht sie an und dem vierten legt sie ihre rechte Hand in dessen Rechte. Der Text auf dem Spruchband



Abb. 144,
Der Welsche Gast, Mitte 13. Jahrhundert,
wohl Süddeutschland,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

dieses Mannes ist leider nicht vollständig zu lesen: „wie sie mir die hant...“.

Im Autorenbild des Bernger von Horheim im Codex Manesse legt dieser seine erhobene rechte Hand in die ebenfalls erhobene Rechte der neben im stehenden Frau (Abb. 70). Auffällig bei diesem Bild ist, dass offensichtlich genau diese Geste das Thema der Darstellung

ist, denn die Hände befinden sich exakt im Zentrum des Bildes am Schnittpunkt der Bilddiagonalen. Zusätzlich werden sie vom Stamm des zwischen dem Paar empor rankenden Rosenstrauchs effektiv hinterfangen und damit zusätzlich betont. Im Kontext der Miniatur allerdings kann nicht zwingend auf eine Hochzeitsdarstellung geschlossen werden, vielmehr ist vielleicht an eine Darstellung der con-cordia, der Eintracht zweier Herzen zu denken (vergleichbar eventuell mit der Szene auf der rechten Schmalseite des Londoner Beinkästchens – auch hier ist das Händepaar exakt im Zentrum der Darstellung, siehe Abb. 56).⁶¹⁶



Abb. 145,
Weißenfelsener Brosche, 14. Jahrhundert,
Halle, Staatliche Galerie Moritzburg

An eine ähnliche Aussage lässt auch eine Brosche denken, die zusammen mit anderem Schmuck, Münzen etc. 1826 in Weißenfels an der Saale gefunden wurde und in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts datiert wird. Die vierpassförmige Brosche, die aufgrund der Ösen in den Zwickeln wahrscheinlich an ein Gewand genäht werden konnte, zeigt, wie der Mann seine gefalteten Hände in die Hände der Frau legt – möglicherweise klingt hier das im Bereich

⁶¹⁵ Schmidt-Wigand 1985, S. 266.

⁶¹⁶ Tervarent 1958, S. 258.

der französischen Kunst geläufige, oben besprochene Motiv der Lehensgeste an, das sonst derart isoliert im deutschsprachigen Bereich nicht auftaucht (Abb. 145).⁶¹⁷

Die symbolisch gewordene Geste der ineinander gelegten Hände hat im Alltag eine Rolle gespielt, wie zahlreiche Ringe und andere Schmuckstücke, beispielsweise Gewand- und Gürtelschließen, des 14. und 15. Jahrhunderts belegen können und die „hantruwebrazen“ genannt wurden.⁶¹⁸ In einer St. Galler Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts taucht diese Bildformel ebenfalls auf.⁶¹⁹ Die Handschrift, die unter anderem Trauungsanweisungen für Priester enthält, zeigt sowohl ein Paar mit einem dazwischen stehenden Priester, der die Hände der Beiden zusammenführt (die Handschrift ist paginiert, S. 117), als auch das Motiv der ineinander gelegten Hände isoliert, mit der segnenden Hand des Priesters darüber (S.129).

Bei einer 1951 im Münsterland ausgegrabenen Gewandnadel oder Gürtelschnalle (aufgrund des Fundkontextes vor 1348 datierbar) sind die Hände vergoldet gewesen, also extra betont worden (Abb. 146). Sie ist aufgrund des Händepaares wahrscheinlich weniger ein Unterpfand der Verlobung, wie in der Literatur geäußert (wenngleich das auch vorstellbar ist – gewissermaßen als Ausdruck des Erhofften), sondern eher ein Hochzeitsgeschenk.⁶²⁰ Eine ähnliche Nadel, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts



Abb. 146,
Gewandnadel, Anfang 14. Jahrhundert,
Hannover, Kestner-Museum



Abb. 147,
Nadel aus Pritzwalk, erste Hälfte 14. Jahrhundert,
Berlin, Kunstgewerbemuseum

besitzt das Kunstgewerbemuseum in Berlin.⁶²¹ Sie stammt aus dem Schatzfund von Pritzwalk in Preußen und zeigt neben den ineinander gelegten Händen Samson, der den Löwen bändigt (Abb. 147), ein Motiv, das auch auf einem Minnekästchen vorkommt

⁶¹⁷ Fritz 1982, Nr. 326, Steingräber 1956, Nr. 50.

⁶¹⁸ Steingräber 1956, S. 31-33, Lightbown 1992, S. 170. Einen mit solchen Händen verzierten Gürtel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts nennt Fingerlin 1971, Nr. 67.

⁶¹⁹ St. Gallen, Stiftsbibliothek, cod.442, vgl. Schott 1992, S. 45 und Abb. 12.

⁶²⁰ Fritz 1986, Nr. 311.

⁶²¹ Fritz 1986, Nr. 327.

(s.o.).⁶²² Sehr kunstvoll, vor allem aber aufgrund weiterer Motive aufschlussreich, ist eine Brosche in Form des Buchstaben B, die auf den Mantel des Sarnener Christkinds aufgenäht ist. Dieser aus dem 14. Jahrhundert stammende rote Samtmantel ist eine wahre Fundgrube für kleine Metallobjekte, mit denen er über und über bestickt ist. Die ineinander gelegten Hände sind hier durch eine über ihnen befindliche Krone erweitert, daneben finden sich auf dem oberen Bauch des B zwei aneinander gekettete Herzen sowie die Beischrift: „nie liebers wa t“ (Abb. 148).⁶²³ Das mit einer Krone gekrönte Händepaar findet sich auch auf dem Regensburger Minneteppich (Abb. 149). Das Paar hält nicht die Krone, wie in der Literatur zu lesen ist⁶²⁴, sondern reicht sich darunter die jeweils rechte Hand. Die Umschrift, deren Originalität durch die umfassenden Restaurierungen nicht unbedingt stimmen muss, lautet: „liep mein die trewe sol gekronet sein in die frewde dein“.⁶²⁵ Hier sind die Hände offensichtlich Zeichen des Treueversprechens der Partner. Ein in Regensburg gefundener, aufwändig gearbeiteter, goldener und mit einem Saphir besetzter Ring des 13. oder 14. Jahrhunderts trägt auf der Innenseite die Inschrift FRAVE MI/N.ICH PIN DIN. Der Ring war ohne Zweifel ein Hochzeits- oder Verlobungsring, denn die in ihren verschiedenen Abwandlungen seit dem 12. Jahrhundert bekannte Formel „ich bin dein, du bist mein“ findet sich bei einigen Eheverträgen des Mittelalters.⁶²⁶ Die Ringschiene selbst endet in der unteren Mitte in zwei sich vereinigenden rechten Händen.⁶²⁷

⁶²² Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 2679. Neben der Darstellung Samsons zwei Wappen (wie typisch bei Brautgaben), auf den Längsseiten gegenständige Tiere, auf der rechten Schmalseiten ein Herz, das durchgesägt wird, auf der linken ein Händepaar mit Pfeil.

⁶²³ Sarnen, Kloster St. Andreas.

⁶²⁴ Kat. Regensburg 1980, S. 10.

⁶²⁵ Kat. Regensburg 1980, S. 10.

⁶²⁶ Schmidt-Wiegand 1985, S. 269f.

⁶²⁷ Kat. Regensburg 1995, S. 96 Nr. 13.2c, ein ähnlicher Ring, allerdings ohne Juwelenfassung auch im Bayerischen Nationalmuseum, siehe Steingräber 1956, S. 63.



Abb. 148,
Christkindmantel, erste Hälfte 14. Jahrhundert,
Sarnen, Kloster



Abb. 149,
Medaillontepich, Regensburg um 1390, Regensburg,
Historisches Museum

Nr. 4.3.1 (Abb. 150)

Fragment eines Minnekästchens

Lindenholz

L. 24,1 cm; B. 11,4 cm

Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.509

Um 1400, Oberrheinisch⁶²⁸

Das seltsamste, und bislang nicht gedeutete Motiv in diesem Zusammenhang, ist das des Vergrabens des Händepaares. Es kommt auf einem Fragment eines Minnekästchens (nur der Deckel ist erhalten) im Basler Historischen Museum vor, das ich aufgrund der Kostüme in die Jahre zwischen 1390 und 1410 datieren würde. Ein Mann und eine Frau stehen sich, von einem Baum getrennt, gegenüber. In der Krone des Baumes befinden sich einige ineinander gelegte Hände. Der Mann, in leicht gebückter Haltung, gräbt mehrere Händepaare aus oder ein (wahrscheinlich aus, denn auf einem Erdhaufen liegt bereits ein Händepaar).

⁶²⁸ Kohlhaussen 1928, Nr. 43.

Die Frau hält in ihrer rechten Hand einen nicht mehr zu identifizierenden Gegenstand, in der Linken einen Zweig (?). Auf dem Schriftband des Mannes ist zu lesen: „uf bommen wachset truiwe genoug, wen ... tr[ui]we us brossen tuot“, auf dem der Frau: „er ist wol ain hoflich man, der mit der homen truiwi ueblich graben kan“. Die wohl aufgemalte Umschrift auf dem eingetieften Rahmen des Deckels ist nicht mehr zu lesen, es sind lediglich Rudimente einstiger Buchstaben zu erkennen. Das Händepaar im Baum begegnet wieder auf einem Teppich Basler Herkunft aus den



Abb. 151
Detail aus Abb. 150

Jahren um 1470 (Abb. 152). Links und rechts eines blühenden Holunderbaumes, unter dem ein Hirsch liegt, steht ein einander zugewandtes Paar. Während der Mann auf den Baum zeigt, pflanzt die Frau einen Reis, in dem sich drei Händepaare befinden, an den Baum. Auf dem beigegebenen Spruchband der Frau wird die Verbindung Holunder und Treue thematisiert, demnach sind die Hände auch hier als ein Treuesymbol zu verstehen: „ich impfe hie in holder truwe“, worauf der Mann antwortet: „ich hof es sville uch nüt beruwen“. ⁶²⁹ Das Vergraben der Hände findet sich nur noch ein einziges Mal auf einer nach Schwaben lokalisierten Zeichnung des späten 15. Jahrhunderts wieder. Hier ist es allerdings ein junges Mädchen, das die Hände in einer Wiese vergräbt (was deutlich zu erkennen ist, Abb. 153). ⁶³⁰ Die Bedeutung des Ein- oder Ausgrabens der Hände ist nicht geklärt, vielleicht soll, was jedoch nur für das Eingraben gelten würde, damit eine Art Saat gelegt werden, wofür ein Nachweis jedoch nicht erbracht werden kann. In der Literatur ist mir kein vergleichbares Bild begegnet, das zur Klärung dieser Frage beitragen könnte.

⁶²⁹ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 1321, siehe: Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, S. 190f, Nr. 34.

⁶³⁰ Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung; vgl. Deneke 1971, S. 63, Nr. 50.



Abb. 150 (oben)
 Fragment eines Minnekästchens (Deckel), Oberrhein (?), Anfang 15. Jahrhundert,
 Basel, Historisches Museum



Abb. 152,
 Minnetepich, Basel, um 1470,
 Zürich, Schweizer Landesmuseum



Abb. 153,
 Zeichnung, Schwaben (?),
 zweite Hälfte 15. Jahrhundert,
 Erlangen, Universitätsbibliothek

Auf Kästchen tauchen die ineinander gelegten Hände mehrfach und in verschiedenen Gestaltungen auf. Auf der Rückseite eines Basler Kästchens (Kap. 4.6.6) trägt ein Vogel das Händepaar zu einem älteren Mann (im Inneren des Kästchens ist nochmals ein Händepaar eingeritzt, Abb. 155), auf einem Kästchen des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart erscheint auf dem Deckel das von einer Krone überfangene Händepaar (neben einem an einen Baumstumpf gebundenem Einhorn, Abb. 154)⁶³¹. Links und rechts neben einer Krone zieren Hände mit den ganzen Armen daran die Seitenwände eines Basler Kästchens und auf einem Kästchen im Schweizer Landesmuseum ist das Händepaar klein auf dem Deckel oberhalb eines von einem Pfeil durchschossenen Herzen angebracht (Abb. 156 und 157).



Abb. 154,
Kästchen, 15. Jahrhundert
Stuttgart, Württembergisches
Landesmuseum

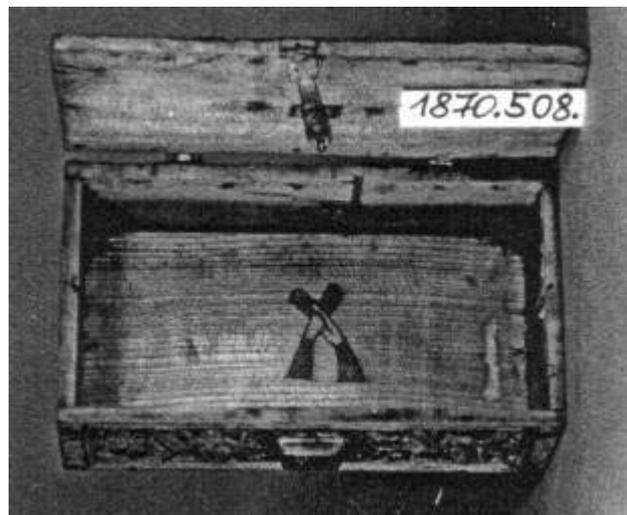


Abb.155,
Minnekästchen, Oberrhein,
Anfang 15. Jahrhundert,
Basel, Historisches Museum

⁶³¹ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1390. Angekauft 1893 für 80 RM aus Privatbesitz.



Abb. 156,
Kästchen, Detail des Deckels, frühes 15.
Jahrhundert, Zürich, Schweizer Landesmuseum



Abb. 157,
Kästchen, linke Schmalseite, 15. Jahrhundert, Basel,
Historisches Museum

Aufgrund der Tatsache, dass das Händepaar offensichtlich zu einem allgemein verständlichen Symbol geworden ist, liegt die Annahme liegt, dass Kästchen, auf denen dieses Symbol zu sehen ist, als Hochzeits- oder Verlobungsgeschenke gedient haben dürften.

4.4. Wo die wilden Kerle wohnen

Die Wilden Leute waren ein fester Bestandteil der Vorstellungswelt des Mittelalters, sie sind auf unzähligen Objekten, Kupferstichen, Chorgestühlen, Handschriften, Wappenschilden, Kerzenleuchtern usw. anzutreffen.⁶³² Auf ihre Herkunft, ihre mannigfaltigen Eigenschaften und Bedeutungen möchte ich hier nicht weiter eingehen, da dies wie bereits erwähnt in der Literatur schon ausführlich geschehen ist. Anhand der von mir ausgesuchten drei Beispiele aber kann eine Entwicklung nachvollzogen werden, die für die Zeit vom Ende des 14. Jahrhunderts zum Ende des 15. Jahrhunderts typisch zu sein scheint und die vor allem die Rolle der Wilden Leute in Minnedarstellungen berührt. War der Wilde Mann am Ende des 14. Jahrhunderts noch ein Naturdämon, dessen rohe Kräfte in erster Linie zerstörerisch und gewalttätig waren, eine Bedrohung für die zivilisierte Gesellschaft⁶³³, so ändert sich sein „Image“ zunehmend. In Bildern von Liebe und Minne verkörpern – in erster Linie – die Wilden Männer nun die triebhafte, ungezügelte, die sinnlich-sexuelle Seite der im Ausleben ihrer Triebe stark durch höfischen Ideale wie „zucht und tugend“, „mâze“ und „êre“⁶³⁴ normierten und eingeschränkten Ritter. Nur dem Wilden Mann war es in der Vorstellungswelt der höfischen Gesellschaft möglich und erlaubt, der Frau impulsiv und lustbetont zu begegnen.⁶³⁵ Dagegen stand der an jenen erwähnten Tugendkanon gebundene, seine Triebe kontrollierende Ritter und so prallen auf dem Hamburger und dem Kölner Kästchen zwei konträre Welten, Kontrolle und Zügellosigkeit, „mâze“ und „wilde“ aufeinander.⁶³⁶ Dies ist auf dem Hamburger Kästchen im Rahmen einer kleinen Geschichte schön zu sehen und es ist umso bedauerlicher, dass das linke Relief der Vorderseite sowie der Deckel fehlen. Schon zu Beginn muss die Dame wählen. Beide, Wilder Mann wie Ritter, knien vor ihr. Der Ritter scheint ihr etwas anzubieten (einen Ring?), worauf die Dame jedoch mit ablehnender Haltung, die zugleich eine Hinwendung zum Wilden Mann ist, reagiert. Der Wilde Mann reitet mit der Dame davon, nach einem Kampf gewinnt zum Schluss Tugend über Trieb und die Dame belohnt

⁶³² Siehe Bernheimer 1952, S.2; Kat New York 1980, S.4.

⁶³³ So beispielsweise in Heinrich Wittenwilers Ring, in dem am Ende der Geschichte ein riesiger Wilder Mann auftaucht. Als durch den Streit der Dorfbewohner fast alles bereits im Chaos versunken ist kommt ein wilder Mann und metzelt den Rest der Dorfbewohner hin (Brunner 1999/Ring, Z. 8718-8780). Ferner: Kat. Hamburg 1963, S.VIII und Kat. New York 1980, S.7f.

⁶³⁴ Zu den höfischen oder ritterlichen Tugenden, vgl. Ehrismann, S. 65-70, 128-136, 248-253.

⁶³⁵ Bernheimer 1952, S. 121.

⁶³⁶ Die Tugendlehren sind zahlreich und in allen literarischen Formen anzutreffen. Thomasin ‚Welscher Gast‘ enthält eine ausführliche Tugendlehre, ebenso die Reden des Winsbeke (an den Mann) und der Winsbekin (an die Frau – siehe Röcke 1989, S. 447-451). An ‚Normalbürger‘ wandte sich wohl ein entsprechendes Leergedicht im Hätzerlin-Liederbuch (Haltaus 1840/Hätzerlin II, 2, Nr. 24. Das lyrische Ich, eine Frau, rät dem jungen Mann, die Sinne zu bezwingen, die nicht Meister über ihn werden sollen).

den Ritter mit einem Kranz (siehe Kap. 4.6.). Durch den Kampf konnte der Ritter Mut und Mannhaftigkeit unter Beweis stellen, die über die unbeherrschten Leidenschaften des Wilden Mannes obsiegt haben. Dies kann als Botschaft des Mannes verstanden werden, der das Kästchen verschenkt hat. So wie der Ritter in der Geschichte verhält sich auch er. Er nimmt sich nicht zügellos, was ihm vermeintlich zusteht, sondern wirbt um die Gunst der Frau, nicht mit einem Ring, sondern vielleicht mit diesem Kästchen.

Obwohl sie ähnlich beginnt geht die Geschichte auf dem Kölner Kästchen anders aus. Der Ritter, der seiner Dame noch hoffnungsfroh einen Ring entgegenhält, hat wohl am Ende verloren, der Wilde Mann gewonnen. Aber um was für einen Preis? Schon äußerlich ist er kein „reinrassiger“ Wilder Mann mehr, denn allein die Gugel auf dem Kopf verweist auf einen Zivilisationsprozess. Er ist offensichtlich von der Dame gezähmt worden. In höfischer Pose, ein Bein über das andere geschlagen, sitzt er mit einem Falken auf der rechten Hand (dem klassischen Symbol des minnenden Ritters schlechthin, siehe Kap. 2.3.3.3 und 4.6) mit der Frau auf einer roten Bank und spielt Schach. Was zahlreiche Minneteppiche thematisieren ist ebenso auf diesem Kästchen der Fokus der Geschichte. Die Frau vermag es, die Triebhaftigkeit und Zügellosigkeit des (wilden) Mannes durch ihre Bildung, Etikette, Verstand, höfische Tugenden, durch ihr Wesen an sich zu zähmen.⁶³⁷ In beiden Kästchen wird der Wilde Mann gewissermaßen zur Projektionsfläche der unterdrückten Wünsche und Triebe des werbenden Mannes. Im Hamburger Kästchen macht der Schenker klar, dass er zur Selbstbeherrschung fähig ist und damit dem ritterlichen Ideal entspricht. Das Kölner Kästchen veranschaulicht die Macht der Frau, das Begehren des Mannes in sozial anerkannte Bahnen (Kleidung, Schachspiel, Falke) zu lenken.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts änderte sich die Einstellung zu den Wilden Leuten. Immer mehr Objekte tauchen auf, die deren Leben als idyllisch, frei von gesellschaftlichen Konventionen und mit der Natur verbunden schildern. Sie verkörpern nicht länger die Gegenposition zur höfischen Gesellschaft sondern führen ein eigenes, ruhiges



Abb. 158
Wilde Leute Teppich,
Oberrhein, Anfang 15. Jahrhundert,
Regensburg, Historisches Museum

⁶³⁷ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, S. 56 und Nrn. 20, 31, 51; Kat New York 1980, S.14.

Leben im Wald, wie beispielsweise auf einem oberrheinischen Teppich des frühen 15. Jahrhunderts oder einem kleinen Kupferstich des Meisters bxg dargestellt (Abb. 158-159).⁶³⁸

Interessanterweise tritt das Motiv der Wilden Familie, in der sich die Wilde Frau zärtlich um die Kinder kümmert, während der Wilde Vater sich um die Familie sorgt, gegen Ende des 15. Jahrhunderts immer häufiger auf.⁶³⁹ Wie vornehmlich Wandteppiche mit ihren ganzen Zyklen von Darstellungen aus dem Leben der Wilden Leute zeigen⁶⁴⁰, werden diese auf einmal zum Sinnbild für wahre Treue, unverdorben, einfach, fast zum Sehnsuchtsmotiv einer den städtischen, ständischen und höfischen Zwängen ausgelieferten Gesellschaftsschicht.⁶⁴¹ Aber auch menschliche Schwächen und Vergnügungen werden unter der Maske der Wilden Leute bildwürdig und können so erotische und moralisierende Aspekte wie in einem Spiegel zeigen. Eines der schönsten Beispiele hierfür ist das



Abb. 159,
Meister bxg,
Wilde Familie

Wiener Minnekästchen. Hier kämpfen nicht mehr Wilde Männer gegen edle Ritter, sondern gegen Drachen und Löwen, die ihre Familien bedrohen (s.u.). Dieser Wandel korreliert im Grunde mit einer sich abzeichnenden neuen Wertschätzung von Ehe und Familie zum Ende des 15. Jahrhunderts hin.⁶⁴² Schriften wie „Der Ackermann aus Böhmen“ von Johannes von Saaz, das „Schachzabelbuch“ des Konrad von Ammenhausen oder Eybs 1472 erstmals erschienenen „Ehebüchlein“ („Ob einem manne sey zunemen ein eelichs weyb oder nicht“) weisen in die gleiche Richtung.⁶⁴³ Es ist auffällig, wie sehr gerade Treue und Staete in den Werken aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts betont werden. Gerade auf den Schriftbändern von Wilde-Leute-Teppichen oder beispielsweise auf dem Kästchen 4.6.3 geht es immer wieder um die Treue. Man könnte das Wiener

⁶³⁸ Kat. Regensburg, S. 32-43. Neben idyllischen Familienszenen zeigt der Teppich Jagddarstellungen, Wilde Männer bei der Erstürmung der Minneburg etc. Es sind

⁶³⁹ White 1972, S. 22.

⁶⁴⁰ Vgl. Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr. 4, 16, 19, 21, 96.

⁶⁴¹ Kat. New York 1980, S. 15.

⁶⁴² Schmidt-Wiegand 1984, S. 197, 201f, 204f; Insgesamt dazu Dallapiazza 1984.

⁶⁴³ Besonders der siebte Abschnitt im „Ackermann“ (Jungblut 1969/Ackermann) oder die Verse ab Vers 11056 im Schachzabelbuch (Vetter 1887/Schachzabelbuch).

Kästchen, das so offensichtlich eine Neubewertung des Lebens der Wilden Leute zeigt fast als ein Plädoyer für die Ehe ansehen, die in den Kreisen des Bürgertums sich immer mehr auf Werten wie Treue und Liebe gründete und eben nicht unbedingt nur mehr arrangierte Ehen aus wirtschaftlichem oder sozialem Kalkül waren.⁶⁴⁴

An dieser Stelle stellt sich schon die Frage nach der Echtheit der Kästchen aus Köln und Hamburg, die von Dorothea und Peter Diemer ja angezweifelt worden ist.⁶⁴⁵ Die Szenenfolgen der beiden Kästen ist inhaltlich schlüssig und für die Zeit um 1350 stimmig. Es erscheint mir kaum möglich, dass ein Fälscher des 19. Jahrhunderts, das zwar die Wilden Leute des Mittelalters kannte, aber die ganze Bedeutungstragweite ihrer Erscheinung noch nicht erfasst hat, eine solche in sich stringente Folge von Szenen ohne konkrete Vorlage hätte herstellen können. Ich denke daher, dass die Darstellungen der Kästchen alleine keinen Grund für die Annahme einer Fälschung liefern.

Nr. 4.4.1 (Taf. XVI-XVIII)

Eichenholz (Korpus); Lindenholz (Füllungen), Eisen, Leinen (innen)

L. 31 cm; B. 23,5 cm; H. 13,7 cm

Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318

Zweite Hälfte 14. Jahrhundert

Rheinisch, Köln?⁶⁴⁶

1824 aus der Sammlung Wallraf (W 94) übernommen

Flaches Kästchen auf kurzen entenartigen Füßen aus Eisen mit in die Wandungen eingenaagelten, durchbrochen gearbeiteten (laubsägeartig ausgeschnitten) und bunt bemalten Bildfeldern. Am Korpus des Kästchens (jeweils an den Winkelblechen) und hinter den Reliefs sind Reste einer Fassung zu erkennen. Die Seiten des stumpf aneinander gefügten Kästchens werden von gelochten Winkelblechen und in sternförmigen Rosetten endenden Beschlägen zusammengehalten, der Boden ist eingedübelt. Um drei Seiten des Deckels (außer der Rückseite) läuft ein einseitig gezacktes Metallband. Zwei schmale, mit vierblättrigen Blüten verzierte Metallbänder, die über den ganzen Deckel und die Rückseite laufen, halten die Scharniere. Das in eine Aussparung der Vorderseite

⁶⁴⁴ Opitz 1985, S. 85; Kat. New York 1980, S. 114.

⁶⁴⁵ Diemer 1992, S. 1036 und Anmerkung 66.

⁶⁴⁶ Literatur: Kohlhausen 1925, S.213; 215-216; Kohlhausen 1928, S. 96, Nr. 96; Bernheimer 1952, S. 123-126; Kat. Wien 1962, Nr. 414; Kat. Hamburg 1963, Nr.48; Kat. Köln 1978, Bd. III, S. 112; Kat. New York 1980, S. 85-88; Camille 2000, S. 66-67.

eingelassene Schloss fehlt, der deckelseitige Teil des Überfalls ist noch vorhanden. (siehe auch unten)

Deckel

Die Bemalung des Deckelreliefs ist bis auf die Unterzeichnung, die die Konturen und die Binnenstruktur festlegt, nicht mehr vorhanden, die wenigen Reste eines Kreidegrundes deuten darauf hin, dass die Fassung abgenommen wurde. In der Mitte des Bildfeldes ein Vierpass, in dem sich ein Paar gegenübersteht (die Frau links, der Mann rechts), das von langen Schriftbändern umfangen wird. Die Frau hat mit der Linken ihr Gewand gerafft und hält im rechten Arm ein kleines Hündchen, der Mann deutet mit seiner linken Hand auf die Frau bzw. sein Schriftband. Von der flach gestalteten Bodenzone wachsen links und rechts des Vierpasses zwei Eichen empor, deren Kronen sich nach oben verzweigen. Oberhalb des zentralen Mittelfeldes ist eine Hirschjagd zu erkennen, ganz links der davoneilende Hirsch, verfolgt von zwei Hunden, von denen der eine bereits zum Sprung auf seine Beute angesetzt hat. Hinter den Hunden kommt ein Jagdhelfer zu Fuß, gefolgt von einem Berittenen, der in ein Horn bläst.

Links neben dem Vierpass sitzt im Geäst ein Affe, der die rechte Hand in den Mund steckt und sich mit der Linken an das Gesäß fasst, rechts neben dem Medaillon im Geäst der Eiche ein nicht identifizierbarer Vogel. Unten ist wiederum eine Jagdszene zu sehen. Ein sitzender Keiler wird von einer Frau mit einem Speiß erstochen, während von rechts zwei Hunde und ein Reiter heran stürmen.

Vorderseite

Das Bildfeld der Vorderseite wird von einer Blattmaske unterhalb des für das Schloss ausgesparten Platzes in zwei Hälften geteilt. Links sitzt nachdenklich ein wilder Mann, der sich zu einem von links nahenden Mann, einem Boten (?⁶⁴⁷) umwendet. Zwischen den beiden eine Eiche, in deren Geäst ein Eichhörnchen, ein Affe und ein Vogel zu erkennen ist, vor dem Baum steht ein Hirsch. In der rechten Hälfte vor Eichenlaub ein nach rechts auf einem Pferd davon reitender Wildmann mit einem Schriftband in der Linken, dessen Buchstaben nicht mehr lesbar sind.

⁶⁴⁷ So Kohlhausen 1928, S. 96.

Rechte Wand:

Im Bildzentrum eine Quelle auf einem kleinen Hügel vor dichtem Eichenlaub, in dem sich links unten ein kleines Ungeheuer verbirgt, ferner ein junger Mann, der über die Quelle hinweg versucht, einer Frau einen Ring zu reichen. Die Frau, die den Ring offensichtlich annehmen möchte, wird daran jedoch von einem Wildmann gehindert, worauf sie mit abwehrend erhobener linken Hand und erzürntem Gesichtsausdruck reagiert. Unten rechts wiederum ein kleines Ungeheuer im Dickicht.

Rückseite:

Die Malerei dieser Seite ist stark in Mitleidenschaft gezogen, Details sind nur mehr schwer zu erkennen. Der linke Bildrand wird begrenzt von einer Burg mit geöffnetem Burgtor, aus dem ein Ritter in Rüstung und hoch erhobener Lanze sowie ein ihm nachfolgender Knappe heraus reiten. Sie verfolgen zwei wilde Männer, von denen der Rechte eine Dame bei sich hat, die er wohl entführt hat. Der zweite Wildmann versucht den Angriff des Ritters abzuwehren.

Linke Wand

Eine junge Frau, mit Hündchen auf dem Arm, spielt mit einem wilden Mann Schach, der ihr in ganz und gar höfischer Manier mit übereinander geschlagenen Beinen gegenüber sitzt, eine Gugel trägt sowie einen Falken auf der behandschuhten rechten Hand hält. Beide sitzen auf einer mit einem roten Tuch bedeckten Bank. Am linken Bildrand steht ein nach links gewandter Wildmann mit über dem Kopf gehaltener Keule.

Zustand:

Das Kästchen muss zwischen 1928 (Publikation Kohlhausen) und 1978 (Restaurierungsprotokoll in den Akten des Museums) an einigen Stellen –wahrscheinlich mit vorhandenen Teilen – ergänzt worden sein. Die Aufnahmen der zwanziger Jahre bei Kohlhausen zeigen, dass damals das rechte Scharnierband gefehlt hat. Ferner fehlte auf der Vorderseite und der rechten Seite des Deckels zum Teil das einfassende Metallband, an der linken vorderen Ecke der untere Winkelbeschlag. Auch Teile der Fassung des Korpus waren in den zwanziger Jahren noch vorhanden. Kohlhausen berichtet überdies, dass das Deckelrelief verkehrt herum in den Deckel eingelassen war, was heute nicht mehr der Fall ist. Von solch umfassenden Arbeiten berichtet das Protokoll der 1978 erfolgten

Restaurierung nichts⁶⁴⁸, die Veränderungen gegenüber dem bei Kohlhausen 1928 dokumentierten Zustand müssen also in der Zwischenzeit erfolgt sein. Der sonstige Erhaltungszustand des Kästchens ist gut, bei den durchbrochenen Reliefs sind an verschiedenen Stellen kleinere Stücke heraus gebrochen, besonders am Deckel rechts und der linken Seite.

Das Kästchen ist, wie bereits Kohlhausen festgestellt hat⁶⁴⁹, in technischer Hinsicht, wie auch stilistisch auf das engste mit einem nur mehr fragmentarisch erhaltenen Kästchen im Hamburger Kunstgewerbemuseum verwandt (Nr. 4.4.2). Kohlhausens Datierung in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts erscheint mir weitgehend stimmig, ich würde es in die Jahrhundertmitte datieren. Die von ihm angeführte Nähe zur Kölner Malerei der Jahrhundertmitte ist nicht zu übersehen, wenngleich tatsächliche Vergleiche aufgrund des nicht mehr sehr guten Erhaltungszustandes der Kästchenmalerei mir schwierig erscheinen. (zur Malerei der Chorschranken des Domes besteht meines Erachtens ein deutlicher stilistischer Unterschied, die Figuren dort sind sehr viel schlanker, ihre Körperhaltung durch eine leichte Biegung eleganter, die Gesichter weniger rund). Stilistisch unterscheiden sich auch die Figuren des Klarenaltars recht deutlich von den Kästchenfiguren. Am engsten erscheint mir noch der Kostümstil auf einem in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Köln entstandenen Altars aus der Werkstatt des Meisters des Altenberger Altars. Vergleichbar ist vor allem das Motiv des von einer Hand gehaltenen und in weichen Schwüngen herabfallenden Gewandes, womit zugleich der andersfarbige Innenstoff sichtbar wird.⁶⁵⁰ Die aus Frankreich stammende Mode mit den ab dem Ellenbogen in langen schmalen Tüten herabfallenden Ärmeln, der ebenso lang herabhängenden Gugel mit einem angesetzten Schulterteil und dem waagrechten Halsausschnitt bei den Kleidern der Damen war gerade um 1350 sehr beliebt (vgl. Abb. 160-161), aber auch noch in späteren Jahren, gegen 1380/1400 ist sie vereinzelt anzutreffen, wie einige Miniaturen erkennen lassen, so etwa pas-de-page Illustrationen in den Très Belles Heures de Notre-Dame.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Köln, Kunstgewerbemuseum, Archiv, Handakt zu Inv.-Nr. A 318. Dort ist zu lesen: „Beschlüge lose, Sägearbeiten lose, Oberfläche stark verschmutzt und letzter Firnisüberzug sehr stark glänzend. Innerer Stoffausschlag lose (...) Beschlüge befestigt, Sägearbeiten verleimt, Oberfläche gereinigt und mit Mattfirnis überzogen. Restliche Rahmenfassung freigelegt. Oberfläche leicht mit Bienenwachs eingelassen.“

⁶⁴⁹ Kohlhausen 1925, S.213; Kohlhausen 1928, S.96.

⁶⁵⁰ Wachsmann Nr. 65

⁶⁵¹ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Nouv. Acq.lat.3093.



Abb. 160,
Guillaume de Machaut, Oeuvres poétiques,
Paris um 1355,
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 161,
Psalter der Bonne de Luxemburg,
Paris um 1350,
New York, Metropolitan Museum, The
Cloisters Collection

Dieses und das Hamburger Kästchen unterscheiden sich zwar nur unwesentlich in technischer, aber wesentlich in stilistischer und inhaltlicher Hinsicht vom Konstanzer und Frankfurter Kästchen. Das Kölner und Hamburger Kästchen war mit einem, wahrscheinlich gepunzten oder mit Model verzierten Kreidegrund überzogen, worauf wenige spärliche Reste hindeuten. Die Malerei ist eine ganz andere. Während am Konstanzer und Frankfurter Objekt ein flächiger folienartiger Farbauftrag die Körper formt und Binnenstrukturen darauf gezeichnet sind, modelliert die Farbe hier mit Abstufungen und Schattierungen in Kombination mit aufgezeichneten Innenstrukturen die Gestalten sehr viel plastischer und bewegter.

Seltsam ist, dass das Deckelrelief keinerlei Spuren einer ehemaligen Bemalung erkennen lässt.

Nr. 4.4.2 (Taf. XIX-XX)

Vier Wände eines Kästchens

Eichenholz, Reste der farbigen Fassung erhalten, gegenwärtig auf einem Plexiglasständer montiert

L. 29,3 cm; B. 18,8 cm; H. 10,5 cm.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1877.380

2. Hälfte 14. Jahrhundert⁶⁵²

Kölner Gegend?

1877 von Justus Brinckmann, dem Direktor des Museums, angeblich von einem Hausierer in Euskirchen (so Kohlhausen) erworben.⁶⁵³

Keine Inschriften

Vom Kästchen haben sich nur mehr die Wandungen erhalten, neben dem Deckel und dem Boden fehlen bis auf den Rest eines Eckbeschlages (Vorderseite rechts) auch sämtliche Beschläge, deren Nagelspuren aber noch zu erkennen sind. Das in die vordere Wandung eingelassene Schloss ist noch vorhanden. Das Kästchen ist in handwerklicher Hinsicht weitgehend identisch mit Kat.-Nr. 6. Durchbrochen gearbeitete Reliefs sitzen in Vertiefungen der Kästchenwandungen vor vergoldetem Grund. Deutlicher als beim Kölner Kästchen sind hier allerdings die Reste einer Fassung über dick aufgetragenem Kreidegrund zu erkennen. Diese Rahmung scheint ebenfalls vergoldet gewesen zu sein, zusätzlich sind die Reste eines aufgemalten Blümchenmusters zu sehen. Die Seitenteile sind miteinander verübelt.

Vorderseite:

Unterhalb des Schlosses teilt eine Blattmaske das Bildfeld in zwei Hälften, der linke der ehemals zwei Durchbruchreliefs ist verloren. Im rechten Teil steht, von dunklem Eichenlaub umrahmt, eine Frau zwischen zwei knienden Männern. Der Ritter wie der wilde Mann (links von der Frau) werben um die Gunst der Dame, die sich spröde erweist. Das kleine rote Herz, das ihr der Ritter anbietet, lehnt sie mit entsprechender Geste ab, und blickt gleichzeitig zum Wilden neben ihr herab.

⁶⁵² Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 95

Rechte Seite

Im anschließenden Bildfeld entführt der Wildmann die Schöne zu Pferde – vor den Augen des mit vor der Brust gekreuzten Händen und traurig geneigtem Kopf zurückbleibenden Ritters.

Rückseite.

Offensichtlich hat der Ritter nicht so schnell aufgegeben. Im linken Teil des Reliefs kämpfen Ritter und wilder Mann um die Gunst der Frau, die mit weißem Hündchen im Arm sorgenvoll dem Kampf zusieht. Während der wilde Mann sich nur mit einem Ast verteidigt, kämpft der Ritter mit Rundschild und Schwert; erfolgreich, denn er sticht dem Wildmann die Waffe in den Bauch. Rechts sieht man Ritter und Dame davon reiten.

Linke Seite

Im letzten Bildfeld der fortlaufenden Geschichte krönt die Dame den vor ihr knienden Ritter mit einem Blüten- oder Blumenkranz. Aus dem Dickicht des Eichenlaubes lugen links und rechts am Rande zwei Drachen oder Unwesen hervor.

Zur kunsthistorischen Einordnung siehe Nr. 4.4.1

Nr. 4.4.3 (Taf. XXXXII-XXXVI)

Wilde Leute Kästchen

Buchsbaumholz, blaue Seide (Innenfutter), Jaspis (Füße)

L. 31 cm; B. 16 cm; H. 12 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 118

Um 1460/70

Ober- oder Mittelrheinisch⁶⁵⁴

Möglicherweise 1804 in Wien von den PP. Minoriten erworben; 1812/13 in den Beständen des Antikenkabinetts nachgewiesen (Archiv Antikenkabinett, Nr.12, 16); 1824 von dort an

⁶⁵³ Kohlhausen 1928, S. 96.

⁶⁵⁴ Literatur: Kohlhausen 1928, Nr. 87; Bernheimer 1952, S. 38 und 156; Rupp 1953, S. 107-120 (mit der älteren Literatur); Kat. Hamburg 1963, S. 33; Kat. Wien/KHM 1964, Bd. I., Nr. 163; Steingräber 1972, S. 335; Kat. New York 1980, Nr. 27.

die Kunstkammer überwiesen (Suppl. Inv. S.95, Nr.14), 1875 mit der Ambraser Sammlung vereint (X, 31, S.256).⁶⁵⁵

Das Kästchen hat einen zweischaligen Aufbau. Die aus Buchsbaumholz geschnitzten Reliefs der Seitenwände sind auf einen inneren Kasten montiert. Die äußeren Kanten der Wandungen werden durch Viertelstäben miteinander verbunden, der Deckel mit gleichen Leisten eingefasst. Einzig der Boden ist aufgenagelt, die restlichen Teile sind miteinander verleimt. Der Deckel, der nicht über einen Griff verfügt, sitzt lose auf. Die Annahme in der Literatur, dass ein Schloss vorhanden war, da es ein (Schlüssel-) Loch an der Vorderseite (oberhalb des Kopfes der Wildfrau, das heute mit einem Stück Holz geschlossen ist) gäbe, kann nicht bestätigt werden, da am Deckel keine Spuren einstiger Scharniere zu erkennen sind (das Innere des Korpus konnte nicht untersucht werden, da es mit Stoff ausgeschlagen ist), der Deckel folglich von Anfang an lose aufgesessen hat und ein Schloss daher unsinnig wäre. Ein umlaufendes schmales Metallband auf der Deckelunterseite ermöglichte das passgenaue Aufsetzen des heute stark verzogenen Deckels (erkennbar auf Abb. 77, Taf. XXXXV). Das Kästchen ruht auf vier geschliffenen, durchbohrten und angenagelten Jaspisfüßen – es ist unwahrscheinlich, dass diese dem Originalzustand entsprechen. Die Reliefs der Vorder- und Rückseite wie das des Deckels sind jeweils aus drei Holzstücken zusammengesetzt. Das Innere des Kästchens ist mit einer dunkelblauen Seide ausgeschlagen, die aus späterer Zeit stammt.

Deckel

Vor der Kulisse eines dichten Waldes, in dem sich jede Menge Vögel tummeln, zieht eine Jagdgesellschaft aus wilden Leuten von links nach rechts. Angeführt von einem Falkner und einem Jäger, der in ein Horn bläst und in seiner Linken einen Sauspieß hält, folgt ein älterer Wildmann, ebenfalls mit Sauspieß und umhängenden Horn, der ein Einhorn nach sich zieht, auf dem eine Wildfrau im Damensitz sitzt. Hinter ihr folgt ein Jagdgehilfe, an dessen Spieß zwei erlegte Hasen hängen. Den Schluss des Zuges bildet wiederum ein Falkner, der seinem Vogel ein Luder hinhält. Im Vordergrund tummeln sich sieben Jagdhunde, die dem Ruf des ins Horn blasenden Jägers folgen. Der Boden ist über und über mit den verschiedensten Pflanzen bedeckt.

⁶⁵⁵ Alle Angaben entstammen dem Inventarblatt des Museums.

Vorderseite

In einem dichten Rankengewirr, das seinen Ursprung in der unteren Mitte des Reliefs hat und sich nach den Seiten immer mehr verzweigt und verästelt, spielen sich einige Szenen aus dem Leben der wilden Leute ab. Links kämpft ein Paar mit einem Bären, in der Mitte sitzt eine verzweifelt wirkende Wildfrau mit einem Kind. Sie blickt ihrem Mann hinterher, der mit erhobener Keule einen nach rechts davoneilenden Greifen verfolgt. Dieser hat in seinem Maul das zweite Kind des Wildleutepaares.

Rechte Schmalseite

Hier verteidigt ein wilder Mann mit Keule und Fratzenschild seine Frau, die mit ihrem Kind auf dem Arm vor dem von links angreifenden Löwen flieht

Rückseite

Wie schon auf der Vorderseite, so entspringt auch hier in der unteren Mitte des Reliefs eine sich in die Ecken immer mehr ausdifferenzierende fleischige Ranke, in der sich einige wilde Leute tummeln. Links ein Paar. Er umgreift sie mit dem rechten Arm an der Schulter und langt ihr mit der linken Hand zwischen die Beine, wogegen sie sich nicht zu wehren scheint. In der Mitte sitzt eine Wildfrau, die einem Kind die Brust gibt, während ein zweites, hinter ihr stehendes, ihr dabei über die Schulter zusieht. Rechts unten schläft ein wilder Mann, etwas rechts über ihm spannt ein anderer seinen Bogen, um einen in der Ranke sitzenden Vogel zu erlegen.

Linke Schmalseite

Ein wilder Mann kämpft mit einer Keule gegen einen Drachen, dessen Schwanz sich um den linken Fuß des Wildmannes gewickelt hat.

Bis auf ganz wenige Ausbrüche, vor allem am Deckel (der linke Fuß der Wildfrau auf dem Einhorn fehlt, einige Äste der Bäume sind abgebrochen) und einige Risse, befindet sich das Kästchen in einem außerordentlich guten Erhaltungszustand. Es war bis zum Umbau der Kunstkammer in einer eigenen Vitrine präsentiert.

Dass die Reliefs der Wandungen nach Stichen des Meisters der Nürnberger Passion (Teile der Rückseite und der rechten Schmalseite) und des Bandrollenmeisters (Teile der

Rückseite und Vorderseite) entstanden sind, ist in der Literatur schon seit längerem bekannt (Abb. 162-163).⁶⁵⁶



Abb. 162
Meister der Nürnberger Passion, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (Lehrs 1921, Bd. I, Nr. 16)



Abb. 163,
Bandrollenmeister, 3. Viertel des 15. Jahrhunderts, (Lehrs 1921, Bd. IV, Nr. 106)

⁶⁵⁶ Rupp S. 107-109, vor ihm Geisberg und Lehrs.

Eine Vorlage für die linke Schmalseite konnte nicht gefunden werden, hat aber ohne Zweifel existiert. Der Deckel hingegen beruht, wenn man nicht ein einziges, heute verschollenes Blatt annehmen möchte, auf Motiven verschiedener Kupferstiche aus der Hand des Meisters E.S., was in der Forschung ebenfalls schon erkannt und erschöpfend behandelt wurde.⁶⁵⁷ In seinem Beitrag über das Kästchen im Katalog der New Yorker Ausstellung über die wilden Leute des Mittelalters meint Timothy Husband allerdings, dass auch für den Deckel eine (oder mehrere) Vorlage(n) des Meisters der Nürnberger



Abb. 164, Meister der Nürnberger Passion, Georg sticht den Drachen
Passion in Betracht kommen könnte(n).⁶⁵⁸ Zieht man für einen Vergleich dessen Stich des Heiligen Georg heran, so wäre dies durchaus im Bereich des Möglichen, da doch erkennbare Übereinstimmungen bei Pflanzen und Tieren vorhanden sind (siehe Abb.

⁶⁵⁷ Ebd. S. 112-120.

⁶⁵⁸ Kat. New York 1980, S. 114-117.

164).⁶⁵⁹ Dennoch scheinen mir auch Blätter von Meister E.S. als Vorlage gedient zu haben. So sind vor allem bei den Pflanzen die Parallelen recht auffallend, wie Detailvergleiche zeigen (Abb. 165), die Gesichter der wilden Leute hingegen, vor allem das der Wildfrau auf dem Einhorn, sind keine typischen Meister E.S. Gesichter. Da sich nicht ein einziger auch nur entfernt ähnlicher Kupferstich erhalten hat, der sich mit der Komplexität des Deckelreliefs vergleichen lässt, denke ich, dass der Schnitzer hier frei vorgegangen ist und aus diversen Motiven neu geschaffen hat.



Abb. 165a-c; d-f,
a-c Details aus dem Wiener Minnekästchen
d-f Ausschnitt aus Kupferstichen des Meisters E.S.,
d) Hunde-Sechs (Lehrs I, 255); e) Himmelfahrt Maria Magdalenas (Lehrs I, 169); f) Der Sündenfall (Lehrs I, 1)

Bei den Reliefs des Wiener Kästchens handelt es sich um, was handwerkliche Perfektion betrifft, um ein ganz außerordentliches Kunstwerk aus dem späten Mittelalter. Schon Rupp hat erkannt, dass der Schnitzer in der Plastizität und organischen Kraft der Figuren und Ranken den Bandrollenmeister und den Meister der Nürnberger Passion bei weitem übertrifft. Darüber hinaus gelingt es dem Schnitzer, verschiedene Stofflichkeiten überzeugend wiederzugeben, wie etwa den glatten Leib des Drachens der linken

⁶⁵⁹ Solche Blätter sind ein allgemeines Charakteristikum für den Kupferstich des 15. Jahrhunderts und finden sich auf Blätter des Spielkartenmeisters (Lehrs IV, Nr. 30), des Meisters des Johann Baptista (Lehrs I, Nr. 77), des Kalvarienbergmeisters (Lehrs I, Nr. 94, v.a. die Bäume) finden sich auf vielen Kupferstichen

Schmalseite, längere und kürzere Haare bei den Hunden, verschiedene Oberflächen der Pflanzen oder die feine Behaarung der Wildleute. Ferner gibt er deren Mimik differenziert wieder. So erkennt man die Verbissenheit und Entschlossenheit des Wildmannes, der den Greifen mit dem entführten Kind verfolgt, die Anstrengung desjenigen, der gegen den Bären kämpft, den Grimm des Löwenbändigers, die Angst seiner Frau vor dem angreifenden Untier oder die Trauer und Verzweiflung der Mutter über ihr gestohlenen Kind. Es gelingt ihm, die Lebendigkeit der Wesen und Tiere, deren vitale Spannung spürbar darzustellen. So sind die Tiere, vor allem der Greif, der Löwe und der Drache sichtbar muskulös und sehnig, was auch auf die wilden Männer zutrifft. Überdies sind seine Ranken sehr viel kraftvoller, ja voll vibrierender Elastizität, als es bei seinen Vorlagen der Fall ist.

Die an sich schon hohe Qualität der seitlichen Reliefs wird aber noch von der des Deckels übertroffen. Die Schnitzerei dort erscheint noch feiner, noch detailreicher, noch virtuoser. Eine unglaubliche Vielfalt verschiedenster Pflanzen ist alleine auf dem Waldboden anzutreffen, wie sich in den Kronen der Bäume unterschiedlichste Vögel finden. Mit großer Sicherheit hat der unbekannte Künstler natürliche Bewegungsmomente erfasst, wie es beispielsweise bei den Hunden, vor allem bei dem langhaarigen Hund, zu sehen ist. Der Schnitzer beherrscht überhaupt Proportionen sicherer als die Künstler der von ihm benutzten Vorlagen. Die Komposition an sich ist, wenn sie nicht tatsächlich auf nur einen Stich zurückgeht (von Meister E.S. oder einem anderen Kupferstecher), durchdacht und ausgewogen, denn der Zug der Wildleute geht in schönen Bogen durch den Wald, hinterfangen vom Dickicht der Bäume, ergänzt im Vordergrund durch die wuselnde Hundemeute.

Am Ende ein paar Beobachtungen oder Auffälligkeiten. Während das Zusammensetzen des Deckelreliefs aus drei Stücken aufgrund der Größe noch erklärbar scheint, mutet dies bei den Längsseiten doch eher seltsam an. Warum hat der Schnitzer bei einem derart anspruchsvollen und aufwändigen Objekt kein ganzes Stück Holz verwendet? Rupp hat in seinem Vergleich der Reliefs mit den Stichen übersehen, dass sich eben nur die mittleren Teile der Längsseiten weitgehend mit den Stichvorlagen decken, die Anstückungen rechts und links davon sind entweder freie Zugaben des Bildschnitzers oder dieser hatte andere, heute verlorene Vorlagen zur Verfügung (was nicht sehr wahrscheinlich ist). Wollte der Schnitzer nur die Kupferstiche umsetzen, hätte es keine Notwendigkeit der Anstückungen gegeben. Bei sehr genauer Beobachtung fällt auf, dass die Ergänzungen wohl erst erfolgt sind, als die mittleren Platten fertig geschnitzt waren. Dafür spricht auch, dass die

Anstückungen links und rechts die gleiche Breite haben, eine gewisse Symmetrie der Komposition also gewahrt werden musste. Der Schnitzer hatte an den Seiten der ursprünglichen Tafel noch Material zur Verfügung, da das Relief ja von einem Rahmen umgeben ist. So war es ihm möglich, die Ranken nach Vollendung der Tafel fortzuführen. Auf dem rückseitigen Relief kann man dies an einer Stelle recht deutlich erkennen. Links, etwas oberhalb der Mitte, konnte er das Blatt der Ranke nicht weiter ausführen, weil ihm, da die Rahmenleiste nicht weiter in das Bildfeld ragte, nicht mehr Material zur Verfügung gestanden hat. Unterhalb dieser Stelle sieht es aus, als ob ein Stück Holz eingesetzt worden wäre, um die Ranke weiterlaufen zu lassen, was ähnlich auch an der rechten Seite des vorderen Reliefs beobachtet werden kann (vgl. Abb. 166a-d).



Abb. 166a-d, Wiener Kästchen, Details

a) Vorderseite rechts; b) Vorderseite links; c) Rückseite rechts; d) Rückseite links

Bei allen vier Brüchen ist zu erkennen, dass die von den Anstückungen links und rechts auf das mittlere Relief zurücklaufenden Ranken jeweils nur einige Millimeter in das Relief hinein reichen, soweit, wie es das Material der dort ehemals vorhandenen Rahmenleiste eben zugelassen hat. Fraglich ist nun, ob dieses Ergänzen bereits zum Zeitpunkt der

Entstehung der mittleren Reliefs, bzw. kurz danach geschehen ist, oder erst später. Das gleiche Holz spricht eher für einen zeitnahen Zusammenhang, als in der Werkstatt noch entsprechendes Material vorhanden war.

Weiterhin fällt auf, dass alle seitlichen Reliefs am oberen Rand beschnitten worden sind, wenn auch nur um wenige Millimeter. Die Reliefs sind auf allen Seiten von einem breiteren Rand umgeben, nur eben oben nicht (mehr), an der vorderen Längsseite sind die Enden einiger Ranken einfach abgeschnitten.

Ob ähnliches auch für den Deckel gilt ist unwahrscheinlich. An einer Stelle setzt sich ein Grasbüschel zwar nicht über den Bruch fort, aber vergleichbares ist auch an anderen Stellen zu sehen, die nicht unterbrochen sind (siehe Detailabbildungen). Buchs, der wild in Mitteleuropa nur am Oberrhein und an der Mosel vorkommt, kann unter günstigen Bedingungen einige Meter groß werden und somit auch Stammdurchmesser von bis zu 50 cm erreichen, was jedoch äußerst selten ist. Meist wird er nur ein bis zwei Meter groß mit entsprechend geringerem Durchmesser, was zu kleineren Brettern führt. Buchsbaumholz, das mit das härteste einheimische Holz ist, ist kaum gemasert und wurde immer quer zur Wuchsrichtung, als Kern- oder Hirnholz geschnitten, was naturgemäß nur kleine Platten gibt. Daher ist es durchaus denkbar, dass größere Reliefs wie dieses aus mehreren Stücken zusammengesetzt worden sind (wie ja auch in der Elfenbeinschnitzerei). Das Holz für das obere und untere Relief wurde vor dem Schnitzen aneinandergesetzt, wenn es sich bei dem Schnitt nicht sogar um einen nach der Bearbeitung eingetretenen Riss der Platte handelt. Fraglich ist, ob das linke Relief eine spätere Ergänzung ist, vielleicht nach einer Planänderung. Denn auch hier ist zu beobachten, dass Motive dieser Platte nicht allzu weit in die anderen beiden Platten hinüber ragen (Kopf des Falken, Kopf des Fuchses, Geäst der Eiche). Auch hier besteht die grundsätzliche Möglichkeit einer nachträglichen Erweiterung.

Außergewöhnlich scheint es, dass der Baum auf der linken Platte der einzige identifizierbare ist, es ist eine Eiche, während alle anderen Bäume der Phantasie des Kupferstechers entsprungen sind. Es hat aber nicht den Anschein, dass dieser Teil des Deckels von anderer Hand stammt, als die beiden anderen, was auch bei den seitlichen Reliefs nicht der Fall sein dürfte.

Interessanterweise sind die mittleren Teile der Vorder- und der Rückseite fast exakt gleich lang, wie der große und anhängende kleinere Teil des Deckels.

Insgesamt scheint es mir daher fraglich, ob der Kasten in seinem heutigen Erscheinungsbild aus dem späten 15. Jahrhundert stammt. Die Reliefs sind sicherlich

mittelalterlichen Ursprungs, aber ob sie so zusammengefügt waren, ob sie überhaupt für ein Kästchen gedacht waren, ist unklar. Es sieht eher so aus, als ob wir es mit einem Pasticcio zu tun hätten. Das Objekt hat ohne Zweifel Veränderungen erlebt, wie die blaue Seide im Inneren und die Jaspisfüßchen belegen und es könnte durchaus sein, dass man zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus alten Teilen etwas Neues kreiert hat. Dieser Eindruck wird auch von den Viertelstäben, die die Seitenwände miteinander verbinden und das Deckelrelief einrahmen und die meines Erachtens aus einem anderen Holz sind (wie auch der Boden), unterstrichen. Die Reliefs zeigen keinerlei Spuren einer ehemaligen Befestigung und es ist nur schwer vorstellbar, dass die angeleimten Kanten einen derart langen Zeitraum unbeschadet überstanden haben.

Ohne eine eingehende Untersuchung des Objekts aber sind weitergehende Aussagen nicht möglich.

4.5 Durch die Blume gesprochen

Dass Blumen eine symbolische Bedeutung haben und beispielsweise die Rose eine Metapher für die Frau sein kann, ist nicht erst seit schnulzigen Schlagern der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts a la „Du bist die Rose vom Wörthersee“ volkstümliches Allgemeingut. Das Mittelalter, das in allem Dinglichen Symbole und tiefere Bedeutung gesehen hat, stand unserer Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit in Nichts nach, im Gegenteil. So findet sich im Liederbuch der Klara Hätzerlin neben einem Gedicht mit dem Titel „Was allerley pletter bedeüten“ auch ein solches, das über die Bedeutung verschiedener Blumen aufklärt⁶⁶⁰ In ersterem werden die unterschiedlichsten Bäume und Sträucher aufgrund ihrer Form, Farbe oder anderer Charakteristika minnedidaktisch ausgedeutet. Demnach bedeutet die Übersendung von Espenzweigen, dass der Liebende Furcht um den Bestand der Liebe haben muss (er muss zittern wie Espenlaub). Buchenblätter weisen auf einen Buhlen, der den geliebten Menschen nur so lange behält, wie er nichts „besseres“ gefunden hat, Lindenblätter sind ein Zeichen von promiskuen Verhalten und Untreue, Windenblätter brauchen Trost der Geliebten, damit sie respektive er nach oben kommen kann und so weiter. Einige Blumen sind im Leipziger Bildnis der Liebeszauberin am Boden verstreut, darunter Maiglöckchen, Lilien und Rosen. Im Kontext des Bildes kommt ihnen wahrscheinlich eine Bedeutung zu, die sich uns heute aber nicht mehr ohne weiteres entschlüsselt.⁶⁶¹

Die Blume aber, die in Liebesdingen von höchster Bedeutung war und bis heute ist, ist die Rose und



Abb. 167,
Meister von 1462,
Frau mit der Rose

⁶⁶⁰ Haltaus 1840/Hätzerlin, II, 2, Lied Nr. 22. Das Lied über die Bedeutung von Blumen: II, 2, Nr. 17.

⁶⁶¹ Lyman 1995, S. 119f. Man darf jedoch nicht übersehen, dass gerade hier die Gefahr der Überinterpretation besteht. So denke ich, dass Michael Camille einem blütenartigen Beschlag auf dem Konstanzer Kästchen doch zuviel Bedeutung beimisst (Taf. XIV, Abb. 27). Da der Beschlag genau auf dem Schachbrett sitzt, meint Camille, die Blüte (=Rose=Frau) sei der Einsatz des Spieles und wie das ausgehe wäre dem Betrachter ebenso klar, denn der Schoßhund der Frau habe „bereits aufgegeben“ und schlafe (Camille 2000, S. 109). Möglich wäre es, aber auf allen Seiten des Kästchens sitzen die Beschlagenden teilweise direkt auf dem Motiv – ob dies nun jeweils einen tieferen Sinn ergibt, wage ich zu bezweifeln.

entsprechend oft begegnet sie in der Literatur wie der Kunst.⁶⁶² Man denke nur an den französischen Rosenroman, indem sich in tausenden von Versen alles nur um die Rose, dem Bild für die Frau dreht.⁶⁶³ Die Frau als Rose ist in den Liedern der deutschen Minnesänger ein häufig verwendetes Bild.⁶⁶⁴

Dass die Rose auch als ein Zeichen für die Scham der Frau verstanden wurde, zeigt ein Kupferstich des Meisters von 1462. Eine nur mit einem Tuch notdürftig bekleidete Frau hält sich eine Rose vor die Scham. Ihr Schriftband, in dem sie davon spricht, wo sie die Rose hinhält („set ale her czo Ich disse rose hin do“) wird vom sich abwendenden und angeketteten Hund mit den Worten „scham dich dorin“ kommentiert. Mit Füßen tritt sie auf Disteln, die Lilie neben ihr bleibt ohne Blüte. (Abb. 167).⁶⁶⁵

Nur ganz selten werden auf Minnedarstellungen einzelne Blumen überreicht und eine dieser seltenen Darstellungen in einer Miniatur eines französischen Canzonieres des späten 13. Jahrhunderts dürfte ebenfalls nicht ganz ohne Hintersinn sein.

Die Blume, die die Frau dem Mann entgegenhält ist möglicherweise als Gegengabe oder im Zusammenhang mit dem Handschuh zu sehen und dann als Zeichen der Defloration zu verstehen (Abb. 168).⁶⁶⁶

Die Jungfräulichkeit mit einer Blume zu vergleichen war ein gängiges Bild in der Literatur. In Gottfrieds ‚Tristan‘ heißt es:⁶⁶⁷

„Swer sô bi einer megede lac

⁶⁶² Herchert 1996, S. 214-216; Siebert Hotz 1964, S. 70f.

⁶⁶³ Lauffer 1949, S. 14-19; Siebert Hotz 1964, S. 72f.

⁶⁶⁴ Schultz 1907, S. 79f.

⁶⁶⁵ Lehrs 1921,I, 245,18. Vergleicht man ein Tonmodell, das sich in der Wiener Sammlung Figdor befunden hat, dann könnte man die Frau als Prostituierte ansehen. Denn auf diesem Model steht sie in gleicher Haltung wie die auf dem Kupferstich und die Beischrift lässt wohl keine Zweifel an den finanziellen Beweggründen der Dame: „nym vor gut“, Bode/Volbach 1918, Tf I, 3.

⁶⁶⁶ Die Miniatur in Montpellier, Chansonier de Paris, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms H 196, fol 63v. Zur Bedeutung des „einen Handschuh erobern“, gerade in der französischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, siehe Schmolke-Hasselmann 1982, S. 398.

⁶⁶⁷ Krohn 1980/Tristan, V. 12646f.



Abb. 168, Chansonier de Paris, spätes 13. Jahrhundert Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine

Undir den bluomen abe genam“

Und an späterer Stelle, in Bezug auf Isolde Weisshand: ⁶⁶⁸

„Dem dâ wart der êrste rôsenbluome von mînem magetuome“

Auch in ‚Partonopier und Meliur‘ des Konrad von Würzburg wird die Jungfräulichkeit mit der Rose verglichen.⁶⁶⁹

„Sî wurden dô gescheiden
Von ir magetuome.
Ir magetuomes bluome
An sîne stat enspringen lie
Der minnen bluot, diu sît zergie
An herzenliebe gernde fruht.“

Ein ähnliches Bild im ‚Trojanischen Krieg‘ des gleichen Autors:⁶⁷⁰

„Diu werde küniginne
Schiert von ir magetuome
Ir kiuscheite bluome
Wart nâch ir willen ab genomen“

Statt einzelnen Blumen sind es in der Regel Blumenkränze, schâpel, die auf nahezu allen Minnedarstellungen zu sehen sind.⁶⁷¹ Gleichermâßen Männer wie Frauen tragen solche Schâpel im Haar und Kränze gehören ja auch zu jenen Gegenständen, die dem geliebten Menschen schicklicherweise geschenkt werden dürfen (siehe oben Kap. 3.1.2). Am Häufigsten jedoch reichen Frauen einen mit Rosen oder anderen Blüten besetzten Kranz dem zumeist knienden Mann – als Siegesprämie⁶⁷², als Zeichen der Liebe und Verehrung, als Eheversprechen oder als Hinweis auf die Erlaubnis zur Defloration.⁶⁷³ So sieht man beispielsweise mehrmals eine Kranzdarreichung auf dem Regensburger Medaillonteppeich (zweimal in der unteren Bordüre und im ersten Medaillon der vierten Reihe von unten, die Umschrift des Medaillons lautet: „ach lip mein nim hin daz rosen krentzlein in rente“ Abb. 169), in den Miniaturen des Codex Manesse oder in anderen Handschriften, wie einem im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandenem Losbuch (Abb. 171-172).⁶⁷⁴ Die

⁶⁶⁸ Ebd., V. 14768.

⁶⁶⁹ Bartsch 1871/Partonopier, V. 1714-1719.

⁶⁷⁰ Zitiert nach Schultz 1907, S. 78.

⁶⁷¹ Siehe Camille 2001, S. 54-56.

⁶⁷² Heinrich von Breslau, fol. 11v, bekommt den Kranz nach dem Turnier von seiner Dame überreicht. Weitere Bilder im Codex Manesse: Kraft von Toggenburg, fol. 22v, Ulrich von Singenberg, fol. 151.

⁶⁷³ Röhrich 2001, Bd. II, s.v. Kranz.

⁶⁷⁴ Wien, Österreichische Nationalbibliothek cod. 2652, fol. 10v.

Kranzreicherung gehört ebenfalls zum Standardrepertoire auf den Arbeiten der Pariser Elfenbeinwerkstätten des 14. Jahrhunderts (Abb. 170).



Abb. 169,
Regensburger Medallionteppich,
Regensburg um 1390,
Regensburg, Historisches Museum



Abb. 170,
Elfenbeinkamm,
Paris um 1320,
London, Victoria and Albert Museum



Abb. 171,
Codex Manesse,
Kraft von Toggenburg
Zürich, nach 1300,
Heidelberg, Universitätsbibliothek



Abb. 172,
Losbuch,
Hessen um 1370,
Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Und es dürfte sich wohl kaum um einen Zufall handeln, dass der Blumenkranz aus roten und blauen Vergissmeinnicht auf einem elsässischen Minneteppich des ausgehenden 15. Jahrhunderts ausgerechnet im Schoß der Frau liegt (Abb. 173).⁶⁷⁵ Die Dame bietet dem jungen Mann den Kranz an: „ette du aller wlte leides nie so nim dz krenzele von mir hie“, was der Jüngling dankbar mit den Worten: „zarte frowe wie moht verdiene ich dz schapel hote vir nicht“ quittiert.

In der zweiten Strophe eines erotischen Liedes aus den Carmina Burana verlangt der Mann regelrecht nach dem Kranz des Mädchens, das, so der Refrain, auch nicht abgeneigt zu sein scheint:⁶⁷⁶

„Suoziv Minne, raine Min,
mache mir ein chrenzelin!
daz sol tragen ein stolzer man;
der wol wiben dienen chan!“
Refrain
„Ich sage dir, ich sage dir,
min geselle, chum mit mir“



Abb. 173,
Minnetepich, Straßburg, vor 1500,
Glasgow, Burrell Collection

In diesem Sinne wurde die Metapher des Kranzes bis weit in das 20. Jahrhundert hinein verstanden, er war eindeutig erotisch-sexuell besetzt.⁶⁷⁷ Bis 1998 war im Bürgerlichen Gesetzbuch Deutschlands eine Vorschrift zu finden (die allerdings seit den sechziger Jahren keine Anwendung mehr fand) wonach ein Mann, der trotz Verlobung nicht die Ehe eingegangen ist, dem die Frau aber im Hinblick auf diese Ehe den Beischlaf gewährt hat, für den Verlust der Jungfräulichkeit das so genannte Kranzgeld zu zahlen hatte (§1300). Brautkranz und Brautkrone weisen ebenfalls bis in die Gegenwart auf diese Bedeutung hin.⁶⁷⁸ So ist es nicht überraschend, dass im Volkslied des 15. Jahrhunderts der Kranz eine große Rolle spielt, wobei er in den verschiedenen Texten zweideutig zu verstehen ist, er kann auch ganz schlicht ein Freundschaftsgeschenk sein.⁶⁷⁹ Als Lohn für ihre Bemühungen erhofften sich im 14. Jahrhundert die jungen Männer nach dem Singen eines Neujahrsliedes als Gegengabe einen Kranz – hier war er dann ein Liebespfand.⁶⁸⁰ Oft sind es mit Rosen geschmückte Kränze, die Liebende auf dem Haupt tragen oder von den Damen geschenkt bekommen, wie es beispielsweise auf dem Bild des Gothaer Liebespaares der Fall ist.⁶⁸¹ Damit wird die Minnesymbolik des Kranzes zusätzlich durch das Bild und die Bedeutung der Rose erweitert.

⁶⁷⁵ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr. 125.

⁶⁷⁶ Hilka 1970/Carmina burana, Lied Nr. 127.

⁶⁷⁷ Müller 1988, S. 172.

⁶⁷⁸ Schott 1992, S. 65.

⁶⁷⁹ Herchert 1996, S. 209-211.

⁶⁸⁰ Holtorf 1973, S. 195-197.

⁶⁸¹ Hess 1996, S. 13.

Eine Verbindung von Neujahrswunsch, und zahlreiche Gedichte im Hätzerlin-Liederbuch lassen auf eine lebendige Pflege dieses Brauchs schließen⁶⁸², und Rosen-Kranz stellt das unten aufgeführte Münchner Kästchen dar. Der Kranz auf dem Deckel weist sicher nicht nur auf erotische Aspekte hin, aber sie dürften in die Botschaft, die mit und durch das Kästchen überbracht wurde, mit hineinspielen.

Nr. 4.5.1

(Taf. LXXIV-LXXV)

Lindenholz, Eiche (Boden), Eisen

L. 26 cm; B. 17 cm; H. 12 cm.

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2437

15. Jahrhundert (unpubliziert, Herkunft unbekannt)

Alle Bildfelder des fußlosen Kastens sind von einer gekehlten Rahmenleiste umgeben und mit einem sorgfältig ausgeführten Waffelgrund versehen. Die Seitenteile sind miteinander verzinkt, der wie der Deckel überkragende Boden ist aufgenagelt. Oberhalb des Fußprofils sind Gräser und Blüten in die Wandungen geritzt. Auf der Vorderseite sitzt mittig die Schlossplatte des versenkten Schlosses, die Falle ist an der Deckelunterseite angebracht. Auf dem Deckel, der von zwei kleineren Scharnieren gehalten wird, befindet sich ein Ringgriff. Das Innere des Kästchens ist mit rotem Leder ausgeschlagen.

Deckel

Ein mit vier fünfblättrigen Blüten besetzter geflochtener Kranz verziert den Deckel. Blätter wachsen sowohl nach innen, als auch nach außen in die Ecken des Bildfeldes.

Seiten

Auf den Seiten ein in erhaben geschnitzten schönen gotischen Minuskeln umlaufende Inschrift (beginnend auf der Vorderseite nach rechts): „ein / gu / ot sel / ig i“ (ein guot selig ior).

⁶⁸² Haltaus 1840/Hätzerlin, II, 2, Nrn. 34-41, II, 1, Nrn. 41, 51,76, 102.

Das Stuttgarter Landesmuseum verwahrt ein nahezu identisches Kästchen, das nach Angaben von Kohlhausen aus dem Besitz des Königs von Württemberg stammt.⁶⁸³ Es weist die gleiche Gestaltung des Deckels auf, die Beschläge allerdings sind neu. Die Beschriftung der Seiten ist hier besser verteilt wie auf dem Münchner Stück, da jedes Wort auf einer Seite steht (beginnend auf der Vorderseite nach rechts): „ein / guot / selig / ior“. Da Kästchen ist innen ebenso mit rotem Leder ausgekleidet.

Nr. 4.5.2

(Taf. XXXVII-XXXVIII)

Nussbaum oder Feldahorn, Eisen

L. 25,6 cm; B. 15,6 cm; H. 10,5 cm

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1421

Anfang 15. Jahrhundert

Süddeutsch?

1871 durch das Museum im Kunsthandel für 80,00 RM erworben, unpubliziert.

Flaches fußloses Kästchen mit gewaffelem Grund bei allen Bildfeldern. Zinnenartig ausgeschnittene Winkelbleche halten die kantig aneinander gesetzten Seiten des Kästchens zusammen und verbanden sie ursprünglich auch mit dem aufgenagelten Boden (es ist nur mehr das Blech auf der Vorderseite vorhanden). Querliegende Scharniere und querliegender Schlossüberfall, das Kastenschloss selbst sitzt außen auf. Die seitlichen Bildfelder sind leicht eingetieft und von einer halbrunden Leiste gerahmt. Nur der Deckel verfügt über eine figürliche Darstellung.

Deckel:

Das Bildfeld des Deckels ist eingetieft und von einem geflochtenen Band umgeben, das in jeder Ecke und in jeder Mitte mit einer Vergissmeinnichtblüte dekoriert ist. Das Waffelmuster des Bildgrundes ist hier – im Gegensatz zu den Seitenwänden – von breiten mit einem Kerbschnitt dekorierten Streifen unterbrochen.

Eine Frau und ein Mann in der Tracht des frühen 15. Jahrhunderts stehen sich auf kleinen erdschollenartigen Hügeln gegenüber. Beide sind zur Mitte gewandt und von einem

⁶⁸³ Kohlhausen 1957, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. B 324-3

Schriftband umfassen, das sich an den Enden jeweils mehrmals einrollt. Auf dem Band des Mannes ist zu lesen: „halt x trivi x vnd x stet x d x b x i“, die Dame antwortet mit auf dem Herzen ruhender linker Hand: „fuir x alle die x welt x so x lie(st⁶⁸⁴) x du x n“. Ist die Aussage des Mannes noch verständlich, abgesehen von den drei letzten Buchstaben, so mag der Satz der Dame keinen rechten Sinn ergeben.

Zwischen dem Paar ist ein Kranz mit vier Vergissmeinnichtblüten, auf den sowohl der Mann als auch die Frau deuten zu erkennen, darüber ein einzelner Buchstabe, ein „n“. Rechts neben der Frau eine große Vergissmeinnichtblüte und Blattranken füllen den Raum um den Mann.

Alle Seitenwänden sind nur mit Buchstaben vor Waffelmuster verziert, vorne links und rechts des Schlosses: „m iv“, auf der rechten Schmalseite ein „i“ von dem oben und unten eine Ranke ausgeht. Ranken gehen ebenso vom „m“ der linken Seite aus wie sich auf der Rückseite zwischen den Buchstaben „d“ und „iu“ eine Blüte befindet. Hintereinander gelesen ergibt sich die Folge „miv i diu m“, die sich nicht auflösen lässt.

Bis auf die fehlenden Beschläge ist der Erhaltungszustand des Kästchens gut, der Boden ist mäßig von Käferlarven befallen, was zu einigen Ausbrüchen geführt hat. Die Vorderseite ist oben der Länge nach gebrochen.

Auch bei diesem Kästchen ist eine zeitliche sowie landschaftliche Einordnung schwierig. Der Kostümstil der Figuren weist auf eine Entstehung am Beginn des 15. Jahrhunderts hin, dafür sprechen besonders die gezaddelten Säume an der Schulternaht der Jacke des Mannes, die Betonung der Brust wie die nur knapp das Gesäß bedeckende Schecke an sich und der an der Hüfte aufliegende Metallplattengürtel. Die Frisur des Mannes mit den sich seitlich aufbauschenden Haaren weist ebenso in die Zeit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Gleiches gilt für das Gewand der Dame mit den sackartigen Ärmeln und der hohen Taille. Stilistische Parallelen für die Figürchen zu finden, dürfte nahezu unmöglich sein. Da die genannten Stilmerkmale in der Zeit des internationalen Stils parallel in vielerlei Kunstlandschaften auftauchen, ist eine exaktere Lokalisierung nicht möglich.

Das Vergissmeinnicht bzw. ein aus dieser Blume gewundener Kranz finden sich unter anderem auf zwei Tafelgemälden des 15. bzw. frühen 16. Jahrhunderts wieder – nebenbei bemerkt tauchen Vergissmeinnicht in diesem Zusammenhang wohl nur in der deutschen

⁶⁸⁴ Die beiden Buchstaben sind vom linken Ärmel der Frau verdeckt. Anhand der erkennbaren Teile und eines Vergleichs mit den entsprechenden Buchstaben auf dem Schriftband des Mannes könnte es sich um ein s und ein l oder ein t handeln. Einen rechten Sinn vermögen beide Varianten nicht zu ergeben.

Kunst auf.⁶⁸⁵ Auf der kleinen Tafel mit dem stehenden Brautpaar in Cleveland, wohl um 1470 in Ulm entstanden, überreicht der Mann, dessen Haarreif ebenfalls mit Vergissmeinnicht geziert ist, der Frau einen kleinen Strauß dieser Blüten (Abb. 174).⁶⁸⁶ Auf der Rückseite des Bildnisses eines jungen Mannes aus der Hand Hans Süss von Kulmbachs sieht man ein junges Mädchen vor einem geöffneten Fenster sitzen und einen Vergissmeinnichtkranz flechten (Abb. 175).⁶⁸⁷ Auf dem Schriftband, das das Fensterkreuz umflattert, ist zu lesen: „ICH PINT MIT VERGIS MEIN NIT“. Das kleine Bild, es misst nur 17,8 auf 14 cm, war sicherlich ein Brautwerbepbild und wahrscheinlich, um verschickt werden zu können in einem Futteral, wenn nicht, ähnlich wie Dürers Bildnis von Hieronymus Holzschuher, in einem Kästchen aufbewahrt.⁶⁸⁸



Abb. 174,
Ausschnitt aus dem Gemälde „Das Brautpaar“,
Ulm um 1470,
The Cleveland, Museum of Art



Abb. 175,
Hans Süss von Kulmbach,
Rückseite eines Porträts eines jungen Mannes,
um 1510, New York, Metropolitan Museum of Art

⁶⁸⁵ Jones 2002, S. 218.

⁶⁸⁶ Kat. Gotha 1998, Nr. 83; Camille 2000, S. 159-160, Jones 2002, S. 218.

⁶⁸⁷ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.190.21. Jones 2002, S. 217-219 mit einigen weiteren Beispielen; Dülberg 1990, Nr. 196.

⁶⁸⁸ Dülberg 1990, S. 243. Auch Kat Gotha 1998, S. 126-136.

4.6. Du bist min, ich bin din

Die Liebe entsteht nicht nur durch das Ansehen, so wie es Auffassung des Mittelalters war (s.o.), sondern auch durch den Dialog mit dem geliebten Menschen. Minnelehren und Minnereden sind, wie überhaupt didaktische Texte des Mittelalters, in Dialogform aufgebaut.⁶⁸⁹ Dieser kann mündlich, aber auch schriftlich, durch Briefe – wie beispielsweise in der Konstanzer Minnelehre oder im Minnekapitel von Wittenwilers Ring – geführt werden. Mit diesem Prinzip der wechselseitigen Kommunikation korrespondiert ein großer Teil von Minnedarstellungen. Immer wieder sieht man Paare im Gespräch, erkennbar an der ausdrucksstarken Gestik, die zur Verdeutlichung der gegenseitigen Gefühle dient. Dazu gehören Gesten wie das Legen der Hand auf das Herz oder bestimmte expressive Zeigegesten (siehe hierzu vor allem das Regensburger Kästchen, Kap. 4.6.2). Die Forschung hat dieses Motiv des miteinander kommunizierenden Paares als „galante Konversation“ bezeichnet.⁶⁹⁰ Es hat seine Wurzeln in der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts, sich von dort ausgebreitet und seinen Höhepunkt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erreicht.⁶⁹¹ Es gibt zwei hauptsächliche Darstellungstypen: Das Paar, das nebeneinander auf einer Bank sitzt und das Paar, das nebeneinander steht, wie beispielsweise auf einer bas-de-pages Illustration aus einem Manuskript des Alexanderromans zu sehen ist (Abb. 176).⁶⁹²

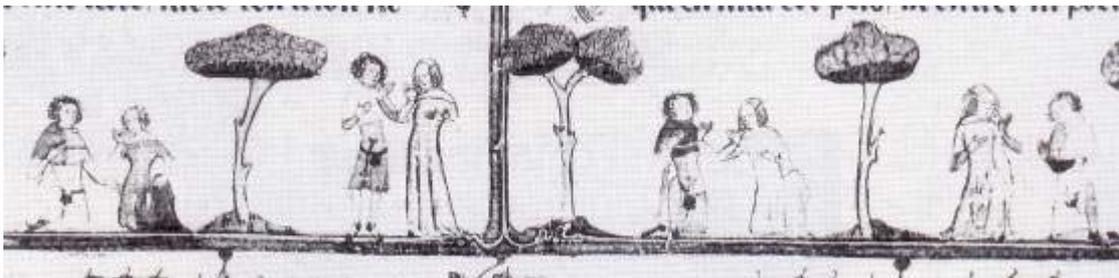


Abb. 176,
Roman d'Alexandre,
Frankreich um 1340,
Oxford, Bodleian Library, ms Bodley 265

Ersteres ist wohl die ältere Variante und kommt schon auf einer Zeichnung im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt vor.⁶⁹³ Ein schönes Beispiel für diesen Typ ist eine

⁶⁸⁹ Glier 1971, S. 91f.

⁶⁹⁰ So Müller 1996.

⁶⁹¹ Ebd., S. 101-106.

⁶⁹² Roman d'Alexandre, Oxford, Bodleian Library, ms Bodley 265, um 1340, fol. 168r.

⁶⁹³ Müller 1996, S. 105.

Gürtelschließe der Jahre um 1230, wahrscheinlich eine französische oder maasländische Arbeit, die 1880 bei Ausgrabungen auf der schwedischen Insel Gotland gefunden wurde.⁶⁹⁴ Die Schließe, die in der Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts ohne Parallelen ist, steht stilistisch meines Erachtens dem Münchner Kästchen recht nahe – dies hier nur nebenbei bemerkt – vor allem wegen des Faltenstils, der Form der Gesichter und der dreilappig endenden, gemuldeten Palmetten.

Auf der Schnalle sitzt, leider auf keinem der existenten Fotos wirklich gut zu erkennen, ein einander zugewandtes Paar. Der Mann hat die Beine übereinander geschlagen, die Frau greift sich mit der linken Hand in die Tasselschnur – sie sind wohl in ein Gespräch vertieft (Abb. 177).

Vier mal ein unter einem Blätterdach miteinander sprechendes, dabei heftig gestikulierendes Paar zeigt ein gestickter Beutel des frühen 14. Jahrhunderts im Schweizer Landesmuseum (Abb. 178). Bei einer der vier Szenen, die im Wesentlichen einander ähnlich sind, scheint sich das Paar etwas zu überreichen, was leider aber nicht zu erkennen ist.



Abb. 177,
Gürtelschließe,
um 1230, Maasgebiet, Nordfrankreich (?),
Stockholm Statens Historiska Museum

⁶⁹⁴ Heute Stockholm, Statens Historiska Museum. Vgl. Kat. Stuttgart 1977, Nr. 603, Camille 2000, S. 61f. Herkunft und Datierung der Schließe sind in der Forschung heftig umstritten. Die Datierung schwankt zwischen 1200 und 1250, als Entstehungsort wird neben den angegebenen Orten Köln, England, Lothringen, Norddeutschland vorgeschlagen.



Abb. 178 ,
Almosenbeutel,
um 1320, Oberrhein (?),
Zürich, Schweizer Landesmuseum

Dieses Motiv der galanten Konversation nehmen das Kölner Ratsherrenkästchen und das verwandte Kästchen in Kassel auf (siehe unten 4.6.1) und dies zu einer Zeit, als es offensichtlich in der europäischen Kunst in Mode war.

Bei Teppichen, Kästchen oder Tonmodellen wird die Konversation oft durch die beigegebenen Schriftbänder als tatsächlicher Dialog *ex pressis verbis* geführt und von der Gestik des Paares zusätzlich unterstrichen. Diese Schriftbänder haben in aller Regel kurze und prägnante Texte (vgl. 4.6.3 und 4.6.4), wie beispielsweise die Folgenden, die sich auf einem im II. Weltkrieg zerstörten Teppich mit der Darstellung zweier sich gegenüberstehender Paare befunden haben:⁶⁹⁵

Erstes Paar:

Er: „ich har uff gnod“

Sie: „bis [sei] stet und vest har uf das best“

Zweites Paar

Er: „du erfrewest mir das hertz min“

Sie: „mag ich des von dir sicher sin“

Auf einem mittelrheinischen Tonmodell der Zeit um 1420 begegnet ein junger Mann seiner Dame mit gefalteten, erhobenen Händen und den leider nur zum Teil lesbaren Worten: „gar selig frauwe dogenlich (?) truwe ist wyslich“. Die Antwort der Frau ist noch stärker

⁶⁹⁵ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr. 36. Ehemals Berlin, Schlossmuseum. Es handelte sich um eine Basler Arbeit aus dem späten 15. Jahrhundert.

zerstört, es sind nur Worte wie „ich jagen...wo sal ich“ zu erkennen (Abb. 179).⁶⁹⁶ Das Konversationsmotiv war wohl mit eines der beliebtesten Motive auf den profanen Wirkteppichen des 15. Jahrhunderts, wie die hohe Zahl der entsprechenden Objekte schließen lässt. Mann und Frau sitzen oder stehen sich gegenüber, meist durch eine Handlung oder einen minnedidaktisch deutbaren Baum (oft ein Holunderstrauch, da dessen Früchte als ein Mittel gegen Treulosigkeit angesehen wurden) oder ähnliches miteinander verbunden.⁶⁹⁷ Die Treue des jeweiligen Partners ist, wie auch auf vielen Kästchenschriften, das Thema schlechtweg (siehe Kap. 4.3.1). So meint ein vornehm gekleideter Jüngling auf einem Straßburger Teppich um 1490: „ich wyl mit üch in truwe“, die erfreute junge Frau antwortet darauf: „das sol úch niemer rúwen“ (Abb. 180).⁶⁹⁸ Der Falke, der so ostentativ zwischen den Beiden eine Schnepfe geschlagen hat, kann durchaus auf das (zukünftige) Verhältnis des sich gegenüberstehenden Paares gedeutet werden. Männliches Flehen und weibliches Zieren thematisiert ein Basler Teppich der Zeit um 1450.⁶⁹⁹ In den Schriftbänder des Mannes hofft der Mann auf Gnade (links: „ich har uff gnod“) bzw. spricht davon, dass die Frau sein Herz entzündet (?) hat (rechts, teilweise nicht lesbar: „du ? uivest mir das hertz min“). Die Antworten der Dame sind schwer zu entziffern (links: „dir get und ?“, rechts: „mag ich des von dir ?“, Abb. 181).



Abb. 179,
Tonmodell, um 1450, Berlin, Kunstgewerbemuseum

⁶⁹⁶ Bode/Volbach 1918, Nr. 58.

⁶⁹⁷ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, unter anderem Nrn. 5, 18, 50, 55, 58, 72, 89.

⁶⁹⁸ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr. 72.

⁶⁹⁹ Ebd., Nr. 36.



Abb. 180,
 Liebespaar mit Tieren,
 Straßburg um 1490/1500,
 Chicago, Institute of Fine Arts



Abb. 181,
 Liebespaar im Garten,
 Basel, um 1450,
 Ehem. Slg. Figdor Wien

Das Thema der galanten Konversation konnte durch die Überreichung eines Geschenkes erweitert werden.⁷⁰⁰ Oftmals ist es das Herz, das der Mann seiner Frau anbietet. Dieser schon früh in der Lyrik wie der Epik⁷⁰¹ belegte Topos klingt in einem Lied Friedrich von Hausens aus dem späten 12. Jahrhundert an:⁷⁰²

„Sît ich das herze hân
verlâzen an der besten eine,
des sol ich lôn enpfân
vón der selben, die ich dâ meine.“

Ulrich von Liechtenstein trennt sich von seinem Herz und hinterlässt es der für ihn unerreichten Geliebten:⁷⁰³

„Min lip der schiet von danne sa
daz herze min beleib alda
daz wolde mit mir danne niht
daz was ein wunderlich geschicht
daz man den lip von danne treip
und daz min herze alda beleip:
daz was bi ir naht und tac
daz ez vil selten ruowe pflac“

Ähnliches ist auch bei Ulrich von Winterstetten zu lesen:⁷⁰⁴

„Owe und ach! Der jamerbaeren scheiden
Ir beider herze brach,
Das geschach von den gelieben beiden:
Daz schuof in ungemach.
Der ritter sprach' gehab dich wol!
Din lip ist maniger tugende vol:
Min herze dir belibet hie.'
Si sprach 'so füere min herze hin.'
Der wehsel da mit kus ergie.“

Im Liederbuch der Klara Hätzerlin offeriert ein Mann seiner fernen Geliebten sein Herz als Neujahrsgeschenk, eine Geschenk, das auch in einigen anderen Liedern aus Anlass des Jahreswechsels vorkommt:⁷⁰⁵

⁷⁰⁰ Müller 1996, S. 145f, Lauffer 1949, S. 52f.

⁷⁰¹ Im Iwein spricht der Erzähler mit Frau Minne über den Herztausch von Iwein und Laudine, vgl. Benecke/Lachmann 1968/Iwein, ab Vers 2971. Allgemein dazu: Lymant 1995, S. 114.

⁷⁰² Schweikle 1984/Hausen, Lieder, Nr. VIII, „Nachdem ich das Herz habe überlassen einer der Besten, sollte ich dafür Lohn empfangen, von eben dieser, die ich da liebe.“ Auch in Lied XI: „vert der lip in éllénden, mîn hêrzê belibet dâ, daz suoche nieman anderswâ“.

⁷⁰³ Lachmann 1841/Frauendienst, Buch 7, ab V. 29.

⁷⁰⁴ Zitiert nach Perella 1969, S. 123.

„Mein liebste fraw, in lieber gir
Sennd ich mein hertz allain zu dir“

In der Kunst hat dieser Herztausch oder das Überreichen des Herzens ebenfalls einen festen Platz gefunden (siehe unten das Regensburger und das Berliner Kästchen - 4.6.2 und 4.6.4, sowie das Basler Kästchen 4.2.1).

Eines der frühesten Beispiele findet sich in einer Pariser Handschrift des Romans de la Poire aus dem späten 13. Jahrhundert, die aufgrund ihrer zahlreichen Minendarstellungen auch als ‚Psalter der Liebe‘ bezeichnet wurde. Bemerkenswerterweise ist es nicht der Liebende selber, der in einer Initiale das Herz überbringt, sondern ein Bote, der personifizierte „süße Blick“ – die Dame allerdings reagiert abwehrend (Abb. 182).⁷⁰⁶



Abb. 182,
Roman de la Poire, Paris um 1260,
Paris, Bibliothèque Nationale

Eine Dame, die das ihr geschenkte Herz des Mannes annimmt, zeigt eine bas-de-page Illustration in der bereits oben erwähnten Handschrift des Alexanderromans. Deutlich wird dies durch die Geste des Mannes, der seine Hand auf die Brust legt und damit anzeigt, dass es sich um sein Herz handelt, das die Dame in den hoch erhobenen Händen hält. Interessanterweise wird hier in der benachbarten Szene die immer wieder angesprochene „Unkäuflichkeit“ der Liebe (siehe Kap. 3.1.2) dem Bild der wahren Liebe (dem Anbieten und Annehmen des Herzens) entgegengesetzt. Die anständige Dame wendet sich dann auch entsprechend entrüstet vom offerierten Geldbeutel ab (Abb. 183).⁷⁰⁷

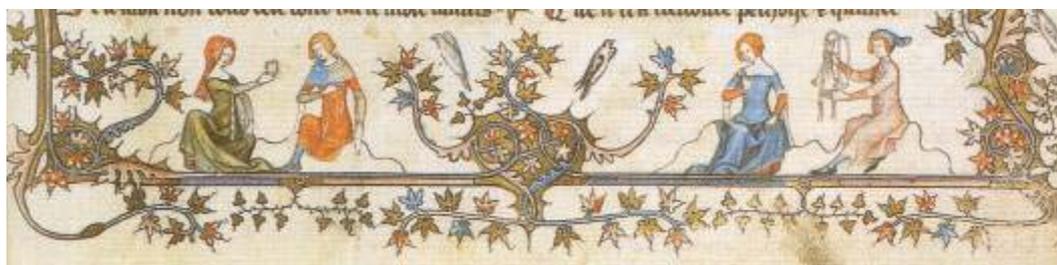


Abb. 183, Alexanderroman, Brügge 1344, Oxford, Bodleian Library

⁷⁰⁵ Haltaus 1840/Hätzerlin, I, Lied Nr. 57, ferner die Lieder I, Nr. 4 (Morgenlied, Herztausch nach gemeinsam verbrachter Nacht), I, Nr. 106 (das Herz von der Frau gestohlen), II, Nrn. 36 und 37 (beides Neujahrslieder).

⁷⁰⁶ Camille 2000, S. 29f, Das Manuskript: Paris, Bibliothèque Nationale, ms fr. 1584, fol. 41v.

⁷⁰⁷ Müller 1996, S. 43f, Camille 2000, S. 113f.

Voller erotischer Symbole ist ein um 1400 in Frankreich oder den südlichen Niederlanden angefertigter kleiner Teppich. Inmitten eines blühenden Gartens, durch den ein Bach sich windet und in dem Hasen hin- und herspringen, sitzt eine prachtvoll gekleidete Dame. In ihrer Linken hält sie einen Falken, die rechte Hand, mit der sie eine Blume hält, streckt sie einem Hündchen entgegen, das dabei ist in ihren Schoß zu springen.⁷⁰⁸ Der Mann, der geschwind auf sie zu schreitet, bietet ihr sein Herz dar, das er wie eine kostbare Pretiose in seiner rechten Hand hält (Abb. 184) und auf das der Falke, sonst Symbol des männlichen Begehrens (siehe Kap. 2.3.3.3) regelrecht sein Auge geworfen hat.



Abb. 184,
Darbringung des Herzens, Bildteppich, Frankreich oder südliche Niederlande um 1400,
Paris, Louvre

⁷⁰⁸ Ob diese Blume wirklich als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit zu deuten ist, die sie dem Mann offeriert, wie Camille 2000, S. 95f, annimmt?

Ein Falke taucht auch auf dem Regensburger Kästchen auf (Taf. XXV, Abb. 48). Die Dame des Paares hält dem Jüngling deutlich ihre Tasche entgegen, auf die sie mit der linken Hand weist. Die Szene mutet seltsam an, denn die Bedeutung des Almosenbeutels wird nicht auf den ersten Blick klar. Sie entschlüsselt sich, wenn man einen dahinter verborgenen erotischen Sinn sehen mag. Der Falke steht für männliches Begehren wie den Mann und/oder seine Genitalien an sich. Die Tasche war Synonym für die Genitalien der Frau.⁷⁰⁹ In mehreren Nürnberger Fastnachtsspielen wird diese Metapher gebraucht:⁷¹⁰

„Das man und frauen wol zu sammen fügen
recht sam ain gürtel zu einer taschen
und eben als ain zapf für ain flaschen“

Der Handschuh, den der Mann hält, kann in gleicher Weise gedeutet werden und unterstützt die Interpretation der Szene. Er war wohl ebenso eine Metapher für die Frau wie die Wendung „einen Handschuh erobern“ zumindest im französischen Sprachraum einer der für das Mittelalter typischen verschleiernenden Ausdrücke für die Defloration war.⁷¹¹ Handschuhe scheinen beim Hochzeitsritus eine gewisse symbolische Bedeutung gehabt zu haben, sie waren wohl Zeichen der Gewalt des Mannes (auch des Brautvaters) über die Frau und deswegen waren Handschuhe oft auch Brautgeschenke des Mannes oder eine Gabe, die zwischen Bräutigam und Brautvater beim Abschluss des Ehevertrages symbolisch ausgetauscht wurden.⁷¹²

Die Frau kann das Herz des Mannes aber auch gestohlen oder mit Gewalt an sich gerissen haben, was im Deckelrelief des Berliner Kastens (4.6.4) der Fall zu sein scheint. Diesen Herzraub und seine Folgen, der auch auf anderen Kästchen (siehe Kap. 4.2) sowie auf einem Florentiner Kupferstich des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts⁷¹³ Thema ist, spricht ein Gedicht aus dem Hätzerlin-Liederbuch an:⁷¹⁴

„mein hertz habt ir gestolen
Und bin in ewrem gewalt;
Ich prynn in haissen kolen“

Alle diese Themen und noch mehr vereint der Regensburger Medaillontepich in den Darstellungen seiner 24 Medaillons und 30 Randszenen. Er stellt insofern eine einzigartige

⁷⁰⁹ So Krohn 1974, S. 176, 197f; Bowden 1979, S. 78; Müller 1988, S. 40.

⁷¹⁰ Müller 1988, S. 41 mit mehreren Beispielen; auch Röhrich 2001, s.v. „Tasche“.

⁷¹¹ Schmolke-Hasselmann 1982, S. 396-398.

⁷¹² Schott 1992, S. 24f und 44f. Zum Austausch bei der Verlobung: Bernward Deneke in: Lexikon des Mittelalters Bd. V, s.v. Hochzeit.

⁷¹³ Hind 1938, Nr. 119. Dieser Kupferstich gehört zu eine Folge von 25 kleinen Blättern, deren Motive alle rund sind und eindeutig als Vorlagen zur Verzierung italienischer Brautschachteln dienen.

ikonographische Schatzgrube hinsichtlich von Liebesmotiven dar, die auch noch von Texten erläutert werden.⁷¹⁵ Die Bordüre am Rand ist der Darstellung der galanten Konversation gewidmet, mal mit, mal ohne Schriftband, wobei links und rechts die Paare unter einem Architekturbaldachin stehen, oben und unten die Paare, ebenfalls unter einer angedeuteten Architektur, einander gegenüber sitzen, entweder miteinander im Gespräch vertieft sind oder Gaben, Geschenke austauschen (Abb. 185a und b).



Abb. 185 a (oben, Obere Bordüre) und b (links, Linke Bordüre),
Medallionteppich,
Regensburg um 1400,
Regensburg, Historisches Museum

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tauchen immer mehr Darstellungen auf, die weniger an eine galante Konversation, als eher an plumpe männliche Annäherungsversuche erinnern – wie sie ähnlich, wenngleich nicht so drastisch auch auf den Seitenflächen des „Böhler“-Kästchens und des Berliner Kästchens begegnen (4.6.3 und 4.6.4). Das späte Mittelalter hat wohl hinter den ganzen Minnebildern und Chiffren nichts anderes als camouflierten Sexualität gesehen. Einige Stiche von Meister E.S. beispielsweise können dies verdeutlichen. Er verwendet nach wie vor die gleichen Attribute, wie Falke, Hündchen, Blumen etc, mittels derer das Liebeswerben bislang

⁷¹⁴ Haltaus 1840/Hätzerlin II, 2, Lied Nr. 11.

⁷¹⁵ Kat. Regensburg 1980, S. 8-15. Leider ist der Teppich nicht wirklich gut publiziert, ebenso wie es nur schlechte Aufnahmen gibt. So geht Leonie von Wilckens, die den Katalog geschrieben hat, kaum auf die Randdarstellungen ein, wie sie auch zahlreiche Inschriften meines Erachtens fehlerhaft ergänzt – allerdings dürften die Inschriften auch durch restauratorische Eingriffe oftmals nicht mehr dem Original entsprechen.

deutlich gemacht wurde, aber das Handeln der Dargestellten ist nun nicht mehr zurückhaltend, sondern eindeutig sexuell motiviert (Abb. 186).



Abb. 186,
Meister E.S., Liebespaar auf einer Gartenbank, um 1460

Zu den anderen Motiven der unten angeführten Kästchen siehe: 4.1 (Pfeil ins Herz), 4.3 (ineinander gelegte Herzen), 4.4 (Zähmung wilder Mann), Kap. 4.5 (Blumen und Kränze), 4.8 (Einhorn).

Nr. 4.6.1

Taf. XXI-XXIII

Holz (Deckel und Boden Eiche, Seiten Buche), Eisen, Malerei auf Goldgrund

L. 48 cm; B. 40 cm; H. 17 cm

Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. A 61⁷¹⁶

2. Viertel 14. Jahrhundert (1346/54 oder 1383/86)⁷¹⁷

Köln

Aus der Sammlung Wallraf

Der flache Holzkasten besitzt auf dem Deckel und allen Seiten reiche Bemalung über dick aufgetragenem vergoldetem Kreidegrund, gegliedert durch zahlreiche schmale geschmiedete Beschläge. Neun über den Deckel laufende Bänder (sieben davon sind mit Scharnieren mit den Beschlagbändern der Rückseite verbunden) teilen die Fläche des Deckels in acht hochrechteckige Felder. Jedes dieser Felder hat drei in das Holz eingetiefte Mulden, so dass sich drei querlaufende Register ergeben. Auf der Vorderseite sitzt das große, die ganze Höhe der Seite einnehmende Schloss mit Überfallbügel. Die Seiten werden durch Winkelbleche und darüber gelegte Beschläge miteinander verbunden. Der Boden ist zwischen die Wände eingedübelt, der aufliegende Deckel am Rand mit einem aufgenagelten Metallband verstärkt; in der Mitte sitzt ein Griff.

Deckel

Das mittlere der drei Register, das schmalste, verfügt über acht runde Bildfelder, die jeweils mit einem Wappen bemalt sind. Bei diesen handelt es sich um die der sieben Kurfürsten und das des Reichs in folgender Reihenfolge von links nach rechts: Reichsadler auf goldenem Grund, gefolgt von den Wappen der Erzbischöfe von Köln, Mainz und Trier. Daran schließen die Zeichen der vier weltlichen Fürsten an, als erstes das Wappen des Königs von Böhmen, danach das des Pfalzgrafen bei Rhein (mit dem Wappen Baierns!), des Herzogs von Sachsen und schließlich des Markgrafen von Brandenburg. Oberhalb und unterhalb dieses Wappenfrieses stehen sich unter abwechselnd grün und rot gefärbten

⁷¹⁶ Literatur: Kat. Aachen 2000, Bd. 2, Nr. 6.61. Zum Kasseler Kästchen: Schatzkunst, 800-1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel, ohne Seitenzahl.

⁷¹⁷ Die im Aachener Katalog angegebene genaue Datierung beruht auf der Quadrierung des fünften Wappens (Böhmen). Nur zu den angegebenen Zeiten fiel das böhmische Wappen mit dem Luxemburger Wappen

Wimpergen Frauen und Männer im Gespräch gegenüber. Trotz des sehr schlechten Erhaltungszustandes des Deckels lassen sich aufgrund der Gestik der Figuren verschiedene Stadien oder Situationen der Unterhaltung unterscheiden, die sich auch aufeinander beziehen. Die Dame des letzten Paares in der oberen Reihe wendet sich vom Mann ab, auf diese Situation weist die Dame des dritten Paares hin. Im ersten Paar lässt sich so etwas wie eine vorsichtige Annäherung der beiden erkennen, was im zweiten Paar durch eine Begrüßungsgeste weiter ausgebaut wird. Auch in der unteren Reihe verweisen die Figuren aufeinander. So scheint das dritte Paar eine größere Bedeutung zu haben, denn sowohl die Dame des zweiten wie die des vierten Paares weisen auf dieses Paar hin. Der Mann der ersten Beiden hält die Hände über der Brust gekreuzt vor dem Herzen, dessen Dame nimmt eine fragende Geste ein.

Seiten

Ein ähnliches Bild zeigt sich auf den Seiten. Auch hier sind die einzelnen Bildfelder durch die Beschlagbänder, die über die Seiten hinweg auf den Boden laufen, getrennt. Die Malerei nimmt das Paarthema auf, wobei zu beobachten ist, dass hier die Paare sozusagen unter sich bleiben, keines verweist mehr auf das benachbarte. Aber auch hier sind verschiedene Gesprächssituationen dargestellt, wie etwa das Ausweichen der Frau oder das Drängen des Mannes. Dabei ist zu beachten, dass der Künstler auf den Seitenwänden sehr viel weniger Wert auf eine unterschiedliche Gestaltung der Figuren gelegt hat. Die Damen erscheinen stereotyp, wie mit einer Schablone aufgetragen, immer ist es die gleiche Haltung, die gleiche erhobene rechte Hand (vor allem auf der Rückseite). Die Variationsbreite bei den Männern ist etwas größer, nur eine Figur wiederholt sich. Zu erkennen sind drei Falkner, drängende, bittende und flehende Jünglinge.

Das Kästchen ist in relativ schlechtem Zustand. Die Malerei des Deckels ist stark in Mitleidenschaft gezogen, so dass kaum eines der Gesichter noch zu erkennen ist; mit starken Nachbesserungen ist zu rechnen. Die Malereien der Seiten sind in einem besseren Zustand.

Aufgrund des Kostüm- und Figurenstils, sowie dem Umstand, dass die Figuren voneinander geschieden unter einer Arkatur stehen, lässt sich das Kästchen recht gut datieren. Figuren in einem architektonischen Rahmen anzuordnen ist nichts

zusammen, denn Karl IV. sowie sein Sohn waren in diesen Jahren sowohl König von Böhmen als auch Graf.

Außergewöhnliches und war gerade im 14. Jahrhundert in allen Medien weit verbreitet, vor allem bei zahlreichen Arbeiten der Pariser Elfenbeinschnitzerei dieser Zeit, ebenso wie der rhythmische Wechsel der Farben (die Wimperge sind bei den Frauen rot, bei den Männern grün). Das Motiv findet sich bereits ein Jahrhundert zuvor bei der Gestaltung der inneren Nischenwand des Westportals der Kathedrale von Reims aber auch in den Malereien der Sockelzone der Arenakapelle, den großen Schreinen des 13. und 14. Jahrhunderts und natürlich der Glasmalerei dieses Zeitraums.

Engere Verwandtschaft in jeglicher Richtung zeigen die schlanken Figürchen mit den schwingenden Konturen und den weichen Rundungen des Faltenspiels zu den Figuren der Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, dort vor allem zum Bischofsfries in der untersten Reihe.⁷¹⁸ Hier wie dort sind es die schön in runden Falten fallenden Gewänder der Damen, der grazile Körperschwung mit dem geneigten Haupt, die sprechende Gestik der erhobenen Hände während mit der anderen Hand gleichzeitig das Gewand gerafft wird (Abb. 187).



Abb. 187
Köln, Dom, Chorschranken, Bischofsfries, erste Hälfte 14. Jahrhundert

Ähnliches gilt für die Figuren der Innen- und Außenseite der beiden Außenflügel des Klarenaltars im Kölner Dom. Das Kostüm der Figuren (besonders der Schnitt der Ärmel und der Gugel) sowie die Frisuren der Damen mit den an den Seiten gedrehten Locken verweist in die Zeit der Jahrhundertmitte und findet sich erstaunlich nahe (wie auch der Stil der Figuren an sich) in einem 1354 in Trier entstandenen Codex.⁷¹⁹ Kleine Details, wie die schmalen Streifen, die ab dem Ellenbogen von den Ärmeln der Männer herabhängen, weisen auf französische Mode hin, wie sie deutlich in einer Bible historique von 1357 zu

bzw. Herzog von Luxemburg.

⁷¹⁸ Wachsmann 1985, S. 430-434.

⁷¹⁹ Koblenz, Landeshauptarchiv, 1C Nr.1, Codex balduini trevirensis.

sehen ist.⁷²⁰ Aufgrund des Gewandstils ist eine Datierung um die Jahrhundertmitte vorzuziehen.

Es hat sich ein zweites, etwas kleineres Kästchen aus derselben Werkstatt erhalten, das sich heute im Hessischen Landesmuseum in Kassel befindet.⁷²¹ Das Kästchen ist seit dem 19. August 1785 nachweisbar und ist damit eines der am frühesten belegten Kästchen. Zu diesem Zeitpunkt wurde es auf Veranlassung des Hessischen Landgrafen Wilhelm IX. aus dem Kirchenschatz der Kasseler Hauptkirche, St. Martin, in das Museum Fridericianum überführt (Taf. XXIII, Abb. 45)

Nahezu identisch sind vor allem die Beschläge (die auf dem Kasseler Stück nur etwas zierlicher sind), das Schloss und die Scharniere. Ebenso wie auf dem Kölner Stück befinden sich die figürlichen Darstellungen in eingetieften Mulden. Die Figuren selbst stammen sichtlich von der gleichen Hand, sie haben den gleichen Schwung, die gleiche elegante, dabei grazile Körperhaltung, die sprechende Gestik, die gleichen Gewänder (man beachte nur die schwarzen Beine der Männer) mit der feinen Binnenzeichnung und die gleichen Frisuren. Wie auf dem Kölner Kasten stehen sich auch hier, bis auf die seitlichen Felder, in denen eine Dame von zwei Männern begleitet wird, immer Paare im Gespräch gegenüber. Alle Figuren werden ebenso von farblich alternierenden Wimpergen (rot die Damen, schwarz die Männer) überfangen, wobei diese auf dem Kölner Kasten etwas aufwändiger und feiner gearbeitet sind.

⁷²⁰ London, British Library, Royal Ms. 17 e VII, siehe Kat. Köln 1978, Bd. 1, S. 66-68.

⁷²¹ Inv.-Nr. B VI.200. L. 38,8 cm; B. 35 cm; H. 16,5 cm.

Nr. 4.6.2

Taf. XXIV-XXVII

Minnekästchen

Holz, Messingbeschläge, Malerei auf Goldgrund (oder vergoldetem Silbergrund⁷²²)

L. 35 cm; B. 23 cm; H. 12,5 cm

Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, Dauerleihgabe der Pfarrkirchenstiftung St. Emmeram⁷²³

2. Hälfte 14. Jahrhundert

Regensburg?

Bis zur Aufhebung des Klosters St. Emmeram am Beginn des 19. Jahrhunderts, längstens aber bis 1811 befand sich das Kästchen dort, danach kam es in die Pfarrkirche St. Emmeram, seit 1982 wird es im Diözesanmuseum Regensburg aufbewahrt.

Das Kästchen wurde als Reliquiar benutzt, noch im zwanzigsten Jahrhundert befanden sich nach Angaben des Museums verschiedene mit Zetteln versehene Reliquien darinnen.⁷²⁴

Auf dieses Kästchen beziehen sich möglicherweise zwei Einträge in einem aus dem späten 17. Jahrhundert stammenden Heiltumsverzeichnis des Klosters.⁷²⁵

Nr. 32:

„Ein Trügl mit Messing beschlagen darinn etliche Reliquie, und der Schlußl zum Sarch, wie auch das Schlüssele zum silbern Kästl oder Trüglein, auff welchem Imago Cruzifixi, B.M. et S. Johannis zu finden.“

Nr. 33:

„Drey andere Trüglein von Helphenbain, darinnen auch haylighthumb, die Schlüssel darzu ligen im oben gemalt Trügl, den mit Messing beschlagenem.“

Mit Sicherheit kann zwar nicht gesagt werden, dass es sich bei dem genannten „Trügl“ um dieses Minnekästchen handelt, aber der Hinweis auf die Bemalung, die im Inneren befindlichen Reliquien sowie die Messingbeschläge machen es zumindest nicht ganz

⁷²² Das Inventar des Diözesanmuseums spricht von „Lasurfarben auf Silbergrund“. Weder das eine noch das andere dürfte stimmen, dürfte aber auch, was den Originalzustand betrifft, schwer zu beurteilen sein, da das Kästchen stark restauriert wurde. Im momentanen Zustand ist die Malerei deckend aufgetragen, der Grund golden.

⁷²³ Literatur: Mader 1933, S. 324.

⁷²⁴ Freundliche Auskunft vom Direktor des Museums, Dr. Reindel.

⁷²⁵ München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KL Regensburg, St. Emmeram, Nr. 36 ½. Das im Repertorium in das 17. Jahrhundert datierte Heiltumsverzeichnis ist nur unvollständig erhalten. Es fehlen die ersten Seiten mit den Nrn. 1-26 des so genannten großen „haylthumb(s)“ (bis Nr. 73, danach das kleine „haylthumb“).

unwahrscheinlich. Damit wäre das Regensburger Kästchen dasjenige „echte“ Minnekästchen mit der am längsten zurückreichenden Provenienz.

Am Ende abgerundete, flache Messingbänder sind über alle Seiten auf den Boden gezogen, um die Wandungen mit diesem zu verklammern. Die drei mittleren Beschläge des Deckels sind durch Scharniere mit den Beschlagbändern der Rückseite verbunden. Um den Rand des Deckels läuft ein oben gezacktes Metallband (vergoldetes Kupfer?). Winkelförmige Beschläge verdecken den Stoß der Seitenteile und bilden, unten zu Dreipässen geformt, die Füße. Das Schloss sitzt mittig vorne in der Wandung, der Schließbügel fehlt. Den Deckel ziert ein einfacher umklappbarer Griff. Alle Beschläge sind mit kleinen Metallstiften angenagelt.

Das Innere des Kästchens ist relativ roh belassen, es lassen sich weder Spuren einer Bemalung, noch Reste einer Stoff- oder Lederverkleidung feststellen, was insofern verwundert, da der Boden außen rot-goldenen bemalt (Steinimitation?) ist.

Deckel und Seiten zeigen zehn miteinander kommunizierende Paare (vier auf dem Deckel, je zwei auf der Vorder- und Rückseite, je eines auf den Seiten). Jede Figur ist für sich in eine Architekturrahmung eingebunden. Die von einer schmalen schwarzen Linie eingefassten Bildfelder sind auf dem Deckel hochrechteckig, auf den Seiten querrrechteckig und voneinander durch orange Rahmenbänder, auf denen die Beschläge liegen, getrennt. Jedes Bildfeld wird unten von einer Bodenzone (auf dem Deckel grün gewellt, an den Seiten braun, an Erdschollen erinnernd) und oben von einer Arkade mit krabben geschmücktem Dreipassmaßwerk abgeschlossen, welche links und rechts auf halben Säulen aufrucht, die sich mit den halben Säulen des jeweils benachbarten Bildes optisch zu einer ganzen Säule ergänzen. Die (wohl aus Platzgründen) auf dem Deckel gelängt bzw. schmaler erscheinenden, auf den Seiten eher gedrungenen Figuren ragen mit ihren Köpfen jeweils in den mittleren Bogen des Dreipasses. Links und rechts werden die Figuren durch Sträucher oder Bäume flankiert, die aufgrund der Form der Blätter zu identifizieren sind, wie beispielsweise Weide, Linde, Eiche, Buche, Stechpalme, Pappel, Efeu oder Winde.⁷²⁶ Die Männer sind ausnahmslos in rote, innen grün gefütterte, knöchellange und an den Ärmeln eng anliegende Gewänder gekleidet. Manche tragen

⁷²⁶ Ob die verschiedenen Bäume eine symbolische Bedeutung haben ist grundsätzlich möglich. Im Liederbuch der Klara Hätzerlin gibt es ein Gedicht, dass die Blätter verschiedener Bäume liebesymbolisch ausdeutet: „Was allerley pletter bedeuten“ (Liederbuch Teil II, 2, Lied Nr. 22). So bedeutet die Eiche Festigkeit, die Buche steht für Müßiggang, eine Espe deutet auf unsichere Verhältnisse hin usw.

zudem (dunkel-) grüne Kapuzen, alle schwarze Schuhe. Bei den Frauen, von denen keine eine Kopfbedeckung trägt, variieren die Gewandfarben. Einfache, dunkelblaue bzw. dunkel- oder hellgrüne Kleider, ebenfalls mit eng anliegenden Ärmeln, wechseln mit zweifarbigen rot-grünen. Alle Frauenkleider sind relativ weit ausgeschnitten, stauen sich in weichen Falten am Boden und sind bis auf die zweifarbigen hoch gegürtet. Die Farben der Gewänder wie die der kleinen Zwickel zwischen der Arkade und der Begrenzung des Bildfeldes (immer grün – rot) wechseln ab, was besonders auf dem Deckel auffällt. Hier wechselt auch die Figurenfolge der oberen Reihe kreuzförmig mit der der unteren Reihe:

Frau (grün) - Mann (rot) / Frau (dunkles blaugrün) – Mann (rot)

Mann (rot) – Frau (dunkles blaugrün) / Mann (rot) – Frau (grün-rot)

Die Gesichter der schwungvollen, lebendig gestikulierenden Figuren (die alle blondes, gewelltes Haar haben) sind stets im Profil oder Dreiviertelprofil mit überwiegend hohen Wangenknochen und ausgeprägtem Kinn wiedergegeben. Hände und Gesichter sind durch eine stark hervortretende rotbraune Konturlinie geformt, die spärliche Binnenzeichnung legt die Linie der Nase und Augenbrauen fest. Die kleinen Münder sind rot.

Die insgesamt zehn Paare werden in zehn verschiedenen Liebessituationen gezeigt.

Deckel (von links oben nach links unten im Uhrzeigersinn):

Eine Frau zielt mit zwei Pfeilen auf einen Mann, der sich mit abwehrend erhobener rechter Hand von ihr abwendet. Der Mann des Paares nebenan überreicht seiner Angebeteten ein kleines Herz, diese scheint überrascht und hält ihren (Blüten?)-kranz zurück. Darunter überreicht die Dame ihrem mit gefalteten Händen bittflehenden Galan einen Kranz. Links daneben ein Mann, der auf seiner linken Hand einen Jagdvogel trägt, während die Rechte, die einen Handschuh hält, in die Hüfte gestützt ist. Seine Dame hält in der rechten Hand einen Geldbeutel, auf den sie mit der Linken hinweist.

Vorderseite

Leicht zornig schreitet ein junger Mann, der mit dem Zeigefinger der rechten Hand in die Innenfläche der Linken klopft in Richtung seiner Dame, die, obwohl mit auf ihn gerichtetem Zeigegestus, sich abwendet. Die Frau des rechts benachbarten Paares hat eine Hand im Gewand verborgen und macht mit der anderen eine Art herlockende Geste. Den Kranz hält diesmal der Mann, der mit ausgestrecktem Zeigefinger der rechten Hand auf seine Dame (oder eine Falte in seinem Gewand) deutet.

Rechte Seite

Eine Rose überreicht der Herr des nächsten Paares. Die Frau deutet auf die Blume, hält aber den Kranz in der Linken zurück, den der Mann mit ausgestreckter linker Hand offensichtlich ergreifen möchte.

Rückseite

Die nächste Dame hält sich mit der Übergabe ihres Kranzes ebenfalls zurück, hat aber in der anderen Hand einen (kaum sichtbaren) Liebespfeil. Der Mann, der sich bereits abgewandt hat, sieht zurück und weist mit offener linker Hand auf die Frau hin. In der rechten Hand trägt er ein paar weiße Handschuhe. Auf die Knie ist der Jüngling des nächsten Paares gesunken, die Hände bittend erhoben. Seine Dame hat ihren Kranz mit beiden Händen umfasst und schickt sich wohl an, diesen ihrem Galan auf den Kopf zu setzen.

Linke Schmalseite

Zu guter letzt steht sich ein Paar gegenüber, bei dem der Mann, der in seiner Rechten wiederum ein Paar Handschuhe hält, auf den ihm von seiner Dame offerierten Kranz hinweist. In einer Art Beteuerungsgeste hat die Frau die linke Hand auf die Stelle ihres Herzens gelegt.

Zustand

Das Kästchen wurde wohl in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufwendig restauriert, ein Restaurierungsbericht liegt leider nicht vor.⁷²⁷ Nach Auskunft des Diözesanmuseums muss es sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustand befunden haben, es ist mit erheblichen Retuschen an der Malerei zu rechnen. Der Deckel ist stark aufgebogen, was aufgrund der gerade abschließenden Seitenteile und der ebenfalls gerade verlaufenden Metallrahmung nicht der ursprüngliche Zustand sein dürfte. Es ist anzunehmen, dass die Schäden während des II. Weltkrieges entstanden, denn die bei Mader 1933, Abb. 222 gezeigte Aufnahme lässt nichts von einer starken Beschädigung erkennen.

⁷²⁷ Dem Inventarblatt des Museums ist lediglich zu entnehmen, dass das Objekt um 1795 (sic!) restauriert wurde. Es dürfte sich unzweifelhaft um einen Tippfehler handeln, richtigerweise müsste es wohl 1975 heißen.

Wie bei allen Kästchen ist auch hier eine genaue kunsthistorische Einordnung nicht einfach, da fest datierte und lokalisierte Vergleichsobjekte fehlen. Im Inventareintrag des Museums wird einzig auf den großen Regensburger Minneteppich (Regensburg, Historisches Museum) verwiesen.⁷²⁸ Die Paarszenen zeigen jedoch lediglich eine vage formale, aber keine stilistische Ähnlichkeit und haben nur wenige inhaltliche Parallelen. Auf dem in das späte 14. Jahrhundert datierten und wohl aus Regensburg stammenden Teppich finden sich zwar einige vergleichbare Szenen, wie beispielsweise die Übergabe eines Herzens, eines Kranzes oder das Motiv des Liebespfeiles, aber diese Parallelen gehen über allgemein gleiche Motive nicht hinaus. Stilistisch ist der Teppich eindeutig dem späten 14. Jahrhundert zuzurechnen. Der Kostümstil der Figuren auf dem Teppich unterscheidet sich deutlich von dem der Kästchenfiguren. Die Männer dort tragen ausnahmslos die für die Zeit um die Wende des 14. zum 15. Jahrhunderts typische kurze Schecke mit der schmalen Taille und der auswattierten Brust. Die Kleider der Damen auf dem Teppich zeichnen sich durch ihren figurbetonenden Schnitt, den weiten Ausschnitt und die hohe Taille aus, während die Gewänder auf dem Kästchen zumeist weit und füllig fallen und nur manchmal gegürtet sind.

Im Aufbau der einzelnen Bildfelder wie in der Zusammenstellung der Paare sind zwei erhaltene und gut zu datierende Objekte dem Regensburger Kästchen vergleichbar. Es handelt sich um das so genannte Churfürstenkästchen aus dem Kölner Museum für Angewandte Kunst (siehe 4.6.1) und einem eng mit diesem zusammengehörigen Kästchen aus dem Besitz des Hessischen Landesmuseums in Kassel (ebd.). Beide Arbeiten zeigen höfisch gekleidete Paare im Gespräch, worauf die Redegesten hinweisen. Soweit erkennbar, findet kein Austausch von Geschenken statt. Auffällig ist bei allen drei Kästen die verwandte architektonische Gliederung der einzelnen Bildfelder. Die Figuren des Kölner und Kasseler Kästchens stehen unter gotischen Wimpergen, reich mit Krabben besetzt und mit einem Dreiblatt gefüllt. Die Köpfe der Figuren ragen in den mittleren Bogen des Dreipasses. Die farbliche Gestaltung der Rahmenarchitektur alterniert im Wechsel von Rot und Grün. Der Kostümstil der Figuren auf diesen Kästchen ist allerdings ein anderer, was besonders bei den Gewändern der Männer deutlich wird. Diese tragen nicht knöchel- sondern knielange eng geschnittene Röcke mit tiefliegenden Gürteln und Jacken, die den Oberkörper leicht betonen. Eher vergleichbar sind die Gewänder der Frauen. Hier wie dort finden sich am Boden stauende stoffreiche Kleider mit weitem, aber nicht schulterfreiem (wie auf dem Regensburger Teppich) Ausschnitt.

⁷²⁸ Wilckens 1980, S.8-15, mit der älteren Literatur.

Ikonographisch hingegen stehen französische Elfenbeinarbeiten aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts den Darstellungen des Regensburger Kästchens nahe. In erster Linie sind Spiegelkapseln, aber auch die verzierten Rückseiten kleiner Schreiftäfelchen zu nennen. Zu den Standardmotiven dieser Objekte gehören immer wieder Paare in Gesprächssituationen, ebenso wie die Kranzübereichung oder das Schenken des männlichen Herzens (siehe oben).

Stilistisch am nächsten sind die Miniaturen in einer in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (um 1340) wahrscheinlich in Regensburg entstandenen Handschrift des Welschen Gastes.⁷²⁹ Vergleichbar sind vor allem die Gesichtstypen mit den kantigen und hohen Wangenknochen, die bei Profildarstellungen oft wenig ansprechenden Gesichter, ferner die bei den Frauen bodenlangen, bei den Männern bis zum Knöchel reichende Gewänder. Das nicht bei Kohlhaussen verzeichnete Kästchen wurde von Appuhn, der es wie aus seinem Nachlass zu entnehmen ist, kannte, nicht beanstandet. Auffällig fand er lediglich, dass es innen „wie neu“ aussehe.⁷³⁰

⁷²⁹ Gotha, Forschungsbibliothek Membrana I 120. Auf Regensburger Herkunft verweist der Schriftdialekt. Vgl. hierzu Kries 1985/Welscher Gast, Bd. IV, S. 45f.

⁷³⁰ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nachlass Horst Appuhn I.B-9c.

Nr. 4.6.3

Taf. XXVII-XXX

Minnekästchen

Ahorn (?), Eisen

L. 26,5 cm; B. 16 cm; H. 13 cm

Unbekannte Privatsammlung, ehemals Kunsthandlung Böhler München⁷³¹

Erstes Viertel 15. Jahrhundert

Oberrheinisch – Bodenseeraum

Das Kästchen tauchte 1999 im Münchner Kunsthandel auf und wurde im selben Jahr auf der Münchner Kunst und Antiquitätenmesse ausgestellt. Im Januar 2000 war es zusammen mit Exponaten aus der Sammlung Kofler – Truninger in der Blumka Gallery in New York zu sehen, von dort wurde es an einen unbekanntem Privatsammler verkauft.⁷³² Einen Hinweis auf frühere Besitzverhältnisse gibt lediglich die auf der Bodenunterseite in schwarzer Tinte angebrachte Inventarnummer TR 873, die bislang jedoch nicht aufgelöst werden konnte.

Das fußlose Kästchen aus ist auf allen Seiten sowie auf dem Deckel mit geschnitzten, recht flachen figürlichen Reliefs versehen. Die Seitenwände werden durch drei verkeilte Zinken kunstvoll zusammengehalten, die dreieckigen Schwalbenschwänze befinden sich auf den Längsseiten, die Zinken auf den Schmalseiten. Der Boden ist aufgeleimt, der Deckel mit zwei schmalen angenagelten Scharnieren befestigt. Das metallene Schloss mit dem rechtwinklig nach links abknickenden Riegel ist mit einem umlaufenden gekordelten Band verziert. Aus dem Blech ausgeschnittene und mit Mennige ausgefüllte Verzierungen schmücken die Deckplatte. An der linken und rechten Seite befinden sich etwas stärkere, ebenfalls gedrehte Stäbe mit verzierten Enden. Die Bodenplatte des Schlosses bildet an den Ecken Blattformen aus, die den Nägeln, mit denen das Schloss befestigt ist, Halt geben.⁷³³ Ein gespaltenes Wappenschild mit rotem Feld rechts und drei schwarz-weißen Balken

⁷³¹ Literatur: Wurst 1999, Wurst 2003, S. 106-110.

⁷³² Laut Auskunft von Florian Eitle-Böhler, dem vormaligen Besitzer. Nach der Ausstellung in New York kehrte das Kästchen nochmals für kurze Zeit nach Europa zurück und wurde auf der Antiquitätenmesse in Maastricht gezeigt.

⁷³³ Im Stilleben über dem Bild des Propheten Jeremias auf einer der Seitentafeln eines Altars aus der Hand des Meisters der Verkündigung von Aix (Brüssel, Musée Royal) findet sich ein Kästchen mit verblüffend ähnlichem Schloss.

links zielt die Deckelinnenseite.⁷³⁴ Auf dem inneren Boden ist ein kaum mehr zu erkennendes geflügeltes rotes Herz gemalt.

Jedes der fünf Bildfelder ist mit dem gleichen, zumeist höchst exakt geschnitzten Hintergrundmuster versehen (Rautengrund oder, zutreffender, Waffelmuster); allein der Reliefgrund der Rückseite ist etwas nachlässiger gearbeitet. Schmale kantige Stege bilden ein Raster von auf Eck gestellten Quadraten, die ihrerseits mit tiefer in das Holz eingekerbten vierpassartigen Elementen gefüllt sind. Deckel und Bodenplatte sind an den Seiten mit einer Hohlkehle verziert.

Deckel:

Im Zentrum des Reliefs, das als Einziges von einem breiten Rahmen eingefasst ist, wächst auf einer kleinen, von einem geflochtenen Weidezaun umgrenzten Anhöhe, eine Linde mit querovaler Krone, deren feines Geäst an den Enden mit ihren charakteristischen herzförmigen Blättern besetzt ist. Innerhalb dieses umschlossenen Bereichs befindet sich ein Tier, wohl ein Hund, der nach links blickt. Vom Baum getrennt stehen sich ein Mann (links) und eine Frau (rechts) gegenüber, beide mit einem zur Mitte gerichteten Schriftband in der Hand. Auf die Versicherung des Mannes: „tru ich halt wie du wilt“ antwortet die Frau: „bis stet das ist mi (n) rot“⁷³⁵.

Vorderseite:

Das Bildfeld der Vorderseite wird durch das Schloss und einem darunter kauernenden, an einem Knochen nagenden Hund in zwei gleich große, nahezu spiegelsymmetrische Abschnitte geteilt. Links und rechts vom Schloss befindet sich jeweils ein einander zugewandtes Paar mit Schriftbändern in den Händen, deren Texte teilweise fast wörtlich die Thematik des Deckels wieder aufnehmen. Das Paar links gelobt sich mit den Worten: „uf din tru bu ich al stund“ (Mann) und „din tru lob ich nu“ (Frau) die gegenseitige Treue. Die Dame des rechten Paares rät ihrem Galan: „bis stet das rat ich dir“ worauf dieser antwortet: „t?w halt ich dir wie du wilt“⁷³⁶

Rechte Schmalseite:

⁷³⁴ Das Wappen konnte bislang nicht identifiziert werden.

⁷³⁵ „bis“ ist ein überkommener Imperativ von sein, vgl. DWB II, Sp.41f. Er findet sich auf einigen Kästchen und Teppichen. Während im deutschen Sprachraum diese Form im Barock aufgegeben wird, gibt es für den Schweizer Sprachraum bis ins 19. Jahrhundert zahlreiche Belege.

Weniger zurückhaltend ist die Szene der rechten Schmalseite. Auch ohne erläuternde Schriftbänder wird deutlich, was sich abspielt. Von einem Baum mit spindelförmigen Blättern im Zentrum des Bildfeldes leicht verdeckt, nähert sich rechts in gebückter Haltung ein Jüngling in kurzem Rock und mit Dolch am Gürtel, einer links stehenden jungen Frau. Während er mit dem Zeigefinger der linken Hand eine anlockende Bewegung macht, hält er sich zugleich die Rechte vor die Scham und enthüllt damit seine primär sexuellen Absichten. Das Mädchen mit Zopffrisur weicht mit ausgebreiteten Armen erschreckt vor der eindeutigen Offerte des jungen Mannes zurück.

Rückseite:

Zwei weitere Varianten des Themas des Deckels und der Vorderseite birgt das Relief der Rückseite. Eine junge Frau und ein offensichtlich nicht mehr ganz so junger Mann bilden das erste Paar. Seine Antwort auf die Frage der Frau: „sag gut gesel din sin“ wird, da leider nur teilweise zu lesen, nicht recht verständlich: „two g?a? frou min“.⁷³⁷ Die Frau des zweiten Paares gelobt ihrem gegenüber knienden Verehrer mit den Worten „din tru ich nu loben s (oll)“ die Treue. Dass der jugendliche Galan hingegen seinen Treueschwur „min tru ich dir halt an end“ trotz seines Kniefalls nicht ganz so ernst meint, beweist die Geste seiner linken Hand. Er hält Zeige- und Mittelfinger für die Frau unsichtbar überkreuzt und hebt damit die Verbindlichkeit seines Gelöbnisses auf.⁷³⁸

Linke Schmalseite:

Hier stehen sich ein Mönch und eine Nonne gegenüber. In seiner rechten Hand hält der Ordensmann ein Schriftband, auf das er zugleich mit dem ausgestreckten linken Zeigefinger hinweist. Zu lesen ist darauf ein Neujahrswunsch „ein gut ior dir got geb“, auf den die Nonne mit (dankend?) erhobener linken Hand und leicht geneigtem Kopf reagiert.

Figuren- und Kostümstil

⁷³⁶ Der zweite Buchstabe des ersten Wortes ist nicht mehr eindeutig lesbar. Die vorhandenen Reste lassen aber auf ein r rückschließen, so dass sich das abgekürzte Wort tr(u)w ergeben würde, wodurch sich der Satz auch sinnvoll ergänzen ließe.

⁷³⁷ Zweiter und vierter Buchstabe sind nur schwer zu rekonstruieren. Es könnte sich bei der zweiten Minuskel um ein n handeln, dann würden sich die Buchstaben gna ergeben, die sich am wahrscheinlichsten zu gnad ergänzen ließen. Der letzte Buchstabe, der nur zu einem kleinen Teil zu sehen ist, könnte aufgrund des charakteristisch kurzen linken Grundstrichs ein d sein. Dennoch ergibt sich dann kein vernünftiger Satz, da das erste Wort two im Deutschen Wörterbuch nicht verzeichnet ist. Das Schweizer Idiotikon kennt das Verb twollen für angeregt unterhalten, flirten etc., das in diesem Zusammenhang passen würde, sich aber nur schwer mit gnad verbinden läßt.

⁷³⁸ Soweit ich die Literatur überblicken konnte, ist diese noch heute bekannte Geste kaum erforscht, für das Mittelalter als argumentum ex contrario aber denkbar. Hierzu: Künssberg 1941, S. 25-28.

Zwischen den Kostümen der Figuren des Deckels und denen der restlichen Figuren ist ein deutlicher Unterschied auszumachen. Das sich gegenüberstehende Paar des Deckelreliefs zeichnet sich durch vornehme, knöchel- bzw. bodenlange, im Bereich der Brust eng anliegende, sonst jedoch stoffreich fallende Gewänder aus. Während sich der Mann zugeknöpft gibt, hat das unter der Brust gegürtete Kleid der Frau einen schulterfreien Ausschnitt. Voluminös hängen die fast überdimensionalen Sackärmel beim männlichen Gewand herab, die am Saum gezaddelten Tütenärmel des weiblichen Kostüms reichen bis zum Boden. Die Gewänder sind, wie auch alle anderen weltlichen Gewänder auf dem Kästchen, mit einer dicht gesetzten Dreipunkt-Punze verziert. Weitere kleine Details werden sichtbar, wie die gebogte Borte an den Ärmelnähten und am Kragen beim Mann sowie die aus einzelnen Platten zusammengesetzten Gürtel beider Geschlechter.

Nicht ganz so prächtig sind die Gewänder der Figuren auf den Seiten gestaltet. Die Männer tragen nur mehr kurze, knapp das Gesäß bedeckende und in der Taille gegürtete Socken mit betontem Oberkörper und mäßig großen Sackärmeln. Auffällig sind auch hier die kleinen Details an der männlichen Kleidung, wie beispielsweise die Schnürung der Socken oder die feingezaddelten Säume. Unverändert hoch gegürtet und tief ausgeschnitten ist das Kostüm der Frauen; die nicht mehr ganz so stoffreichen Ärmel sind hier allerdings mit eng anliegenden Manschetten versehen, zuweilen weiten sich die Ärmel trichterförmig zu Stulpen. Gewand und Aussehen des älteren Mannes im Relief der Rückseite unterscheiden sich etwas von dem seiner jugendlichen Mitstreiter. Mit Spitzbart und gescheitelter Frisur trägt er einen knielangen hochgeschlossenen und an der Brust geknöpften Rock, der in tiefe und große Falten gelegt ist; die weiten Tütenärmel sind eckig ausgezaddelt.

Die Nonne der linken Seitenwand trägt über ihrem gegürteten Untergewand eine Kuckulle und ein Skapulier, darüber einen ärmellosen Mantel, der Mönch trägt nur Kutte und Kapuze. Bei beiden ist der für die Bettelorden typische Knotenstrick, der als Gürtel dient, zu erkennen.

Die ovalen, am Kinn schmal zulaufenden und nicht sehr hübschen Gesichter sind sowohl beim Mann als auch bei der Frau charakterisiert durch eine hohe und breite Stirn sowie große mandelförmige Augen mit hervorstechenden Augäpfeln und ausgeprägten Ober- und Unterlidern. An die kantig geführte Nase schließen sich rechtwinklig die Brauenbögen an, der Mund ist klein und schmal. Das Haar des Mannes bauscht sich links und rechts am Kopf zu voluminösen Gebilden auf, das der Frau, in der Mitte gescheitelt, fällt in Strähnen auf die Schultern herab. Die Hände sind zart und langfingrig.

Es hat sich kein wirklich vergleichbares Kästchen erhalten. Hinsichtlich des Figurenstils relativ nah an diesem Objekt sind zwei im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrte bzw. ehemals aufbewahrte Kästchen (Kohlhausen 1928, Nr. 53 und 54, siehe Kap. 4.6.4). Das unter der Nr. K. 2793 inventarisierte Stück ist seit dem II. Weltkrieg verschollen. Es fällt die gleiche Betonung der Brust bei den männlichen Figuren auf wie ebenso die hohe Taille bei den Frauen, die sich seitlich aufbauschenden Frisuren, die schlanken Füße mit den spitzen Schuhen, die schmalen Münder. Ferner erinnern die Blätter der Bäume an solche, wie sie auch auf dem „Böhler“-Kästchen anzutreffen sind, ebenso wie die Art der Schriftrollen, die sich den Biegungen der Rollen anpassenden Worte oder die ganz spezifischen Buchstaben.

Im Archiv des Schweizer Landesmuseums in Zürich haben sich allerdings drei Zeichnungen aus der Hand des ersten Direktors Heinrich Angst erhalten, die dieser angeblich nach einem einzigen Kästchen angefertigt hat, das ihm 1869 gezeigt wurde (Abb. 188 – ich zeige nur eine davon).⁷³⁹

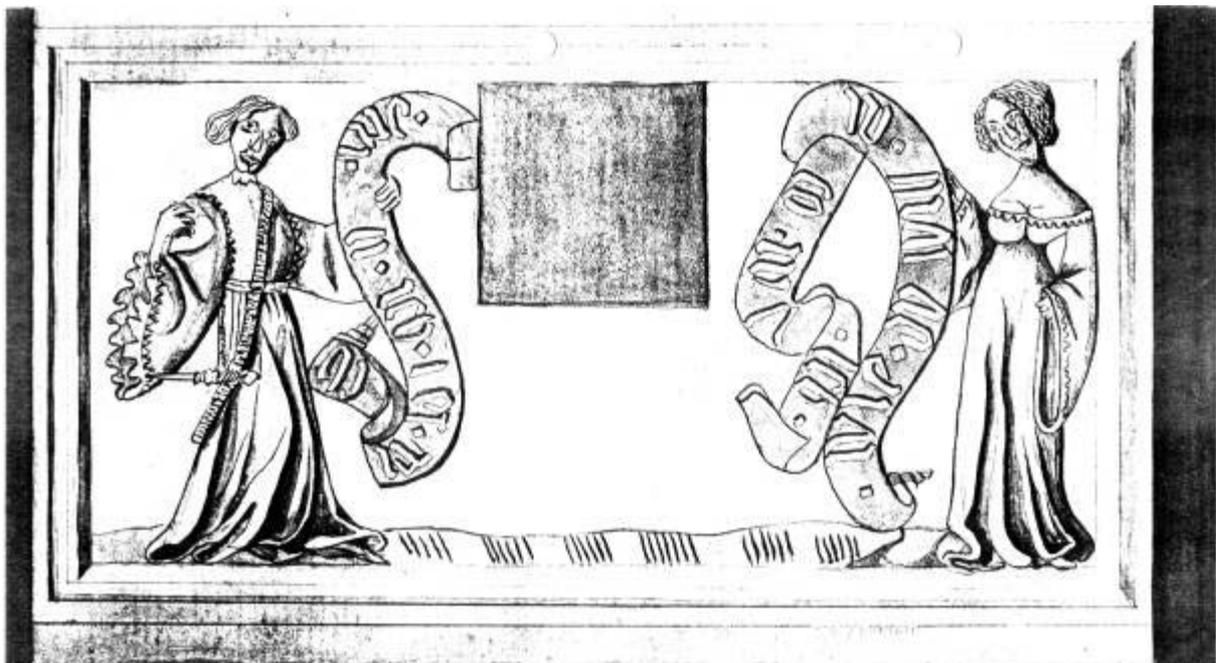


Abb. 188,
Heinrich Angst, Zeichnung nach einem verschollenen Minnekästchen, Ende 19. Jahrhundert,
Zürich, Schweizer Landesmuseum

⁷³⁹ Zürich, Schweizer Landesmuseum, Archiv. Die beiden anderen Blätter zeigen ein Einhorn und eine Chimäre, wie sie auch auf dem Kästchen 4.7.2 zu sehen sind – ich denke nicht, dass es sich um ein Kästchen handelte, die Tiere passen stilistisch nicht zu den Menschen, zumindest hat sich kein in dieser Hinsicht vergleichbares Objekt erhalten.

Es soll sich um den Deckel und zwei Seitenteile handeln. Nach den noch vorhandenen Kästchen zu schließen, dürften es aber zwei Objekte gewesen sein, die Angst zu sehen bekommen hat. Zieht man die Unsicherheiten eines offensichtlich nicht sonderlich geübten Zeichners in Betracht, dann erinnert das Relief mit dem sich gegenüberstehenden Paar stark an das hier besprochene Kästchen. Es sind vor allem Details, die sich entsprechen. Hier wie dort findet man die gleichen fein gebogten Säume bzw. Nähte an den Ärmeln oder am Kragen des Mannes, bei beiden Figuren dieselben ausgezaddelten voluminösen Tütenärmel sowie die sich in weichen Schlaufen stauenden Gewänder, den tiefen Ausschnitt und die Höhe Taille der Frau. Vergleichbar sind auch die Form des Gesichtes, schmal und zum Kinn hin spitz zulaufend, sowie die sich an den Seiten des Kopfes bauschenden Haare des Mannes. Auch die Schriftrollen, die beiden in der Hand halten, entsprechen sich nahezu exakt mit einigen auf dem „Böhler“-Kästchen. Es sind gleiche Brechungen zu beobachten, sie rollen sich am Ende in ganz identischer Weise ein. Ebenso sind die Buchstaben vergleichbar, wie auch die Art der Inschriften. Einzelne Worte werden der Rundung des Bandes angepasst und entsprechend verschoben geschnitzt. Entsprechend ist wiederum die Art der kurzen Texte mit vergleichbarer Intention – es sind ebenso Treueversicherungen. Die Frau spricht: „wie du will also will ich“, die Inschrift des Mann ist wohl zerstört gewesen und auf der Zeichnung kaum zu entziffern: „din [wi?]ll ich i[mm?]er ricb(?)“.

Die quadratische Aussparung, die Angst andeutet, dürfte auf die Fläche für ein Schloss hinweisen. Demnach wird es sich wohl nicht um den Deckel eines Kästchens handeln, sondern um eine Vorderseite.

Jene Geste der überkreuzten Finger des Mannes auf der Rückseite, mit der er die Tragweite seines Eides aufhebt und die bis zum heutigen Tage jedem Kind bekannt sein dürfte, habe ich noch auf zwei weiteren Werken gefunden. Zum einen auf einem Basler Wirkteppich der Jahre um 1450.⁷⁴⁰ Ein Paar steht sich im Gespräch gegenüber, beide sind von einem Schriftband umfängen. Eine blühende Pflanze, ein Immergrün (?) rankt zwischen dem Paar. In der oberen Mitte schaut aus einem Wolkenband die Hand Gottes hervor, die auf eine der blauen Blüten weist. Auf dem Schriftband der Frau, auf deren rechter Hand ein blauer Vogel steht, ist zu lesen: „min hertz von dir nit wichen sol“, auf dem des Mannes: „nu tuo als ich dir wol getruw“ Der Mann allerdings sieht zur Seite und hat seine rechte Hand mit dem Daumen in den Gürtel eingehängt. Zeige- und Mittelfinger hält er, wie der

⁷⁴⁰ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr. 5.

Mann auf dem Kästchen, zwar für den Betrachter des Teppichs, nicht aber für die Frau (der Ärmel des Mannes verdeckt die Sicht) überkreuzt (Abb. 189).



Abb. 189,
Teppich, Basel um 1440/50,
Bozen, Kloster Muri Gries

Das zweite Beispiel für diese Geste findet sich zwar auf einem Werk viel späterer Zeit, bezeichnenderweise aber in einem ähnlichen Zusammenhang. Zwei Kupferstiche von Jan Saenredam nach verlorenen Gemälden von Hendrik Goltzius zeigen die wahre und die sinnliche Liebe. Während bei der Wiedergabe der wahren Liebe Christus zwischen dem Brautpaar steht, deren rechte Hände zusammenführt und sie segnet, steht bei der Darstellung der sinnlichen Liebe der nackte Amor oder Eros zwischen dem Paar (Abb. 190). Es sind die gleichen Motive zu sehen, wie schon in den Bildern der mittelalterlichen Kunst. Der Degen des Mannes hängt genau in der Höhe seiner Genitalien⁷⁴¹, sie hält, deutlich für den Betrachter sichtbar, ihren Beutel und weist damit auf die eher materiellen Interessen ihrerseits hin (worauf auch die überreiche Kleidung beider hindeutet) und im

⁷⁴¹ Das Schwert oder der Degen, das/der auf zahlreichen Darstellungen des Mittelalters zwischen den Beinen des Mannes baumelt, was mir nicht sonderlich bequem erscheint, war ganz unzweifelhaft ein Hinweis auf ein anderes Schwert. So sind die Ausdrücke für den Penis aus dem Bereich der Waffen auch entsprechend zahlreich und ein Wort wie „pruochdegen“ (pruoch=Hose bzw. Unterhose) belegt dies eindeutig, vgl. Müller 1988, S 79-82 und 146-151.

Hintergrund sind einige nackte Menschen zu erkennen, eine Art Orgie ist angedeutet. Dass der Treueschwur des Mannes aber nicht ernst gemeint ist, belegt unzweifelhaft dessen Geste. Vor sein Herz hat er die linke Hand gelegt und Ringfinger (!) und Mittelfinger überkreuzt.



Abb. 190, Jan Saenredam nach einem verlorenen Gemälden von Hendrik Goltzius, Die falsche Liebe

Ob es mit dem unterhalb des Schlosses liegenden Hund, der an einem Knochen nagt, eine tiefere Bewandnis hat, ist fraglich. Hunde tauchen auf Minnedarstellungen fast immer auf, sie sind in erster Linie ein Zeichen für Treue und Keuschheit.⁷⁴² Die für einen Hund typische Beschäftigung, an einem Knochen zu nagen, ist hingegen schon seltener, taucht dafür jedoch oft in recht eindeutigen Zusammenhängen auf. Ausdrücke aus dem Bereich des Essens waren in der Umgangssprache des Mittelalters beliebte Metaphern für den Koitus.⁷⁴³ Das Wortbild „an einem Knochen nagen“ wird in ein Bild aus der Welt der Tiere übertragen, seine Bedeutung noch gesteigert, in dem jenes wohl allgemein verständliche Bild noch direkt unterhalb des Schlüsselloches angebracht wird.⁷⁴⁴

Nr. 4.6.4

Abb. Taf. XXXI-XXXVI

Minnekästchen

Holz: Buchsbaum (Buche?); rotes Leder (Innenfutter)

L. 16,5 cm; B. 11,8 cm; H. 8 cm

Berlin, Museum für Kunstgewerbe, Inv.-Nr. K 2794⁷⁴⁵

Anfang 15. Jahrhundert

Oberrheinisch

Provenienz

Das Kästchen kam 1835 mit der Sammlung Nagler in die Berliner Kunstammer und ist mit dem Kästchen aus dem Ebnerischen Kabinett das früheste publizierte (siehe Kap. 1).

⁷⁴² Vielfach wurde der im Schoß der Frau sitzende Hund als Symbol für Keuschheit oder Treue verwendet, z.B. in Teppichen (Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr.107) oder in der Druckgraphik, u.a. bei Israhel van Meckenem (L. IX 481, die Frau ist mit ihren Hunden auf der Suche nach Treue, wie in der Inschrift zu lesen ist). Schläft der Hund (noch dazu hinter dem Zaun), wie auf dem Großen Liebesgarten des Liebesgartenmeisters (L.I 324,21), oder ist er angebunden, dann ruht wohl auch die Keuschheit/Treue. In gleichem Sinne ist der Hund zwischen dem Paar im Liebespaar auf einer Gartenbank des Meisters E.S. zu werten.

⁷⁴³ Müller 1988, S. 121-128.

⁷⁴⁴ Gleich zwei Hunde mit Knochen finden sich im Jungbrunnen des Bandrollenmeisters, beide sind unübersehbar mit Liebesdingen beschäftigten Paaren beigegeben. Ebenso in dieser Richtung ist der knochenagende Hund im Ornament mit Moriskentänzern von Israhel van Meckenem (L.IX, 617) zu interpretieren. Er liegt zwischen einem Narren und einem Spielmann direkt unterhalb von Frau Venus, die einen Apfel als Zeichen ihrer (sexuellen, Kratz 1949, I, S. 134f; Herrmann 1991, S. 81) Gunst einem der sechs Moriskentänzer überreichen wird.

⁷⁴⁵ Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 54; Diemer 1992, S. 1031f und 1038.

Das rechteckige Kästchen verfügt auf allen Seiten über figürliche Reliefs vor tief gewaffelem Grund. Jedes Bildfeld der Seiten ist von einem mehrfach profilierten Rahmen umgeben, Reste einer Fassung lassen sich nicht feststellen. Auf allen Seiten stehen sich Paare im Gespräch gegenüber. Die Wandungen sind winklig aneinandergesetzt und mit Holzdübeln verbunden. Das Schloss, vor allem aber die Scharniere dürften nicht original sein.

Deckel

Die Inschrift „min • hort • du • bis • gnadig • mir won • ich • mich • scheden • sol • vo • d“ läuft in einer gleichmäßigen, etwas verspielten gotischen Minuskel um das Bildfeld, wobei die Buchstabenbasis immer zur Bildkante gerichtet ist. Die Ecken zieren fünfblättrige Rosen. Im Zentrum thront Frau Minne frontal dem Betrachter zugewandt auf einem auf allen vieren kriechenden Mann, der zu ihr aufsieht. Frau Minne selbst ist nur ab der Hüfte mit einem Tuch bekleidet und hat bis an den rechten und linken Rand des Bildfeldes reichende Flügel, ihr offenes Haar fällt lang herab. Zu ihrer Rechten steht ein älterer (bärtiger) Mann, der sich mit seiner rechten Hand an das Herz greift und in der Linken ein Schriftband hält: „sie hat dahin“. Zur Linken von Frau Minne steht, vielmehr kniet, eine junge Frau mit bedecktem Haupt, die in ihren Händen ein großes Herz hält. Die Gestik von Frau Minne macht deutlich, wer dafür verantwortlich ist, sie offenbar, die mit ihrer rechten Hand das Schriftband (und damit wohl das Herz) empfangen und es mit der Linken weitergegeben hat. Auffällig ist, dass der linke Fuß Frau Minnes unter ihrem Gewand hervorschaut und ein spitzer, seitlich geschnürter Schnabelschuh sichtbar wird.

Vorderseite

Der Mann, links der Schlossplatte, bewegt sich auf die Frau zu und hält ein Schriftband mit den Worten: „din • wa ich • allen“ worauf die Dame antwortet: anders • iu • nie • ersche

Rechte Schmalseite

Der Mann wird zudringlich, denn er greift der Frau, die erschrocken zurückweicht, mit der rechten Hand an die Brust und versucht gleichzeitig, sie mit seiner auf ihrer Schulter ruhenden linken Hand zu sich heranzuziehen. Über dieses wenig schickliche Verhalten äußert sie deutlich ihren Unmut: „hab • lielich • gebert • aun • a gever“.

Rückseite

Der Mann bittet die Frau: „frou • gib • mir • din • sege“, was sie ihm mit den Worten: „got • sol • din • iemer • plege“ auch gewährt.

Linke Schmalseite

Der Mann versichert sich mit seiner Frage: „din • triu • min • hert“ ihrer Treue, was sie mit den Worten: „des • bist • gewer“ auch bestätigt.

Der Erhaltungszustand des Kästchens ist in der Tat ausgezeichnet, was es für Dorothea und Peter Diemer auch verdächtig machte (wie ebenso bereits zuvor für den damaligen Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Dietrich Kötzsche, der es aus der Schausammlung nahm.⁷⁴⁶ Es wird noch heute im Depot verwahrt). Es hat nur ganz wenige Gebrauchsspuren, keine Ausbrüche, keinen Wurmbefall. Eine exakte Holzbestimmung wurde meines Wissens und nach Auskunft des Museums nicht durchgeführt. Sollte es sich aber tatsächlich um Buchsbaumholz handeln, dann wäre aufgrund der Zähigkeit und Härte dieses Holzes ein solches Erscheinungsbild nichts Ungewöhnliches.

Zur stilistischen Einordnung siehe im Wesentlichen die Ausführungen bei Kästchen Nr. 4.6.3.

Nur eine Anmerkung an dieser Stelle zu der Behauptung Dorothea und Peter Diemers, Frau Minne wäre auf dem Deckel des Kästchens⁷⁴⁷

„zu einem in de Hauptsache unziemlich entblößten Wesen degradiert. Über den Geschmack der Dame mit dem gewagten Ausschnitt braucht man nicht zu streiten.“

⁷⁴⁶ Diemer 1992, S. 1023f, Anmerkung 9.

⁷⁴⁷ Diemer 1992, S. 1038.

Eine geflügelte barbusige Frau Minne ist tatsächlich kein zweites Mal überliefert. Eine nur barbusige Frau Minne allerdings ist so außergewöhnlich nun nicht, ich verweise auf Frau Minne im Buchstaben M des Figurenalphabets des Meisters E.S. oder auf Frau Minne im oben erwähnten Holzschnitt Meister Caspers (Siehe Abb. 135). Es dürfte sich wohl nicht um Aristoteles handeln, auf dem Frau Minne thront oder reitet, wenngleich es zumindest eine Darstellung gibt, auf welcher der Philosoph von einer Personifikation geritten wird, von einem nackten geflügelten Eros sogar – es muss also nicht immer Phyllis gewesen sein (Abb. 191). Im Lied von der Grasmietzen verlangt die Frau vom Mann als Liebesbeweis, dass er sie reiten lässt.⁷⁴⁸



Abb. 191,
Canzonale, Florenz Anfang 14. Jahrhundert,
Florenz, Biblioteca Nazionale,
Ms. Banco-Rari 217

Der Mann, auf dem Frau Minne sitzt, wird durch das Tun von Frau Minne schlicht zu einem Minnetoren degradiert, und dafür war das Bild des gerittenen Aristoteles allgemein eine gängige und weit verbreitete Chiffre.⁷⁴⁹ Der mittelalterliche Betrachter hat dieses neue Bild durchaus verstehen und interpretieren können: Der Tor ist in dem Fall nicht der Gerittene, sondern der ebenso wie der Philosoph ältere Mann, dem die junge Frau das Herz geraubt und ihn deswegen zu ihrem Minnesklaven oder Minnetoren gemacht hat. Das zentrale Bild der Frau Minne mit ihren weiblichen Reizen, die so die Macht der sinnlichen Verlockungen verkörpert⁷⁵⁰, zielt auf die Narretei des Mannes in einem so-wie Schluss ab. So wie sich ein Mann von Frau Minne wegen ihrer Schönheit reiten lässt, so ist der ältere Mann ganz der jungen Frau verfallen, so weitgehend sogar, dass sie sein Herz besitzt.

⁷⁴⁸ Haltaus 1840/Hätzerlin, II, 2 Nr. 72. Im ganzen Lied geht es nur um Sexualität, die in vielerlei euphemisierenden Ausdrücken gerade nicht deutlich angesprochen wird, was wohl den Reiz des Ganzen für den Leser/Hörer im Mittelalter ausmachte.

⁷⁴⁹ Smith 1995, S. 152-156; Herrmann 1991, S. 76-84.

⁷⁵⁰ Mit den körperlichen Reizen der Frau spielt auch das Autorenbild des Heinrich Teschler im Codex Manesse (fol. 281v). Die Frau sitzt nackt im Bett und der Dichter kniet ehrfürchtig vor ihr.

Nr. 4.6.5

Taf. XXXIX-XXXXI

Minnekästchen

Lindenholz, Eisen

L. 22,5 cm; B. 13,5 cm; H 8,5 cm

Basel, Historisches Museum Barfüsserkirche, Inv.-Nr. 1870.508⁷⁵¹

Um 1400

Oberrheinisch

1869 in Will angekauft.

Das flache und fußlose Kästchen ist auf allen Seiten mit vor Waffelgrund stehenden Reliefs geschmückt. Die Seiten des Kästchens stoßen kantig aufeinander und sind mit Holzdübeln (teilweise mit Metallnägeln – diese aber wohl nicht ursprünglich) miteinander verbunden, der Boden ist zwischen die Wandungen eingedübelt. Jedes Bildfeld ist von einer Rahmenleiste umgeben. Die Scharniere haben querliegende Bänder und greifen so nicht in die Reliefs über. In der Mitte der Vorderseite sitzt das angenagelte Kastenschloss mit Überfalle. Der Griff fehlt. Im Inneren ist das Kästchen relativ roh belassen, auf den Boden sind zwei ineinander gelegte Hände gemalt.

Deckel

Inmitten eines runden Spruchbandes mit der eingeschnitzten Inschrift „ICH • DIEN • ALS • MIR • GEBOTE[n] • I[st]“ sitzt ein nach links gerichteter Hund. Das Spruchband mit dem Hund selbst ist von einem mit verschiedenen Blüten besetzten Kranz umgeben, von dem in jede Ecke des Bildfeldes eine Ranke mit jeweils einer Blüte ausgeht.

Vorderseite

Unterhalb des Schlosses der Buchstabe h. Links davon eine sich zur Mitte bzw. zum Mann auf der anderen Bildhälfte wendende, halb kniende Dame mit erhobenen Händen. Auf ihrem Spruchband ist lesen: „ICH TVN OB ICH WIL“. Der ebenfalls nur halb kniende Mann weist mit der rechten Hand auf seine Dame und hält in der Linken ein kurzes Band mit der Inschrift „LA SIN“. Hinter ihm sitzt in einem Baum ein Vogel, der in seinem

⁷⁵¹ Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 42, Kat. New York 1980, Nr. 17.

Schnabel ebenfalls ein Schriftband hält und dem offensichtlich in seinen Gefühlen Schwankenden rät: „LA NIT AB“.

Rechte Schmalseite

Auf einer felsigen Anhöhe rechts ruht ein Einhorn, in die Felsformationen sind Gräser und Blumen geritzt, aus einer Höhle schaut der Kopf eines Hasen oder eines Kaninchens hervor. Links kniet eine gekrönte Frau, die dem Einhorn eine Gabe überreicht, was, ist nicht zu erkennen, Kohlhaussen vermutet einen Strauss Blumen.⁷⁵² Zwischen der Frau und dem Einhorn ein Schriftband mit der nicht auflösbaren Folge einzelner Buchstaben: „LULEhAICMEG“

Rückseite

Das Bildfeld wird in der Mitte von einem Baum mit herzförmigen Blättern getrennt. Die Bodenzone besteht aus kleinen Hügelchen, in die Gräser und Blumen eingeritzt sind. Auf einem solchen Hügel sitzt links eine Frau, begleitet von einem Hund. Auf dem Schriftband des Hundes steht: „BELIEB STET“, auf dem der Frau „DIE hAST O V M“. Im Baum sitzt ein Vogel, vielleicht ein Papagei, der sich zur Frau umwendet und im Schnabel ein S hält. Auf der anderen Seite sitzt ein frontal dem Betrachter zugewandter, bärtiger Mann, ebenfalls von einem Hund begleitet. Dieser sagt: „Ich BILL“ während auf dem Spruchband des Mannes „S TR SE IC DIR“ zu lesen ist, was Kohlhaussen in „stete treue sende ich dir“ auflöst.⁷⁵³ Auf den Mann fliegt ein Vogel zu, der in seinem Schnabel zwei ineinander gelegte rechte Hände trägt

Linke Schmalseite

Die Szene wird links und rechts von Bäumen auf Hügeln begrenzt. Dazwischen stehen sich eine Frau und ein wilder Mann gegenüber von einem zweizeiligen Spruchband getrennt. Beide sind dem Betrachter frontal zugewandt. Der wilde Mann ist an den Händen mit einem Strick gefesselt, dessen Ende die Frau in ihrer rechten Hand hält. In der erhobenen Linken hält sie einen kaum zu erkennende Gegenstand, Kohlhaussen nimmt an, es scheine, ob die Frau den wilde Mann mit einem Zweig schlage. Auf dem Spruchband steht: ZAM UND WILD MA/ChT MICH AIN BILD“.

⁷⁵² Kohlhaussen 1928, Nr. 42. Auch Kat. New York 1980, S. 89.

⁷⁵³ Ebd.

Bis auf einige Risse an der vorderen und rückwärtigen Langseite ist das Kästchen in einem guten Erhaltungszustand. Es lassen sich geringe Spuren von Farbe finden (rot und schwarz), ob das Kästchen allerdings gefasst war, kann aufgrund des wenigen Materials nicht gesagt werden.

Schon Kohlhausen wies auf die „derben“ Schnitzereien hin. Tatsächlich sind die Figürchen ungelenkt, eckig, die Gesichter wenig ansprechend. Die Hunde wie die Vögel wirken schablonenhaft. Stilistisch vergleichbare Objekte werden sich kaum finden lassen, entfernt erinnern die Physiognomien an solche, wie sie auf dem Kästchen Nr. 16 zu sehen sind. Das Kästchen kann letztlich nur aufgrund der Kostüme datiert werden. Der Mann trägt die Tracht um 1400, wie sie vielfach in den Handschriften aus der Freiburger Werkstatt des Rüdiger Schopf zu sehen ist. Sie ist gekennzeichnet durch eine kurze, im Brustbereich betonte (wohl auswattierte) Schecke (meistens mit weiten, tütenförmigen, manchmal aber auch mit eng anliegenden Ärmeln) mit auf den Hüften aufliegendem Gürtel, dem sogenannten Dusing oder Dupsing.⁷⁵⁴ Die Bekleidung der Dame ist nicht sonderlich differenziert wiedergegeben. Auffällig, und ebenfalls für eine Datierung an die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert sprechend, sind der schulterfreie Ausschnitt, die direkt unter der Brust ansetzende Schnürung und der die Hüfte betonende breite (Metallplatten-) Gürtel (Abb. 192a und b).⁷⁵⁵



Abb. 192a und b, Werkstatt des Rüdiger Schopf, Freiburg gegen 1395, Basel, Universitätsbibliothek, cod. A II 5

Auch hier sitzt sich ein Paar gegenüber, das sich auf den Spruchbändern der gegenseitigen Stete und Treue versichert. Das Konversationsmotiv ist durch Tiere und Symbole erweitert, die Schmalseiten ergänzen die Aussage der Längsseiten. Der Frau ist es möglich, den wilden Mann und das Einhorn, beides Hinweise auf das Ungestüme des Mannes, zu bezwingen.

⁷⁵⁴ Bönsch 2001, S. 81-84.

⁷⁵⁵ Bönsch 2001, S. 77f.

4.7. Tierische Triebe

In der Minnelehre des Johann von Konstanz gelangt der von Liebesleid geplagte Mann in den Garten der Frau Minne. Nachdem er dort zunächst auf der „minne kint“ trifft, Cupido, der ihn auf die Begegnung mit seiner Mutter vorbereitet und schon vielerlei dem Minnenden im Herzen brennende Fragen beantwortet, begegnet der Ich-Erzähler endlich Frau Minne. Lange wird ihre Gestalt beschrieben, ihre Gewänder, ihr Schmuck, alles minneallegorisch ausgedeutet, bis der Erzähler den von Gold gemachten Thron erwähnt. Auf jedem „stollen“ (also Fuß) sitzt oben ein „hobet wolgetan“ aus dessen Mund die Flammen der Liebe züngeln. Diese vier Köpfe, aus edlen Materialien gefertigt, sind die Köpfe von Greif, Löwe, Drache und Panther.⁷⁵⁶ Einem jeden Kopf ist eine lateinische Inschrift eingeschnitzt, die vom Erzähler übersetzt und gedeutet wird. So wird des Greifen Feuer die Flammen der Liebe heilen. Das Feuer des Löwen ist zwar sanft, aber es brennt im Herzen lange Zeit. Das Feuer des Drachen ist gewaltig, wen es trifft, den entzündet es sofort. Auf ewig brennt das Feuer des Panthers, wen es entflammt, der wird auf alle Zeit sein Herz und seine Sinne in den Dienst der Minne stellen.

Greif, Löwe, Drache und Panther gehören mit Einhorn, Hirsch und Affe zu den Tieren, die auf Minnedarstellungen am Häufigsten begegnen. Sie können im Allgemeinen Sinnbilder für alles Mögliche, aber auch nur Ornament, Dekor, schöner Schmuck sein. Das macht ihre Deutung grundsätzlich abhängig vom Kontext, in dem sie auftauchen und diese letztlich alles andere als einfach. Über die profane Bedeutung von Tieren gibt es nur wenige zeitgenössische Quellen, sie kann in der Regel nur aus dem Sinnzusammenhang des Bildes geschlossen werden. Daher wird es wohl ein hoffnungsloses Unterfangen bleiben, für alle diese vielgesichtigen Erscheinungen einen umfassenden Sinn zu suchen, eine erschöpfende Erklärung zu bieten. So trifft man beispielsweise die ganze Menagerie, die uns auf Kästchen und Teppichen entgegenblickt, auf den Deckenbalken im großen Saal des Schönen Hauses in Basel wieder. Dort dürften sie nicht unbedingt von tiefreichender Bedeutung gewesen sein – sie werden wohl schlicht zur Ausschmückung des Saales beigetragen haben (siehe Abb. 110). Und wenn der eine oder andere Gast doch mehr dahinter gesehen hat, dann mag das in erster Linie an seinem Bildungshorizont gelegen haben.

⁷⁵⁶ Huschenbett 2001/Minnelehre, V. 805-880.

Diese Wesen gehörten zum Alltag der Menschen des Mittelalters. Man begegnete ihnen im Grunde auf Schritt und Tritt – in der Malerei und der Skulptur, in Kirchen wie in privaten oder profanen öffentlichen Gebäuden – aber keine zeitgenössische Quelle des Mittelalters klärt uns heute über ihre Sinnhaftigkeit auf.⁷⁵⁷ Dabei waren Fabelwesen, Drachen, Chimären für den mittelalterlichen Menschen ebenso existent, wie Reh und Hirsch im heimischen Wald.⁷⁵⁸ Auf einem Basler Wirkteppich des frühen und einer Straßburger Arbeit des späten 15. Jahrhunderts stehen sich diverse Tiere, wie Greif, Einhorn, Löwe Panther und Hirsch in Zweierpaaren gegenüber. Sie werden wohl eher Allgemeines, wie Stärke, Mut, Keuschheit, List, Treue etc. symbolisiert haben und sind in ihrer Bedeutung sicher polyvalent (Abb. 193).⁷⁵⁹



Abb. 193
Wilde Tiere Teppich,
Basel um 1420,
Eisenach Wartburg Stiftung

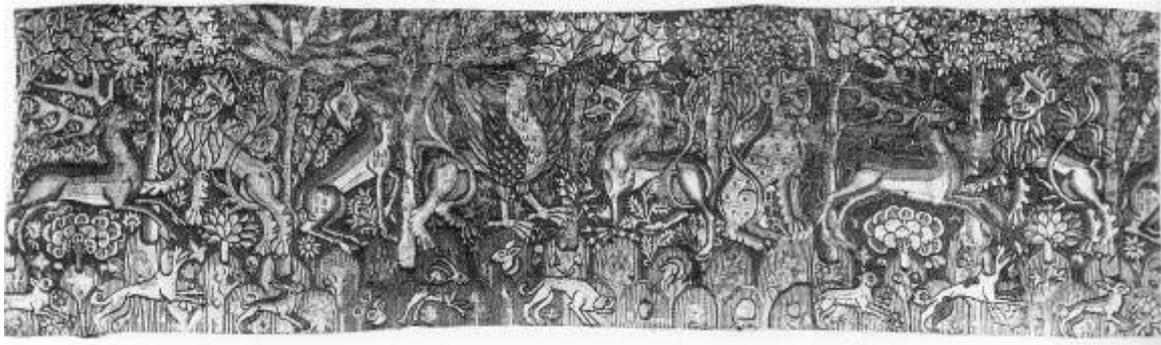


Abb. 194,
Neun Fabeltiere, Strassburg Mitte 15 Jahrhundert
verschollen ehem. Slg Figdor, Wien

⁷⁵⁷ Dinzelbacher 1999, S. 110f.

⁷⁵⁸ Wunderlich 1999, S. 16f und 32f. Es waren die zahlreichen mittelalterlichen Quellen, allen voran der Physiologus, aber auch Schriften wie Hrabanus Maurus' ‚de rerum naturalis‘ oder Isidor von Sevilias ‚etymologiae‘, die gewissermaßen den Grundstein dieses Glaubensgebäudes legten.

Aber Tiere können im entsprechenden Zusammenhang durchaus bildhafter Ausdruck menschlichen Lebens oder menschlichen Verhaltens werden, die Bilder funktionieren dann im Grunde wie eine Fabel. Das Tier wurde zur Metapher, zum Symbol, zum exemplum ad malum oder ad bonum.⁷⁶⁰ In allen Bereichen des alltäglichen Lebens konnten Menschen mit Tieren verglichen oder Eigenschaften von Tieren auf Menschen übertragen werden, wie ein kurzes Gedicht aus dem Liederbuch der Klara Hätzerlin charmant belegt.⁷⁶¹

„No: du solt sein
 Ob dem tisch ain Adler
 Uf dem veld ain leo
 Uf der gassen ain pfaw
 In der kirchen ain lamb
 In dem pett ain Aff“

Die Tiere, die einem Paar auf einem Basler Teppich der Mitte des 15. Jahrhunderts beigegeben sind, dürften sich in ihren Eigenschaften auf die beiden Dargestellten und deren Verhältnis zueinander beziehen (Abb. 194). Der Hirsch ist hier ebenso als Treuechiffre zu sehen wie der Holunderbaum, unter dem er liegt. Diese Bedeutung wird zusätzlich von der Tätigkeit der Frau, die in den Baum ineinander gelegte Hände pfpopt und dem Text des Schriftbandes unterstrichen (siehe oben 4.3.1). Einhorn und Affe, die Mann und Frau im anschließenden Bild beigeordnet sind, können als erotische Hinweise gelesen werden, wie das oben zitierte Gedicht aus dem Liederbuch der Hätzerlin für den Affen belegt (zum Einhorn siehe 4.8)



Abb. 195,
 Minnetepich, Basel, um 1470,
 Zürich, Schweizer Landesmuseum

⁷⁵⁹ Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, Nr. 7 (Basel) und 101 (Straßburg).

⁷⁶⁰ Ohly 1977, S. 9f.

⁷⁶¹ Haltaus 1840/Hätzerlin, S. LXVII, Nr. 3.

als Treue, die festgehalten wird, das angebundene Einhorn als gefangener Liebhaber zu verstehen.

Tiere wurden auch minneallegorisch ausgedeutet. Das umfassendste Werk auf diesem Gebiet dürfte Richard de Fournivals um 1250 entstandenes „bestiaire d’amour“ gewesen sein, das allerdings kaum im deutschsprachigen Raum rezipiert wurde.⁷⁶⁵ Der Autor möchte das Herz seiner Dame gewinnen, indem er alle möglichen realen und unrealen Geschöpfe für minneallegorische Überzeugungsversuche nutzt.⁷⁶⁶

Auf Kästchen werden furchterregende Geschöpfe auch apotropäische Funktion gehabt haben, sie sind nicht umsonst oft links und rechts des Schlosses platziert, wie beispielsweise zwei fauchende Löwen auf einem schweizer Kästchen des 15. Jahrhunderts (Abb. 197).⁷⁶⁷



Abb. 197,
Minnekästchen, 15. Jahrhundert,
Zürich, Schweizer Landesmuseum

Chimären und sonstige Mischwesen, vor allem Drachen werden an dieser Stelle, aber auch auf dem Deckel den gleichen Zweck erfüllt und unbefugte Nutzer deutlich vor einem Blick in das Kästchen gewarnt haben.

Der weise Greif auf einem Berliner Teppich (Basel, um 1450) dient dem Schutz der Frau, die auf die werbenden Worte des Mannes nicht hereinfällt: „schone frouwe begnodent

⁷⁶⁵ Es gibt nur eine mittelalterliche deutsche Bearbeitung dieses Textes, siehe Holmberg 1925.

⁷⁶⁶ Houwen 1999, S. 68, Camille 2000, S. 105f.

⁷⁶⁷ Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. In 6957.13.

mich in rechter liebs“, wenn sie ihm antwortet: „der griffe betüttet mir den list dz rechter liebe nim uf erden ist.“⁷⁶⁸

Ähnliche Aussagen dürften jeweils die Tiere auf den Kästchen gehabt haben. Sie können als Hinweise auf bestimmte Eigenschaften verstanden werden, die der Geber des Kastens sich entweder erhofft oder selber zu bieten hat, sie können einfach nur Dekor gewesen sein, sie können für allgemeine Eigenschaften wie *staete*, *maze* etc. gestanden haben.

Der Hund mit dem Halsband auf dem Kölner Kästchen (4.2.2), der Treue verspricht, erinnert an das Gedicht ‚Die Goldene Fessel‘ im Hätzerlin-Liederbuch. Dort vergleicht sich der Mann mit einem Hund, der ein Band um den Hals, gleich einem Zügel, trägt und immer wieder zu seiner Geliebten zurückkehrt.⁷⁶⁹ Tiere wie Kaninchen oder Hasen deuten auf sexuelles Begehren hin, ebenso wie Eichhörnchen oder allgemein alle kleinen pelzigen Tiere, die von den Damen der Gesellschaft als Schoßtiere gehalten wurden.⁷⁷⁰

Der Greif auf dem Deckel des Kästchens 4.7.1, der seine Tatze auf das wie ein Schatz im Boden vergrabene Herz legt (das sich in dem Kästchen befand...) wird wohl die Funktion eines Hüters gehabt haben. Konrad von Meggenburg schreibt in seinem Buch der Natur, dass der Greif einen besonders kostbaren Schatz, einen großen Smaragd bewacht.⁷⁷¹ Der Affe, der immer wieder auf Kästchen auftaucht und beispielsweise auf dem Deckel des Kästchens 4.7.3 einen fauchenden Löwen am Band führt, mag für die Bezähmung der Stärke durch die Lust stehen, denn das war eine der Eigenschaften, die Affen besonders gerne nachgesagt wurden. In der Graphik⁷⁷² und Buchmalerei⁷⁷³ des 14. und 15. Jahrhunderts symbolisiert der Affe in entsprechendem Kontext das Sündhafte an sich, besonders aber das sexuelle Begehren des Menschen⁷⁷⁴ (da er ja menschenähnlich ist), zu dessen entstelltem Gegenbild er wird.⁷⁷⁵ So kann auch das Bild des sich bespiegelnden Affen verstanden werden (Kasten 4.7.2) – allerdings muss man sich hier fragen, welche

⁷⁶⁸ Zu den Teppichen siehe Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990, S. 52, Katalognummern 1, 7, 50 und weitere. Zum Berliner Teppich: Camille 2000, S.

⁷⁶⁹ Haltaus 1840/Hätzerlin, II, 2, Nr. 61.

⁷⁷⁰ Camille 2000, S. 102-107.

⁷⁷¹ McConnell 1999, S. 271f. Die Bedeutung des Greifen war sehr ambivalent. Er entführte gerne kleine Kinder (siehe Wiener Kasten 4.4.3) die er seiner Brut zum Fraß vorwarf, er verband in sich aber auch die hervorstechenden Eigenschaften von Löwe und Adler.

⁷⁷² Unter anderem im Weibermachtstich des Meisters der Weibermacht (L.I 163,16), im Großen Liebesgarten des Liebesgartenmeisters (L.I 324,21), auf fol.18v des Hausbuchs und nicht zuletzt zeigt eine Spielkarte des Meisters E.S. selbst den geilen Affen mit herausgestreckter Zunge (L.II 227).

⁷⁷³ Der Affe ist das Tier, das in den Randillustrationen am häufigsten vorkommt, Randall 1966, S. 48-65, verzeichnet unzählige Beispiele. Ich verzichte daher darauf, einzelne zu nennen. Ferner Janson 1952, S. 164.

⁷⁷⁴ Janson 1952, S. 115. Auf dem Stich Fechtsaal und Badestube des Bandrollenmeisters (L.IV 92) vergnügt sich rechts im Vordergrund ein Affenpärchen und steht in eindeutiger Beziehung zu dem Menschenpaar rechts oben.

⁷⁷⁵ Janson 1952, S. 29, zitiert einen Prediger des 12. Jahrhunderts: “Prodit et in risus hominum deformis imago Simia naturae degenerantis homo”

Botschaft damit verbunden war. Spiegel und Affe waren Symbole der Eitelkeit⁷⁷⁶ oder Torheit, wie der Affe ja auch sein Gesäß und nicht sein Gesicht betrachtet.⁷⁷⁷ Töricht handelt auch der angebundene Affe auf dem Kölner Kästchen 4.2.2., in dem er den Bogen zwar weit spannt, aber offensichtlich – so sein Spruchband – nicht in der Lage ist zu treffen. Zudem ist er angebunden, ein Hinweis darauf, dass er sich von den Verlockungen der Welt binden lässt, anstatt in der Freiheit der Sündlosigkeit zu leben.⁷⁷⁸ Der Affe konnte aber auch für den liebestollen Mann stehen – ein Vergleich, der bis heute redensartlich ist: „sich zum Affen machen“⁷⁷⁹

Nr. 4.7.1

Taf. LVI-LVIII

Lindenholz, Eisenbeschläge

L. 29,6 cm; B. 21 cm; H. 10,9 cm

Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 20232 (unpubliziert)

15. Jahrhundert

Oberrhein

1935 durch das Museum von Dr. Robert Furrer, Musée de la Ville de Strassbourg, angekauft, zuvor in der Sammlung Carl von Schwarzenbach, Bregenz.

Flaches Kästchen mit überstehendem Deckel, alle Wandungen mit Reliefs vor Waffelgrund. Jedes leicht eingesenkte Bildfeld von einem profilierten Rahmen umgeben, Die Seitenteile sind stumpf aneinander geleimt, der Boden ist aufgenagelt. Eiserne, in sechsblättrigen Blüten endende angenagelte Beschläge umklammern Seiten und Boden. Zwei querliegende Scharniere halten den Deckel, der nicht über einen Griff verfügt. Ein Kastenschloss mit Überfalle ist angebracht, das Kästchen lässt sich jedoch nicht öffnen. Die hügelige Bodenzone auf allen Reliefs mit Kerbschnittblümchen gefüllt. Auf dem Deckel ist eine Art Stempel eingeschlagen.

⁷⁷⁶ Lyman 1995, S. 120.

⁷⁷⁷ Ditrich 2004, S. 24.

⁷⁷⁸ Ebd. S.25.

⁷⁷⁹ Vier Narren sind auf einem Blatt des Meister der Weibermacht (L.I 163,16, der in clm 3941 eingeklebte Druck ist ein Unikat) vor einer auf einem Esel reitenden Frau zu sehen. Der Spruch in der Banderole setzt die Männer mit den Affen gleich, die Frau Minne an Leinen hinter sich herzieht: “Eynen essel reyden ich wan ich weil / Ein gauch dat is myn federspil / Da myt fangen ich naren ind affen vil”. Gleiches zeigen die Holzschnitte zum 13. und 50. Kapitel der Erstaugabe von Brants Narrenschiff.

Deckel

Von je einem Baum links und rechts eingerahmt stehen sich zwei Chimären gegenüber. Die rechte erinnert an einen Greifen, die linke ist hundsgesichtig, hat Entefüße und ist geflügelt. Die Schwänze beider Tiere enden in blütenartigen Formen. Der Greif berührt mit der linken Krallen ein auf dem (im?) Boden liegendes Herz.

Vorderseite

Links und rechts des Schlosses je eine zweibeinige hundeartige Chimäre mit Halsband. Aus den Mäulern wächst jeweils ein Eichenzweig.

Rechte Schmalseite

Ein Hund verbeißt sich in ein fliehendes Reh

Rückseite

Ein Jagdknecht mit geschultertem Speiß bläst in sein Horn, eine Meute vor ihm laufender Hunde verfolgt ein fliehendes Wildschwein.

Linke Schmalseite

Mit erhobenen Vorderpfoten halten zwei gegenständige Löwen ein von einem Pfeil getroffenes Herz in die Höhe.

Nr. 4.7.2

Taf. LXXI-LXXIII

Ahorn, Boden Buche, Messing

L. 24 cm, B. 16 cm, H. 10,5 cm

München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 2398⁷⁸⁰

15. Jahrhundert

Der einfache Kasten verfügt auf allen Seiten und dem Deckel über Reliefs vor Waffelgrund. Jedes von einer Profilleiste eingerahmte Relief zeigt eine hügelige Bodenzone mit Kerbschnittgräsern. Die Seiten sind stumpf aneinandergesetzt und werden

⁷⁸⁰ Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 141A.

von aufgenagelten Winkelblechen gehalten, der Boden ist an den Korpus genagelt. Beschläge wie die Scharniere sollen, nach dem Inventareintrag des Museums, aus späterer Zeit stammen, das Kastenschloss mit Überfalle hingegen nicht. Das Innere des Kästchens ist mit rotem Leder ausgeschlagen

Deckel

Rechts eines Baumes mit quadratischen Blüten steht im Zentrum des Bildfeldes ein Affe mit dreizackiger Krone und Strick um den Hals. In seiner rechten Pfote hat er einen Zweig mit fünf quadratischen Blüten. In der Linken hält er einen Spiegel, in dem er sein Hinterteil besieht.

Vorder- und Rückseite

Vom Schloss (Vorderseite) bzw. einem Baum getrennt (Rückseite) sind je zwei zweifüßige Fabelwesen mit Drachen- (dieses mit hundegesichtigem Schwanz), Steinbock-, Hunds- und Reiherkopf zu sehen.

Schmalseiten

An der linken Schmalseite steht zwischen je einem Baum links und rechts die von einer dreiteiligen Blattkrone gekrönte gotische Minuskel b, an der rechten Seite in gleicher Komposition ein e, dessen Haarstrich in einer herabhängenden kleinen trichterförmigen Blüte (?) endet.

Bei diesem Kästchen handelt es sich um einen Kastentyp, der in nahezu allen kunstgewerblichen Sammlungen vertreten ist. Die Schnitzereien vor Waffelgrund sind, zumeist an den Wänden, stereotyp, die Bodenzone ist mit einfachen, mit farbigen Wachsen eingelegten Kerben oder etwas aufwändigeren Blüten aufgelockert, die Tierkörper sind mit Kerben verziert. Meist sind diese Kästen auch noch mit rotem Leder ausgeschlagen. Dieser Umstand bewegte Dorothea und Peter Diemer zur Annahme, dass diese Kästen alle im 19. Jahrhundert entstanden sind. In der Tat ist es auffällig, dass eine Vielzahl dieser einfacheren Kästen ist mit rotem Leder ausgekleidet ist. Dem Mittelalter war dies jedoch nicht fremd, wie die Schmuckschatulle im Stundenbuch der Maria von Burgund zeigt (Abb. 123). Aus diesem Umstand können nun die verschiedensten Schlüsse gezogen werden. So kann diese Art der Innenausstattung zu einer bestimmten Zeit oder in einem

bestimmten Gebiet allgemein üblich, schlicht in Mode, gewesen sein.⁷⁸¹ Die Kästen können alle einer einzigen Werkstatt oder einiger Werkstätten an einem Ort entstammen (wie es bei den Kölner Beinschnitzarbeiten der Fall ist), die in Masse produziert und verkauft haben. Hierbei ist es nur fraglich, wann diese Werkstatt oder diese Werkstätten gearbeitet haben. Alleine mit stilistischen und ikonographischen Ansätzen ist es unmöglich, Urteile über Entstehungszeit- und ort zu fällen, was bei diesem Stück mehr als deutlich wird (siehe untern 4.7.3). Die Tiere sind dergestalt über Jahrhunderte in allen Medien anzutreffen, in der Buchmalerei, der Bauskulptur, in Chorgestühlen etc. Das Motiv des sich bespiegelnden Affen ist ebenso im 15. Jahrhundert verbreitet gewesen und findet sich auf einigen weiteren Kästchen wie anderen Arbeiten. Vielleicht, aber es fragt sich, ob der Aufwand bei solchen Objekten gerechtfertigt ist, kommt man mit schlicht das Handwerkliche betreffenden Beobachtungen weiter. Sind die Brettchen der Wände beispielsweise von Hand gesägt oder maschinell geschnitten, falls man dies überhaupt auseinander halten kann? Einzig aufgrund einer Vielzahl überlieferter sehr ähnlicher Objekte auf deren Unechtheit zu schließen, ist sicherlich zu kurz gedacht. Schließlich wissen wir nicht, wie viele dieser Gegenstände ursprünglich vorhanden waren. Denn auch im Mittelalter ist Massenware, auch anspruchsvollere, hergestellt worden, wie ein Blick in den Karlsruher Ausstellungskatalog „Spätmittelalter am Oberrhein, Alltag, Handwerk und Handel“ oder Nürnberger Katalog „Spiegel der Seligkeit“ (v.a. Kap. 8) eindrucksvoll bestätigt. Viele mittelalterliche Objekte haben sich in hoher Stückzahl erhalten, Pilgerzeichen, Tonwaren, Gläser, Teppiche etc., auch solche aus vergänglichem Material, wie Holzschnitte und Kupferstiche.

Nr. 4.7.3

Taf. LXXVI-LXXVIII

Ahornholz, Eisen oder Messing

L. 19,8 cm (21 cm Deckel), B. 12 cm (12,8 cm Deckel), H. 8,8 cm

Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 6957.14⁷⁸²

15. Jahrhundert

Oberrhein (?)

⁷⁸¹ Eine Ausfütterung mit Leder scheint allgemeiner üblich gewesen zu sein. Ein Almosenbeutel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Freiburger Augustinermuseum ist beispielsweise auch mit solchem Leder ausgeschlagen, vgl. Kat. Karlsruhe 2001b, Nr. 576.

⁷⁸² Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 130B.

Stammt aus der Sammlung des ersten Direktors Heinrich Angst, der es nach Angaben des Museums 1898 in Zürich erworben hat.

Der fußlose Kasten verfügt auf allen Seiten und dem Deckel über figürliche von einem gekehlten Rahmen umgebenen Reliefs vor eingeritztem Rautengrund. Die hügelige Bodenzone ist mit schmalen Gräsern, die teilweise in drei und fünfblättrigen mit rotem Wachs akzentuierten Blüten enden. Die Scharniere sind auf dem Deckel innen liegend, auf dem Korpus außen aufliegend mit Metallstiften befestigt, ebenso wie der Schlossbügel im Inneren des Kastens angebracht ist. Das Schloss selbst ist aufgenagelt. Die Seitenteile sind miteinander verzinkt, der wie der Deckel überkragende Boden ist an den Korpus angedübelt. Das Kästchen ist im Inneren roh belassen.

Deckel

Ein in der rechten Ecke des Bildfeldes auf einem Kissen sitzender Affe hält einen fauchenden, bekrönten Löwen an einem Seil. Links ein Paar ineinander gelegter Hände, darüber eine Krone.

Seitenwände.

Auf der Vorderseite stehen sich zwei springende Einhörner gegenüber, auf der Rückseite zwei schreitende, reiherartige Vögel. Links ist ein geflügelter, zweibeiniger Drache zu sehen, rechts ein davonlaufender Hase.

Das Kästchen ist in einem guten Erhaltungszustand.

Dieses Kästchen gehört zu einer zweiten Gruppe sehr zahlreicher, recht einfach geschnittener Objekte, die derart ähnlich sind, dass sie aus einer Werkstatt kommen müssen (Abb. 198a-h). Der Reliefgrund ist durchgehend aus ineinander geschachtelten Rauten gestaltet, es sind immer die gleichen Tiere vertreten (Hirsch, Löwe, Drache, Bär, Hase, Fuchs), die offenbar mit einer Schablone oder nach einem Musterbuch geschnitten sind. Die Bodenzone ist stets mit eingekerbten Gräsern gestaltet, die in kleinen runden, mit rotem Wachs ausgefüllten Blüten enden. Das Fell der Tiere ist mit Kerbschnitten gestaltet. Die Wandungen sind verzinkt, Boden und Deckel kragen leicht über, Scharniere und Schlösser sind eingelassen.

Einige dieser Kästen weisen keinerlei Gebrauchsspuren auf (Abb. 198), so dass sich hier wirklich der Verdacht aufdrängt, es handele sich überwiegend um Objekte des späten 19. Jahrhunderts (sie sind auch ohne Ausnahme in dieser Zeit in die Sammlungen gekommen). Beispielhaft möchte ich an dieser Gruppe kurz aufzeigen, wie schwer es ist, mit kunsthistorischen Methoden bei derart einfachen Objekten Fragen der Echtheit nachzugehen.



Abb. 198,
Kästchen, 19. Jahrhundert (?),
München Bayerisches Nationalmuseum

Motivisch dürften es keine Probleme bereiten, diese Kästen in das 15. Jahrhundert zu datieren. Solche Tiere finden sich allerorten, wie schon festgestellt, vor allem auf Dingen des täglichen Gebrauchs aber auch in der Heraldik (gerade Einhörner und Löwen). Auch das Motiv der halb in einer Höhle steckenden Hasen war bekannt und verbreitet (auf Teppichen, in der Buchmalerei). Eine Analyse dieser schlichten Motive wird also kaum weiterführend sein. Stilistisch wird es nicht einfacher werden, da sich hier ebenfalls zahlreiche Parallelen finden lassen würden, auch solche, die einem Fälscher des späten 19. Jahrhunderts leicht zugänglich waren (wie Teppiche oder Erzeugnisse der Druckgraphik). Außerdem handelt es sich bei diesen Kästen um eine künstlerisch derart triste Massenproduktion, deren stilistische Charakteristika nicht allzu aussagekräftig sind.

Ganz seltsam erscheint mir die Nähe dieser Kästen zu einem islamischen Elfenbeinkästchen spanischer Herkunft des 12. Jahrhunderts, heute im Pariser Louvre. Dessen Tierdarstellungen decken sich derart mit denen auf Kästen dieser Gruppe, dass es sich hier kaum um einen Zufall handeln kann. Sogar nahezu identische herzförmige Beschläge finden sich einem Holzkästchen wieder (Abb. 199).⁷⁸³ Daraus können nun alle

⁷⁸³ Kühnel 1971, Nr. 47. Das Kästchen kommt aus Cuenca, Spanien.

möglichen Schlüsse gezogen werden. Eine mittelalterliche Werkstatt (ebenso wie eine neuzeitliche) könnte einen solchen Kasten als Vorbild zur Verfügung gehabt haben. Ornamente islamischer Arbeiten könnten durch Musterbücher verbreitet worden sein. Der Pariser Elfenbeinkasten ist selbst eine Fälschung (die Provenienz reicht ebenso nur bis in das 19. Jahrhundert zurück) aus der gleichen Werkstatt wie die Holzkästchen, nur, dem teureren Material gemäß, entsprechend aufwändiger gestaltet. Für eine Abhängigkeit der Holzkästen von der Islamischen Arbeit spricht, dass sie sehr viel schlichter gestaltet sind, der Elfenbeinkasten verfügt wenigstens noch über ein aufwändiger gestaltetes Rankenornament. Es eröffnen sich Fragen über Fragen, deren Antworten im Dunkel liegen. Auch hier sollten, wenn ein Bedürfnis nach Klärung besteht, naturwissenschaftliche Untersuchungen herangezogen werden. Es wäre wahrscheinlich schon ausreichend, das Alter des Holzes von nur einem Kästchen aus dieser Gruppe bestimmen zu lassen.

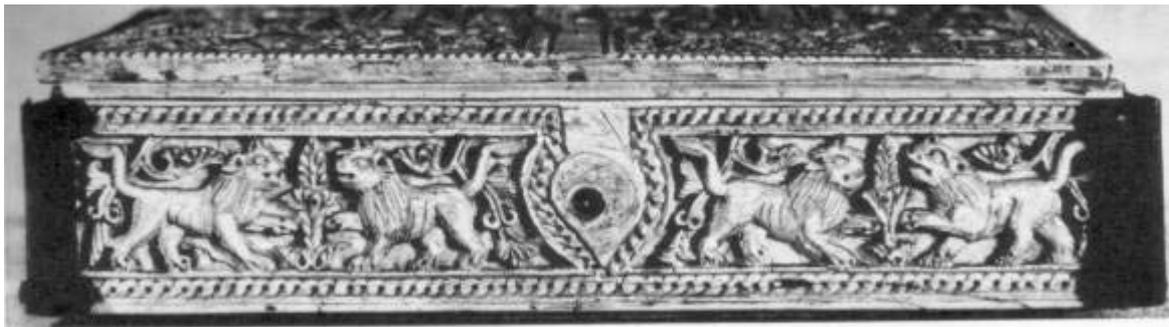


Abb. 199a und b,
Kästchen aus Cuenca, Spanien, 12. Jahrhundert,
Paris, Louvre



Abb. 198, a-h (jeweils von links nach rechts)

- a) München, Bayerisches Nationalmuseum, MA 2434, b) Köln, Kunstgewerbemuseum, A 868
c) München, Bayerisches Nationalmuseum, MA 2434, d) Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1390
e) München, Bayerisches Nationalmuseum, MA 2955, f) Zürich, Schweizer Landesmuseum, AG 1744
g) Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 9608, h) Zürich, Schweizer Landesmuseum, AG 1742

4.8 Helden bei der Hasenjagd oder: Im Schoß der Jungfrau

Begriffe und Bilder aus dem Bereich der Jagd, mit denen ein sich anbahnendes Verhältnis von Mann und Frau umschrieben wird, finden sich in der europäischen Literatur und Kunst ununterbrochen seit der Antike bis in die Gegenwart hinein.⁷⁸⁴ Der einschlägige Wortschatz und die damit landläufig verbundenen Vorstellungen haben sich bis heute nur wenig verändert. Auch im 21. Jahrhundert ist ein Mann, der auf „Hasenjagd“ geht, wohl nur selten hinter einem Exemplar der zoologischen Gattung der Leporiden hinterher.⁷⁸⁵

In der Literatur des Mittelalters nehmen Schilderungen der Liebesjagd, unzweifelhaft von antiken Vorbildern, insbesondere der Werke Ovids, beeinflusst, breiten Raum ein. Seine Werke, die im Mittelalter hohe Popularität genossen, sind voll von Jagdmetaphern, vor allem die Metamorphosen⁷⁸⁶ Im deutschsprachigen Raum war es Hadamar von Labers im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandene lange und langatmige Minneallegorie ‚Die Jagd‘, welche in einer an Metaphern überreichen Sprache die Jagd auf eine Hirschkuh benutzt, um eigentlich über die Jagd nach einer (unerreichbaren) Frau zu schreiben.⁷⁸⁷ Hadamar schildert, wie der Jäger mit seinen Hunden, unter vielen anderen „froide“, „wille“, „staete“, „truiwe“ vor allem aber mit „herze“ auszieht, die Hirschkuh zu fangen. Letztlich gelingt es ihm nicht, sein Leithund „herze“ wird mehrmals verletzt, der Jäger trauert über fast 500 Verse der entflohenen Geliebten nach. Das Jagen hat ihm Frau Minne selbst gelehrt, er darf keine unredlichen Mittel benutzen, muss ohne List und Gewalt vorgehen und darf die einmal aufgespürte Fährte nicht wegen einer anderen verlassen. Die Werbung des Mannes sollte demnach von den gleichen Prinzipien geprägt sein, wie die Jagd. Der Text muss recht populär gewesen sein, zahlreiche Handschriften zeugen davon⁷⁸⁸, obwohl in ihm sehr komplizierte Metaphern vorkommen, die schon einige Jahrzehnte später nicht mehr verstanden wurden.⁷⁸⁹ Neben Hadamars Jagd gibt es zahlreiche Werke der

⁷⁸⁴ Siehe hierzu ausführlich: Thiébaux 1974, S. 89-102.

⁷⁸⁵ Röhrich/Meinel 1971, S. 319-322.

⁷⁸⁶ Zur ununterbrochenen Präsenz Ovids im Mittelalter: Schnell 1975:

⁷⁸⁷ Das Thema war ein gesamteuropäisches. Mittelalters Seidel schreibt über einige toskanische Brautschachteln, auf denen ebenfalls Jagddarstellungen zu sehen sind. Auch hier wird mit Hunden nach der Hirschkuh gejagt, er belegt dies ferner mit zahlreichen Quellen der italienischen Literatur. Seidel meint, dass hier durchaus Einflüsse der nordalpinen Kunst gewirkt haben und führt dies an mehreren Beispielen überzeugend aus, vgl. Seidel 1994. Siehe auch Swarzenski 1947, S. 59.

⁷⁸⁸ Stejskal 1880/Jagd, XIII f.

⁷⁸⁹ Kat. München 1998, S. 67. Pütrich von Reichartshausen bedauerte 1462, dass Hadamar keinen Kommentar zu seinem Werk (keine „glosz seins edlen dichtes“) verfasst hat.

Kleindichtung, die spezielle Aspekte der Jagd, oder spezielle Jagden, wie die Falkenjagd, minneallegorisch deuten⁷⁹⁰ und natürlich eine unübersehbare Flut an Gedichten.

Nicht nur die Jagd an sich wurde metaphorisch ausgedeutet, auch die gejagten Tiere. Der Hirsch war das Symbol für Treue schlechthin,⁷⁹¹ der Hase war das Zeichen für die Frau.⁷⁹² Handfest erotische Bedeutung konnten Jagdhandlungen haben, wie beispielsweise das ins Horn blasen, das in einigen Volksliedern des 15. Jahrhunderts eine Metapher für den Koitus war.⁷⁹³

Eine spezielle Jagd war die Jagd auf das Einhorn. Das Einhorn kann nur von einer reinen Jungfrau gefangen werden, von deren Geruch es angelockt wird. Es stand zwar für Keuschheit, Treue und Reinheit, war also ein Sinnbild der Liebe schlechthin⁷⁹⁴, konnte aber auch, wenn es der Zusammenhang erlaubt, als Sinnbild der Unkeuschheit gesehen werden.⁷⁹⁵ So war es zwar einerseits das keuscheste aller Tiere, andererseits aber dasjenige mit der unübersehbar stärksten phallischen Präsenz. Im Laufe des Mittelalters hat es sich immer mehr in diese Richtung entwickelt und wurde zur Metapher des Mannes. So vergleicht sich Thibaut IV de Champagne in einem seiner Lieder mit einem liebestollen Einhorn.⁷⁹⁶ Im Parsival nennt Orgeluse ihren Geliebten Cidegast ein Einhorn, den er sei ebenso treu und rein wie ein „monizirus“.⁷⁹⁷ Und das Tier, das Tristan und Isolde in die Minnegrotte führt, ist zwar in der Dichtung ein weißer Hirsch, in entsprechenden Darstellungen der Kunst aber ein Einhorn.⁷⁹⁸ Nicht umsonst wurde das Einhorn auf dem Konzil von Trident „abgeschafft“, seine Bedeutung war einfach zu sehr eine weltlich-erotische geworden.⁷⁹⁹

So kann es kaum verwundern, wenn auf Teppichen, Spiegelkapseln, Kupferstichen, in Buchillustrationen Bilder aus dem weiten Themenkreis der Jagd oder des Jagdlebens als Metaphern für das – meist männliche – Liebeswerben zu verstehen sind.

⁷⁹⁰ Das Jagdmotiv als Metapher für die Beziehung von Mann und Frau auch in: Der Gürtel (Fischer 1968, Nr. 24), Das Häslein (ebd., Nr. 50). Hierzu auch Bartz 1994, S. 39.

⁷⁹¹ Rapp/Buri. S. 58 mit Hinweis auf Kat.-Nr. 110 und 111 (Ende 15. Jahrhundert):

⁷⁹² Ausführlichst und mit Quellen: JONES III, S.195-199 (Hasen) und S.203-206 (Fuchs):

⁷⁹³ Herchert 1996, S. 205-207.

⁷⁹⁴ Einhorn 1965, S. 258-276.

⁷⁹⁵ Dinzelbacher 1999, S. 113f.

⁷⁹⁶ Hörisch 1999, S. 222.

⁷⁹⁷ Zitiert nach Hörisch 1999, S. 221.

⁷⁹⁸ Ebd. S. 222. Der Hirsch sei nur eine „Deckfigur“, weil dem gelehrten Autor das Einhorn aufgrund seiner im frühen 13. Jahrhundert immer noch vorrangigen Bedeutung „Christussymbol“ die Verwendung dieses Tieres in einem solchen Zusammenhang vielleicht doch zu heikel war.

⁷⁹⁹ Hörisch 1999, S. 223.

Neben der Jagd auf das Einhorn sind es auf den drei nachfolgenden Kästchen vor allem Jagden auf Hasen, die auf den Seitenwänden umlaufen. Dafür gibt es reiche Parallelen in der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts (Abb. 200-206).



Abb. 200,
Sammelhandschrift, Süddeutsch,
erstes Viertel 14. Jahrhundert
München, Bayerische
Staatsbibliothek,
clm 8702, fol. 350r



Abb. 201,
Sammelhandschrift,
erstes Viertel 15.
Jahrhundert
München,
Bayerische
Staatsbibliothek,



Abb. 202,
Psalterium, spätes
13. Jahrhundert
Paris, Bibliothèque
Nationale,

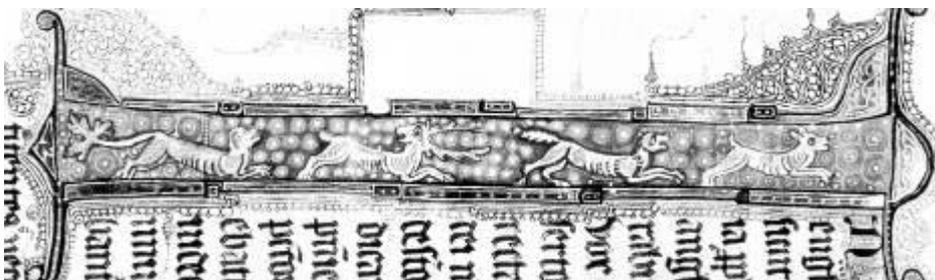


Abb. 203,
Krems (?),
Theologische
Handschrift, 1333,
Wien,
Österreichische
Nationalbibliothek,
cod. 1174, fol 37v



Abb. 204,
Theologische
Sammelhandschrift,
Zweites Viertel 14.
Jahrhundert,
Wien,
Österreichische
Nationalbibliothek,
cod 1505, fol 139r



Abb. 205,
Theologische
Sammelhandschrift,
Drittes Viertel 14.
Jahrhundert,
Wien,
Österreichische
Nationalbibliothek,
cod. 11505, fol.



139r
Abb. 206,
Peterborough Psalter,
England um 1300,
Brüssel, Bibliothèque
Royal

Nr. 4.8.1

Taf. LIII-LV

Holz (Buchs?), Metallbeschläge, wohl aus Messing

L. 15,8 cm; B. 9,4 cm; H. 7,6 cm

Historisches Museum Basel, Inv.Nr. 1950.I⁸⁰⁰

15. Jahrhundert, Oberrhein, Elsass

Slg. Castiglioni, Slg. Oskar Bondy; Slg. W. Drack, Zürich, von dort 1950 durch das Museum erworben.

Alle Seiten des kleinen Kästchens verfügen über einen identischen Bildaufbau: Die Darstellungen der eingesenkten Bildfelder stehen vor einem gewaffelmten und von breiten Stegen getrennten Hintergrund, den Vordergrund bildet eine gerade abschließende Bodenzone mit flach eingeschnitzten Gräser und Blumen mit drei Blüten (mit farbigen Wachsen eingelegt). Die Wandungen des Kästchens sind durch Zinken miteinander verbunden, der Boden ist mit Holzdübeln am Korpus befestigt. Der Deckel ist über zwei querliegende Scharniere mit dem Korpus verbunden. Für das Schloss wurde auf dem Bildfeld der Vorderseite eigens Platz gelassen, es ist unklar ob es sich um das Original handelt. Beschädigungen am Deckel (Nagellöcher) weisen auf eine ursprünglich andere Schlossfalle hin. Ein Griff ist nicht mehr vorhanden, die Befestigungsösen hingegen schon. Die eingeschnitzten Blümchen mit roter und blauer Farbe gefüllt.

Deckel

Auf dem Deckel steht eine nach links gewandte junge Frau in einem unter der Brust gegürteten, in schwere Falten fallenden Kleid, die die Vorderläufe eines sich aufbäumenden Einhorns mit der rechten Hand erfasst.

⁸⁰⁰ Literatur: Kohlhausen 1928, Nr. 66A; Kat. Basel 1950, S. 16-17; AK Gotha, Nr. 18, S. 63-64.

Seiten

Auf den Seitenflächen findet sich eine Jagddarstellung, beginnend auf der Rückwand. Ein nach links gehender Jäger oder Jagdknecht, mit Horn in der linken Hand, führt am Seil einen Fährte aufnehmenden Jagdhund in der Rechten. Auf der rechten Schmalseite sieht man einen zweiten Jagdhund, diesmal laufend. Auf der Vorderseite links und rechts des Schlosses fliehen eine Hirschkuh (oder ein Kitz) und ein Hirsch, auf der linken Schmalseite ein Hase.

Das Kästchen befindet sich in einem sehr guten Erhaltungszustand, Reste einer farbigen Fassung sind, bis auf die Farben in den Blüten, nicht zu erkennen.

Bis zum II. Weltkrieg befand sich im Berliner Kunstgewerbemuseum (ehem. Schlossmuseum), ein Buchsbaumkästchen, dessen Deckel eine nahezu identische Darstellung zeigte.⁸⁰¹ Dort saß die Frau allerdings, die Bodenzone war hügelig, aber das Einhorn sprang ebenfalls. Auf der Vorderseite zwei gegenständige Hasen, links und rechts Löwen, auf der Rückseite zwei am Hals miteinander verschlungene Drachen.⁸⁰²

Nr. 4.8.2

Taf. L-LII

Minnekästchen

Holz, farbig gefasst, verzinkte Beschläge

L. 30,5 cm; B. 18,8 cm, H. 12,2 cm

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 6957.3⁸⁰³

Erste Hälfte 15. Jahrhundert

Prov. Aus der Sammlung Angst, Zürich

Die Seitenwände des relativ großen, fußlosen Kästchens sind miteinander verzinkt, der Boden ist mit Holzdübeln zwischen den Wandungen befestigt. Das heute vorhandene Schloss, das auf einer aus dem Hintergrundmuster ausgespartem Platte sitzt, dürfte nicht mehr das Originalschloss sein, da es sich aufgrund der Beschädigungen am Deckelrand

⁸⁰¹ Ehem. Inv.-Nr. K 2788, Kohlhaussen Nr.

⁸⁰² Kohlhaussen 1928, Nr. 66B:

⁸⁰³ Literatur: Kohlhausen 1928, Nr. 109:

und der oberen Kante der Vorderseite originär um ein Schloss mit Überfallbügel gehandelt haben muss. Der Deckel ist mit zwei querliegenden Scharnieren, deren Beschläge in kleinen Herzen enden, mit dem Korpus verbunden. Ein doppelt gebogter Griff, der nach den Aufhängungsösen in kleinen Tierköpfen endet, aus deren Mäulern ein weiteres Metallband (Schlangen?) herauskommt, dient als Henkel.

Alle Darstellungen vor gewaffelttem Grund, der Übergang vom Bildfeld zum „Rahmen“ ist schräg abgekantet, wodurch das eher flach geschnittene Relief optisch Tiefe erhält. Dieser Rahmen, der ja kein Rahmen sondern eigentlich der Rest des jeweiligen Brettchens ist, ist auf allen Seiten wie auch auf dem Deckel rot bemalt. Nur auf der Deckelumrandung sind Reste eines fein aufgemalten Rankenmusters zu erkennen. Die Reliefs des Kästchens sind farbig gefasst, wobei nicht gesagt werden kann, ob es sich um die ursprüngliche Fassung handelt. Die Bodenzone ist grün bemalt, wie auch die Bäume auf dem Deckel und der Rückseite. Einige Gewandteile zeigen Reste roter Farbe, ebenso wie Ohren oder Mäuler der Tiere. Das Innere des Kästchens ist auf blauem Grund mit einer Blütenranke bemalt.

Deckel

Der Deckel zeigt eine Szene aus dem christlichen Legendenschatz. Dargestellt ist der Heilige Georg, von Bäumen mit kugeligen Kronen eingefasst, wie er dem am Boden unter seinem Pferd auf dem Rücken liegenden Drachen unerschrocken, fast mit steinerner Miene eine Lanze durch Maul und Kopf stößt. Vor einer Stadtabbreviatur auf einem Hügel in der oberen linken Ecke kniet die Prinzessin mit bittend gefalteten Händen und beobachtet das Geschehen.

Vorderseite

Links und rechts des Schlosses steht je ein zweibeiniger Drache. Der linke hat etwas grün Angemaltes im Maul, das nicht genau identifiziert werden kann. Möglicherweise handelt es sich um einen Frosch, es könnte aber auch ein kleines Menschlein sein.

Schmalseiten und Rückseite

Die restlichen drei Wände nehmen in ihren Darstellungen das Thema Jagd auf. Auf der linken Wand schreitet ein Jagdgehilfe mit energischem Gesichtsausdruck, geschultertem Speiß und ungebändigt sich gebärenden Jagdhund an der Leine, das Relief der rechten Seite zeigt einen Jagdhund, der sich in einen davoneilenden Hasen verbeißt. In der Darstellung der Rückseite des Kästchens haben zwei Jagdhunde ein Einhorn verfolgt, das

sich zu einer ganz links sitzenden Frau gerettet hat. Die Frau streichelt das Einhorn an der Brust, während dieses seine linke Vorderhand erhoben hat, die von der Frau ergriffen wird. Bäume mit kugeligen Kronen und rot abgesetzten Blättern (oder Früchten?) beleben die Szenerie.

Bereiche der Fassung sind stark berieben, vor allem auf der Vorderseite (was sicher auf der Benutzung und dem ursprünglichen Überfallschloss beruht). Der Deckel ist aufgebogen, ansonsten ist das Kästchen in einem guten Zustand.

Laut Inventarblatt des Schweizer Landesmuseums hat Horst Appuhn das Kästchen in das frühe 17. Jahrhundert datiert, was er aber durch nichts belegen kann. Nichts auf dem Kästchen deutet auf eine Entstehung im frühen Barock hin, im Gegenteil. Das Kostüm des Hl. Georg auf dem Deckel, ebenso wie das Kostüm der Jungfrau auf der Rückseite verweist auf das frühe 15. Jahrhundert. Die Charakteristika sind zu allgemein, das Vergleichsmaterial zu wenig, als exaktere Zuordnungen getroffen werden könnten. Vielleicht kann man den teigigen Faltenwurf der Dame der Rückseite und die Gewandführung bei der Prinzessin auf dem Deckel mit Miniaturen aus Handschriften der Schopfschen Werkstatt vergleichen (Abb. 207-208). Allerdings gibt es eine recht auffällige Parallele zu einem Werk, das mehrere Jahrzehnte nach dem Kästchen entstanden ist. Ein Kupferstich Martin Schongauers, der den Hl. Georg zeigt, wie er den Drachen tötet (Abb. 209) erscheint mir recht nahe zu sein.



Abb. 207,
Werkstatt des Rüdiger Schopf, Freiburg um 1395,
Basel, Universitätsbibliothek, cod. A II 3



Abb. 208,
Werkstatt des Rüdiger Schopf, Freiburg um 1400,
Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ten. 8



Abb. 209,
Martin Schongauer, Georg, den Drachen tötend

Vergleichbar sind das Motiv des über den rücklings am Boden liegenden, im Hals getroffenen Drachen stürmisch hinweg galoppierenden Pferdes sowie der sich einringelnde Schwanz des Untiers. Hier könnte sich der Verdacht aufdrängen, ein späterer Handwerker hat Schongauers Stich als Vorlage benutzt. Ich denke nicht, dass dies der Fall ist. Schongauers Stich wäre ins primitivere gewandelt worden, was kaum denkbar ist und sicher auch nicht alleine auf mangelnde Fähigkeiten eines Schnitzers zurückgeführt werden könnte. Die Figur des Georg, wie auch die anderen Figuren des Kästchens sind typisch für die Zeit um 1400. Ein späterer Künstler hätte gewissermaßen das Motiv in einen anderen Stil eingekleidet, was wenig überzeugend erscheint. So selten dürfte diese Art der Darstellung des Hl. Georg letztlich auch wieder nicht gewesen sein. Die Darstellung des Motivs auf einer Nürnberger Beckenschlägerschüssel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist ebenso recht nah mit dem Kupferstich verwandt.⁸⁰⁴

⁸⁰⁴ Kat. Nürnberg 2000, Nr. 209.

Nr. 4.8.3

Taf. XXXXVII-XXXIX

Minnekästchen

Holz, Eisen

L. 20,4 cm; B. 16 cm; H. 9,5 cm

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 579, unpubliziert

Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert

1894 durch das Museum erworben von Jacob Storz aus Chur

Fußloses Kästchen mit Reliefs vor Waffelgrund auf allen Seiten und dem Deckel. Die einzelnen Bildfelder sind eingesenkt und von einer halbrunden Leiste gerahmt. Die Seitenwände sind durch Holzdübel miteinander verbunden, der Boden ist aufgenagelt. Zwei schmiedeeisernen querliegende Beschlägen verbinden den Deckel mit dem Korpus, der seltsamerweise mit dem Motiv verkehrt herum aufliegt, was aber wohl der ursprüngliche Zustand ist. Auf dem Deckel ist ein doppelt gebogter Griff, ebenfalls aus Schmiedeeisen, angebracht. Das derzeitige Schloss ist nicht das ursprüngliche (das ein Kastenschloss gewesen sein muss), worauf vier Nagellöcher und der nicht reliefierte Grund in der vorderen Seitenwand, sowie ein Ausbruch auf dem Deckel an der Stelle des einstigen Überfallbügels hinweisen.

Deckel.

Dargestellt ist ein nach links davoneilendes, sich umwendendes Einhorn, rechts neben ihm ein Lindenbaum mit geschlossener Krone und den charakteristischen herzförmigen Blättern. In die hügelig gestaltete Bodenzone sind zum Teil mit farbigen Pasten ausgefüllte Gräser und Blumen eingeritzt.

Seiten

Auf den Kästchenwänden ist eine fortlaufende Jagdszene dargestellt, die auf der linken Seite beginnt. Ein Jagdgehilfe oder ein Jäger mit Speiß in der linken Hand bläst in ein Jagdhorn, sein Hund dreht sich zu ihm um. Getrennt von einem Baum mit zwei Kronen sind auf der Rückseite zwei Hunde zu sehen, von denen der rechte offenbar eine Fährte aufnimmt, der linke mit hängender Zunge davoneilt; auf der rechten Schmalseite ein einzelner rennender Jagdhund. Die Vorderseite schließlich zeigt das Wild, das gejagt wird,

zwei fliehende Hasen links und rechts des Schlosses, wobei der rechte Hase sich nach hinten umwendet, als ob er seinen Verfolger Aufmerksamkeit schenken würde.

Bis auf die erwähnten Fehlstellen und Ausbrüche ist das Kästchen in einem recht guten Erhaltungszustand.

Im Grunde ist es kaum möglich, ein solches Objekt kunsthistorisch zu verorten. Die Charakteristika sind einfach nicht spezifisch genug, um es einer bestimmten Kunstlandschaft oder Epoche zuordnen zu können. Solche Tiere kommen im 14. und 15. Jahrhundert auf Ofenkacheln, Bodenfliesen, in der Teppichweberei, in Randillustrationen von Handschriften allerorten vor. Einzig die kugeligen Bäume erinnern an die Buchmalerei der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, beispielsweise an die Toggenburg-Chronik, aber solche Bäume mit den festen kugeligen Kronen trifft man in der Buchmalerei des 13. Jahrhunderts (siehe Würzburger Psalter, Abb. 22, 45), auf dem Londoner Beinkästchen des späten 12. Jahrhunderts (siehe Abb. 10, 56), im Codex Vadiana 302 der St. Gallener Kantonsbibliothek (frühes 14. Jahrhundert) und in Handschriften aus der Werkstatt Rüdiger Schopfs (um 1400). Zusammen mit der für das frühe 15. Jahrhundert sprechenden Tracht des Jagdgehilfen kann man sich vorsichtig einer Datierung in die Zeit zwischen 1380 und 1420 annähern.

4.9 Ohne Spiel friert die Liebe

Auf zahlreichen Minnedarstellungen des ausgehenden Mittelalters, vor allem französischen Spiegelkapseln, findet sich ein Schach spielendes Paar. Das bekannteste dürfte wohl eine Miniatur aus dem Codex Manesse sein, das Autorenbild des Markgrafen Otto von Brandenburg (Abb. 210). Seine Dame hat offensichtlich gewonnen, denn sie hält einen König in ihrer Hand.⁸⁰⁵ Das Schachspiel, das ein traditionell höfisches Attribut war, wurde durchaus als erotische Metapher verstanden.⁸⁰⁶ So lässt beispielsweise die Faltenführung des Gewandes einer Dame auf einer Pariser Spiegelkapsel um 1320 kaum Zweifel an den erotischen Absichten, die mit dem Spiel verknüpft waren (Abb. 211). Der Kranz, den eine hinter der Frau stehende Dienerin in der Hand hat (die ihr offenbar zugleich einen Rat gibt), deutet ebenso daraufhin, wie der Falke, den in dieser Darstellung nicht der Mann, sondern dessen Diener hält. Johann von Konstanz erwähnt das Schachspiel im Zusammenhang mit Liebesfreuden im Garten der Minne; das Spiel und die Musik versetzt in die Stimmung zur Liebe:⁸⁰⁷

„sv hettin och dar inne
schahzabel vnde saitenspiel
und aller kurzewile vil:
halsen , kussen, ringen,
tanzen, lachen singen
solt in och erlobet sin
und leben gar ane allen pin.
(...)
ach wie da der minne craft
siu ze sament smukent
und munt ze munde druket.
Da wirt manig lieplich umbevang.“



Abb. 210,
Codex Manesse,
Zürich um 1300,
Heidelberg, Universitätsbibliothek

⁸⁰⁵ Walther 1985, zu fol. 13r.

⁸⁰⁶ Lutz 2002, S. 375, Müller 1996, S. 120-128, Schmolke-Hasselmann 1982, S.395f. Im Kasseler Willehalm Codex, der im Auftrag des Landgrafen von Hessen für seine Frau entstand, finden sich gleich drei Schachszenen (Hessische Landesbibliothek, 2°ms.poet. et roman. 1, fol. 22v, 24r 25v), vgl. Holladay 1996.

⁸⁰⁷ Huschenbett 2001/Minnelehre, V. 442-448, 456-459.

In Heinrich von Neustadts Appolonius von Tyrland meint der Erzähler, der eine Liebesgeschichte schildert, schamvoll schweigen zu müssen, kurz bevor er zur Erwähnung des „factum“ kommt, fährt dann aber mit einer eindeutigen Schach-Metapher fort.⁸⁰⁸ Deutlicher wird Heinrich von Freiberg in seiner Version/Fortsetzung des Tristan-Stoffes Gottfried von Straßburgs – und was der mittelalterliche Zuhörer und der neuzeitliche Leser unter „puozte im den schâch“ zu verstehen hat, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung.⁸⁰⁹

„Sie heten kurzwile vil
 Sie spilten schâchzabelspil.
 Der herre pegunde ez enden,
 er zôch einen venden,
 der sagte der küniginne mat.
 Waz schadet daz, des wirt guot rât.
 Über ein kurz zitsider
 Sagt im deu schoene hinwider
 Mat und puozte im den schâch
 Mê den vier stunt darnach.“



Abb. 211,
 Spiegelkapsel, Paris, um 1320,
 Paris, Louvre

Das Schachspiel war wie ein Turnier um die Liebe zu verstehen. Beim Schach wie in der Liebe musste der Mann planvoll, strategisch vorgehen, und ein burgundisches Schachbrett aus dem späten 15. Jahrhundert stellt idyllische Tanz- und Mahlszenen im Freien entsprechenden Turnier- und Kampfdarstellungen gegenüber.⁸¹⁰ In einer Handschrift des „bonus socius“, einer allegorischen Ausdeutung des Schachspiels des Franzosen Nicolas de Nicolai, eine Pariser Arbeit des frühen 14. Jahrhunderts, findet sich dann auch in der Eingangsminiatur genau wie auf dem Kästchen diese Gegenüberstellung wieder (Abb. 212).⁸¹¹

Der in jeder Hinsicht außergewöhnliche Wilhelm von Orlens Teppich im Frankfurter Museum für angewandte Kunst, eine mittelhheinische Arbeit der Jahre um 1410, beginnt seine sich auf mehr als sechs Metern erstreckende Bilderzählung mit einer Schachspielszene.⁸¹² Wilhelm und Amelie, in außerordentlich prächtige Gewänder gekleidet, sitzen sich beim Spiel gegenüber, der junge Königssohn hält in seiner rechten Hand den obligaten Falken. Das Schriftband belegt, dass das Spiel am Anfang der

⁸⁰⁸ Schultz 1907, S. 81.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 83.

⁸¹⁰ Camille 2000, S. 124-125.

⁸¹¹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 10286 fol. 1v, vgl. Müller 1996, S. 126.

⁸¹² Cantzler 1990, S. 26f und Kat.-Nr. 1.

Beziehung steht: „hy ist wilhems liebe anfanch / von der schonen ameligin die yme sin
herz twag“ (Abb. 213).



Abb. 212,
Nicolas de Nicolai, bonus socius,
Paris, frühes 14. Jahrhundert,
Paris, Bibliothèque Nationale



Abb. 213,
Wilhelm von Orlens Teppich,
Mittelrhein um 1400,
Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst

Nr. 4.9.1

Taf. XIII-XV

Konstanzer Kästchen

Ahorn⁸¹³

L. 22,5 cm; B. 13,5 cm; H 8,5 cm

Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. 6957 4⁸¹⁴

Um 1300-20

Oberrhein, Bodenseeraum, Zürich

Das Kästchen befand sich in der Privatsammlung von Heinrich Angst, des ersten Direktors des Schweizer Landesmuseums, der es nach seinen Angaben in Konstanz erworben und dem Museum hinterlassen hat.

Das fußlose Kästchen ist auf allen Seiten und dem Deckel mit in laubsägetechnik⁸¹⁵ durchbrochen gearbeiteten Reliefs vor vergoldetem Pergament verziert. Die Reliefs sind in Vertiefungen der Wände mit feinen Metallstiften eingenaelt. Die ornamentale Bemalung der die Bildfelder umgebenden dunklen Rahmen besteht aus Weinlaub (Deckel) bzw. Lindenblättern (Rest) verbunden von einer feinen Ranke und ist an den Kanten nicht direkt auf das Holz, sondern auf einen aufgeklebten Malträger (wahrscheinlich Pergament, möglicherweise auch Papier oder Leder) aufgetragen (wie besonders gut an den Seiten zu erkennen ist). Die Seiten und der Boden sind miteinander verdübelt und werden zusätzlich durch in sechsblättrigen Blüten endende Beschläge verklammert, die keine Rücksicht auf das jeweilige Motiv nehmen (z.B. sitzt auf der rechten Seite die Blüte genau auf dem Schachbrett). Auf der Rückseite laufen diese Bänder durch und bilden die Scharniere für den Deckel, auf dem sie ebenfalls durchlaufen. Die Falle des Schlosses läuft in einen langen Beschlag mit einer mittig gesetzten Blüte und einer Lilie am Ende aus, der winklig gebogene Griff des Kästchens endet in stilisierten Tierköpfen. Auf der Vorderseite sitzt ein Kastenschloss auf einer zu spitzen Enden gezogenen Schlossplatte (teilweise zerstört). Das Kästchen lässt sich momentan nicht öffnen, da der Schlüssel fehlt.

In den Ecken der Vorder- und Rückseite befinden sich zwei jeweils versetzt angebrachte Wappenschilde. Kohlhaussen konnte das Wappen mit dem gekrönten schwarzen

⁸¹³ Nicht Nussbaum, wie Kohlhaussen 1928, Nr. 27, schreibt.

⁸¹⁴ Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 27; Kat. Zürich 1969, Nr. 44; Kat. Zürich 1991, S. 157f.

⁸¹⁵ Ob die Reliefs in der Tat mit Laubsägen hergestellt wurden, kann nicht gesagt werden, es ist vorstellbar, dass die Motive auch mit Messern oder Stechmeißeln aus den relativ dünnen Brettchen herausgearbeitet wurden.

Teufelskopf, der herausgestreckten Zunge und den gefletschten Zähnen als Wappen der Konstanzer Patrizierfamilie von Hof identifizieren.⁸¹⁶ Das andere Wappen, ein rot-weiss geteiltes Schild mit zwei grünen Pfählen im Weiß ist unbekannt.

Das Kästchen besticht durch seine reiche und buntfarbige malerische Ausgestaltung, welche die Körperflächen folienartig deckt und so nicht durch Abschattierungen modelliert. Die Binnenzeichnung der Figuren ist, soweit erhalten, sehr fein und detailreich ausgeführt (siehe Details, Abb. 214a und b).



Abb. 214a und b, Konstanzer Kästchen, Konstanz (?), um 1300, Zürich, Schweizer Landesmuseum

Deckel.

Zwei von einander geschiedene Motive finden sich auf dem Deckel, jeweils eingebettet, bzw. umgeben von einer Rosenranke. Links oben hängt – wie ein festgefahrener Ballon – ein Schiff in der Rosenranke, an deren Stamm ein Mann links unten zu rütteln scheint. Offensichtlich versuchen drei andere Männer, das von vier Frauen besetzte Schiff zu kapern. Einer davon, ganz rechts, konnte von den Frauen mit dem Ruder davon abgehalten werden, er stürzt kopfüber nach unten, während die anderen beiden mit Rosen beworfen werden, sich aber schon weit auf den Ranken nach oben gekämpft haben. Leider ist die Malerei genau hier am schlechtesten erhalten, die Gesichter der vier Frauen sind kaum mehr zu erkennen, schwach ist lediglich die unter der verlorenen Malschicht liegende Vorzeichnung zu sehen. In der rechten Hälfte sieht man eine Tischgesellschaft aus zwei Frauen und zwei Männern.⁸¹⁷ Auf dem mit einem weißen Tischtuch gedeckten Tisch befinden sich verschiedene Gegenstände wie ein Doppelkopf, Schalen oder Teller. Vor

⁸¹⁶ Kohlhaussen 1928, Nr. 27.

dem Tisch ein Hund, der kläfft und Männchen macht, sowie, ganz rechts, ein hölzerner Eimer. Eine Dame der Gesellschaft, als einzige frontal dem Betrachter zugewandt, hält einen Becher in der Hand und wird dabei von den beiden Männern beobachtet, die zweite Frau steht etwas abseits.

Vorderseite

Das Relief hat einige Ausbrüche, vor allem links und unterhalb des Kastenschlosses. Dargestellt ist eine Hirsch- und Sauenjagd in einem bewegten, nach rechts gerichteten Zug. Voran springt ein hornblasender Jagdgehilfe zu Pferde davon, dessen drei Hunde einen bereits verletzten Hirsch jagen. Hinterher kommt ein Jäger mit Gugelmütze, Sauspieß und Jagdhund, der gerade im Begriff ist, einen ihm entgegenkommenden Keiler den Spieß in die Schulter zu bohren. Das ganze Bildfeld ist von Eichen- und Ahornlaub (?) hinterfangen.

Rechts

Auf einer Waldlichtung sitzen eine Dame und ein Herr, der in der behandschuhten Linken einen Falken hält, beim Schachspiel. Die Dame, deren Kopftuch im Wind zu flattern scheint, ist am Zug, der Mann schaut sie an und streichelt gleichzeitig dem Falken über die Brust. Vor dem Schachbrett liegt ein weißes Hündchen.

Rückseite

Die Szene erinnert an eine Miniatur aus dem Codex Manesse, den Buwenbergschen Viehraub. Links steht im Tor einer befestigten Stadt ein Mann, der sich auf seine Keule stützt und ganz von dem sich vor seinen Augen abspielenden Geschehen gefesselt ist. Fünf mit Kettenpanzern gerüstete, hoch über ihren Köpfen die Schwerter schwingende Ritter – einer verfügt über eine Armbrust – treiben in einer sehr bewegten Szene eine Gruppe von drei Kühen nach rechts davon. Lindenblätter bilden den Hintergrund der Szenerie.

Links

Vor der Kulisse eines dichten Laubwalds treffen zwei Ritter mit wehenden Helm- und Satteldecken zum Schwertkampf aufeinander.

⁸¹⁷ Kohlhaussen 1928, Nr. 27, sieht drei Männer. Die Person ganz rechts ist aber eindeutig aufgrund des

Zustand:

Bis auf einige Ausbrüche und aufgebogene Reliefs befindet sich das Kästchen in einem hervorragenden Zustand. Es ist im Museum in einer eigenen Vitrine präsentiert.

Das Kästchen wurde in der Forschung schon lange in engen Zusammenhang mit den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift in Verbindung gebracht, die Malerei steht diesem Codex – wie allgemein der Malerei des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts aus dem Gebiet des Oberrheins – sehr nahe. Gerade diese enge Verwandtschaft aber hat natürlich den Verdacht einer Fälschung erweckt – die Manessische Liederhandschrift war seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts gut publiziert, ein Fälscher hätte ohne Probleme auf entsprechende Abbildungen zurückgreifen können. Es gibt vier bekannte Kästchen in dieser Machart (4.4.1 und 4.4.2 und das unten erwähnte Objekt, heute im Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main, früher im Besitz des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen). Die Kritik von Dorothea und Peter Diemer entzündet sich besonders an dieser Gruppenbildung (bei der es sich um „schreinerisch ganz primitiv zusammengefügte Kästchen“ handele), die über weitgehend gleiche Merkmale, wie beispielsweise die Beschläge, verfügt, aber besonders an der kopierenden Nähe zum Codex Manesse.⁸¹⁸

„Die drei Kästchen haben gleichartige Beschläge aus Eisen und zeigen eine so verblüffende Nähe zu Miniaturen des Codex Manesse, daß man geneigt ist, sie als neuzeitliche Pasticci anzusprechen. Alles kehrt wieder: stehende und sitzende Paare, bis in den Faltenschwung und das Gehabe der Hündchen der Damen à la Manesse, Krieger mit allen Realien, sogar die Knäufe auf den kegelförmigen Burgdächern; sämtliche Baumformen sind leicht im Vorbild zu finden, selbst die Bäume mit den fünf-blättrigen Blüten, die für die Handschrift so charakteristisch sind, wurden kopiert. Wir deplaziert nimmt sich die Viehraubszene der Buwenburg-Miniatur (fol. 359r) auf Kästchen Nr. 27 aus! Dreimal das Schachspiel wie bei Markgraf Otto von Brandenburg (fol. 13r) mit dem hochgeklappten Schachbrett, zweimal präsentiert ein Spieler die Schachfigur wie im Vorbild. Könnten solche Motivübernahmen bis zu einem gewissen Grad noch durch die mittelalterliche Bildtradition erklärt werden, so gilt das nicht für die netzartig gemusterten Schuhe der Männer. Die Anlehnung der bemalten Kästchen an den Codex Manesse geht so weit, daß die Ranken, mit denen der Stoß der Bretter übermalt ist (was allein schon technisch schlimm ist), wortwörtlich den Ranken in Miniaturenrahmen der Heidelberger Handschrift folgen (fol. 11r, 42r, 46v, 355r u. ö.).“

Man darf sich schon fragen, warum sich die Viehraubszene auf dem Kästchen deplaziert ausnehmen soll? Warum gilt die an sich aufgrund der Bildtradition zugestandene Übernahme von Motiven nicht auch für die netzartig gemusterten Schuhe der Männer (nur

Gewandausschnittes und der Gestaltung des Oberkörpers eine Frau.

⁸¹⁸ Diemer 1992, S. 1036, Anmerkung 66 (das vorhergehende Zitat ebenso).

auf dem Frankfurter Kästchen), die genauso in der Manessischen Liederhandschrift anzutreffen sind⁸¹⁹ und warum soll die Übermalung des Stoßes „allein schon technisch schlimm“ sein? Letzteres ist eine elegante Lösung, den Stoß der Wandungen zu verdecken, worauf ja gerade auch der Umstand hindeutet, dass die Kanten mit einem Pergament oder Lederstreifen überklebt worden sind. Diemers nur auf Spekulationen, persönlichen Wertungen und unbelegten Annahmen beruhende Kritik wurde dann konsequenterweise auch als „Vorverurteilung“ gewertet, da sie sich eben auf keinerlei wissenschaftliche Untersuchungen stützen kann.⁸²⁰ Max Schiendorfer hat in einem kurzen Aufsatz belegt, dass Viehraubszenen ein „ikonographischer Allgemeinplatz“ waren und in einigen anderen Handschriften ebenso vorkommen.⁸²¹

Es ist hier nicht der Platz auf das Kästchen weiter einzugehen, aber warum sollten sich die stilistischen Charakteristika einer Zeit und Region, wie sie in den Miniaturen der Heidelberger Liederhandschrift, aber auch der Weingartner Liederhandschrift und zahlreicher weiterer zuvor und danach entstandener Handschriften überliefert sind, nicht auch in kunstgewerblichen Arbeiten manifestieren?

Das Objekt bietet genug Anhaltspunkte für wirklich interessante Fragen. So ist die Szene mit dem Entern eines Schiffes auf dem Deckel in der Kunstgeschichte, soweit ich das überblickt habe, ohne Parallele. Sie erinnert entfernt, vor allem die Verteidigung der Frauen mittels Rosenblüten, an Darstellungen der Erstürmung der Minneburg, wie sie sich zahlreich auf Teppichen, auf französischen Spiegelkapseln und Elfenbeinkästchen und in Handschriften erhalten haben – und die im real ausgeübtem Brauchtum ebenso (und bis in das 19. Jahrhunderts hinein) stattfand.⁸²² Wenn das Kästchen tatsächlich aus Konstanz stammt, wofür neben den stilistischen Eigentümlichkeiten zumindest eines der angebrachten Wappen spricht, dann zeigt diese Szene möglicherweise ebenso einen tatsächlich ausgeübten Volksbrauch; aber das ist eine Spekulation, die sich beim jetzigen Stand der Forschung leider nicht belegen lässt. Ob das Bildprogramm wirklich exemplarisch schildert „was bei den noblen Leuten zählte, was sie bewunderten und als nachahmenswert erachteten“⁸²³ kann mangels geeigneter Quellen wohl kaum verifiziert werden, ebenso wenig wie die an gleicher Stelle geäußerte Annahme, es werde mit den

⁸¹⁹ Bei Otto von Brandenburg (cpg fol. 13r) und Heinrich von Breslau (fol. 11v).

⁸²⁰ Schiendorfer 1995, S. 157 und Anmerkung 12. Er merkt zu Recht an, dass man sich heute hüten würde „mit den Werten einer moralisch normativen Literatur Kritik zu operieren (‘‘unhöfische Derbheit‘‘)...“ Nach seiner Ansicht ist der Viehraub ein „ikonographischer Allgemeinplatz“ auf den man nicht nur im Codex Manesse stoße, sondern auch in anderen Handschriften (ebd. S. 156).

⁸²¹ Schiendorfer 1995, S. 157.

⁸²² Zum realen Brauchtum: Lauffer 1949, S. 71f; Kat. Zwettl 1981, S. 425.

⁸²³ Kat. Zürich 1991, S. 157.

Bildern auf dem Kästchen „eine Scheinwelt in Szene gesetzt, die mit Vorliebe bei festlicher Gelegenheit auflebte.“

Ein vor allem aufgrund der farblichen Gestaltung nah verwandtes Kästchen, das sich zu Kohlhaussens Zeiten in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen befunden hat⁸²⁴, besitzt heute das Frankfurter Kunstgewerbemuseum (Abb. 215). Es verfügt ebenso über durchbrochene und in Vertiefungen der Wände eingelassene Schnitzereien und mit einigen Miniaturen aus dem Codex Manesse verwandte Darstellungen.

Der Deckel zeigt in reichem Rosengeranke links einen vor seiner Dame mit bittflehend erhobenen Händen knienden Mann, dem diese sich anschickt, einen Kranz auf den Kopf zu setzen. Die Szene nebenan zeigt die Dame, wie sie einen Pfeil in die Brust des Mannes sticht. Links und rechts des Schlosses stehen sich auf der Vorderseite je ein Paar gegenüber. Das linke Paar reicht sich die Hände, wobei auffällig ist, dass die Dame ihrem Herrn die linke Hand gibt, die dieser mit der rechten Hand hält. Das rechte Paar ist in ein Gespräch vertieft, worauf die Gesten beider hinweisen. Auf der linken Schmalseite sieht man ein Paar zusammen auf eine Bank sitzen. Der Mann hält einen Jagdvogel in seiner Linken, den die Dame am Schwanz berührt. Die rechte Schmalseite zeigt ein Paar beim Schachspiel in freier Natur, die Dame, die dem Gegner eine Figur zeigt, hat offensichtlich gewonnen. Auf der Rückseite sind wiederum zwei Paare im Gespräch dargestellt. Links hält die Dame ein weißes Hündchen im Arm, während der Herr auf sie einspricht, rechts wird der Mann von der Dame mit einem Pfeil in die Brust gestochen. Die Innenseite des Deckels ist bemalt und zeigt nochmals eine Frau und einem Mann beim Schachspiel. Allerdings hat es hier den Anschein, dass der Herr gewinnt, den er präsentiert stolz der Frau eine Figur, wohl den König.

⁸²⁴ Kohlhaussen 1928, Nr. 28.



Abb. 215a und b,
Minnekästchen, Südwestdeutschland, um 1350,
Frankfurt am Main, Museum für angewandte Kunst

Hefner-Alteneck ist der Auffassung, dass die Motive nicht mit der Laubsäge herausgearbeitet, sondern mit dem Meißel aus den dünnen Brettchen ausgestochen wurden, was durchaus zutreffend sein kann, wenn es damals noch keine Laubsägen gegeben hat, was nicht bekannt ist. Er datiert das Kästchen in das Ende des 13. Jahrhunderts, gibt aber keine Herkunft an. Seine Datierung dürfte sich so nicht halten lassen, Aufgrund der Kostüme (vor allem der Hängeärmel der Männer) schient es mir eher in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu passen, wenngleich eine Nähe zu den Miniaturen des Codex Manesse durchaus sichtbar ist.

Der von Diemers in seiner Kennerschaft Kästchen betreffend so sehr geschätzte Horst Appuhn hielt das Frankfurter Kästchen übrigens für echt und nannte es „wunderbar“ und mit „herrlichen durchbrochenen Schnitzereien“ verziert.⁸²⁵

⁸²⁵ Aus dem Nachlass Horst Appuhns im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Appuhn I, B 3, Umschlag 1) und datierte es um 1300. Vielleicht ist hier eine Bemerkung über die Forschungstätigkeit Appuhns angebracht, die von Diemers so hoch gelobt wird (Diemer 1992, Anmerkung 9: „...sein kennerhaftes Auge und sein Sinn für das Handwerkliche fehlen jetzt den Kollegen sehr“) ohne dem 1990 verstorbenen Kunsthistoriker zu Nahe treten zu wollen. Sieht man das in etwa zur Hälfte fertig gestellte Manuskript der von ihm groß angelegten Publikation über Kästchen aus allen Jahrhunderten und Kulturkreisen durch, so fällt auch hier die kaum vorhandene Wissenschaftlichkeit auf. Appuhn stellt meistens Hypothesen auf, kann kaum etwas belegen (wie es auch auf anderen Gebieten, so beispielsweise beim Figurenalphabet des Meisters E.S. geschehen ist, hierzu Wurst 1999, S. 91).

4.10 Im Garten der Liebe

Der Garten oder die freie Natur ist der klassische Ort für die Begegnung der Liebenden und in unzähligen Bildern wie literarischen Momenten festgehalten.⁸²⁶ Er ist der locus amoenus schlechthin, abgeschieden durch einen Zaun oder eine Mauer vom Weltgetriebe. Mann und Frau trafen sich dort am Brunnen, unter Bäumen, es wurde gespielt, getanzt, gegessen, musiziert. Alle Minnedarstellungen auf Teppichen finden in der Kulisse eines reich blühenden Gartens statt, teilweise voller erotischer Symbole wie bestimmter Blumen oder herumtollender Kaninchen. Da es ein derart beliebtes Thema war, verzichte ich auf Bildbeispiele und Verweise auf die Literatur der Zeit.

Ebenso spielen die meisten der Minneszenen auf Kästchen in freier Natur oder in einem geschlossenen Garten. In freier Natur bewegen sich die Akteure beispielsweise auf dem Konstanzer Kästchen (4.9), den Laubsägekästen in Hamburg und Köln (4.4.1 und 4.4.2) oder dem Berliner Kästchen (4.6.4). Ein abgegrenzter Bereich ist auf dem Deckel des Kästchens aus der Sammlung Böhler zu erkennen, ebenso wie auf dem nachfolgend näher besprochenen Kasten.

Nr. 4.10.1

Taf. LXXIX-LXXXI

Lindenholz, Eisen⁸²⁷

L. 67 cm; B. 32 cm; H. 23,5cm

Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum⁸²⁸

Erste Hälfte 15. Jahrhundert

Süddeutschland (?)

Die Truhe stammt nach Angaben des Museums angeblich aus dem ehemaligen Klarissinnenkloster in Villingen, was aber nicht verifizierbar ist.

Der recht große Kasten verfügt auf allen Seiten über figürlich geschnitzte, leicht eingesenkte Reliefs vor grob gewaffelem Grund, die von einem Halbstab eingerahmt sind. Aufgenagelte Winkelbleche halten die stumpf aneinander gefügten Seiten zusammen, der

⁸²⁶ Lauffer 1949, S. 84, Camille 2000, S. 74-82.

⁸²⁷ Das Kästchen ist an sich in einem guten Zustand, jedoch relativ stark von Larven befallen, was an verschiedenen Stellen zu Ausbrüchen geführt hat, Teile der Beschläge fehlen.

⁸²⁸ Literatur: Kohlhaussen 1928, Nr. 82, Kat. Villingen 1969.

Boden ist zwischen die Wände eingenaagelt. Über den Deckel laufen drei breite Metallbänder (das linke fehlt teilweise), die zugleich die Scharniere bilden und über die Rückseite weiterlaufen. Das linke und rechte Band endet auf der Vorderseite in Überfallen für Steckverschlüsse, das mittlere in einer Falle für das aufsitzende Kastenschloss. Die Schnitzereien berücksichtigen den Verlauf der Beschläge, es sind entsprechende Stege stehen gelassen worden.

Deckel

Das linke Bildfeld zeigt eine von einer Mauer umgebene Stadt mit offenem Stadttor und dahinter liegendem Wald. Außerhalb der Mauer befindet sich eine Mühle. Im rechten Bildfeld steht zwischen zwei Bäumen, um die sich ein leeres Schriftband windet, ein großes Turnierzelt. Vor dem offenen Zelt steht in seltsam gekrümmter Haltung ein gekrönter Mann. Eine links neben ihm stehende Frau schickt sich an, ihn mit einem Schwert zu enthaupten. Eine zweite Frau, rechts etwas entfernt, beobachtet die Szenerie.

Vorderseite

Das Bildfeld ist durch das Schloss und den wegen diesem nicht bearbeiteten Reliefgrund in zwei Hälften geteilt. Dennoch ist es eine Darstellung, wie der unter dem Schloss fortlaufende Weidenzaun zeigt, der die ganze Szene einschließt. Innerhalb dieses so abgegrenzten geschlossenen Gartens mit Bäumen und Pflanzen sitzen sich eine Frau und ein Mann gegenüber. Die Frau, mit Krone auf dem Kopf, spielt auf einer Fiedel, neben ihr liegt ein Einhorn, das sich ihr zuwendet. Der Mann, von einem Löwen begleitet, trägt eine Art phrygische Mütze und spielt auf einer Harfe oder Zither.

Rechte Schmalseite

Eine Frau mit weit ausgeschnittenem, stoffreichen Gewand mit gezaddelten Tütenärmeln geht in einem Garten spazieren und pflückt dabei Phallen von einem reich behangenen Phallusbaum.

Rückseite

Die sehr symmetrisch aufgebaute Szene spielt wiederum in einem Garten voller Bäume, der diesmal jedoch nicht umzäunt ist. Im Zentrum des Bildes befindet sich ein kleiner Brunnen mit Tierkopfspeiern. Links davon sitzt ein junger Mann zwischen zwei Bäumen

auf einer maßwerkgeschmückten Bank und spielt auf einem Portativ, einer tragbaren Orgel. Rechts, ebenfalls zwischen zwei Bäumen, sitzt die Dame, die auf einer Laute spielt.

Linke Schmalseite

Ein nach rechts schreitender Mann steht mit verschränkten Händen vor einem Baum mit lanzettförmigen Blättern (Vaginas?), links hinter ihm ein an eine Zimmertanne erinnernder Baum. Der Mann trägt ein recht merkwürdiges Gewand, dessen voluminöse Tüthenärmel mit mehreren Reihen Zickzackbändern versehen sind, der Rock ist eingeschnitten, ein Messer oder Schwertgriff ragt heraus. Sehr auffällig ist der aus Nadelbaumzweigen bestehende Kopfputz des Jünglings.

Sind die Motive des Deckels und der Längsseiten für die Forschung noch hinnehmbar gewesen, so waren es die der Schmalseiten nicht mehr, vor allem nicht, weil der Kasten aus einem Frauenkloster stammen soll (was nicht nachgewiesen, aber durchaus denkbar ist).⁸²⁹ Der Phallusbaum war aber ein – wahrscheinlich – gar nicht so seltenes Motiv im späteren Mittelalter und es dürften nur deswegen so wenig Beispiele auf uns gekommen sein, weil diese spätestens von der Prüderie des 19. Jahrhunderts vernichtet wurden.⁸³⁰ Es ist daher auch kein Wunder, dass sich die bekanntesten dieser Bilder in einer Handschrift erhalten haben. Es handelt sich um einige bas-de-pages Miniaturen in einer um 1350 in Paris entstandenen Handschrift des Rosenromans.⁸³¹ Interessanterweise sind die Miniaturen nachweislich auch von einer Frau, Jeanne de Montbaston geschaffen worden, die zusammen mit ihrem Mann Richart das Manuskript illuminiert hat. Sind die Phallusbäume von späteren Besitzern offensichtlich noch hingenommen worden, so wurde die Darstellung des „Mönchs am Bandel“ dann doch als zu weitgehend empfunden. Aber dies sicherlich nicht wegen ihres „obszönen“ Gehalts, die anderen Miniaturen sind dies nicht minder, wenn man das schon so sehen möchte, sondern wahrscheinlich eher wegen der in dieser Szene so deutlich zum Ausdruck kommenden Macht der Frau über den Mann (Abb. 216a-c).

⁸²⁹ Diemer 1992, S. 1030. So fern liegt es nicht, „erotische“ Dinge in Frauenklöstern zu finden. Beispielsweise wurden im Frauenkloster Söflingen bei Ulm 1484 bei dessen Reformierung jede Menge Liebesbriefe, Minnegedichte, entsprechende Handschriften und dergleichen mehr gefunden, vgl. Holtorf 1973, S. 251f.

⁸³⁰ Lutz 2002, S. 389, berichtet über zahlreiche Wandbilder in Schweizer Städten wie Zürich, Basel oder Konstanz mit erotischen Szenen, die noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vernichtet wurden.

⁸³¹ Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 2446, siehe Camille 2000, S. 89-91.

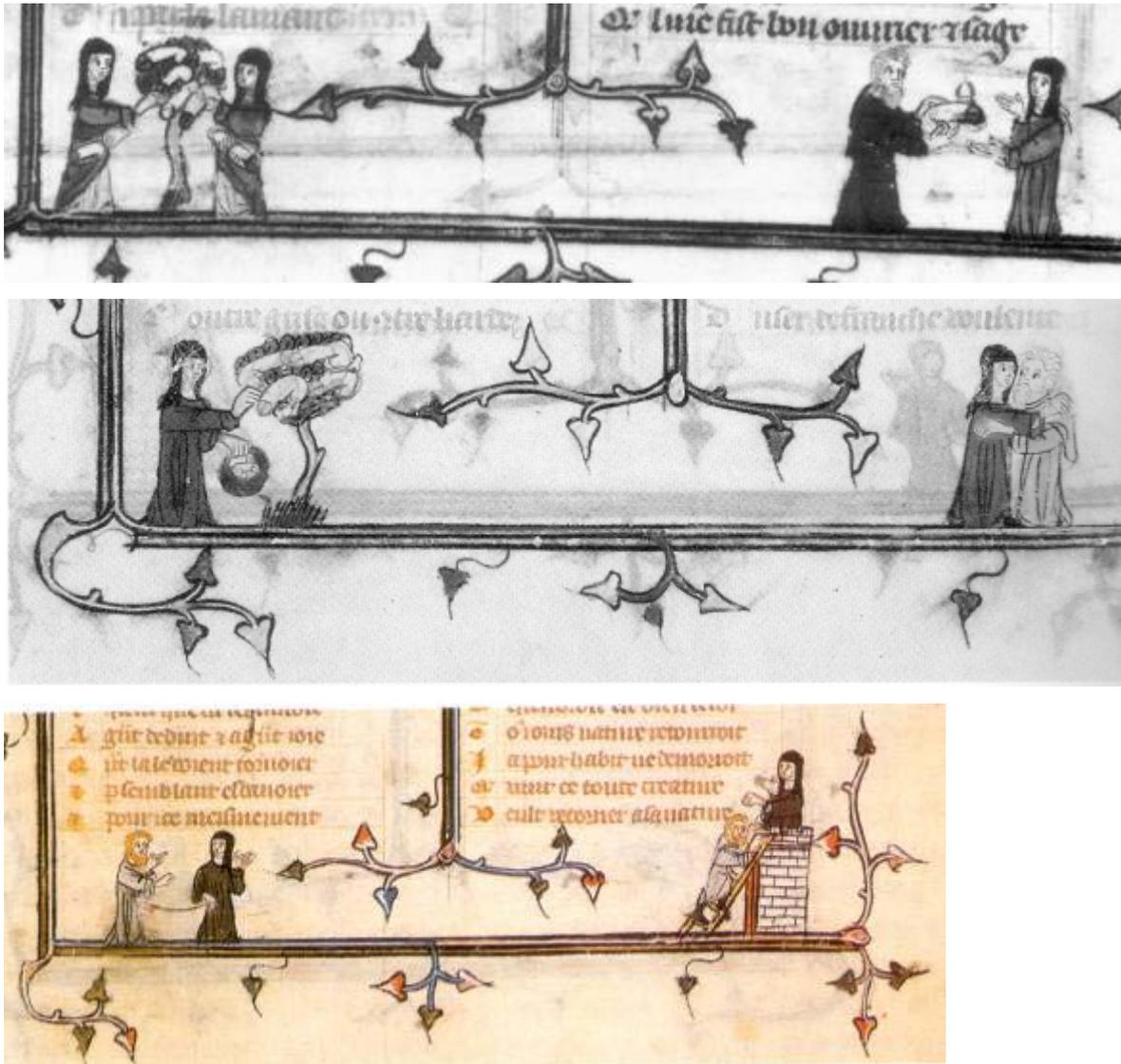


Abb. 216a-c,
 Jeanne und Richart de Montbaston, Rosenroman, Paris um 1350,
 Paris, Bibliothèque Nationale, ms.fr. 25526, fol. 106r, 106v, 166r

Ein Phallusbaum zierte ebenfalls eine der Wände in Schloss Lichtenberg im Vintschgau. Das am Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Fresko wurde 1908 abgenommen und befindet sich heute im Museum Ferdinandeum in Innsbruck, ist aber wohl in einem derart schlechten Zustand, dass kaum mehr etwas zu erkennen ist.⁸³² Diesbezüglich sind wir auf die Beschreibung Julius von Schlossers angewiesen, der 1916 eine kleinere Monographie über Schloss Lichtenberg verfasste. Zwar beschreibt er den Baum und die seltsamen Früchte, möchte ihn aber, obwohl er und seine Zeitgenossen „durch die neueste Literatur abgehärtet“ seien, nicht näher beschreiben.

⁸³² Schlosser 1916, S. 23.

Offensichtlich gab es den Phallusbaum auch im Brauchtum. Eine Chronik Nördlingens berichtet von einem mit „zageln“ behangenen Baum, den Handwerksgesellen 1510 durch die Straßen der Stadt trugen.⁸³³

Der Phallus war an sich im Mittelalter nicht so unsichtbar, wie man vielleicht denken möchte. Ein rheinisches Tonmodell aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt einen fahrenden Händler, dessen abgestellte Kiepe von vier Frauen umstanden wird. Was der Hund im Vordergrund schon ahnen lässt – der Knochen, den er anbellt, ist gar keiner – bestätigt sich beim Blick in die geöffnete Kiepe. Sie ist voller Phalli (Abb. 217). Die Schriftbänder sind leider leer.⁸³⁴

Zum Schluss darf man die zahlreichen „profanen Pilgerzeichen“ nicht vergessen, die erst in den letzten Jahren zu einiger Aufmerksamkeit gekommen sind.⁸³⁵ Über ihren Sinn und Zweck ist sich die Wissenschaft bis heute nicht einig, aber offensichtlich konnte man diese Abzeichen auf der Kleidung tragen, worauf angebrachte Ösen zum Annähen hinweisen (Abb. 218). Möglicherweise hatten sie Gefahrenabwehrende Funktion.⁸³⁶



Abb. 217,
Tonmodell, Mittelrhein, um 1470,
Wien, Museum für Angewandte Kunst



Abb. 218,
Phallusanstecker, Konstanz, 14.
Jahrhundert, Konstanz,
Archäologisches Landesmuseum

⁸³³ Krohn 1974, S. 123, Moser 1967, S. 177f.

⁸³⁴ Jones 2002, S. 11f., Bode/Volbach 1918, Nr. 23 (ehemals Slg. Figdor in Wien, heute Österreichisches Museum für Angewandte Kunst).

⁸³⁵ Jones 2002, S. 248-250 und 254-257.

⁸³⁶ Kat. Karlsruhe 2002b, Nr. 227.

Ob der Mann auf der linken Schmalseite tatsächlich vor einem Baum mit Vagina-ähnlichen Blättern steht, muss dahingestellt bleiben, da es einfach kein vergleichbares Gewächs in der Kunstgeschichte gibt. Zwar finden sich unter den oben erwähnten Pilgerzeichen auch einige mit weiblichen Geschlechtsorganen, aber ob man von diesen auf den Baum schließen kann?

Sind die Szenen der Schmalwände noch mit denen der Längswände durch das gemeinsame Thema des Gartens verbunden und klingt in den dem Paar beigegebenen Tieren ein gewisser erotische Aspekt schon an, so ist die inhaltlich-gedankliche Verbindung der Szene auf dem Deckel mit den Seitenwänden nicht klar – vielleicht gibt es auch keine. Die dargestellte Enthauptung des Holofernes durch Judith gehört zu einigen mit Weiberlisten bezeichneten Szenen, in denen Frauen (aus der Bibel oder der Geschichte) listenreich über Männer triumphieren; sie erfreuten sich im Mittelalter recht großer Beliebtheit.⁸³⁷ Leider habe ich für die Zusammenstellung dieser Geschichte mit den Darstellungen der Seitenwände keine schlüssige Erklärung gefunden. Im weitesten Sinne kann man in der Phalluspflückenden Frau eine Art Weibermachtopos sehen, denn die Frau bemächtigt sich hier des Mannes, dann wären die Bilder in einen großen Themenkreis eingebunden – aber das ist meines Erachtens recht weit hergeholt.

⁸³⁷ Kat. Freiburg 1985, S. 23-30.

5. Anhang

5.1 Das Gutachten von Hans Fromm (in: Diemer 1992, S. 1045-1046)

1045

Ich beschränke mich in meinen Ausführungen allein auf die Beobachtung sprachlicher Merkmale und lasse Paläographisches - wie die für das 13. Jh. doch ungewöhnlichen Minuskel-b und -d inmitten einer Majuskelschrift - und Literarisches - wie Motivverknüpfung, Ausdrucksgestus, Ihrzen und Duzen usw. - beiseite.

Aufgrund der Sprache läßt sich mit Eindeutigkeit sagen, daß das Kästchen nicht aus dem Mittelalter stammt. Ein Mittelhochdeutsch, wie es die Inschrift bietet, hat es nie gegeben, weder in der Schreibung noch in der Lautung. F. H. v. d. Hagens gegenteilige Meinung (Bildersaal altdeutscher Dichter, 1856, S. 48), der sogar mit dem Mittelrhein eine landschaftliche Zuweisung vernahm. ist völlig unbegründet. Wenn er in diesem Zusammenhang schreibt, daß der Schriftschneider sich »manchmal« geirrt habe, indem er hc für ch geschnitten habe, übersieht er, daß es sich hier um eine durchgängige Eigenart der Inschrift handelt. Die genannte Erscheinung fällt im übrigen nicht unter die gängigen Metathesen und könnte höchstens als gelegentliches Versehen vorkommen.

Ich gebe im folgenden keine vollständige Analyse des Textes, die einen unnötigen Aufwand darstellen würde, sondern beschränke mich auf Beispiele.

Fast durchgehendes Merkmal ist i statt e in nichtstarktonigen Silben. Die Erscheinung ist mundartlich (hochalem.) aber nicht in allen Stellungen möglich. Ein außerhalb des Hochalem. vorkommendes i muß durch Nebenton geschützt sein, sodaß Formen wie *tragi*, *hati*, *clngi* u. v. a. nicht gesprochen und nur fehlerhaft gelegentlich geschrieben wurden. Zu den Bedingungen des Vorkommens vgl. Paul/Moser/Schröbler, Mhd. Grammatik, ²²1982, § 27.

Es gibt eine Reihe von sog. hyperkorrekten Formen, d. h. Wortformen, die einer falschen Analogie ihre Existenz verdanken: *obina* hat es bis auf Ausnahmen in einzelnen Handschriften nie gegeben, da das -e- im Mhd. (*oben*) nicht aus -i-, sondern aus -a- entstanden ist (ahd. *obana*). Entsprechend *ogi* >Auge< aus ahd. *ouga*, *eri* >Ehre< aus ahd. *era*, (*ich*) *bitti* aus ahd. *bitte*, *dinimi* (pro *dīnem*) aus ahd. *dinemo*, *zwegir* statt *zwei(g)er*: das -ê- gehört nur in den Nominativ. *dvrt* (pro *dort*) verkennt, daß ein ahd. -o- nur bei Brechung (d. h. bei einem bestimmten Folgevokal) zu -u- gehoben werden konnte. *durt* ist mhd. unbelegt. *liette* (pro *lit-e*) verkennt, daß nur vor -r- und -h- im Bairischen und Alem. altes -i- zu -ie- diphthongiert werden konnte.

Es finden sich wechselnde Schreibungen für gleiche Lautverbindungen: *niht*, *niet*, *nit*, *niut* (über die landschaftliche Verbreitung Paul § 131 Anm. 12). *sch*, *sc* für *f* [sch]; *sc* aber auch einmal irrtümlich für -ss- ; (*wisci*). *drost* neben *tragi*, *bluginde* neben *tuginte*. Die Schreibung *diu* ist eine Kontamination aus den üblichen Schreibungen *diu* und *du*. Solcherart Graphienvielfalt gibt es auch (durch Vorlagenwechsel. Divergenz zwischen der Mundart des Schreibers und der der Vorlage u. ä) in authentischen Handschriften: dann läßt sich aber gewöhnlich eine vorherrschende Schreibung oder ein bestimmtes zugrundeliegendes Graphiensystem erkennen.

Die Schreibungen weisen auf verschiedene, einander ausschließende Sprachlandschaften: *swo* (pro *swā*) ist mitteldeutsch (in Passionalhandschriften) belegt, ebenso die Monophthonge o (pro *ou*: *ogi*), i (pro *ie*), u (pro *uo*: *mvt*). Das -g- in *bluginde* weist ins Alem., wozu aber der Vokalstand (û pro *üe*) nicht paßt. Eindeutig und nur ostalem. (schwäbisch) ist der Nasalplural in der 2. Pl. des Verbuns: *sint* (pro: [*ir*] *sit*), *siet* pro *siht*

ist ripuarisch, d. h. niederrhein., u statt o in *binumin* ist bair. und elsässisch, *he* (pro *hie*) ist niederdt. und z. T. mitteldt., *dicheni* ist mittelfränk. und wird erst im 14. Jh. allgemeiner vgl. *nichenin* bei Weinhold, Mhd. Gramm. 2. Ausg. 1883, § 98). *dikchi* ist im Binnenkonsonantismus hochalem. und kommt auch bair. vor. Eine Hybridbildung ist *eginlihccchi*: der Stamm weist ins Niederdt./Mitteldt., das Bildungssuffix aufs Oberdt.

Die Schreibverbindungen *pb* und *td* (*lipb*, *indvhtdj* [!]. *vndirtan*) sind, wenn überhaupt, nur in weit späterer Zeit denkbar.

Lexikalisches: *boden* (Kohlhaussen, 1928, S. 70, übersetzt >Boden<) ergibt keinen Sinn; gemeint scheint der mit der Bedeutung nicht belegte Beschreibstoff. - *ort* in der Bedeutung >Anfang< (so Kohlhaussen) ist in dem gewählten Kontext nicht möglich, höchstens in der Bedeutung) hier<. - *der vrist* ist unbelegt (der einzige in Lexers Wörterbuch gegebene Beleg für

1046

maskulines *vrist* ist ein Irrtum). - *etswivil* (? aus **eteswil*) ist ein im Mhd. nicht belegte Wort. - *vor* mit Akk. ist nicht zu belegen (vgl. *ich minne si vor in allen* bei Walther von der Vogelweide). - *gesach in got*: Kohlhaussens Übersetzung sicher falsch. Bedeutung?

Dies der Befund. Am nächstliegenden scheint es mir, einen Versuch in mittelhochdeutschen Reimen aus der Feder eines romantischen Altertumsfreundes anzunehmen. V. d. Hagens knapper Fundbericht (Bildersaal, S. 47) weist allerdings mit der Jahreszahl 1816 in eine sehr frühe Zeit.

5.2 Das Gutachten Paul Gerhard Völkers (in den Akten des Bayerischen Nationalmuseums)

Es wird nur der zweite Teil des insgesamt dreiteiligen Gutachtens abgedruckt. Teil I referiert auf 13 Seiten den Forschungsstand und gibt den Text wieder, Teil III ist die Zusammenfassung von Teil I und II, die bei Göbel 1995 in Auszügen abgedruckt wurde.

II. Sprachhistorische Bewertung des Textes

1. Allgemeines

Für das mittlerweile durchgesetzte Urteil, der Text des "Münchner Minnekästchens" und damit dieses selbst sei eine Fälschung aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts, führt H. Fromm zwei Kriterien ins Feld, aus denen sich eindeutig die Unechtheit des fraglichen Objekts ergeben soll. Erstens: "Ein Mhd., wie es die Inschrift bietet, hat es nie gegeben, weder in der Schreibung noch in der Lautung". Zweitens weise der Text ein einziges Sammelsurium von Dialektbesonderheiten auf, die den gesamten mittelalterlichen deutschen Sprachraum - vom hochalemannischen Sprachstand der Schweiz bis zum niederdeutschen Sprachraum - umfassen würden und deren Zusammentreffen in einem einzigen Text unmöglich sei.

Ob diese Aussagen so zutreffen, soll in Punkt 2 überprüft werden. Hier nur einige Bemerkungen zur Relativität der Maßstäbe, die Fromm seinem Fälschungsurteil zugrundelegt. Ein Gemein-Mittelhochdeutsch, wie es durch die textkritischen Editionen vor allem der Werke der hochhöfischen Dichter suggeriert wird, hat es nie gegeben, was jeder Blick in die Überlieferungsvielfalt der überkommenen handschriftlichen Textzeugen

beweist. Für sich selbst genommen ist jedes Vorkommen einer ungewöhnlichen oder "unsinnigen" Schreibung nicht beweiskräftig, wenn es sich nicht als signifikant in einen gesamten Sprachzustand des Textes einordnet. Nur wenn diese

(Seite 2)

Schreibung mit genügend anderen auffälligen Merkmalen zusammentrifft, läßt sich der Schluß ziehen, daß der Text als ganzer aus dem weitgefaßten, weil in sich uneinheitlichen mittelhochdeutschen Sprachstand und Schreibgebrauch herausfällt. Einzelbelege helfen nichts zur Klärung, bloße Verschreibung liegt immer nahe bei einer Sprachtradition, die nur handschriftlich überliefert wurde.

Daß ein mittelhochdeutscher Textzeuge Dialektkontamination aufweist, ist weder überraschend noch Beweisindiz für Fälschung. Innerhalb der Überlieferungstradition mittelhochdeutscher Literatur, von der uns nur ausnahmsweise originale Texte, sonst aber überwiegend Abschriften von Abschriften überkommen sind, ist das die Regel. Auch hier darf sich die Klärung der Frage: echt oder falsch? nicht mit der Aufzählung vorhandener sprachlicher Divergenzen begnügen, sondern hat aus der Gesamtheit des vorliegenden Textes zu prüfen, ob oder ob nicht es eine überwiegende Dialektfärbung gibt. Nur wenn sich das widerlegen läßt, darf der Fälschungsbeweis als gelungen gelten. Da es sich bei der Inschrift des "Münchener Minnekästchens" um einen originalen, nur für die Schenkungs- und Widmungsabsicht des Kästchens bestimmten Textes handelt, ist für ihn dieses Kriterium enger anzulegen. Weil es sich nicht um die Abschrift eines eventuell auch in anderen Dialekten überlieferten Textes handelt, ist für die Klärung der Echtheitsfrage ein engerer Spielraum von sprachlichen Unterschieden im Text vorauszusetzen.

Die einfachste Art, das vorgebliche Alter der Inschrift zu widerlegen, wäre der positive Fälschungsnachweis. Von einem potentiellen Fälscher, noch dazu einem, der vor der Etablierung der deutschen Sprachwissenschaft über ausführliche Kenntnisse des Mittelhochdeutschen noch nicht verfügt hat, wäre allemal der Rückfall in das ihm geläufige Neuhochdeutsch zu erwarten. Sehr wahrscheinlich

(Seite 3)

würde er bei seiner Konstruktion eines altertümlichen Textes mehr oder weniger mechanisch verfahren, also auf Schreibunterschiede gleicher Laute in unterschiedlicher Wortstellung gar nicht verfallen. Hier nur so viel: Für beide zu erwartenden Kennzeichen einer Fälschung bringen die Schreib- und Lautbesonderheiten des vorliegenden Textes keine Belege.

2. Eigentümlichkeiten des Textes

a. Graphienmetathese hc für ch

Das ist der wohl auffälligste "Schnitzer" des Textes. Freilich stimmt nicht, was H. Fromm behauptet: "Wenn er (Friedrich von der Hagen) in diesem Zusammenhang schreibt, dass der Schriftschneider sich "manchmal" geirrt habe, indem er *hc* für *ch* geschnitten habe, übersieht er, daß es sich hier um eine durchgängige Eigenart der Inschrift handelt". Die *hc*-Graphie findet sich – mit der einzigen Ausnahme *gisach* - nur im Auslaut: *ahc*, *dihc*, *durhc*, *idohc*, *ich*, *mihc*, *nahc*, *ohc*, *vhc*. Im Inlaut kennt der Schreiber sehr wohl die *ch*-Schreibung - wieder mit einer Ausnahme: *eginlihcchi* - *anblicche*, *dikchi*, *dicheni*, *eginlihcchi*, *machi*, *schendi*, *wnschin*.

Dennoch bleibt die relative Häufigkeit der *hc*-Graphie in einem Text auffällig, ebenso wie die klare Scheidung zwischen In- und Auslaut. Diese Schreibung kommt auch in anderen überlieferten Texten vor und zwar immerhin so häufig, daß sie nicht einfach als „gelegentliches Versehen“ (H.Fromm) abgetan werden kann. Bei Paul/Wiehl/Grosse:

Mittelhochdeutsche Grammatik, 23. Auflage, Tübingen 1989 wird *hc* neben *ch* als Schreibung für den auslautenden

(Seite 4)

velaren Spiranten erwähnt und als mittelfränkisch bestimmt. Nach meiner Kenntnis kommt sie nur in früher mittelhochdeutscher Zeit vor. Ich führe nur einen Beleg an: "Auch *hc* zeigt sich wenigstens im Auslaut: *ihc*" (Wilhelm WACKERNAGEL: Altdeutsche Predigten und Gebete, Nachdruck Darmstadt 1964, 5.474).

Im übrigen ist die frühe Schreibunsicherheit bei dem Reibelaut /ch/ nicht völlig verwunderlich, da es für diesen hauptsächlich aus germ. /k/ entstandenen Laut keine Entsprechung im lateinischen Alphabet gab und verschiedene Schreibungen für diese Lautung mittelhochdeutsch verwandt wurden (*ch*, *h*, *g*). Für die inlautende Schreibung *h* finden sich auch in unserem Text Belege: *gisehin*, *iehen*, *naht*.

Umso erstaunlicher wäre es, daß ein Fälscher des ausgehenden 18. oder frühen 19. Jahrhunderts ohne die Kenntnis der mittelhochdeutschen Schreibvielfalt auf eine doch so relativ seltene Ausnahmeschreibung verfallen wäre, um die Echtheit seiner Fälschung zu fingieren, und dazu noch diese Schreibung nicht mechanisch verwandt, sondern nach In- und Auslaut differenziert hätte. Eher wäre da ja noch anzunehmen, daß er in die ihm geläufige neuhochdeutsche Schreibung verfallen wäre. Den Grund für die vorwiegende Verwendung der *hc*-Graphie im Auslaut in unserem Text und anderen parallelen Textüberlieferungen weiß ich nicht anzugeben.

b. i-Schreibung des nebetonigen /e/.

Diese sehr häufige Vertretung des Schwa-Lautes im Wortinneren ist wenig auffällig, genauso wenig wie die Tatsache, daß sie nicht durchgängig vorkommt. Zum besseren Verständnis gebe ich hier die Wortbelege, die der Text dafür bietet: *allir*, *armin*, *binvmin*, *bluginde*, *cvndin*, *dicheni*, *dinimi*, *disime*, *frowin*, *frvmint*, *gan-*
(Seite 5)

zir, *gidaht*, *gigebin*, *giranc*, *gisach*, *gisant*, *giscribin*, *gisehin*, *gvndis*, *ivgint*, *kvmin*, *langis*, *lebin*, *leidir*, *ligini*, *lvcilin*, *minir*, *obin*, *sagin*, *scvldin*, *seligir*, *seninde*, *tievil*, *tvgindi*, *vndirdan*, *vnsir*, *vogin*, *wirdic*, *wnschin*, *zwegir*. Daneben erhaltenes *e*: *bodeme*, *diseme*, *Iobene*, *minen*, *oder*, *scriben*, *scvlden*. Entgegen der eindeutigen Festlegung auf den hochalemannischen Sprachraum bei Fromm gibt es die Schreibvertretung *i* für schwachtoniges /e/ daneben auch im gesamten mitteldeutschen Sprachraum. Siehe dazu: PAUL/WIEHL/GROSSE: Mhd. Grammatik, S.87; H. PAUL: Mittelhochdeutsche Grammatik, Bd.1, München 1916, S.231 ("Anders zu beurteilen ist auch das *i*, welches im Mitteldeutschen, noch in den ältesten Schriften Luthers für jedes beliebige schwache *e* geschrieben wird"); K. WEINHOLD: Mittelhochdeutsche Grammatik, 2. Aufl., Paderborn 1883, S.46f.

Etwas ungewöhnlicher ist die sehr häufige Verwendung des *i* auch im ungedeckten Auslaut, der sich allerdings auch eine graduell höhere Anzahl von *e*-Schreibungen zugesellt. Beispiele für *i*-Schreibung: *armi*, *clagi*, *darvmbi*, *dicheni*, *dicki*, *dimi*, *dinimi*, *eri*, *frowi*, *habi*, *indvhtdi*, *lietti*, *liebi*, *ligini*, *machi*, *mini*, *ogi*, *seldi*, *sinni*, *solti*, *swenni*, *tragi*, *tvgindi*, *vmbi*, *vndi*, *vrlobi*, *vorwerri*, *wendi*, *wisci*, *wolti* stehen Beispiele von erhaltenem *e* gegenüber: *alle*, *blvginde*, *bodeme*, *borte*, *darvmbe*, *dikche*, *disime*, *diseme*, *frowe*, *lobene*, *rose*, *seninde*, *tvginde*, *vnde*, *worte*. Einmal die Echtheit des Textes unterstellt, hat der Verfasser trotz seines sehr häufigen Gebrauchs der *i*-Schreibung zwischen der Anwendung im In- und Auslaut unterschieden. Im letzteren Fall war ihm die Verwendung des *i* nicht ganz so geläufig. Daß *i* auslautend "nur fehlerhaft gelegentlich geschrieben" (H. Fromm) wurde, stimmt nicht, vor allem nicht im Hochalemannischen, aber auch nicht im

(Seite 6)

Mitteldeutschen. Auch in diesem Sprachraum kommt auslautende *i*-Schreibung vor, wenn auch in dem Abstufungsverhältnis, das unser Text zeigt, also sehr viel seltener als innerhalb des Wortes. Diese Erscheinung kreuzt sich mit der schon im Mittelhochdeutschen eintretenden Apokope des auslautenden /e/, so daß schon deswegen spätere Belege immer seltener werden.

Die von Fromm als "hyperkorrekt" gekennzeichneten Fälle: *obina* (aus althochdeutsch *obana* - freilich kann ich im Text nur *obin* entziffern), *ogi* (aus ahd. *ouga*), *eri* (aus ahd. *êra*), *bitti* (aus ahd. *bittu*), *dinimi* (ahd. *dinemo*) - dazu noch, von Fromm nicht erwähnt, *seldi* (aus ahd. *sâliida*) sind keine Belege für einen unmöglichen mittelhochdeutschen Sprachstand, also für einen Schnitzer aus der Neuzeit. Zugrunde liegt ihnen die bereits mittelhochdeutsch vollzogene Abschwächung zu e, die wie bei allen anderen Fällen von schwachtonigem /e/ zur i-Graphie führte.

Auch im vorliegenden Fall müßte man - Fälschung vorausgesetzt - im Fälscher einen Kenner der mittelhochdeutschen Sprach- und Schreibgewohnheiten voraussetzen, der sich schon vor der Etablierung der altgermanistischen Sprachwissenschaft privat deren Kenntnisstand angeeignet hatte. Nur so hätte es ihm gelingen können, nicht nur einen tatsächlichen mitteldeutschen Sprachzustand zu "imitieren", sondern auch gleichzeitig den Unterschied in der Verwendung des geschriebenen i zwischen Inlaut und Auslaut zu "kopieren".

c. Mitteldeutsche Monophthongierung

Das germ. /ô/, ahd. Mhd. /uo/ wird im Text regelmäßig durch /û/ vertreten: gvt, mvz, mvt. Das ist die normale mitteldeutsche Monophthongierung, die sich im Gesamtneuhochdeutschen durchgesetzt hat, siehe PAUL/WIEHL/GROSSE, S.110 und S.173f, ferner K. WEIN-

(Seite 7)

HOLD, S.134f, dessen genauere geographische Eingrenzungs- und Entstehungsangaben ich hier zitiere: "Die charakteristische Bewegung nach Monophthongisierung der Diphthonge, die in den md. Dialecten seit Ende des 11. Jh. hervortrat und *iu* zu *û* sowie *ie* zu *î* oder *ê* verengte, ergriff gleichzeitig das *uo* und machte es md. zu *û* oder *ô* ... Während in Niederfranken *ô* das entscheidende Übergewicht hat, gelangt in Mittelfranken, Hessen und Thüringen *û* im 12. 13. Jh. daneben zur Herrschaft".

Ebenso schreibt der Text für mhd. /ou/ ausnahmslos /ô/: *frowin*, *frowe*, *frowi*, *ogi*, *ohc*, *vrlobi*. Auch diese Erscheinung ist normal Mitteldeutsch mit den ersten Erscheinungen im 12. Jh. und ausgehend vom Mittelfränkischen und Rheinfränkischem verallgemeinert im 13. Jh., vergleiche PAUL/WIEHL/GROSSE S.107, 174 und WEINHOLD S.109f.

Für den mittelhochdeutschen Diphthong /ie/ finden sich die Schreibungen *ie* und *i*: *idohc*, *nit* (neben *niet*), daneben *liebi*, *liep*, *lietti*. Da letzteres Wort auf *bitti* reimt, ist von der Trennung von erhaltener *ie*-Schreibung und *i*-Lautung (bei *lietti* eventuell vor Doppelkonsonant gekürzt) auszugehen, wie in der heutigen Schriftsprache. Die Zuweisung zum Mitteldeutschen macht keine Schwierigkeit, siehe PAUL/WIEHL/GROSSE S.109, 173, WEINHOLD, S.129f. Dort mit der unseren Text - wie ich meine - kennzeichnenden sprachgeographischen Ortung auf das (südliche Rheinfränkisch:

"Wir finden i für ie einzeln schon in moselländischen und Lorscher Urkunden des 9. Jh..."

Neben *frivntscraft* und *div* findet sich einmal *ainv*. Zu dieser Lautentwicklung vergleiche PAUL/WIEHL/GROSSE, S.105 ("IN einigen md. Maa. (Moselfrk., Hess., Nthür., z.T. Rheinfrk.) erscheint /iu/ seit dem 10. Jh. als Monophthong /û/") und WEINHOLD S.125.

(Seite 8)

Mittelhochdeutsches /ei/ findet sich im Text als /e/: *dicheni, zwegir, eginlihcchi*. Auch das eine mitteldeutsche Sprachentwicklung, siehe PAUL/WIEHL/GROSSE S.174 und WEINHOLD S.91f. WEINHOLD hält dieses *ê* im 13. Jh. noch für "unfein", gibt jedoch S.90 frühere (oberdeutsche) Belege. Durchgesetzt hat sich *ê* im Niederdeutschen. Zu dem von Fromm als anstößig empfundenen *zwegir* statt zwei(g)er. Erstens ist in dieser Lautumgebung ein graphischer oder lautwirklicher Fortfall des *i* nicht sehr erstaunlich und zweitens gibt WEINHOLD unter seinen Belegen für die Schreibung dieses Wortes neben *zweier, zweiger, zuwaigere* auch *zwegir*.

Statt des Übergangs von mhd. /üe/ zu mitteldeutsch langem /ü/ bietet der Text *blvginde*. Ob das ein Schreibfehler ist oder aus einer Schreiberleichterung des Schriftschneiders herrührt, der auch sonst kein diakritisches Zeichen verwendet - die Lesung Fromms div mit diakritischem Zeichen existiert im Text nicht und dieser von Fromm angeführte Beleg für Fälschung ist damit ersatzlos zu streichen. Zu *blvginde* selbst: Die Schreibung *g* für /j/ ist keineswegs, wie Fromm behauptet nur "alemannisch", sondern kommt auch mitteldeutsch vor, vergleiche WEINHOLD, S.222, PAUL/WIEHL/GROSSE, S.142 ("g für /j/ ist wohl über lat.-westfrk. Schreibung *herzuleiten*"). Ähnlich liegt der Fall in *zwegir*. Insgesamt zeichnet sich der Gebrauch der *g*- und *j*-Alternative in der mittelalterlichen Überlieferung durch eine große Willkür aus.

d. Doppelschreibung einfacher Konsonanten td und pb

Völlig unverständlich ist mir die Behauptung Fromms: "Die Schreibverbindungen *pb* und *td*...sind, wenn überhaupt, nur in weit späterer Zeit denkbar". Es ist gerade umgekehrt. WEINHOLD S.192 wie Virgil MOSER: Frühneuhochdeutsche Grammatik Bd. I, Heidelberg

(Seite 9)

1929, S.44 weisen beide dagegen auf weit überwiegende frühe Verwendung dieser Schreibung hin. "Das wesentlich ältere *td* (der Vorläufer von *dt*) kommt öfter nur noch im Rhfrk. vor" (MOSER), "dt wird in den früheren Jahrhunderten der mhd. Periode weit seltener als *td* gebraucht" (WEINHOLD). Beide verweisen mit dem Beleg der Lorscher Urkunde auf Entstehung im südlichen Rheinfränkischen hin: "Als Zeichen des schwankens zwischen *t* und *d* darf die Verbindung *td* gelten, die md. schon früh (Lorscher Urkunde des 9.Jh.) und dann namentlich im südlichen Rheinfranken und der Wetterau bis in das 14. Jh. für md. *d*, obdt. *t* sehr beliebt war" (WEINHOLD). Belege für diese Schreibung in unserem Text: *indvhtdi, vndirtan*. Im gleichen Umkreis kommt auch die Geminatenschreibung *tt* für /t/ und sogar für *d* vor. Bei WEINHOLD S.192 Beleg *schettelich* aus Trier, der sich zu den Belegen unseres Textes: *lietti* und *bitti* (neben ebenso überliefertem *biten*) stellt. Ähnlich liegt der Fall bei *pb* in *Iipb* (neben *libe*)

e. Vokalsenkung vor Nasal

Die Entwicklung von /u/ zu /o/, die im Mitteldeutschen seinen Ausgang hat und sich im Neuhochdeutschen durchsetzt, fehlt im Text: *binvmin, frvmint, gvndis, kvmin*. Die Erhaltung des /u/ ist bair. und elsässisch. In den westlichen mitteldeutschen Dialekten herrscht Schreibschwankung zwischen /o/ und /u/, siehe WEINHOLD S.61f.

f. Anlautschwächung

Das anlautende /t/ findet sich einmal als *drost* neben *tragi, tvginde*. Nach PAUL/WIEHL/GROSSE 5.159 ist unter den mitteldeutschen

(Seite 10)

Dialekten des Rheinfrk. durch den Wechsel zwischen *d* und *t* gekennzeichnet.

a. Schreibwechsel von *sc* und *sch*

Meistens verwendet der Text die ältere Schreibung: *frivntscraft*, *giscribin*, *scriben*, *scvldin*, *scvlden*. Daneben findet sich *schendi*, *wnschin*. Die *sc*-Schreibung überdauert das 13. Jahrhundert, auch wenn sie dann in den meisten Fällen nur noch als Festhalten der alten Graphie zu deuten ist. Westmitteldeutsche Texte des 13. Jahrhunderts bieten häufig Wechsel zwischen *sch* und *sc*-Schreibung. Das Mittelfränkische ist dabei konservativer - z. B. die Prager Bruchstücke des Herzog Ernst, Fassung A - als die südlich davon gelegenen Sprachlandschaften. Vergleiche WEINHOLD S.204; *wisci* für korrekt *wissi* halte ich für einen Schreibfehler.

h. Die Schreibung cch

Für das germ. /kk/ und /k/ findet sich dreimal im gedeckten Auslaut die Schreibung *cch*: *anblicche*, *eginlihcchi* und *dikchi* (neben *dicki*). Im Alemann. und Bair. kennzeichnet die Schreibung die Affrikata. Als pure Schreibung, also ohne diese Lautverschiebung kommt es vereinzelt auch sonst vor. Nach V.MOSER S.65 bereits mhd., mit Schreibhäufigkeit allerdings erst im 14. und 15. Jh. Für unseren Text gehe ich nicht von wirklicher Lautkennzeichnung, sondern von Schreibeigenart aus, immerhin eine, die aus dem Rahmen des Textes fällt.

i. Einzelne Besonderheiten

Verschiedene Schreibungen für Nhd. *nicht*, mhd. *niet*, *niut*, ahd. *neowiht*, *niowiht*: *nit*, *niet*, *nivt* - die weitere von Fromm ange-

(Seite 11)

führte Form *niht* findet sich nicht im Text. Da im Text *ie* und *i* zusammenfallen, ergeben sich nur zwei Formen. Beide Formen stehen häufig nebeneinander. "In den Urkunden des 13. Jhs. tritt *niet*...am Niederrhein und Mittelrhein auf; *nit* häufig im Schwäbischen und in der Schweiz" (PAUL/WIEHL/GROSSE 5.236).

siet (reimt auf *niet*) anstelle von *siht*. Diese Form ist Gemeinmitteldeutsch, nicht wie Fromm behauptet ausschließlich ripuarisch, vgl. WEINHOLD 5.245. Den Fortfall von /h/ vor t gibt es auch im Oberdeutschen (WEINHOLD S.241).

Ebenso wenig eindeutig bloß mitteldeutsch ist die Lautung *swo* für mhd. *swâ*. Über diese Rundung siehe PAUL/WIEHL/GROSSE, S.99f. und WEINHOLD S.82 und 85.

sint für (ir sit), nach Fromm "eindeutig und nur ostalemannisch (schwäbisch)" findet sich gesamtalemannisch. Siehe PAUL/WIEHL/GROSSE S.274; ebenso WEINHOLD S.383, mit dem Zusatz: "Es kommt auch md. vor".

he für *hie(r)*. Mhd. /ie/ zu /ê/ist niederdeutsch oder mitteldeutsch. In unserem Text stellt es sich zu den oben behandelten *dicheni*, *eginlihcchi* etc, bildet also keine Besonderheit.

j. Lexikalisches

Daß "*boden* keinen Sinn ergibt" (H.Fromm), verstehe ich nicht. Im Text ist eindeutig der innere Unterteil des Kästchens gemeint: "*ihc wil vhc scriben an disime bodeme*". In der Bedeutung 'Grund, Grundlage, Boden' wird das Wort durchaus mhd. verwendet.

(Seite 12)

Die Aussage Fromms "*ort* in der Bedeutung Anfang (so Kohlhaussen) ist in dem gewählten Kontext nicht möglich, höchstens in der Bedeutung hier" erledigt sich, da der Text *borte* statt des angenommenen Wortes *ort* überliefert. Auch hier ist die genaue Bezeichnung des Schreibortes innerhalb des Kästchens gemeint: "an disime borte". In der Bedeutung 'Rand, Einfassung' bezeichnet das Wort die linke Schmal- = Randseite des Kästchens.

Es stimmt zwar, daß ein Maskulinum der *vrist* im mhd. Sprachgebrauch "unbelegt" ist. Die Stelle ist nur syntaktisch anders zu erklären. Es handelt sich um einen Genitiv der Beziehung: *mihc der vrist von scvlden dvnkin also lanc*. Siehe dazu O. BEHAGHEL: Deutsche Syntax, Bd.I, S.558 mit Parallelen wie *der jare unmazen alt*. Weitere Belege in BENECKE/MÜLLER/ZARNCKE: Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Bd.I, Sp.930b.

Entgegen Fromms Kennzeichnung von *etswivil* „(? aus *eteswil*) ist ein im Mhd. nicht belegtes Wort" finden sich bei BENECKE/MÜLLER/ZARNCKE: Mittelhochdeutsches Wörterbuch und bei J. SCHMELLER; Bairisches Wörterbuch unter *et(e)(s)wie* Fundangaben aus mittelhochdeutschen Texten. Dagegen ist mir die von Fromm vermutete Ausgangsform *eteswil* ungeläufig.

Die Verwendung von *vor* mit Akkusativ (*vor alle frowe*) ist tatsächlich mittelhochdeutsch ungebräuchlich.

In der gleichen Textzeile findet sich das von Fromm nicht erwähnte rätselhafte *von* (*von ihc dihc vor alle frowe mine*). Sinngemäß kann

(Seite 13)

es sich nur um eine Schreibung von mhd. *wande* ('denn, weil') handeln, dessen ungewöhnliche Schreibung allerdings sprachliche Rätsel aufgibt.

Ebenso unklar ist mir die Bedeutung von "gisach in got". Am ehesten denke ich noch an mhd. *gesegenen* ('das Kreuz schlagen, segnen'), also "den hat Gott gesegnet". Diese Vermutung stellt aber gleich wieder sprachliche Rätsel.

3. Ergebnis der sprachlichen Untersuchung

Von punktuellen Verschreibungen abgesehen (wie *wisci*) finden sich in der vorliegenden Inschrift keine Schreibungen, zu denen sich in anderen mittelhochdeutschen Textzeugen keine Parallelen finden ließen und auch keine Schreibungen, die als Vertretung mittelhochdeutscher Laute unmöglich wären. Entgegen Fromms Kennzeichnung, der Text wäre ein Sammelsurium von sich gegenseitig ausschließenden Dialektismen, die vom Niederdeutschen bis zum Hochalemannischen reichten, weist der Text - in seiner Gesamtheit betrachtet -, einen einheitlichen Sprachstand auf. Im weitesten Sinn reihen sich die sprachlichen Eigentümlichkeiten des Textes in die mitteldeutsche Sprachlandschaft ein. Innerhalb dieses Sprachraums erweist sich der Text zum Rheinfränkischen gehörig. In diesen sprachgeographischen Raum, der unterhalb von Köln beginnend bis zum Elsaß reichte, ordnen sich die meisten seiner sprachlichen Besonderheiten ein. Falsch ist der Hinweis von der Hagens auf köl-

(Seite 14)

nische Herkunft, die Inschrift weist keine der ripuarischen Besonderheiten auf. Aus diesem Sprachzusammenhang fallen drei Besonderheiten heraus, die alle aufs Alemannische verweisen: der Erhalt von kurzem /u/ vor Nasalen, das nicht - wie zu erwarten- in dieser Stellung zu /o/ wird, die Schreibung *cch* für auslautendes /kk/, bzw./k/, sowie der Gebrauch von *sint*. Da es sich beim Alemannischen um ein dem Rheinfränkischen benachbarten Sprachraum handelt, sind diese Einsprengsel nicht besonders verwunderlich. Sie könnten allenfalls für eine genauere geographische Herkunftsfeststellung innerhalb des rheinfränkischen Sprachraums herangezogen werden (süd-rheinfränkisch).

Alle sprachlichen Besonderheiten verweisen auf eine Zeit vor dem 14. Jahrhundert. Die Schreibung *td*, die H. Fromm zum Beweis der Unechtheit anführt und nur aus dem späteren Mittelhochdeutsch kennt, ist umgekehrt gerade ein Beleg für frühe Datierung. Nach den sprachlichen Kriterien läßt sich der Text nicht genauer als ins 13. Jahrhundert datieren. Die kunsthistorisch getroffene Datierung: 1260-1280, die der Katalog der Stauferausstellung bietet, ist auch sprachgeschichtlich wahrscheinlich und nicht enger einzugrenzen.

6. Bibliographie

- Appuhn 1984 Horst Appuhn, Die schönsten Minnekästchen aus Basel: Fälschungen aus de Zeit de Romantik, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984, S. 149-160.
- Arens 1971 Fritz Arens, Die ursprüngliche Verwendung gotischer Stein und Tonmodel, mit einem Verzeichnis der Model in mittelhheinischen Museen, in: Mainzer Zeitschrift 66, 1971, 106-131
- Baldinger 1993 K. Baldinger, Six dessins dialogues a double sens, in: Reveaux de Linqustique et de Philologie 31, 1993, S. 7-36.
- Bartsch The illustrated Bartsch, hrsg, Jane Hutchison, New York 1980.
- Bartsch 1871/Partonopier, Konrad von Würzburg, Partonopier und Meliur, hrsg. von Karl Bartsch, Wien 1871.
- Bartsch 1886/Schweizer Minnesänger Die Schweizer Minnesänger, hrsg. Von Karl Bartsch, Frauenfeld 1886 (Darmstadt 1964 (=unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe).
- Bartz 1994 Gabriele Bartz, Alfred Karnein, Claudio Lange, Liebesfreuden im Mittelalter, Stuttgart 1994.
- Bartz 2001 Gabriele Bartz, Mit Ovid durch das Reich der Venus im Mittelalter, in: Liebesfreuden im Mittelalter, hrsg. von Gabriele Bartz, Alfred Karnein, Claudio Lange, München 2001.
- Beeh 1966 Wolfgang Beeh, Eine spätgotische Handschrift „Über die Liebe zu erwerben und die Liebe zu verschmähen“, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 6, 1966, S. 53-82.
- Benecke/Lachmann 1968/Iwein Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue, hrsg. von G.F. Benecke und K. Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolff, 7. Ausgabe Berlin 1968.

- Bergmann 1985
Ulrike Bergmann, PRIOR OMNIBUS
AUTOR – an höchster Stelle aber steht der
Stifter, in: AK Köln 1985/1, S.117-148.
- Bernheimer 1952
Richard Bernheimer, Wild Men in the
Middle Ages, Cambridge 1952
- Bible moralisée
Bible moralisée codex vindobonensis 2554
der Österreichischen Nationalbibliothek,
Kommentar von Reiner Hauss herr, Graz
1992.
- Bischoff 1970
B. Bischoff, Die Miniaturen der Carmina
Burana, München 1970.
- Blank 1970
Walter Blank, Die deutsche Minneallegorie.
Gestaltung und Funktion einer
spätmittelalterlichen Dichtungsform,
Stuttgart 1970.
- Bock 1973
Emil Bock, Schwäbische Romanik,
Baukunst und Plastik im württembergischen
Raum, Stuttgart 1973.
- Bode/Volbach 1918
Wilhelm von Bode und W. Volbach,
Gotische Formmodel. Eine vergessene
Gattung der deutschen Kleinplastik, Berlin
1918.
- Boeckler 1939
Heinrich von Veldecke, Eneide, Die Bilder
der Berliner Handschrift, hrsg. von Albert
Boeckler, Leipzig 1939.
- Bönsch 2001
Annemarie Bönsch, Formengeschichte
europäischer Kleidung, Wien, Köln, Weimar
2001
- Bowden 1979
Betsy Bowden, The Art of Courtly
Copulation, in: *Medievalia et humanistica*,
NF 9, 1979, S. 67-85
- Brandis 1968
Tilo Brandis, Mittelhochdeutsche,
mittelniederdeutsche und
mittelniederländische Minnereden, München
1968.
- Brault 1969
Gérard Brault, Le Coffret de Vannes et la
Légende de Trsitau au XIIème Siècle, in:
Mélanges Offerts à Rita Lejeune, Paris
1969, S. 653-668.

- Brüggen 1989
Elke Brüggen, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1989.
- Bulst 1985
Neithard Bulst, Feste und Feiern unter Auflagen. Mittelalterliche Tauf-, Hochzeits- und Begräbnisordnungen in Deutschland und Frankreich, in: Die Braut, Geliebt, Verkauft, Getauscht, Geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich, hrsg. von Gisela Völger und Karin von Welck, Köln 1985, S. 39-51.
- Buschinger 1981/der minne regel
Eberhard von Cersne, Der Minne Regel, Lieder, hrsg. Danielle Buschinger, Göppingen 1981.
- Camille 1994
Ders., Play, Piety and Perversity in Medieval Manuscript Illumination, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Freiburg im Breisgau, S. 171-192.
- Camille 1998
Ders., Manuscript Illumination and the Art of Copulation, in Constructing Medieval Sexuality, hrsg. J. Schultz et.al., Minnesota 1998.
- Camille 2000
Michael Camille, Die Kunst der Liebe im Mittelalter, Köln 2000.
- Cantzler 1990
Christina Cantzler, Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400-1550, Tübingen 1990.
- Cherry 1982
John Cherry, The Talbot Casket and related Late Medieval Leather Caskets, in: Archaeologia 107, 1982, S. 131-140.
- Classen 1988/89
Albrecht Classen, Liebesche und Ehelieder in den Gedichten Oswalds von Wolkensteins, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkensteingesellschaft 5, 1988/89, S. 445-464.
- Classen 1992/Moriz von Craun
Moriz von Craun, hrsg. von Albrecht Classen, Stuttgart 1992.
- Closson 1984
Monique Closson, Cour d'amour et celebration du mariage a travers les

- miniatures aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, in: Danielle Buschinger und André Crépin, *Amour, Mariage et transgressions au moyen âge*, Göppingen 1984. S. 515-534.
- Curschmann 2002 Michael Curschmann, Volkssprache und Bildsprache, in: *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart C. Lutz et al, Tübingen 2002, S. 9-46.
- Dallapiazza 1984 Michael Dallapiazza, Eine schwäbische Ehelehre des 15. Jahrhunderts, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 106, 1984, S. 75-84.
- De Jongh 1968/69 E. de Jongh, *Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen*, in: *Simiolus* 3 1968-69, S. 22-74.
- Delmarcel 1990 Guy Delmarcel, Het antependium van Rupertsberg. Duits borduurwerk van de 13de eeuw, in: *Bulletin des Musees Royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles* 61, 1990, S. 119-131.
- Denecke 1971 Bernward Denecke, *Hochzeit*, München 1971.
- Dieckhoff Reiner Dieckhoff, *Liebeszauber – Von der Erotisierung des Alltags im Spätmittelalter und der beginnenden Neuzeit*, in: *Die Braut, Geliebt, Verkauft, Getauscht, Geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich*, hrsg. von Gisela Völger und Karin von Welck, Köln 1985, S. 344-361.
- Diemer 1992 Dorothea und Peter Diemer, *Minnesangs Schnitzer: Zur Verbreitung der sogenannten Minnekästchen*, in: *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, hrsg. von Johannes Janota et.al., Tübingen 1992, S. 1021-1060.
- Dülberg 1990 Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

- Eckhardt 1725
 Johann Georg von Eckhardt, Erklärung eines alten Kleinodien-Kästleins, aus dem Ebnerischen Cabinet zu Nürnberg, worauf die Verlöbniß Heinrichs Hertzogen von Sachsen und Pfalzgrafen bei Rhein mit Agnesen Pfaltzis. Erb-Princessin vorgestellt ist, dadurch auch einiger massen die Braunschweig-Lüneburgische Historie/nebst einigen alten dahingehörenden Müntzen, erläutert wird, Nürnberg 1725.
- Ehlert 1991
 Trude Ehlert, die Funktionen des Hochzeitsfestes in deutscher erzählender Dichtung vornehmlich des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Detlef Altenburg (Hrsg.), Feste und Feiern im Mittelalter, Sigmaringen 1991, S. 391-400.
- Einhorn 1965
 Jürgen W Einhorn, Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in der Literatur und Kunst des Mittelalters, München 1965.
- Eißengarthen 1985
 Jutta Eißengarthen, Mittelalterliche Textilien aus Kloster Adelhausen im Augustinermuseum Freiburg, Freiburg im Breisgau 1985.
- Engelhart 1987
 Helmut Engelhart, Die Würzburger Buchmalerei im hohen Mittelalter, Untersuchungen zu einer Gruppe illuminiertes Handschriften aus der Werkstatt der Würzburger Dominikanerbibel von 1246, Würzburg 1987.
- Englisch 1994
 Ernst Englisch, Die Ambivalenz in der Beurteilung sexueller Verhaltensweisen im Mittelalter, in: Daniela Erlach, Markus Reisenleitner, Karl Vocelka, Privatisierung der Triebe. Sexualität in der frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 1994, 167-186.
- Falke 1894
 Jacob von Falke, Mittelalterliches Holzmöbiliar, Wien 1894.
- Falke 1924
 Otto von Falke, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart 1924.

- Feulner 1980 Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Frankfurt am Main, Berlin, 1980.
- Fingerlin 1971 Ilse Fingerlin, Gürtel des hohen und späten Mittelalters, München, Berlin 1971.
- Fingernagel 2002 Andreas Fingernagel, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichische Nationalbibliothek, Bd. 11, Mitteleuropäische Schulen II (ca 1350-1410), Wien 2002.
- Fischer 1968 Hans Fischer, Studien zur deutschen Märendichtung, Tübingen 1968.
- Friedman 1989 Mira Friedman, The Falcon and the Hunt; Symbolic Love Imagery in Medieval and Renaissance Art, in: Poetics of Love in the Middle Ages: Text and Contexts, Georg Mason University 1989, S. 157-175.
- Fritz 1982 Johann Michael Fritz, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München 1982.
- Gaignebet/ Lajoux 1985 Claude Gaignebet und Jean-Dominique Lajoux, Art profane et religion populaire au Moyen Age, Paris 1985.
- Gall 1965 Günter Gall, Leder im europäischen Kunsthandwerk, Braunschweig 1965.
- Glier 1971 Ingeborg Glier, Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971.
- Göbel 1995 Rudolf Göbel, Das Münchner Minnekästchen: Untersuchungen zur Echtheitsfrage, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 9, 1995, S. 296-312.
- Goldschmidt 1926 Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, Band 4, Berlin 1926.
- Graham 1962 Victor E. Graham, The Pelican as Image and Symbol, in: Revue de Literature Compare 36,2, 1962, S. 235-243.

- Greif 1861 Tagebuch des Lucas Rem aus den Jahren 1494-1541, hrsg. von B. Greiff, Augsburg 1861.
- Grote 1852/Muskatblut Lieder Muskatbluts, hrsg. von E.v.Grote, Köln 1852.
- Grubmüller 1996 Novellistik des Mittelalters. Märendichtung, hrsg. übers und komm. Von Klaus Grubmüller, Frankfurt am Main 1996.
- Grzybkoski 1984 Andrzej Grzybkoski, Die Dextrarum iunctui auf dem Grabmal in Löwenberg, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte I, 1984, S. 59-69.
- Günthart 1996/Spiegel der Weisheit Sebastian Münster, Spiegel der Weisheit, hrsg. von Romy Günthart, München 1996.
- Günthart 1999 Romy Günthart, Der Phönix: Vom Christussymbol zum Firmenlogo, in: Dämonen, Monster Fabelwesen, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 467-483.
- Günther 1995 William Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, Zweisprachige Ausgabe, deutsch von Frank Günther, München 1995.
- Hall 1994 Edwin Hall, The Arnolfini Betrothal, Medieval Marriage and the Enigma of Jan van Eyck's Double Portrait, Berkeley 1994.
- Haltaus 1840/Hätzerlin Liederbuch der Clara Hätzerlin, hrsg. von Carl Haltaus, Neudruck der Ausgabe von 1840, Berlin, 1966.
- Hanning 1988 Jürgen Hanning „Ars donandi. Zur Ökonomie des Schenkens im früheren Mittelalter“ in: Richard van Dülmen, Armut Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung, Frankfurt am Main 1988, S. 11-37.
- Hardtwig 1980 Barbara Hardtwig, König Max Joseph als Kunstsammler und Mäzen, in: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 423-438.

- Hefner-Alteneck 1866 J.H.v. Hefner Alteneck, Kunst=Kammer Seiner Koeniglichen Hoheit des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern Sigmaringen, München 1866.
- Heimann 1975 Adelheid Heimann, Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies, nebst einigen andern Hochzeitsbildern, , in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 37, 1975, S. 11-40.
- Heimplätzer 1953 G. Heimplätzer, Die Metaphorik des Herzens im Minnesang des 12 und 13 Jahrhunderts, Heidelberg 1953.
- Heinemeyer 1958 Elfriede Heinemeyer, Süddeutsche Stickereien des 13. und 14. Jahrhunderts, München 1958, S. 122–127.
- Henkel 1976 Nikolaus Henkel, Studien zum Physiologus im Mittelalter, Tübingen 1976.
- Herchert 1996 Gaby Herchert, „Acker mir mein bestes Feld“, Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters, Münster 1996.
- Herrmann 1991 Cornelia Herrmann, Der <Gerittene Aristoteles>, Pfaffenweiler 1991.
- Hess 1996 Daniel Hess, Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt am Main 1996.
- Heuser 1974 Hans Jörg Heuser, Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Berlin 1974.
- Hilka 1970/Carmina burana Carmina Burana, hrsg. von A. Hilka et.al. Heidelberg 1970.
- Himmelheber 1984 Georg Himmelheber, Das Münchner Minnekästchen – Eine Chronik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47, 1984, S. 243-247.
- Himmelheber 1994 Georg Himmelheber, Mittelalterliche Holzmosaikarbeiten, in: Jahrbuch der Berliner Museen 36, 1994, S. 66-90 mit anhängendem Katalog.

- Hind 1938 Arthur M. Hind, Early Italian Engraving, London 1938.
- Hirschfeld 1968 Peter Hirschfeld, Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München, Berlin 1968.
- Holladay 1996 Joan A Holladay, Illuminating the Epic, the Kassel Willehalm Codex and the Landgraves of Hesse in the early fourteenth Century, Seattle and London 1996.
- Holland/Keller 1850/Meister Altswerth Hermann von Sachsenheim, Das Schleiertüchlein, in: Meister Altswerth, hrsg. von A. Holland und A. Keller, Stuttgart 1850.
- Holmberg 1925 John Holmberg, Eine mittelniederfränkische Übertragung des Bestiare d'Amour, Uppsala 1925.
- Holtorf 1973 Arne Holtorf, Neujahrswünsche im Liebesliede des ausgehenden Mittelalters. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des mittelalterlichen Neujahrsbrauchtums in Deutschland, Stuttgart 1977.
- Hörisch 1999 Jochen Hörisch, Der Wandel des Einhorns, in: Dämonen, Monster Fabelwesen, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 205-228.
- Houven 1999 L.A Houwen, Bestiarien, in: Dämonen, Monster Fabelwesen, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 59-75.
- Huschenbett 2001/Minnelehre Johann von Konstanz, Minnelehre, hrsg. von Dietrich Huschenbett, Wiesbaden 2001.
- Irtenkauf 1983 Wolfgang Irtenkauf. Staufischer Minnesang. Die Konstanz-Weingartner Liederhandschrift, Beuron 1983.
- Janson 1952 H.W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952.
- Jegel 1953 August Jegel, Altnürnberger Hochzeitsbrauch und Eherecht, besonders bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts, in:

- Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 44, 1953, S. 238-274.
- Jones 1989, 1990, 1991
- Malcolm Jones, Folklore Motifs in Late Medieval Art I: Proverbial Follies and Impossibilities, in: Folklore 100, 2, 1989, S.201-217.
- Malcolm Jones, Folklore Motifs in Late Medieval Art II: Sexist Satire and Popular Punishments, in: Folklore 101, 1, 1990, S.69-87.
- Malcolm Jones, Folklore Motifs in Late Medieval Art III: Erotic Animal Imagery, in: Folklore 102, 2, 1991, S.192-219.
- Jones 2002
- Malcolm Jones, The secret Middle Ages, Phoenix Mill 2002.
- Jungbluth 1969/Ackermann
- Johannes von Saaz, Der Ackermann von Böhmen, hrsg. von G. Jungbluth, Heidelberg 1969.
- Kapteyn 1926/Wigalois
- Wihalois Wirnt von Gravenberc: Wigalois oder der Ritter mit dem Rade. hrsg. von J.M.N. Kapteyn. Bonn 1926.
- Karnein 1970/de amore deutsch
- De Amore deutsch. Der Tractatus des Andreas Capellanus in der Übersetzung Jhann Hartliebs, hrsg. von Alfred Karnein, München 1970.
- Karnein 1985
- Alfred Karnein, „de Amore“ in volkssprachlicher Literatur, Heidelberg 1985.
- Karnein 2001
- Alfred Karnein, Die Stimme der Intellektuellen im Mittelalter: Andreas Capellanus über Liebe, Sexualität und Geschlechterbeziehung, in: Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten, München 2001, S. 81-95.
- Karrenbrock 1998
- Reinhard Karrenbrock, Spätgotik oder Neugotik? – Zwei kleinformatige Madonnen im Schnütgen-Museum, in: Jahresbericht des Schnütgen-Museums Köln 1998, S. 36-43.

- Kartschoke 1986/Eneasroman Heinrich von Veldeke, Eneasroman, hrsg. von Dieter Kartschoke, Stuttgart 1986.
- Kat. Aachen 2000 Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, Mainz 2000.
- Kat. Basel 1981 Truhen und Kästchen, Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, 1981/2.
- Kat. Berlin 1963 Katalog des Kunstgewerbemuseums Berlin, Band 1, Berlin 1963.
- Kat. Berlin 1993 Der Quedlinburger Schatz wieder vereint, hrsg. von Dietrich Kötzsche, Berlin 1993.
- Kat. Bozen 2000 Schloss Runkelstein – Die Bilderburg, hrsg. von der Stadt Bozen, Bozen 2000.
- Kat. Darmstadt 1973 Glasmalerei um 800-1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, bearb. Von Suzanne Beeh-Lustenberger, Darmstadt 1973.
- Kat. Essen 1976 Fälschung und Forschung, Ausstellung Essen und Berlin, Essen 1976.
- Kat. Freiburg 1970 Kunstepochen der Stadt Freiburg, Freiburg 1970.
- Kat. Freiburg 1975 Die Glasfenster aus dem Freiburger Münster, Freiburg im Breisgau 1975.
- Kat. Freiburg 1985 AK 750 Jahre Dominikanerinnenkloster Adelhausen, Freiburg im Breisgau, hrsg. von der Adelhausenstiftung Freiburg im Breisgau 1985.
- Kat. Freiburg 1995 Augustinermuseum Freiburg, Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance, bearb. Von Detlef Zinke, München 1995.
- Kat. Fulda 1993 Die illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda, bearbeitet von Christine Jakobi-Mirwald, auf Grund der Vorarbeiten von Herbert Köllner, Stuttgart 1993.
- Kat. Gotha 1998 Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, hrsg. von Allmuth Schuttwolf, Ostfildern Ruit 1998.

- Kat. Hamburg 1963 Die Wilden Leute des Mittelalters, Ausstellung des Hamburger Kunstgewerbemuseums, Hamburg 1963.
- Kat. Heidelberg 1988 Codex Manesse, Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988.
- Kat. Hildesheim 1993 Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Michael Brandt und Arne Eggenbrecht (Hrsg.), Mainz 1993.
- Kat. Karlsruhe 2002a Spätmittelalter am Oberrhein – Maler und Werkstätten 1450-1525, Ausstellung Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Stuttgart 2002.
- Kat. Karlsruhe 2002b Spätmittelalter am Oberrhein, Alltag, Handwerk und Handel, 1350-1525, Stuttgart 2002.
- Kat. Kassel Schatzkunst, 800-1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel.
- Kat. Köln 1960 Grosse Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz, Schnütgen Museum Köln 1960.
- Kat. Köln 1972 Rhein und Maas Kunst und Kultur 800 – 1400, hrsg. von Anton Legner, Köln 1972
- Kat. Köln 1977 Verborgene Schätze aus sieben Jahrhunderten, hrsg. von Brigitte Kleese und Hans Mayr, Köln 1977.
- Kat. Köln 1978 Die Parler und der Schöne Stil, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, 3 Bd.
- Kat. Köln 1985 Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, hrsg. von Anton Legner, Köln 1985.
- Kat. Köln 1989 Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400) im Schnütgen-Museum, bearb. von Ulrike Bergmann, Köln 1989.

- Kat. Köln 2003
Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen Köln, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen und Dagmar Täube, Köln 2003.
- Kat. Konstanz 1985
Gold und Silber aus Konstanz. Meisterwerke der Goldschmiedekunst des 13. – 18. Jahrhunderts. Konstanz 1985.
- Kat. Magdeburg 2001
Otto der Große. Magdeburg und Europa, hrsg. Von Matthias Puhle, Mainz 2001.
- Kat. München 1884
Versteigerungskatalog der Sammlung Lorenz Gedon, München 1884.
- Kat. München 1992
Die Schatzkammer der Residenz. Amtlicher Führer, München 1992.
- Kat. München 1992a
Schatzkammerstücke aus der Herbstzeit des Mittelalters. Das Regensburger Emailkästchen und sein Umkreis, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1992.
- Kat. München 1996
Deutsche Weltchroniken des Mittelalters, Schatzkammerausstellung 1996, München 1996.
- Kat. München 1996a
Residenz München, Amtlicher Führer, bearb. Von H. Brunner, G. Hojer, L. Seelig, S. Heym, München 1996.
- Kat. München 1998
Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg, München 1998.
- Kat. Münster 1979
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Das Kunstwerk des Monats, Februar 1979.
- Kat. Namur 2003
Autour de Hugo D'Oignies, Namur 2003.
- Kat. New York 1970
The Year 1200, hrsg. von Konrad Hoffmann, New York 1970.
- Kat. New York 1975
The Secular Spirit. Life and Art at the End of the Middle Ages, hrsg. Von T. Husband und J. Hayward, New York 1975.
- Kat. New York 1980
Timothy Husband, The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism, New York 1980.

- Kat. Nürnberg 1992 Die Gründer von Laach und Sayn: Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts, Nürnberg 1992.
- Kat. Paris 1968 L'Europe Gothique XIIe XIVE siecles, Paris 1968.
- Kat. Regensburg 1980 Museum der Stadt Regensburg, Bildteppiche, hrsg. von Leonie von Wilckens, Regensburg 1980.
- Kat. Regensburg 1995 Regensburg im Mittelalter, hrsg. von Martin Angerer, Regensburg 1995.
- Kat. Villingen 1969 Kunstschatze aus Villingen, Stuttgart 1969.
- Kat. Wien 1962 Europäische Kunst um 1400, Ausstellungskatalog Wien, 1962.
- Kat. Wien 1995 Glaube, Hoffnung, Liebe Tod, hrsg. von Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Lois, Wien 1995.
- Kat. Zürich 1969 Das Schweizerische Landesmuseum. Hauptstücke aus seinen Sammlungen. Stäfa 1969.
- Kat. Zürich 1980 Schatzkammer der Schweiz, Kostbarkeiten des Schweizer Landesmuseums, Zürich 1980.
- Kat. Zürich 1991 Edele frouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich, Zürich 1991.
- Kat. Zürich 1998 Schweizerisches Landesmuseum Zürich und Prangins, hrsg. Andreas Furger, Zürich 1998.
- Keller 1853/Fastnachtspiele Adalbert von Keller, Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, Stuttgart 1853.
- Klemm 1982 Elisabeth Klemm, Die romanischen Handschriften der München, Bayerische Staatsbibliothek , Teil 2, Wiesbaden 1982.
- Klemm 1998 Elisabeth Klemm, Die illuminierten Handschriften des 13 Jahrhundert deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek, Wiesbaden 1998.

- Klesse/Mayr 1977
Brigitte Klesse und Hans Mayr, Verborgene Schätze aus sieben Jahrhunderten. Ausgewählte Werke aus dem Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1977.
- Kline 1972
Ruth Kline, Heart and Eyes, in: Romance Philology 25, 1972, S. 263-297.
- Kloos 1980
Rudolf M. Kloos, Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Darmstadt 1980.
- Koebner 1911, 1/2
Koebner, Richard, Die Eheauffassung des ausgehenden deutschen Mittelalters I.II III. In Archiv für Kulturgeschichte 9, 1911, Band 2, S. 136-198 und Band 3, S. 279-318.
- Koechlin 1924
Raymond Koechlin, Les ivoires gothiques français, Paris 1924.
- Kohlhaussen 1925
Heinrich Kohlhaussen, Rheinische Minnekästchen des Mittelalters, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 6, 1925, S. 203-247.
- Kohlhaussen 1928
Heinrich Kohlhaussen, Minnekästchen im Mittelalter, Leipzig 1928.
- Kohlhaussen 1936
Heinrich Kohlhaussen, Der Onyx von Schaffhausen, in: Oberrheinische Kunst, Jahrbuch der Oberrheinischen Museen, 7 1936, S. 53-67.
- Kohlhaussen 1949
Heinrich Kohlhaussen, Unveröffentlichte frühe deutsche Schmuck- und Minnekästchen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 3, 1949, S. 1-14.
- Kohlhaussen 1957
Heinrich Kohlhaussen, Unbekannte elsässische Minnekästchen der Spätgotik, in: Weltkunst 27, 1957, S. 10-11.
- Kohlhaussen 1962
Ritterliche Kultur aus mittelalterlichem Hausrat gedeutet. Gedruckter Vortrag, gehalten auf Einladung des Schloßbauvereins Burg an der Wupper anlässlich der Eröffnung der Abteilung "Mittelalterliche Burgkultur" des Bergischen Museums. Schloß Burg an der

- Wupper, 1962 (ohne Ort).
- Kratz 1949, I(II) Henry Kratz, Über den Wortschatz der Erotik im Spätmittelhoch-deutschen und Frühneuhochdeutschen, Unpublizierte Dissertation der Ohio State University, Ohio 1949, 2 Bände.
- Kraus 1952/Liederdichter Deutsche Liederdichter des 13 Jahrhunderts hrsg. von Carl von Kraus, Tübingen 1952.
- Kreisel 1968 Heinrich Kreisel, Die Kunst des deutschen Möbels, Band 1, Von den Anfängen bis zum Hochbarock, München 1968.
- Kries 1985/Welscher Gast Thomasin von Zerclaere, Der welsche Gast, Band I-IV, hrsg. F.W. von Kries, Göppingen 1984.
- Krohn 1974 Rüdiger Krohn, Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtsspielen des 15 Jahrhunderts, Kronberg im Taunus 1974.
- Krohn 1980/Tristan Gottfried von Straßburg, Tristan, hrsg. von Rüdiger Krohn, Stuttgart 1980.
- Kühnel 1971 Ernst Kühnel, Die islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII-XIII Jahrhundert Berlin 1971.
- Kühnel 1977 *Dû bist mîn ih bin dîn* . Die lateinischen Liebes- (und Freundschafts-) Briefe des clm 19441, Text und Übersetzung, hrsg. von Jürgen Kühnel, Göppingen 1977.
- Künssberg Eberhard von Künssberg, Schwurgebärde und Schwurfingerdeutung, Freiburg im Breisgau 1941.
- Kunst und Kunsthandwerk 1955 Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums, München 1955
- Lachmann 1841/Frauendienst Ulrich von Lichtenstein, Frauendienst, hrsg. von. Karl Lachmann, mit Anmerkungen von Theodor von Karajan, Berlin 1841.

- Lanz 1991 Hans Peter Lanz, Untersuchungen zur Kasette von Attinghausen UR, in: Jahresbericht des Schweizerischen Lanesmuseum 1991, S. 78-80.
- LCI (I-VIII) Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Band I-VIII, Freiburg 21994.
- Legner 1982 Anton Legner, Deutsche Kunst der Romanik, München 1982.
- Lehrs 1921,I/IV Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen dn französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Wien 1921, Bde. I und IV.
- Lemmer 1968/Narrenschiff Sebastian Brant, Das Narrenschiff, nach der Basler Erstausgabe von 1494, ed. Manfred Lemmer, Tübingen 1968.
- Lewis 1992 Suzanne Lewis, Images of opening, penetration and closure in the Roman de la Rose, in: Word and Image 8,3, 1992, S. 215-242.
- Lightbown 1992 Ronald W. Lightbown, Medieval European Jewellery with a catalogue of the collection in the Victoria & Albert Museum, London 1992.
- Lutz 2002 Eckart Conrad Lutz, Der Minnegarten im Zürcher Haus zur Mageren Magd - Ein unspektakulärer Fall?, in: Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, hrsg. von Eckart C. Lutz et al, Tübingen 2002, S. 365-403.
- Lymant 1982 Brigitte Lymant, Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums, Köln 1982.
- Lymant 1995 Brigitte Lymant, Entflammen und Löschen. Zur Ikonographie des Liebeszaubers vom Meister des Bonner Diptychons, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1995, S. 111-122.

- Mader 1933 Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Bd. XXII, Stadt Regensburg Bd. I. Dom und St. Emmeram, bearb. von Felix, München 1933.
- Matter 2005 Stefan Matter, Minneszenen in der bildenden Kunst des späteren Mittelalters und ihre Beziehung zu Minnereden, in: Triviale Minne?, hrsg. von Ludger Lieb und Otto Neudeck, [erscheint] Berlin 2005.
- McConnell 1999 Winder McConnell, Mythos Greif, in: Dämonen, Monster Fabelwesen, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 268-286.
- Meissen 1953 Karl Meissen, Liebespfänder in mittelalterlicher und neuerer Zeit, in: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 4, 1953, S. 142-204.
- Michler 1992 Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992.
- Montag 1985 Wolfram von Eschenbach. Willehalm. Die Bruchstücke der „Großen Bilderhandschrift“, Hrsg. von Ulrich Montag, Stuttgart 1985.
- Moser 1967 Hans Moser, Städtische Fasnacht des Mittelalters, in: Masken zwischen Spiel und Ernst, Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fasnachtsforschung, Tübingen 1967, S. 159-181.
- Moser 1997 Buchmalerei im Bodenseeraum 13. Bis 16. Jahrhundert hrsg. Eva Moser, Friedrichshafen 1997.
- Müller 1988 Johannes Müller, Schwert und Scheide. Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts, Bern 1988.
- Müller 1996 Markus Müller, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts, Köln, Weimar Wien 1996.
- Neumann 1995/Minnesang Deutscher Minnesang (1150-1300), hrsg. von Friedrich Neumann, Stuttgart 1995.

- Neumüllers-Klauser 1991
 Renate Neumüllers-Klauser, Zur Problematik epigraphischer Fälschungen, in: Klaus Herbers et. al. (Hrsg.), *Ex ipsius rerum documentis. Beiträge zur Mediavistik. Festschrift für Harald Zimmermann zum 65. Geburtstag*, Sigmaringen 1991, S.173-184.
- Niewöhner 1912/Der Sperber
 Heinrich Niewöhner, *Der Sperber und verwandte mhd. Novellen*, Berlin 1912.
- Ohly 1977
 Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977.
- Opitz 1985
 Claudia Opitz, *Frauenalltag im Mittelalter: Biographien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Weinheim 1985
- Ott 1987
 Norbert H. Ott, *Minne oder amor carnalis? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst*, in: Jeffrey Ashcroft, Dietrich Huschenbett, William Henry Jackson (Hrsg.), *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1987, S. 107-125.
- Ottomeyer 1980
 Hans Ottomeyer, *Die Ausstattung der Residenzen König Max Josephs von Bayern (1799-1825)*, in: *Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat*, München 1980, S. 371-394.
- Pächt 1962
 Otto Pächt, *The rise of pictorial narrative in 12th century England*, London 1962.
- Perella 1969
 Nicolas James Perella, *The Kiss, Sacred and Profane*, Berkely 1969.
- Persson 1995
 Inga Persson, *Ehe und Zeichen. Studien zu Eheschließung und Ehepraxis anhand der frühmittelhochdeutschen religiösen Lehrdichtungen "Vom Rechte", "Hochzeit" und "Schopf von dem Lone"*, Göppingen 1995.
- Pommeranz 1995
 Johannes W. Pommeranz, *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster 1995.
- Randall 1966
 Lilian M.C. Randall, *Images in the margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley 1966.

- Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1990
Anna Rapp-Buri und Monica Stucky-Schürer, *Zahm und wild: Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990.
- Rapp-Buri/Stucky-Schürer 1995
Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, *Die Brandin, Vergabungen und religiöse Stiftungen einer frommen Witwe*, in: Heide Wunde et.al. (Hrsg.), *Eine Stadt der Frauen. Studien und Quellen zur Geschichte der Baslerinnen im späten Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit (13.-17. Jahrhundert)* Basel 1995, S. 49-66.
- Ribbert 1992
Margret Ribbert, *Untersuchungen zu den Elfenbeinen der Älteren Metzger Schule*, Witterschlick und Bonn 1992.
- Rieger/Kroll 1980/Lais
Marie de France, *Die Lais*, übersetzt und herausgegeben von Dietmar Rieger unter Mitarbeit von Renate Kroll, München, 1980.
- Röcke 1989
Werner Röcke, *Lehrdichtung*, in: *Deutsche Dichter*, Bd. 1, *Mittelalter*, hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max, Stuttgart 1989.
- Röhrich 2001
Lutz Röhrich, *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd.1-3, Darmstadt 2001 (=Lizenzausgabe der WBG für Herder Freiburg 1991).
- Röhrich/Meinel 1971
Redensarten aus dem Bereich der Jagd und der Vogelstellerei, in: *Et multum et multa*, Festschrift Kurt Lindner, Berlin 1971, S. 313-323.
- Ruiz 2004
The Bible of Saint Louis, Facsimile Ausgabe des Codex in der Kathedrale von Toledo, hrsg. von Ramón González Ruiz, Barcelona 2004.
- Sandler 1984
Luca Freeman Sandler, *The Handclasp in the Arnolfini Wedding: A manuscript Precedent*, in: *The Art Bulletin*, Vol LXVI, Sept 1984, Nr 3, 488-491.
- Sauerländer 2004
Willibald Sauerländer, *Romanesque Art – Problems and Monuments*, Bd. II, London 2004.

- Saurma-Jeltsch 2001
Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau, Wiesbaden 2001.
- Schauss 1879
Emil Schauss, Historischer und beschreibender Catalog der Königlich Bayerischen Schatzkammer zu München, München 1879.
- Scheffler 1985
Wolfgang Scheffler, Gemalte Goldschmiedearbeiten, Berlin, New York 1985.
- Schiendorfer 1988
Max Schiendorfer, Mine sinne di sint minne Zürcher Liebesbriefe aus der Zeit des Minnesangs, Zollikon 1988
- Schiendorfer 1995
Max Schiendorfer, Ulrich von Baumburg: Trutz, Trutz, Trutz – Ein “Echtes” Produkt des Manessischen von Bûwenburg?, in: Dâ hoeret ouch geloube zuo, Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang, hrsg. von Rüdiger Krohn in Zusammenarbeit mit Wulf Otto Dreeßen, 1995., S. 155-176.
- Schleusner 1985
Gudrun Schleusner, Das Auge im Mittelalter, München 1985.
- Schlosser 1916
Julius von Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol, Wien 1916.
- Schmeller 1842
Johann Andreas Schmeller, Artikel über Scherer in: Gelehrte Anzeigen, Nr. 80 vom 22.4.1842, Sp. 641-645; Nr. 81 vom 23.4.1842, Sp. 649-656; Nr. 82, vom 26.4.1842, Sp. 657-672, hrsg. von den Mitgliedern der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1842.
- Schmeller, Tagebücher I.
Johann Andreas Schmeller, Tagebücher 1801-1852, hrsg. von Paul Ruf, Bd. I., München 1954.

- Schmidt-Wiegand 1985
Ruth Schmidt-Wiegand, Hochzeit, Vertragsehe und Ehevertrag in Mitteleuropa, in: Die Braut, Geliebt, Verkauft, Getauscht, Geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich, hrsg. von Gisela Völger und Karin von Welck, Köln 1985, S. 264-273.
- Schmolke-Hasselmann 1982
Beate Schmolke-Hasselmann, accipiter et chirotheca. Die Artusepisode des Andreas Capellanus – eine Liebesallegorie?, in: Germanisch –Romanische Monatsschrift NF 32, 1982, S. 387-417.
- Schnell 1975
Rüdiger Schnell, Ovids ars amatoria und die höfische Minnetheorie, in Euphorion 69, 1975, S. 132-175.
- Schnitzler 1959
Hermann Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Die Romanik, Düsseldorf 1959.
- Schott 1992
Clausdieter Schott, Trauung und Jawort. Von der Brautübergabe zur Ziviltrauung, Zürich 1992.
- Schröder 1924/Konrad von Würzburg
Die kleineren Dichtungen Konrads von Würzburg, Hrsg. von E. Schröder, Berlin 1924/68.
- Schultz 1907
Paul Schultz, Die erotischen Motive in den deutschen Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts, Greifswald 1907.
- Schweikle 1984/Hausen, Lieder
Friedrich von Hausen, Lieder, hrsg. übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, Stuttgart 1984.
- Seidel 1994
Max Seidel, Hochzeitsikonographie im Trecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 38,1, 1994, S. 1-47.
- Siebert-Hotz 1964
Gisela Siebert Hotz, Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Marburg 1964.

- Smith1995 Susan L. Smith, *The Power of Women. A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia 1995.
- Söding 1994 Beatrice Söding, *Die Dreikönigsgruppe im Würzburger Dom*, Hildesheim 1994.
- Sommerer 2004 Sabine Sommerer, *Wo einst die schönsten Frauen tanzten... Die Balkenmalereien im Schönen Haus in Basel*, Basel 2004.
- Spiewok 1981/Parzival Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, hrsg. von Wolfgang Spiewok, Stuttgart 1981.
- Stamm 1981 Lieselotte Esther Stamm, *Die Rüdiger Schopf Handschriften. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise*, Salzburg 1981.
- Stange 1934 Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 1, Berlin 1934.
- Stange 1970 Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, München 1970.
- Steenbock 1965 Frauke Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965.
- Steingräber 1956 Erich Steingräber, *Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes*, München 1956.
- Stejskal 1880/Jagd Hadamars von Laber, *Jagd*, hrsg. von Karl Stejskal, Wien 1880.
- Suckale 2001 Robert Suckale, *Stilgeschichte*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 11, 2001, S. 17-26.
- Swarzenski 1936 Hanns Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936.
- Swarzenski 1943 Hanns Swarzenski, *The Berthold Missal in the Pierpont Morgan Library, ms 710*, New York 1943.

- Swarzenski 1947 Georg Swarzenski, A Marriage Casket and its Moralm: in Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston, 45, 1947, S. 55-62
- Tervarent 1958 G. de Tervarent, Attributs et Symbols dans l'art profane (Genf 1958).
- Thiébaux 1974 Marcelle Thiébaux, The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature, Ithaca/London 1974.
- Treu 1981/Physiologus Physiologus, aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu, Hanau 1981.
- Trillitzsch 1973/Gesta romanorum Gesta romanorum – Geschichten von den Römern, herausgegeben und übersetzt von Winfried Trillitzsch, Frankfurt am Main 1973.
- Trojel/de amore Andreae Capellani regii francorum libri tres, hrsg. von E. Trojel, Kopenhagen 1892 (Neudruck München 1960).
- Ungerer 1911 Elsässische Altertümer in Burg und Haus, in Kloster und Kirche. Inventare vom Ausgang des Mittelalters bis zum dreißigjährigen Kriege aus Stadt und Bistum Strassburg, 2 Bände, hrsg. von Edmund Ungerer, Strassburg 1911.
- Vetter 1887/Schachzabelbuch Kunrat von Ammenhausen, Das Schachzabelbuch, hrsg. von Friedrich Vetter, Frauenfeld 1887.
- Vetter 1977 Ewald M. Vetter, Zucht und schoene Sitten. Die Heidelberger Handschrift des Welschen Gastes, Stuttgart 1977
- Völker 1994/1995 (a-c) Paul Gerhard Völker, Sprachhistorische Gutachten zum sog. „Münchner Minnekästchen“ im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums, Inv. Nr. R 8071 (unveröffentlicht, in den Akten des Bayerischen Nationalmuseums), drei Teile: I. Der Text (=a), II. Sprachhistorische Bewertung des Textes (=b), und eine Art Einführung, (=c).

- Von der Hagen 1818 Friedrich Heinrich von der Hagen Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien, Band 1, Breslau 1818.
- Von der Hagen 1856 Friedrich Heinrich von der Hagen, Bildersaal Altdeutscher Dichter, Berlin 1856.
- Wachsmann 1985 Ute Wachsmann, Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, Bonn 1985.
- Walther 1985 Ingo F. Walther ,Die Manessische Handschrift, Sämtliche Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift, Aachen 1985.
- Walther 2001 Ingo F. Walther, Norbert Wolf, Codices illustres, Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, 400 bis 1600, Köln 2001.
- Wand-Wittkowski 1998 Christine Wand-Wittkowski, Die Inschriften des Münchner Minnekästchens: Eine Fälschung?, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 117, 1998, S. 38-54.
- Weck 1982 Helmut Weck, Die Rechtssumme Bruder Bertholds, Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der Summa Confessorum des Johannes von Freiburg, Die handschriftliche Überlieferung, Tübingen 1982.
- Wehrli 1988/Iwein Hartmann von der Aue, Iwein, aus dem Mittelhochdeutschen von Max Wehrli, Zürich 1988.
- Weigand 1984 Rudolf Weigand, Ehe- und Familienrecht in der mittelalterlichen Stadt, in: Haus und Familie in der spätmittelalterlichen Stadt, hrsg. Alfred Haverkamp, Köln 1984, S. 161-194.
- Weigele_Ismael 1997 Erika Weigele-Ismael, Rudolf von ems, Wilhelm von Orlens. Studien zur Ausstattung und zur Ikonographie einer illustrierten deutschen Epenhandschrift des 13. Jahrhunderts am Beispiel des Cgm 63 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Frankfurt am Main 1997.

- White 1972 Hayden White, The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea, in: Edward Dudley et. al., The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism, Pittsburgh 1972, S. 7-35.
- Wilckens 1977 Leonie von Wilckens, Das goldgestickte Antependium aus Kloster Rupertsberg, in: Pantheon 35, 1977, S. 3-10.
- Witthoft 1982 Brucia Witthoft, Marriage rituals and marriage chests in quattrocento florence, in Artibus et Historiae 5, 1982, S. 43-59.
- Wolter-von dem Knesebeck 2000/2001 Harald Wolter-von dem Knesebeck, Der einband des Elisabethpsalters in Cividale del Friuli. Rheinische „Kleinkunst“ am Hof der Ludowinger, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften 54/55, 2000-2001, S. 62-103.
- Wunderlich 1999 Werner Wunderlich, Dämonen, Monster Fabelwesen, Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe, in: Dämonen, Monster Fabelwesen, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 11-38.
- Wurst 1999 Jürgen Wurst, Das Figurenalphabet des Meisters E.S., München 1999.
- Wurst 2000 Jürgen Wurst, „min tru ich dir halt an end“: Ein unpubliziertes Minnekästchen aus dem frühen 15. Jahrhundert, in: Weltkunst 70, 2000, S. 2198-2201.
- Wurst 2003 Pictures and Poems of Courtly Love and Bourgeois Marriage: Some notes on the So-called Minnekästchen, in: Love, Marriage and Family Ties in the Later Middle Ages, Brepols 2003.
- Zimmermann 1994 Günter Zimmermann, Zwischen Didaktik und Obszönität. Literarische Positionen der Minne im Spätmittelalter bei Hermann von Sachsenheim, in: Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit, hrsg. von Daniela Erlach, Markus Reisenleitner, Karl Vocelka, Frankfurt am Main 1994, S. 447-478.

Zwierlein-Diehl 1998

Erika Zwierlein-Diehl, Die Gemmen und
Kameen des Dreikönigenschreins, Köln
1998.



Abb. 1, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, Gesamtansicht



Abb. 2, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, Deckel



Abb. 3, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, Vordere Längsseite



Abb. 4, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, Hintere Längsseite



Abb. 5, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, linke Schmalseite



Abb. 6, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, rechte Schmalseite



Abb. 7, Bayerisches Nationalmuseum, R 8071, Boden



Abb. 8, Schweizer Landesmuseum, Attinghauser Kästchen, Vorderseite



Abb. 9, Schweizer Landesmuseum, Attinghauser Kästchen, Rückseite

Tafel VI



Abb. 10, Schweizer Landesmuseum, Attinghauser Kästchen, linke Schmalseite



Abb. 11, Schweizer Landesmuseum, Attinghauser Kästchen, Deckel



Abb. 12, Köln, Kunstgewerbemuseum, A 588



Abb. 13, Köln, Kunstgewerbemuseum, A 588, Deckel



Abb. 14, Köln, Kunstgewerbemuseum, A 588, Vordere Längsseite, linker Teil



Abb. 15, Köln, Kunstgewerbemuseum, A 588, Vordere Längsseite, rechter Teil



Abb. 16, Köln, Kunstgewerbemuseum, A 588, linke Schmalseite



Abb. 17, Köln, Kunstgewerbemuseum, A 588, Hintere Längsseite, linker Teil



Abb. 18, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Horbener Kästchen, Deckel außen



Abb. 19, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Horbener Kästchen, Deckel innen

Tafel XI



Abb. 20, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Horbener Kästchen,
Linke Schmalseite



Abb. 21, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Horbener Kästchen,
Kästchenunterseite



Abb. 22, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Horbener Kästchen, Hinter Längsseite



Abb. 23, Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Horbener Kästchen,
Vordere Längsseite, linkes Relief – rechtes Relief



Abb. 24, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Konstanzer Kästchen



Abb. 25, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Konstanzer Kästchen, Deckel



Abb. 26, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Konstanzer Kästchen, Vorderseite



Abb. 27, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Konstanzer Kästchen, Rechte Schmalseite



Abb. 28, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Konstanzer Kästchen, Rückseite



Abb. 29, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Konstanzer Kästchen, Linke Schmalseite



Abb. 30, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318



Abb. 31, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318, Deckel



Abb. 32, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318, Vorderseite

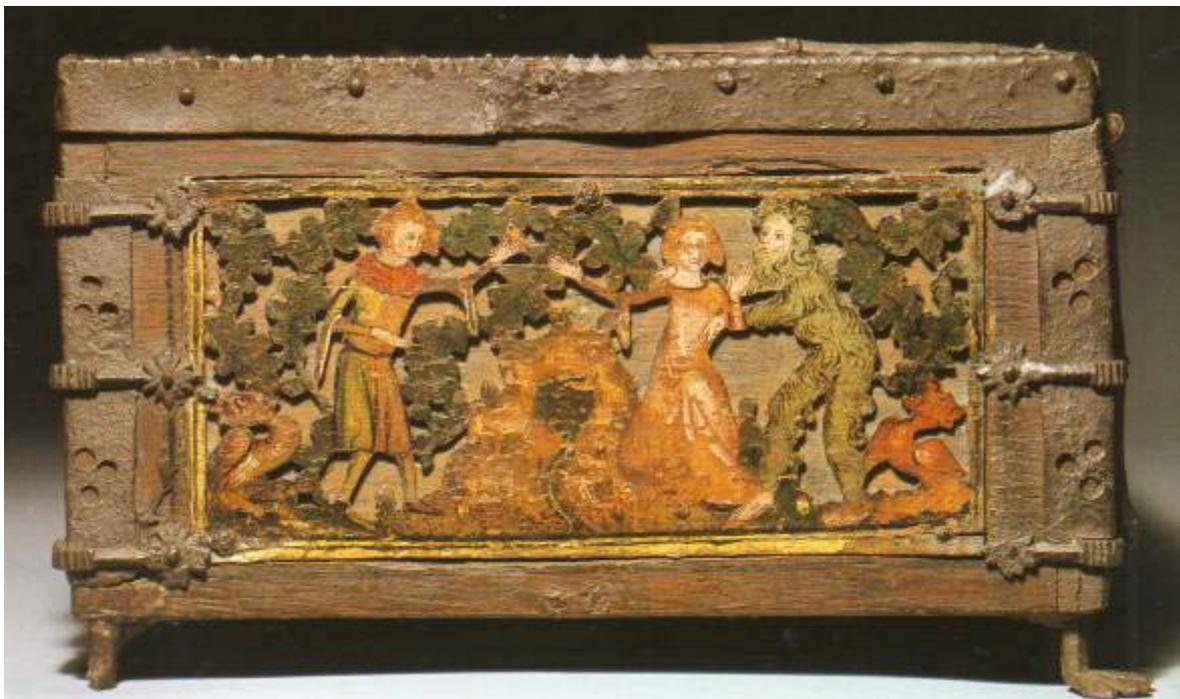


Abb. 33, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318, rechte Schmalseite



Abb. 34, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318, Rückseite



Abb. 35, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 318, linke Schmalseite

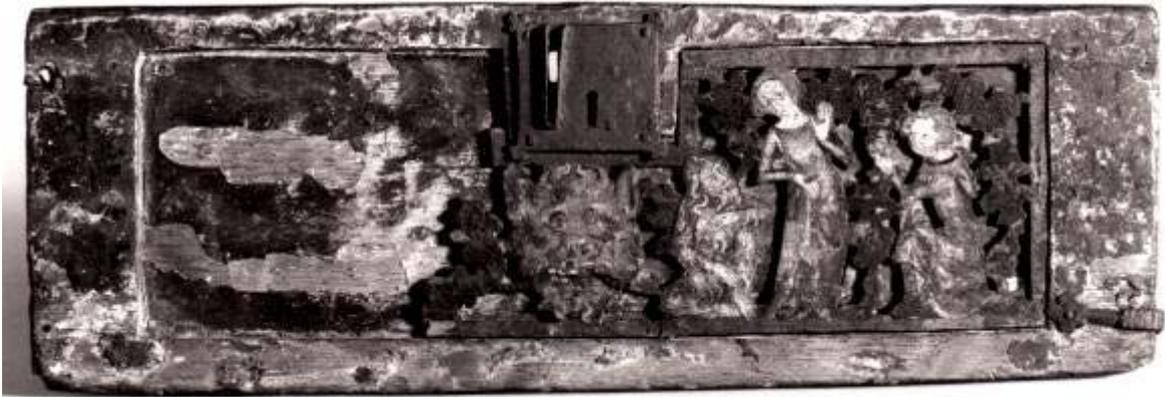


Abb. 36, Hamburg, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 1877.380, Vorderseite



Abb. 37, Hamburg, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 1877.380, rechte Schmalseite



Abb. 38, Hamburg, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 1877.380, Rückseite



Abb. 39, Hamburg, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 1877.380, linke Schmalseite

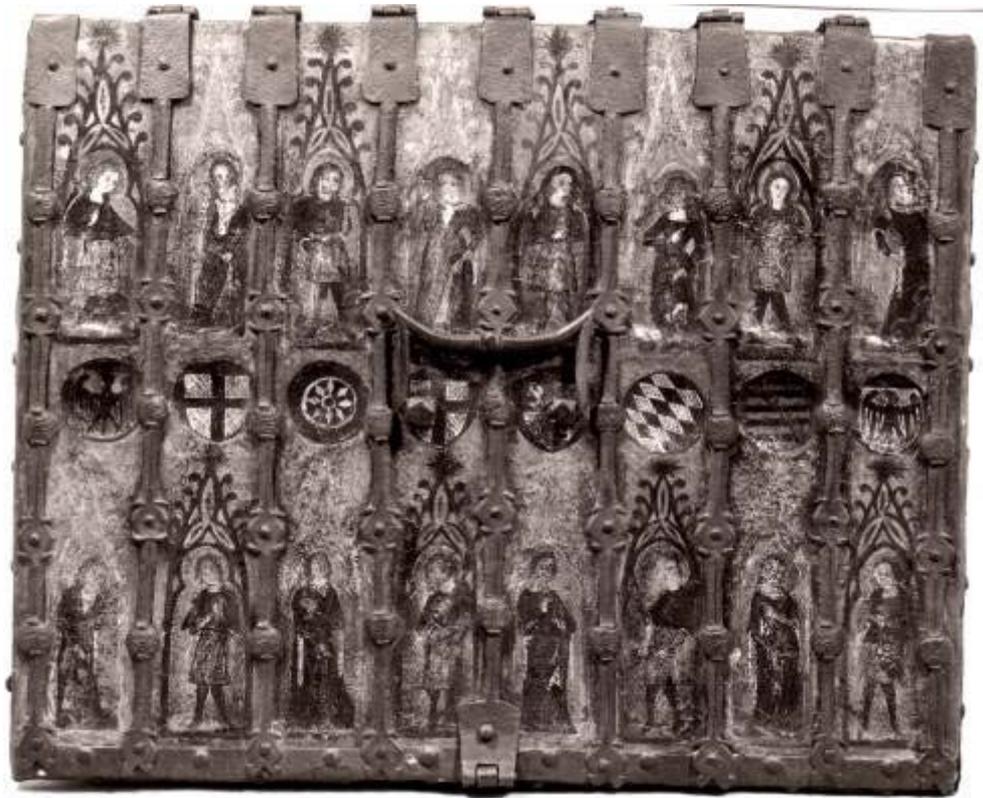


Abb. 40, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 61, Deckel



Abb. 41, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 61, Vorderseite



Abb. 42, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 61, Rechte Schmalseite



Abb. 43, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 61, Rückseite

Tafel XXIII



Abb. 44, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. A 61, linke Schmalseite



Abb. 45, Kassel, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. B VI 200



Abb. 46, Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, Gesamtansicht und Vorderseite



Abb. 47, Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, Boden außen



Tafel XXV



Abb. 48, Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, Deckel



Abb. 49, Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, rechte Schmalseite



Abb. 50, Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, linke Schmalseite



Abb. 51, Regensburg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. L 1982/0009, Rückseite



Abb. 52, ehem. Galerie Böhler, München, Deckel



Abb. 53, ehem. Galerie Böhler, München, Vorderseite



Abb. 54, ehem. Galerie Böhler, München, rechte Schmalseite



Abb. 55, ehem. Galerie Böhler, München, Rückseite



Abb. 56, ehem. Galerie Böhler, München, linke Schmalseite



Abb. 56a, ehem. Galerie Böhler, München, Gesamtansicht



Abb. 57, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794



Abb. 58, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794, Deckel



Abb. 59, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794, Vorderseite



Abb. 60, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794, rechte Schmalseite



Abb. 61, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794, Rückseite



Abb. 62, Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. K 2794, linke Schmalseite

Tafel XXXVII



Abb. 63a-c, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1421, Deckel (a),
Details (b-c)

Tafel XXXVIII



Abb. 64-67, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1421
Vorderseite – rechte Schmalseite
Rückseite – linke Schmalseite

Tafel XXXIX



Abb. 68, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.508, Gesamtansicht



Abb. 69, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.508, Deckel

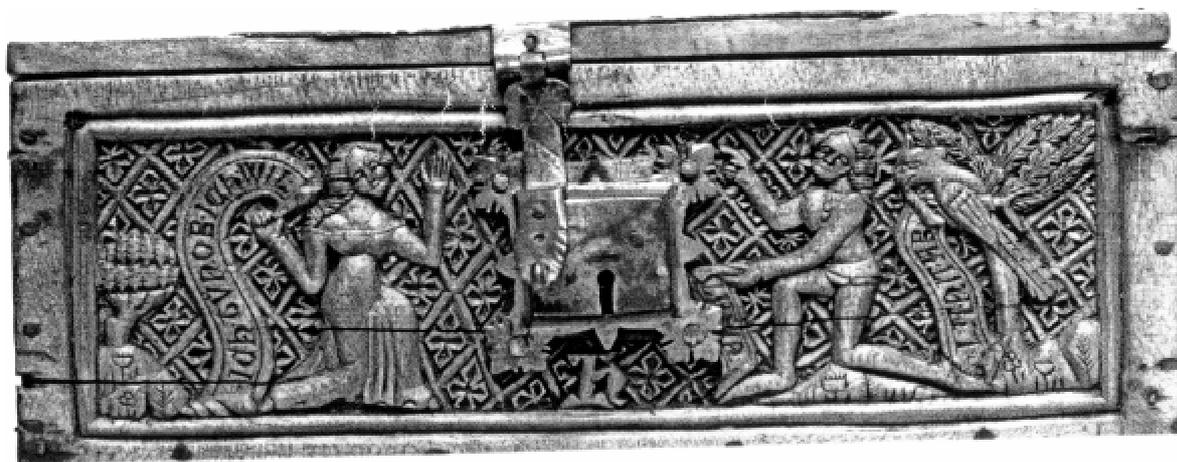


Abb. 70, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.508, Vorderseite



Abb. 71, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.508, Rechte Schmalseite



Abb. 72, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.508, Rückseite



Abb. 73, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1870.508, linke Schmalseite



Abb. 74, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 118, Deckel



Abb. 75, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 118, Vorderseite



Abb. 76, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 118,
rechte Schmalseite



Abb. 77, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 118, Rückseite



Abb. 78, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 118, linke Schmalseite



Abb. 79, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 579, Deckel



Abb. 80, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 579, Vorderseite



Abb. 81, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 579, rechte Schmalseite



Abb. 82, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 579, Rückseite

Tafel XXXIX



Abb. 82a, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 579, linke Schmalseite



Abb. 83, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 6957.3, Deckel



Abb. 84, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 6957.3, Vorderseite



Abb. 85, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 6957.3, rechte Schmalseite



Abb. 86, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 6957.3, Rückseite



Abb. 87, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 6957.3, linke Schmalseite



Abb. 88, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1950.1, Deckel



Abb. 89, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1950.1, Vorderseite



Abb. 90, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1950.1, rechte Schmalseite



Abb. 91, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1950.1, Rückseite



Abb. 92, Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 1950.1, linke Schmalseite



Abb. 93, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 20232, Deckel



Abb. 94, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 20232, Vorderseite



Abb. 95, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 20232, rechte Schmalseite



Abb. 96, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 20232, Rückseite



Abb. 97, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 20232, linke Schmalseite



Abb. 98, Basel, Historisches Museum Inv.-Nr. 1953.407, Deckel



Abb. 99, Basel, Historisches Museum Inv.-Nr. 1953.407, Vorderseite



Abb. 100, Basel, Historisches Museum Inv.-Nr. 1953.407 rechte Schmalseite



Abb. 101, Basel, Historisches Museum Inv.-Nr. 1953.407, Rückseite



Abb. 102, Basel, Historisches Museum Inv.-Nr. 1953.407, linke Schmalseite

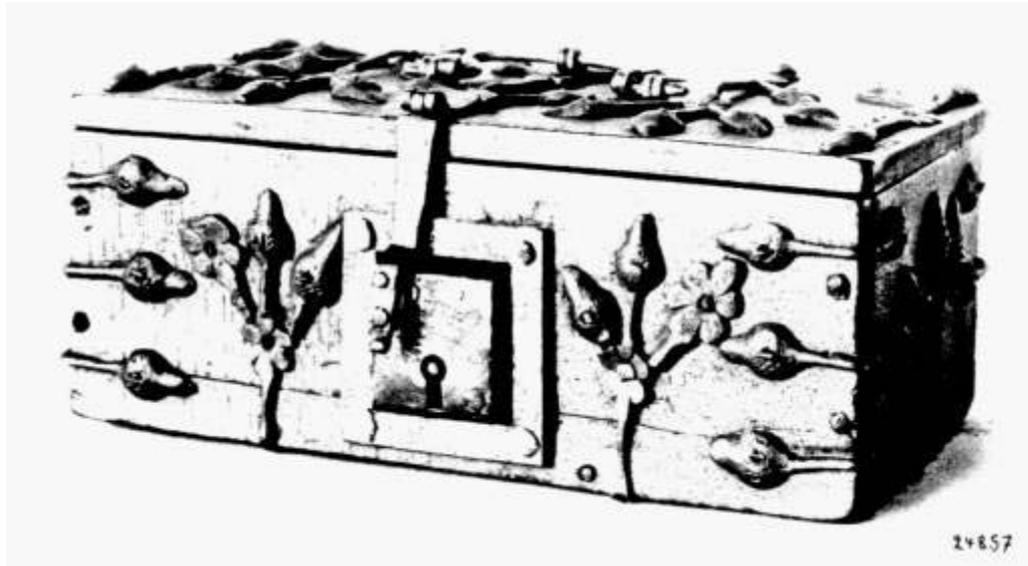


Abb. 103, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. AG 1741, Gesamtansicht



Abb. 104, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. AG 1741, Gesamtansicht



Abb. 105, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. AG 1741, Innerer Boden



Abb. 106, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 50.141,
Vorderansicht



Abb. 107, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 50.141,
Rückansicht



Abb. 108a-d, New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, Inv.-Nr. 50.141, Deckelinnenseite (a), Details (b bis d)



Abb. 109, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. Nr. A 583, Deckel



Abb. 110, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. Nr. A 583, Vorderseite



Abb. 111, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. Nr. A 583, rechte Schmalseite



Abb. 112, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. Nr. A 583, Rückseite



Abb. 113, Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. Nr. A 583, linke Schmalseite



Abb. 114, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, Deckel



Abb. 115, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, Vorderseite



Abb. 116, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, rechte Schmalseite



Abb. 117, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, Rückseite



Abb. 118, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, linke Schmalseite



Abb. 119, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, Innenansicht



Abb. 120, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2437, Deckel



Abb. 121, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2437, Vorderseite



Abb. 122, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2437, rechte Schmalseite



Abb. 123, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2437, Rückseite



Abb. 124, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, linke Schmalseite



Abb. 125, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 6957.14, Deckel



Abb. 126, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 6957.14, Vorderseite



Abb. 127, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 6957.14, rechte Schmalseite



Abb. 128, Zürich, Schweizer Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 6957.14, Rückseite



Abb. 129, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 2398, linke Schmalseite



Abb. 130, Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum, Deckel

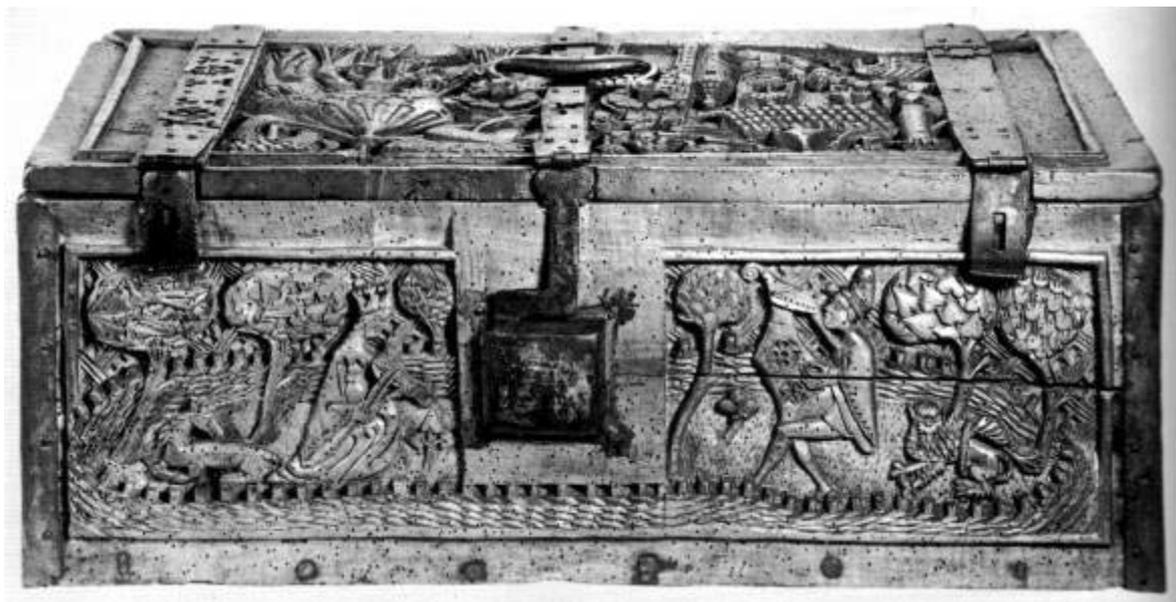


Abb. 131, Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum, Vorderseite



Abb. 132, Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum, rechte Schmalseite



Abb. 133, Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum, Rückseite



Abb. 134, Villingen-Schwenningen, Franziskanermuseum, linke Schmalseite

Lebenslauf

Name	Jürgen Alexander Wurst
Anschrift	Stuntzstr. 6, 81677 München
Geburtsdatum, -ort	28.12.1966, München
Familienstand	ledig
Schulische Ausbildung	
9/1973 – 8/1977	Grundschule Oberschleißheim bei München
9/1977 – 8/1978	Hauptschule Feucht bei Nürnberg
9/1978 – 8/1981	Willibald-Gluck-Gymnasium Neumarkt in der Oberpfalz
9/1981 – 7/1987	Lion-Feuchtwanger-Gymnasium München, Abschluß mit Abitur
Berufliche Ausbildung	
9/1987 – 8/1990	Ausbildung an der Bayerischen Beamtenfach-hochschule, Fachbereich Allgemeine Innere Verwaltung, Hof an der Saale, Abschluß als Diplom-Verwaltungswirt (FH)
Hochschulausbildung	
11/1994 – 7/1999	Studium an der LMU München mit den Fächern: Mittlere und neuere Kunstgeschichte (HF) Spätantike Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte (1. NF) Kirchengeschichte der Spätantike (2. NF) Abschluß mit Magister Artium
11/2001 – 7/2005	Promotion an der LMU München unter der Betreuung durch Prof. Dr. Frank Büttner Abschluß mit Dr. phil.
Zivildienst	
5/1991 – 8/1992	Zivildienst bei der Münchner Volkshochschule, Seniorenprogramm
Berufliche Tätigkeit	
9/1990 – 4/1991	(Teilzeit-) Tätigkeit im Stadtjugendamt München
9/1992 – 8/1998	
9/1999 – 6/2001	
seit 6/2004	
5/2003 – 5/2004	Wissenschaftlicher Angestellter bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek