Thesis submitted for the DPhil Medieval and Modern Languages

Faculty of Medieval and Modern Languages

Oxford University

Dissertation

Heidin und *Mörin*. Zur Materialität, Visualität und Medialität höfischer Texte im Spätmittelalter

Supervisor:	Prof. Dr. Henrike Lähnemann
Internal Examiner:	Prof. Dr. Annette Volfing
External Examiner:	Prof. Dr. Martina Backes

Natascha A. Domeisen

College:	Jesus College
Student Number:	1117004
E-Mail:	natascha.domeisen@gmail.com

Submission Date: 30.04.2022

Short Abstract

This thesis "*Heidin* and *Mörin*. On the materiality, visuality, and mediality of courtly texts in the late Middle Ages in Germany" studies the media history of two medieval German texts, *Heidin* and *Mörin*, taking as its starting point two courtly commissions; the manuscripts Heidelberg University Library, cpg. 353 and Vienna, Österreichische Nationalbibliothek cod. 2946.

The study analyses how the materiality, visuality, and mediality of book objects catered to specific audiences and how the relation between object and audience was instrumentalised to market printed editions of formerly exclusive courtly texts to new audiences. To do so, this thesis uses an interdisciplinary methodology, drawing on approaches from visual culture and material culture studies as well as media studies.

The two manuscripts are a result of courtly manuscript production, however, the context of their production differed. The dedication of the *Mörin* to Mechthild von der Pfalz is evidence of her widespread patronage of other literary works, whereas *Heidin* was likely commissioned directly by Margarethe von Savoyen. The works demonstrate the range of courtly manuscripts produced at the end of the Middle Ages, and the involvement and impact noble women had on the literary landscape. The patronesses were connected through dynastic allegiances and bibliophile interests, and manuscripts such as the Heidelberg copy of the *Heidin* and the Viennese copy of the *Mörin* were embedded in the social network of the time.

While *Heidin* was never put into print, the production and concept of the manuscript was heavily influenced by the new medium, resulting in a distinct style of illustrations. *Mörin*, on the other hand, was comparatively successful with five printed editions, as publishers utilised the particularities of the new medium to market the text to an urban readership. Analysing the different editions of *Mörin* revealed how publishers and

printers marketed their products, anticipating and creating new audiences. The trademark use of woodcuts provided the foundation of image strategy which revealed the intended and anticipated readership. Comparison of the editions has shown that even with a relocation of print production to urban areas, it was only with later editions that the urban market developed.

Extended Abstract

This thesis "*Heidin* and *Mörin*. On the materiality, visuality, and mediality of courtly texts in the late Middle Ages in Germany" studies the media history of *Heidin* and *Mörin*, taking as its starting point two courtly commissions, the manuscripts Heidelberg University Library, cpg. 353 and Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2946. It follows questions of courtly and urban text production and reception in the intersection of manuscript and print at the verge of the Late Middle Ages and early modern period. The study analyses how the materiality, visuality, and mediality of book objects catered to specific audiences and how the relation between object and audience was instrumentalised to market printed editions of formerly exclusive courtly texts to new audiences. Turning this question on its head, the study shows what materiality, visuality and mediality of an object tell us about the intended and anticipated audience of a book object. This approach revealed aspects of social history which are notoriously difficult to grasp, including women's involvement in literary production during the late Middle Ages.

Scholarship has been aware of *Heidin* and *Mörin* since the 19th century, however, a comparative and object driven study such as this has not been undertaken before. Over the last few years, the lives and collections of Margarethe von Savoyen and Mechthild von der Pfalz have received renewed interest due to two international exhibitions headed by the Hauptstaatsarchiv Stuttgart which shows the renewed interest and importance of engaging with this area of study.

The selected objects were studied from a bibliographical standpoint supplemented with approaches from media history, such as radical contextuality, which emphasised the importance of the context in which the individual objects were embedded. Working closely with the different objects of this study in digital form, as well as with the real

objects, has demonstrated the broad spectrum of book objects at the end of the Middle Ages. In doing so, it was possible to establish and understand the connection between shifts in production context which led to changes in the book-object, as it was amended to cater to new audiences. The two manuscripts share a common 'social' background, as the two patronesses connected to them were in close contact and were part of a similar, if not the same, network of bibliophiles. The study aspired to reconstruct the socio-cultural context of the books by not only locating them in their respective collections, but by tracing the social sphere and network two women and their books were part of. The thesis then analyses the impact and influence of printing on the *Heidin*, which is contrasted with the media history of the *Mörin* manuscript which was put into print in 1512. Studying the different editions and the changes the book-objects underwent from edition to edition, I was able to track and trace the connection between materiality, visuality and mediality and the reception of these objects. The visual strategies have proven to be a fundamental part of the change from manuscript to print and the opening of a formerly exclusive text to new and wider audiences.

The originality of this thesis lies in the multi-facetted methodology which combines material culture studies, visual culture studies, history of the book, media studies, philology and gender studies, and applies them simultaneously to manuscripts and prints. Using this interdisciplinary and overarching approach, I hoped to achieve a holistic understanding of the objects at hand. Therefore, the books were treated not just as texts, but as objects whose material qualities heavily impact their use and reception. Additionally, in understanding books as objects within a specific cultural context, I was able to gain further insights into aspects of social history which are more difficult to grasp, such as women's role and influence on late medieval book production and the dissemination of courtly texts. While the *Mörin* text in manuscript form has received a

high interest from scholarship, an in-depth study and comparison of the printed editions has not yet been done.

Chapter 1 introduces the aims and objectives of the study and reviews the research conducted into the two patronesses, as well as the manuscripts and prints in question.

Chapter 2, defines the methodology. The thesis combines, amongst others, methodologies from visual and material culture and media studies. The central concepts of this study are visuality, materiality and mediality, which are used to study the connection between object and recipients. Moreover, this approach is used to study the social history surrounding the objects and give visibility to certain aspects of female history and engagement with literature. In particular, the role noble women played in the production, dissemination, and reception of courtly literature.

Chapter 3 focuses on the two patronesses, Mechthild von der Pfalz and Margarethe von Savoyen. Their lives are examined to reveal the factors which contributed to their literary interests and ability to pursue them; including family and upbringing, which formed the women's tastes and expectations of literature, and their relationships and marriages, which enabled the women to develop strong connections to various noble families and territorial courts, which served as hubs in courtly literary production. The marriages, and subsequent status as widows, helped to provide the necessary capital available to pursue literary interests. The chapter demonstrates how literature, and its patronage was an inherent part of their identity as female nobles.

Chapter 4 widens the scope, discussing the role of noble women within their social sphere to understand their impact on the literary landscape of their time. Moreover, it follows questions about possible contributions of female nobles as ambassadors for their respective culture in case of international marriages, which led to new texts and material being introduced at their husbands' courts.

Chapter 5 places the manuscripts of *Mörin* and *Heidin* into the collections of Mechthild and Margarethe. By analysing the two collections, this study provides insight into questions of which texts were accessible to noble women and which texts/genres were of interest. Even though the collections of Margarethe and Mechthild can only partially be reconstructed, they provide an insight into the literary interests and undertakings, as well as the patronage of the two women.

Chapter 6 studies the production context of the two manuscripts as well as their reception at court. An overview of the texts highlights the aspects which makes them ideal for courtly reception such as their genre and depiction of courtly life. Furthermore, the materiality, visuality and mediality of the two texts is analysed using a history of the book approach. At this point the image strategy and methodology of the Henfflin workshop is analysed to understand the impact that print had on the production and aesthetic of the manuscript, which would impact other products of the workshop.

In chapters 7, 8, and 9, the dissertation follows the media history of the manuscripts into the early modern period and thus into print. Contrasted with early prints, the peculiarities of late medieval manuscript production are examined.

Chapter 7 builds on chapter 6 by analysing the close connection between reception and the wider social network in which Margarethe and Mechthild participated. The chapter reconstructs the social networks, based on family connections and interest-based contacts using documentary evidence. The chapter demonstrates how the women actively established contacts and used them to further their bibliophile interests. Analysing the networks of Margarethe and Mechthild has shown that a clear and definitive separation between the ‘public-political’ and ‘private-personal’ sphere cannot be maintained for the nobility.

Chapter 8 explores *Mörin's* media change from manuscript to print and how the workshop of Johann Grüninger adapted the text and material for a new and wider audience. The woodcuts were a decisive tool in this process, which formed the basis of the workshop specific marketing strategies which can be observed between editions.

Chapter 9 analyses the workshop specific image strategies which are used in the different printed editions of *Mörin*. These strategies reveal the anticipated, intended and established audience by the printers and publishers. To examine the specific image strategies, this chapter combines methodological approaches of material and visual culture with *Minnereden* scholarship and media and art history. This allows for a holistic examination of the changing relationship between text and image, that utilises the increasing amount of recycled material in later editions.

To conclude, this thesis demonstrates the interplay between manuscript and print for the Late Middle Ages, which was not a unidirectional process but an ongoing exchange, wherein developments in print production are applied in manuscript production and vice versa. The analysis of the *Heidin* and *Mörin* manuscripts shows the patronage and subsequent impact that noble women had on courtly literature production, while contrasting the media history of *Mörin* and *Heidin* demonstrates the success of their respective image strategies and adaptability to different audiences and contexts. In trying to understand the different contexts in which the objects at hand were produced and received, the contributions of noble women, such as Mechthild von der Pfalz and Margarethe von Savoyen, to the literary landscapes of modern-day South-Western Germany has been highlighted. Margarethe's commissions from the Henfflin workshop are a synthesis of her Burgundian heritage and the German influences of her second and third marriages. Due to their text and image strategies, the Henfflin manuscripts are specifically tailored to its patroness. While *Heidin* was never put into print, other texts

of the Henfflin workshop went on to become bestsellers in print, as they were often based on a wider manuscript or print tradition. For the *Mörin*, the lack of illustrations might have encouraged its transfer into print as the text, despite its multitude of references to the courts of Mechthild, offered a promising product for a wider audience due to its continued relevance. The transfer into print brought about the most drastic change, both aesthetically and economically through the addition of woodcuts. The addition of woodcuts to the first edition influenced the visuality of the subsequent editions. Analysing the different printed editions of *Mörin* revealed how publishers and printers marketed their products, anticipating and creating new audiences. The trademark use of woodcuts provided the foundation of image strategy which revealed the intended and anticipated readership. Comparison of the editions has shown that even with a shift to print production and to urban areas, it was only with later editions that the urban market was increasingly targeted. Therefore, the *Mörin* and its printed editions embody wider developments of the competitive German book market, while the *Heidin* is indicative of the high influence which female patrons exerted on courtly literature production.

This thesis furthered *Mörin* scholarship by emphasising the media history of the *Mörin* in print and its importance for the reception of the work in the 16th century. The study of the intersection of manuscript and print during the Late Middle Ages still offers high potential for further scholarship and this thesis hopes to have answered some of the questions pertaining to courtly vernacular literature in print, by providing an in-depth analysis of the strategies which have been used to cater manuscripts as well as prints to their respective audiences. By using such an interdisciplinary approach and studying manuscripts and prints alongside each other, this thesis demonstrates the permeability of media borders and the bilateral influence which characterises the Late Middle Ages.

Therefore, the thesis hopes to offer new avenues of study for the fields from which it draws its methodology.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Short Abstract ..... **I**

Long Abstract ..... **III**

Abbildungsverzeichnis ..... **XIV**

Tabellenverzeichnis ..... **XVII**

Abkürzungen ..... **XVIII**

1 *Heidin* und *Mörin*. Zur Materialität, Visualität und Medialität höfischer Texte im Spätmittelalter. Eine Einführung **1**

1.1 Zwei Mäzeninnen und ihre Sammlungen: Mechthild und Margarethe 2

1.2 *Heidin* und *Mörin* als Untersuchungsgegenstände 11

1.3 *Heidin* und *Mörin* als Teil fürstlicher Sammlungen 14

1.4 Textinterne und -externe Vergleichsmomente 21

1.5 Medieneinfluss, Medienwechsel 26

1.6 Vorgehen der Untersuchung 37

2 Methodische Konzepte zur Untersuchung von illustrierten Handschriften und Drucken **40**

2.1 Visualität 41

2.2 Radikale Kontextualität und die Rolle des Betrachters 44

2.3 Materialität 47

2.4 Medialität 51

2.5 Ästhetik und Präsentation 57

2.6 Das Buch: Medium, Kommunikationsmittel, Materialität 62

2.7 Zusammenfassung 76

3 Zwei Mäzeninnen: Mechthild von der Pfalz und Margarethe von Savoyen **77**

3.1 Mechthild von der Pfalz (1419–1482) 83

3.2 Margarethe von Savoyen (1420–1479) 87

3.3 Lebensverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten adeliger Frauen 90

4 Rolle der Frauen in der höfischen Literaturproduktion **98**

4.1 Fürstliche Hochzeiten und Frauen als Vehikel des Literatur- und Kulturtransfers 98

4.2 Mehrsprachigkeit ... 103

5 Sammlungen Mechthilds und Margarethes ... 107

5.1 Püterichs Ehrenbrief als Quelle ... 108

5.2 Martin Le Francs Champion de Dames als Quelle ... 111

5.3 Vergleichsbeispiel 1: Die Sammlung Elisabeths von Volkersdorf ... 121

5.4 Vergleichsbeispiel 2: Die Sammlung der Grafen von Oettingen ... 122

6 Texte als Zugang zu sozialhistorischen Fragen ... 126

6.1 Gattung als Zugriff auf weiblichen Buchbesitz ... 126

6.2 Einführung in die *Heidin* ... 132

6.3 Die Problematik der ‚schönen' Bilderhandschrift ... 134

6.4 Die *Heidin*-Handschrift im Kontext der Henfflin-Werkstatt ... 142

6.5 Produktion der *Heidin* ... 149

6.6 Zusammenfassung ... 152

6.7 Einführung in die *Mörin* ... 155

6.8 Die *Mörin* als Resultat der Patronage ... 157

6.9 Zusammenfassung ... 158

6.10 Rezeption als Handschriften ... 159

7 Netzwerke ... 164

7.1 Definition Netzwerk ... 164

7.2 Historisch-politische Grundlagen des Netzwerks ... 168

7.3 Position innerhalb des Netzwerks ... 172

7.4 Netzwerke und die Stellung des Buchs ... 174

7.5 Zwischen Handlungsmacht und -ohnmacht ... 174

7.6 Übersetzungen und Verteilung von Texten ... 175

7.7 Zusammenfassung ... 178

8 Medienwechsel: Eine Erfolgsgeschichte? ... 181

8.1 Von der Handschrift in den Druck: Ein Überblick ... 182

8.2 Druckausgaben der Mörin ... 186

8.3 Der Erstdruck ... 188

8.3.1 Offizin und Drucker ... 188

8.3.2 Paratextuelle Änderungen ... 192

8.3.2.1 Titel und Untertitel ... 193

8.3.2.2 Widmung und Vorrede ... 194

8.3.3 Didaktische Ehelehre: Von der Ee 197
8.3.4 Textuelle Änderungen im *Mörin*-Text 201
8.4 Zusammenfassung 202
8.5 Visuelle Änderungen 203
8.5.1 Textgliedernde Mittel 203
8.5.2 Die Seitengestaltung der Handschrift von 1453 204
8.5.3 Titelseite der Druckausgabe 206
8.5.4 Holzschnitte 208
8.5.5 Ausführung 209
8.5.6 Funktion der Holzschnitte 212
8.6 Zusammenfassung 213
8.7 Änderungen der Holzschnitte in späteren Editionen 214
8.8 Rps 49/IV: Ein Umkehrbeispiel 216
8.9 Zusammenfassung 221

9 Bildstrategien 224
9.1 Visuelles Orient-Abenteuer – Der Druck von 1512 227
9.1.1 Die Rolle Johannes Adelphus Mulings 227
9.1.2 Technik und Ausdruck 231
9.1.3 Illustrationsprozess 235
9.1.4 Bildstrategie 237
9.1.5 Bildprogramm 243
9.1.6 Rezipient:innen 246
9.1.7 Straßburger Ausgabe – Zusammenfassung 247
9.2 Zwischen den Welten – Wormser Auflagen von 1538 und 1539 249
9.3 Spätlese – Frankfurter Auflagen: 1560 und ca. 1568 262
9.3.1 Offizin und Programm 264
9.3.2 Holzschnitte 266
9.3.3 Bildprogramm 274
9.3.4 Publikum 281
9.4 Zusammenfassung 283

10 Höfische Werke im Zeitalter des Buchdrucks – eine Zusammenfassung 287

11 Bibliographie 295
11.1 Sekundärliteratur 295

11.2 Handschriften 334
11.2.1 Zentrale Handschriften 334
11.2.2 Handschriften mit Verbindung zu Mechthild 334
11.2.3 Handschriften in Verbindung zu Margarethe 335
11.2.4 Weitere Handschriften 336
11.3 Drucke 336
11.3.1 *Mörin*-Drucke 336
11.3.2 Weitere Drucke 337

12 Anhänge 339
12.1 Holzschnitte der Erstauflage von 1512 339
12.2 Holzschnitte des Wormser Drucks von 1538 358
12.3 Kapitelüberschriften der 1560er Edition und korrespondierende Holzschnitte 377

Abbildungsverzeichnis

Seite

Abbildung 1: Cedula, ehemals dem Brief Mechthilds an Margarethe von Savoyen beigelegt. Brief vom 1. März 1479, Rottenburg. Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 602 Nr. 260, Bl. 123 2

Abbildung 2: Medienkultur Kreislauf nach Hepp, „Translokale Medienkulturen", S. 875 45

Abbildung 3: Die unterschiedlichen Aspekte des Medienbegriffs 75

Abbildung 4: Margarethe (links, Ausschnitt aus einer Altartafel um 1472/80, LMW Stuttgart Inv.-Nr. 13721) und Mechthild (rechts, Eingangsillumination aus dem Codex Ingeram 1459, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. A 2302) 77

Abbildung 5: Ulrich V. und seine drei Ehefrauen. Altartafel um 1472/80, LMW Stuttgart Inv.-Nr. 13721. Margarethe am Ende mit dem Savoyer Wappen. 79

Abbildung 6: Albrecht VI. und Mechthild. Eingangsillumination aus dem Codex Ingeram 1459, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. A 2302 80

Abbildung 7: Residenzen und Wohnsitze Margarethes und Mechthilds nach Rückert und Thaller, „Zur Einführung" (2020) 96

Abbildung 8: Die höfischen Werke in Mechthilds und Margarethes Sammlungen . 116

Abbildung 9: Links: Freistehende transzendent Ausgeführte Federzeichnung, fol. 1v. Rechts: Illustration im typischen Henfflin Stil, fol. 28r. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353. 137

Abbildung 10: Stilfindung von 1v mit Zwischenschritt nach 4r bis 11v bis zum Werkstattstil in 12r. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353..... 138

Abbildung 11: Doppelung einer Illustration auf fol. 2r und 2v. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353. 139

Abbildung 12: Links fol. 26r: Unausgefüllte Umrisszeichnung eines Scimitars. Rechts fol. 64r: Fertige Schwerter, jedoch ist unterhalb des Pferdebauches ein unausgefülltes Schild des Ritter Wittichs zu sehen, welches normalerweise das Savoyer Wappen trägt. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353. 140

Abbildung 13: Wittich im Kampf gegen Beliants Ritter. Sein Schild trägt das Wappen Margarethes von Savoyen. *Heidin*, UB Heidelberg, fol. 16r. 146

Abbildung 14: Höfische Tätigkeiten in den Henfflin-Handschriften: eine Festmahlszene in *Pontus und Sidonia*, 68v, eine Turnierszene in *Lohengrin*, fol. 163r, Kampf gegen die Heiden in *Lohengrin*, fol. 67v, und ein Tanzszene aus *Pontus und Sidonia*, fol. 16r. 147

Abbildung 15: Links: Die Männer Gahmurets kehren nach seinem Tod zurück. Wolfram von Eschenbach *Parzival* (Band 1) fol. 78v, UB Heidelberg, cpg. 339. Aus der Werkstatt Diebold Laubers um 1443–1446. Rechts: Wittich und seine Männer kommen zum Schloss Libanets. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353 153

Abbildung 16: Links: Condwiramurs am Bett des schlafenden Parzivals fol. 147r. Wolfram von Eschenbach Parzival (Band 1) fol. 78v, UB Heidelberg, cpg. 339. Rechts: Libanet liegt mit Liebeskrankheit im Bett und wird von einer alten Frau gepflegt fol. 33v, *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353. 154

Abbildung 17: Visualisierung von Margarethes weitläufiger internationaler Korrespondenz aus Rückert, Thaller und Oschema, Hrsg., *Tochter des Papstes*, S. 196 169

Abbildung 18: *Mörin*, Österreischische Nationalbibliothek, cod. 2946, fol. 61v. 205

Abbildung 19: Frontispiz der Mörin-Ausgabe von 1512. Hermann von Sachsenheim: Die Mörin. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg: Johann Grüninger, 1512]. 2°, VD 16 H 2448. 207

Abbildung 20: Holzschnitt 3, Der schwäbische Ritter am Pranger umgeben von den Höflingen der Venus Minn. Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg: Johann Grüninger, 1512]. 2°, VD 16 H 2448. 211

Abbildung 21: HolzschnittKönigin Venus Minn und ihr Ehemann König Tannhäuser und seine Räte aus dem *Mörin*-Druck um 1560 durch Weigand Han. Hermann von Sachsenheim: Die Mörin. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Frankfurt: Weigand Han, um 1560]. 8°, VD 16 H 245. 215

Abbildung 22: Hermann von Sachsenheim (c. 1365–1458), *Die Mörin*, Universitätsbibliothek Thorn/Toruń, Rps 49/IV. Nach der Paginierung der Handschrift hier p. 10–11. Sauber geschriebener Text mit regelmäßigen Rubrizierungen sowie einer filigranen Lombarde; Kustode am unteren rechten Seitenrand von p. 10 218

Abbildung 23: Einband der *Mörin*-Abschrift. Mit goldgeprägten Verzierungen und Metallschließen. Hermann von Sachsenheim (c. 1365–1458), *Die Mörin*, Universitätsbibliothek Thorn/Toruń, Rps 49/IV 219

Abbildung 24: Nachträglich bemalter Holzschnitt auf fol. 9v und 10r in der *Mörin*. Der gefangene Ritter wird in Prozession auf einem Esel vor das Königspaar geführt. Hermann von Sachsenheim, *Mörin.* [Sebastian Wagner: Frankfurt 1538], 2°, VD16 H 2449 233

Abbildung 25: Großflächiger Weißraum im Wormser Druck von 1538, der durch eine Ornamentleiste kaschiert wird. Riiiv und Rivr 253

Abbildung 26: Das Frontispiz von 1512 links im Vergleich zum „neuen“ Frontispiz 1538, dem ehemaligen Textholzschnitt 7 aus der Erstausgabe 255

Abbildung 27: Titelbild des Grüninger’schen Terenz-Druckes von 1496, hier koloriert mit Wasserfarben, um die Schraffur nicht zu überdecken. Das Schriftband „Theatrum“ im Zentrum des Bildvordergrundes. Publius Terentius Afer: *Comodiae*. Komm. Guido Juvenalis, Jodocus Badius Ascensius und Johannes Egidius: [Straßburg, Johann Grüninger, 1496]. 2°, GW M45481. Digitalisat der Universität Heidelberg https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/it00094000/0003 (letzter Zugriffs: 16.11.2020). 260

Abbildung 28: Kapitelillustration wird auf die nächste Seite versetzt. Frankfurter Auflage von 1568, Fiijv und Fivr 272

Abbildung 29: Holzschnitte 7, 11 und 21 Seite an Seite im Vergleich 278

Abbildung 30: Eine Betrachtung im Gegenlicht zeigt die Ähnlichkeit zwischen Holzschnitt 7 und 11. 279

Tabellenverzeichnis

Seite

Tabelle 1: Überblick über die Henfflin-Handschriften und ihren Status als illustrierte Handschrift 144

Tabelle 2: *Mörin*-Ausgaben und ihre Nachdrucke durch Wagner (Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 191) 250

Tabelle 3: Überblick der Brosamer Holzschnitte in der *Mörin* (nach Gotzkowsky) 267

Tabelle 4: Anzahl und Wiederholungen der Brosamer Holzschnitte (nach Gotzkowsky) 268

Abkürzungen

KdiH	Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters

1 *Heidin* und *Mörin*. Zur Materialität, Visualität und Medialität höfischer Texte im Spätmittelalter. Eine Einführung

Am ersten März 1479 erhielt Margarethe von Savoyen (1420–1479) ein Schreiben ihrer Schwägerin Mechthild von der Pfalz (1419–1482). Auf einem kleinen Zettel, der einst einem Brief beigelegt war, antwortete sie auf eine Anfrage *von des welischen bůchs wegen* (Z. 1-2), das Margarethes Kaplan nach Stuttgart schicken wollte, *das wir solich bůch noch nit haben* (Z. 3-4), sie es aber, sobald sie es hätte, weiterleiten würde.[1] Margarethe hatte sich offenbar bei Mechthild zuvor nach diesem ‚welschen' Buch erkundigt. Dieser Zettel liefert einen Beleg dafür, dass der Austausch zwischen den beiden Frauen auch literarische Interessen einschloss, und bildet so einen wertvollen Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung, die sich im ersten Teil mit dem Einfluss adeliger Frauen auf die südwestdeutsche Literaturlandschaft beschäftigt.[2]

Dementsprechend nimmt meine Einleitung die beiden Mäzeninnen zum Ausgangspunkt (1.1), bevor ich die exemplarischen Werke vorstelle, die für ihre besonderen höfischen Interessen stehen (1.2), und zeige, wie sie sich in den Sammlungskontext einfügen (1.3). Die Werke und ihre Vergleichsmomente werden eingeführt (1.4), bevor der Kontakt mit dem Medium Druck und der Medienwechsel der *Mörin* besprochen wird (1.5). Anschließend wird der Aufbau der Arbeit dargelegt (1.6).

[1] Brief vom 1. März 1479, Rottenburg. Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 602 Nr. 260, Bl. 123 in Anja Thaller, „Mechthild von der Pfalz und Margarethe von Savoyen – zwei Fürstinnen im Spiegel ihrer Korrespondenz", in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der* Zeit (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 60–68

[2] Vgl. Anja Thaller, „Mechthild", S. 60–68.

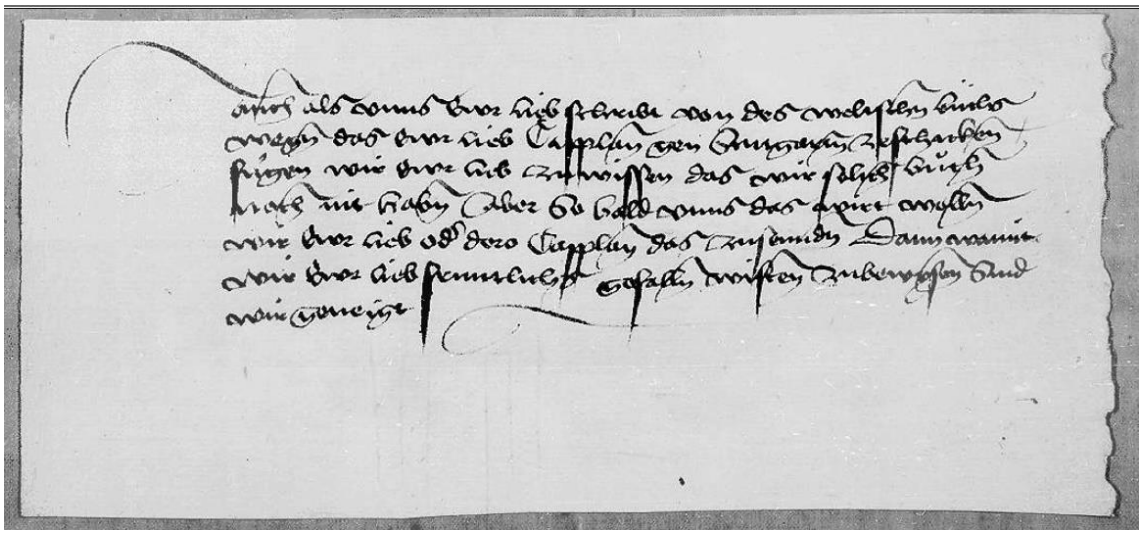


Abbildung 1: Cedula, ehemals dem Brief Mechthilds an Margarethe von Savoyen beigelegt. Brief vom 1. März 1479, Rottenburg. Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 602 Nr. 260, Bl. 123

1.1 Zwei Mäzeninnen und ihre Sammlungen: Mechthild und Margarethe

Ein Austausch von und über Bücher zwischen Margarethe und Mechthild war von der Forschung lange Zeit vermutet worden,[3] ist aber erst jetzt anhand von Margarethes Korrespondenz von Anja Thaller aufgearbeitet worden.[4] In ihrem Beitrag zur

[3] Vgl. dazu Philipp Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild in ihren litterarischen Beziehungen. Ein Bild aus der schwäbischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts.* (Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung, 1883).

[4] Vgl. Anja Thaller, „Zur Buchkultur am spätmittelalterlichen württembergischen Hof. Buchbesitz und literarische Interessen der Margarethe von Savoyen (1420–1479) im Spiegel ihrer Briefe", in *Württemberg als Kulturlandschaft. Literatur und Buchkultur an Klöstern und Höfen*, hrsg. von Nigel Palmer, Peter Rückert und Sigrid Hirbodian, Bd. 123, Kulturtopographie des alemannischen Raums (Berlin, Boston: De Gruyter, im Erscheinen 2022), S. 1–32, hier S. 9; Anja Thaller, „Zwischen fürstlichem Prunk und finanziellen Nöten: Margarethe von Savoyen als Gräfin von Württemberg", in*: Starke Frauen? Adelige Damen im Südwesten des spätmittelalterlichen Reiches*, hrsg. von Peter Rückert, Anja Thaller, und Klaus Oschema, Sonderveröffentlichung des Landes Baden-Württemberg (Stuttgart: Kohlhammer, 2022, im Druck), S. 21–42. Mit herzlichem Dank an Anja Thaller für eine Vorabzugänglichmachung der Publikationen.

Ausstellung zum Leben der Gräfin Mechthild geht sie von einem Austausch der beiden Frauen aus, von dem nur ein Teil im Hauptstaatsarchiv Stuttgart erhalten ist.[5]

Der Zettel belegt jedoch nicht nur den literarischen Austausch zwischen den Frauen, sondern er gibt auch Auskunft über die Art von Literatur, mit der sich adelige Frauen auseinandersetzten. Überlegungen, was das *welsche* Buch ist und um welches Werk es sich handeln könnte, geben Einblicke in die Lebensrealität adeliger Frauen und ihr Verhältnis zur Literatur. Was verstanden Fürstinnen wie Mechthild und Margarethe unter Literatur? Welche Werke waren verfügbar und zu welchen hatten die beiden Frauen Zugriff? Diese Fragen werde ich ausgehend von ihrem rekonstruierten Buchbesitz und im Vergleich mit zeitgleichen Sammlungen zu beantworten versuchen. Um diesen Komplex bearbeiten zu können, werden Aspekte der spätmittelalterlichen Buch-, Kultur- und Gendergeschichte, der Überlieferungs- und Übersetzungsgeschichte, aber auch der Netzwerktheorie herangezogen.

Der auf den ersten Blick unscheinbare Zettel bietet einen Zugang zu den literarischen Interessen und Möglichkeiten der beiden Fürstinnen, deren bibliophile Unternehmungen zur literarischen Kulturlandschaft der süddeutschen Höfe beitrugen. Dabei überschnitten sich ihre Lebenswege und Interessen, angefangen bei ihrem familiären Hintergrund, ihren mehrfachen Ehen und schließlich ihren literarischen Interessen, die sie möglicherweise teils gemeinsam oder in engem Austausch verfolgten. Die fast gleichaltrigen Frauen entstammten Adelsgeschlechtern, die sich unter anderem durch ihre literarische Patronage hervorgetan hatten. Die Sammlung der Grafen von Savoyen, die besonders von Margarethes Vater erweitert wurde, führt im Inventar von 1498 289 Bände in vier

[5] Vgl. Thaller, „Mechthild“, S. 60.

verschiedenen Sprachen auf, wovon zwei Drittel Handschriften waren.[6] Durch ihre Familien wurde beiden Frauen zu einem gewissen Grad der Zugang zu Bildung und Literatur ermöglicht, der höchstwahrscheinlich den Grundstein für das bibliophile Interesse der beiden Fürstinnen legte, das aus dem erwähnten Zettel spricht.

Aufgrund ihrer württembergischen und pfälzischen Ehen, die sie in den Wirkungskreis der jeweils anderen brachten, gelang es Mechthild und Margarethe, das Kapital für ihre literarischen Unternehmungen zu bilden und Verbindungen zu verschiedenen Höfen aufzubauen. Letztere eröffneten ihnen einen breiter aufgestellten Zugang zu Gleichgesinnten. Gleichzeitig verflochten die mehrfachen Ehen die Leben der beiden Frauen auf fast untrennbare Weise miteinander, verstärkt durch die Sozialstruktur des Adels, für dessen Erhalt die dynastische Heiratspolitik zentral war. Margarethe heiratete nach ihrer ersten, kurzen Ehe mit dem Titularkönig von Neapel in zweiter Ehe den Bruder Mechthilds, Ludwig IV. von der Pfalz, und in dritter Ehe Ulrich den Vielgeliebten aus der Linie der Württemberger. Mechthild ihrerseits war in erster Ehe mit Ludwig von Württemberg, dem Bruder Ulrichs, verheiratet. Ihre Ehen führten sie immer wieder in den Einflussbereich der anderen, und so entstanden Gelegenheiten für zahlreiche Begegnungen und einen direkten persönlichen Austausch.

Neben der dynastischen Politik ihrer beiden Familien waren es die literarischen Interessen, die Mechthild und Margarethe miteinander verbanden. Die Erwähnung des welschen Buchs ist dabei nicht nur signifikant als Beleg für einen literarischen Austausch an sich, sondern zeigt gleichzeitig, welche Art von Literatur die beiden Frauen sammelten. Das Adjektiv *welsch*, noch heute im Schweizerdeutschen

6 Vgl. Thaller, „Buchkultur“, S. 8.

gebräuchlich, bedeutet so viel wie französisch oder italienisch und bezeichnet allgemein eine ‚romanische Herkunft'.[7] Bei dem von Mechthild erwähnten Buch handelt es sich vermutlich nicht um ein in französischer oder italienischer Volkssprache abgefasstes Werk, sondern um einen höfischen Text romanischen Ursprungs in deutscher Übertragung oder Bearbeitung.[8] Bekannte Beispiele welscher Texte, die sich in den Sammlungen beider Frauen fanden, sind *Loher und Maller*, *Herpin* sowie *Pontus und Sidonia*. Bei den exemplarisch genannten Werken handelt es sich um höfische Stoffe, die am oder im Umkreis eines Hofes entstanden und zuerst dort rezipiert wurden, bevor sie teils im Druck den Weg zu einem breiteren Lesepublikum fanden und stärker rezipiert wurden.

Das *welsche* Buch findet sich dabei an der Schnittstelle zwischen Werken, zu denen Mechthild und Margarethe Zugang hatten, und den Stoffen, an denen sie interessiert waren. Für Fürstinnen von Mechtilds und Margarethes Rang gab es verschiedene Möglichkeiten, an Literatur zu gelangen, wobei Zugang hier oftmals mit Besitz gleichgesetzt wird. Erbschaften von Familienmitgliedern oder Buchgeschenke waren die kostengünstigste Möglichkeit, Bücher zu erhalten. Bücher wurden oftmals als Teil der sogenannten ‚Gerade' über die kognatische Linie vererbt, wodurch weiblicher Buchbesitz gefördert wurde.[9] Als Geschenke, von einfachen Papierhandschriften bis hin zu verschwenderisch illuminierten Codices, erfreuten sich Bücher großer Beliebtheit –

[7] Siehe *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, s. v. „walhisch, adj.", https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W00302 (abgerufen am 30.01.2022). Referenz zur gedruckten Ausgabe Anfang des Artikels: Bd. 3, Sp. 652, Z. 8.

[8] Vgl. Martina Backes, *Fremde Historien. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte französischer Erzählstoffe im deutschen Spätmittelalter*, Reprint 2015, Hermaea, Neue Folge (Berlin: De Gruyter, 2015), S. 8.

[9] Vgl. Anne-Marie Dubler und Bernhard Schnyder: „Erbrecht", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 23.10.2006, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009609/2006-10-23/ (letzter Zugriff am 28.03.2022).

nicht nur innerhalb des Adels. Daneben konnten hochrangige adelige Frauen, wie Mechthild und Margarethe, Personal, wie den anfangs erwähnten Kaplan damit beauftragen, kostbare Bücher zu erwerben, wie es für Margarethe im Fall eines Chrysographen aus der Burgunderbeute belegt ist.[10] Breiter rezipierte, populäre Texte und Druckausgaben konnten bei Händlern erstanden werden.[11] Auch die direkte Beauftragung eines Schreibers oder gar einer Werkstatt mit der Herstellung eines Buches lag im Bereich des Möglichen und wird im Fall Margarethes für die Henfflin-Werkstatt angenommen.[12]

Ausschlaggebende Faktoren in der Literaturauswahl waren für Mechthild und Margarethe vor allem Sprache, Inhalt und Gattung. Obwohl die polyglotte Margarethe Französisch beherrschte[13] –, sind auch die ursprünglich französischen Werke in den Handschriften der Henfflin-Werkstatt ins Deutsche übersetzt. Mechthilds Lektüre scheint sich auf deutschsprachige Werke zu beschränken. Für Margarethe fand mit ihren ‚deutschen' Ehen eine allmähliche Verschiebung von ihrer französischen Herkunft zu ihrer deutschsprachigen Umgebung statt. Dies wird unter anderem auch daran greifbar, dass ihre persönliche Korrespondenz nach 1453 durchgängig in deutscher Sprache gehalten ist.[14]

---

[10] Vgl. Peter Rückert, „Margarethe von Savoyen in Basel 1445. Herrschaftsrepräsentation und ihre Medien im städtischen Kontext", in *Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Thali Johanna und Nigel F. Palmer, Kulturtopographie des alemannischen Raums (Berlin: De Gruyter, 2020), S. 201–218.

[11] Vgl. Wolfgang Schmitz, „Die Schriftträger", in ders., *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels* (Stuttgart: Hiersemann, 2018), S. 71–75.

[12] Vgl. dazu Henrike Lähnemann, „Margarethe von Savoyen in ihren literarischen Beziehungen", in *Encomia-Deutsch* (Tübingen, 2002), S. 158–173; vgl. ferner Pia Rudolph, *Buchkunst im Zeitalter des Medienwandels. Die deutschsprachigen Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Ikonographie* (Ingolstadt: KU Eichstätt-Ingolstadt, 2008).

[13] Vgl. Rückert, „Margarethe", S. 217.

[14] Vgl. ebd.

Ein weiterer Faktor bei der Literaturauswahl ist die Gattung. Selbst bei all ihren Unschärfen und Ungewissheiten spielen Gattungen eine entscheidende Rolle, um sich der Frage anzunähern, um welches Werk es sich beim *welschen* Buch möglicherweise gehandelt hat. Es ist aber nicht die Gattungszuweisung allein, die entscheidend ist, sondern die Verbindung von höfischem Stoff und traditionell höfischen Gattungen. Es zeigt sich, dass Margarethe wie Mechthild in den Teilen, die wir von ihren Bibliotheken nachweisen können, höfische Stoffe und Gattungen bevorzugten.

Werke, die alle Voraussetzungen und Anforderungen erfüllten, gehörten zur ‚ritterromantischen'[15] Literatur verschiedener Gattungen, wie höfische Romane und Epen, Minnereden, Mären, (Prosa-)Novellen und andere Kurzerzählungen in Versform. Zu diesen gesellten sich im 15. Jahrhundert Prosafassungen weit verbreiteter Stoffe, wie der ‚Prosa-Lancelot' oder der ‚Prosa-Tristan'.[16] Es sind vor allem diese Gattungen, die adeligen Frauen von Mechthilds und Margarethes Rang zugänglich waren und die sich in den Sammlungen beider Fürstinnen finden. Dabei überschneiden sich nicht nur Zugang und Interesse, sondern auch die gesellschaftliche Erwartung an die Lektüre einer Fürstin.[17] Mechthild und Margarethes Sammlungen, soweit sie rekonstruierbar sind, zeigen eine klare Tendenz und eine Vorliebe für diese Art von Stoffen. Dieses Interesse lässt sich auch anhand externer Quellen, wie ihrer Korrespondenz, bestätigen.

---

15 Vgl. dazu Peter Strohschneider, *Ritterromantische Versepik im ausgehenden Mittelalter. Studien zu einer funktionsgeschichtlichen Textinterpretation der „Mörin" Hermanns von Sachsenheim sowie zu Ulrich Fuetrers „Persibein" und Maximilians I. „Teuerdank"*, Bd. 14, Mikrokosmos (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986).

16 Vgl. Backes, *Fremde Historien*, S. 9.

17 Vgl. Simon Gaunt, „Romance and other genres", in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, hrsg. von Roberta L. Krueger (et al.: Cambridge University Press, 2000), S. 45–59; Roberta L. Krueger, „Questions of gender in Old French courtly romance", in ebd., S. 132–149.

Mit der „Literatur-Explosion“[18] des 15. Jahrhunderts, die durch einen Komplex verschiedener sozialer und ökonomischer Faktoren hervorgerufen wurde, darunter der Vormarsch von Papier als günstigerem Beschreibstoff und ein steigender Einfluss der Volkssprache als Literatursprache, blühte die Produktion volkssprachlicher Werke auf. Trotz der einschränkenden Faktoren und des Datums von 1479 ist die Auswahl von Werken, die sich hinter dem *welschen* Buch verbergen können, umfangreich, sie lässt sich jedoch anhand der Faktoren Sprache, Gattung, Inhalt sowie Verfügbarkeit einschränken. Dadurch kristallisieren sich für Mechthilds und Margarethes Sammlungen typische Werke heraus.

Margarethe starb im September 1479, fünf Monate nach der Übersendung des Briefes an Mechthild. Es ist daher möglich, aber sehr unwahrscheinlich, dass sich das *welsche* Buch unter den der Henfflin-Werkstatt zugerechneten Werken findet. Ebenso können die im *Ehrenbrief* erwähnten Titel ausgeschlossen werden, da dieser bereits 1462 von Püterich an Mechthild übersandt wurde. Die übrigen Werke aus dem Wirkungskreis Elisabeths von Nassau-Saarbrücken, *Königin Sybille* und *Huge Scheppel*, scheiden meines Erachtens ebenfalls aus, da sich der *Herpin* sowie *Herzog Ernst* bereits 1462 in Mechthilds Besitz fanden. Aus dem gleichen Grund würde ich die Werke *Griseldis* und *Melusine* ausschließen, die, wären sie nicht sehr frühzeitig bereits in Mechthilds Besitz gelangt, in Frage gekommen wären. Da beide Frauen nur von einem *welschen* Buch sprechen, ist es möglich, dass der Autor des Werkes nicht bekannt ist. Zwar kann es

[18] Siehe Hugo Kuhn, „Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur“, in *Entwürfe zu einer Literatursystematik des* Cambridge *Spätmittelalters*, hrsg. von Hugo Kuhn (Tübingen: Niemeyer, 1980), S. 78.

sich bei der Bezeichnung als *welsches* Buch auch um eine verkürzte Formulierung handeln, aber ein unbekannter Autor ist zunächst nicht auszuschließen.

Mögliche Kandidaten wären im Rahmen solcher Überlegungen anonyme Vers- oder sogar Prosafassungen des Tristan- oder Lancelot-Stoffes, die um diese Zeit hoch im Kurs standen. Mechthild besaß bereits mehrere Versionen des Lancelot-Stoffes, und möglicherweise war sie auch an der neusten literarischen Fassung dieses beliebten Werkes interessiert. Lässt man die ‚Autorproblematik' außer Acht, kämen auch andere französische oder italienische Stoffe in Versfassungen in deutscher Bearbeitung in Frage, wie *Die schöne Magelone* und *Flore und Blanscheflore* oder *Partonopier und Meliur*, die ebenfalls Ende des 15. Jahrhunderts zirkulierten. Die Auswahl *welscher* Stoffe am Ende des 15. Jahrhunderts ist nicht unbeachtlich und zeigt so die blühende Literaturlandschaft, in der sich die beiden Fürstinnen befanden und von der sie profitieren konnten.

Die Spekulationen über das *welsche* Buch und erste Einblicke in die Sammlungen der beiden Fürstinnen zeigen, zu welchen Werken Margarethe und Mechthild Zugang hatten, aber auch, woran sie Interesse hatten. Die Untersuchung fokussiert exemplarisch zwei Texte in ihren Sammlungen und folgt deren medialem Schicksal ausgehend von der höfischen Produktion und Rezeption, wie sie im Umkreis Margarethes und Mechthilds stattfand, in den Druck. Im Kontakt mit dem neuen Medium Druck respektive als Druckexemplare können sowohl die Besonderheiten spätmittelalterlicher Handschriftenproduktion als auch die Distinktionsmerkmale höfischer und städtischer Produktion, gezielt untersucht werden. Indem die Eigenheiten, aber auch der Übergang von der höfischen zur städtischen Produktion betrachtet werden, soll gezeigt werden, wie Produktion und Rezeption ineinandergreifen. Der Zusammenhang zwischen Produktion und Rezeption sowie die gezielte Herstellung eines Buches für ein sich

änderndes Publikum wird unter der Heranziehung der Aspekte Materialität, Visualität und Medialität geleistet.

In Kapitel 2 werden die Konzepte Visualität (2.1), Materialität (2.3) und Medialität (2.4) für die vorliegende Untersuchung definiert. Kurzgefasst: Visualität meint hier die an der Objektoberfläche optisch wahrnehmbaren Phänomene. Gleichzeitig umfasst sie jedoch auch, wie diese Merkmale im weitesten Sinne von Betrachter:innen und Benutzer:innen wahrgenommen, kategorisiert und interpretiert werden.[19] Visualität bietet so einen Zugang zur sozialen Wirklichkeit der Vormoderne und ist zentral bei der Konstruktion von Wissen.[20] Materialität ist parallel definiert. Für die vorliegende Untersuchung umfasst sie die direkt greifbaren physikalischen Phänomene und Eigenheiten eines Objekts. Gleichzeitig wird von einer bilateralen Mensch-Objekt-Beziehung ausgegangen, wodurch erneut soziokulturelle Gegebenheiten untersuchbar werden.[21] Schließlich benutzt die Untersuchung auch das Konzept der Medialität. Es umfasst die einem Medium spezifischen Eigenheiten.[22] Das bedeutet, dass Medialität gewisse Realisierungsoptionen eröffnen und/oder beschränken kann.[23] Medialität und

[19] Vgl. Katharina Lobinger, „Visualität“, in *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp u. a. (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015), S. 91–100, hier S. 96–97.

[20] Vgl. ebd., S. 91.

[21] Vgl. Jens Soentgen, „Materialität“, in *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hrsg. von Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, und Hans Peter Hahn (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2014), S. 226–230, hier S. 226.

[22] Vgl. Gabriele Rippl, „Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse“, in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Brigitte Weingart und Claudia Benthien, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 139–158, hier S. 144.

[23] Vgl. Christoph Hubig, *Die Kunst des Möglichen I Grundlinien einer dialektischen Philosophie der Technik. Band 1: Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*, Bd. 1, 2 Bde. (Bielefeld: transcript Verlag, 2006), S. 148.

Mediatisiertes gehen dabei Hand in Hand, da das Mediatisierte von den Modalitäten der jeweiligen Medialität abhängig ist.[24]

1.2 *Heidin* und *Mörin* als Untersuchungsgegenstände

Stellvertretend für die Sammlungen werden zwei Werke, Heidin und Mörin, untersucht. Handschriften beider Werke sind eng mit der Person der jeweiligen Besitzerin verknüpft und stehen exemplarisch für deren charakteristische Interessen und Sammlungen. Als Vergleichsbeispiele eignen sie sich durch die gemeinsame Orientthematik, die jedoch unterschiedlich akzentuiert ist und jeweils ein eigenes Nachleben entwickelt. Auch das Vorleben ist unterschiedlich: Während der Heidin-Stoff bereits im 13. Jahrhundert greifbar ist,[25] bevor er 1470, wahrscheinlich auf Anweisung Margarethes, erneut verarbeitet wird, handelt es sich bei der Mörin um einen Text, der durch zahlreiche intertextuelle Referenzen untrennbar in die Geschehnisse des 15. Jahrhunderts eingebunden war.[26] Der Germanist Horst Dieter Schlosser schreibt die Widmungshandschrift der Mörin aufgrund eines Urkundenfragments aus der Kanzlei Albrechts VI., Mechthilds zweiten Ehemanns, dem Besitz der Fürstin zu.[27] Er folgt damit dem Germanisten Ernst Martin, der den Lautbestand der Handschrift cod. 2946

[24] Vgl. Christian Stetter, *System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2005), S 96.

[25] Vgl. Klaus Grubmüller, Hrsg., „Die Heidin Fassung B – Kommentar“, in *Novellistik des Spätmittelalters.*, 2. Aufl. (Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2014), S. 1157–1159.

[26] Zur *Heidin* vgl. Matthias Miller und Karin Zimmermann, Hrsg., *Die Codices Palatini Germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. Germ. 304-495)*, Bd. 8, Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg (Wiesbaden: Harrassowitz, 2007), S. 198; Horst Dieter Schlosser, „Einführung“, in *Hermann von Sachsenheim: Die Mörin*, hrsg. von Horst Dieter Schlosser (Wiesbaden: Brockhaus, 1974), S. 7–37, hier S. 9.

[27] Vgl. ebd., S. 18, 27.

der Österreichischen Nationalbibliothek eingehend untersuchte und eine Reihe nordostalemannischer Eigenheiten feststellte.[28]

Bei der als Widmungsexemplar identifizierten Handschrift cod. 2946 handelt es sich um ein schlichtes, unbebildertes Papierexemplar. Dies mag auf den ersten Blick unerwartet erscheinen, da Buchgeschenke, gerade an ranghohe Adelige, oftmals kostspielig ausgestattet waren. Man denke hier beispielsweise an das in hohem Maße personalisierte und umfassend ausgestattete Stundenbuch der Maria von Burgund, das zwischen 1477 und 1480 im Auftrag Kaiser Maximilians entstand. Die fehlende Ausstattung hängt in diesem Fall nicht nur mit dem bescheideneren Budget des Schenkenden, sondern mit der Textauswahl zusammen. In Handschriftenform wurden Minnereden normalerweise nicht mit Bildmaterial ausgestattet, und erst im Druck setzt sich eine Bebilderung durch.[29] Der Kontrast zwischen unbebildeter Handschrift und kostspielig ausgestattetem Druck, wie im Falle der *Mörin*, bietet die Möglichkeit zu untersuchen, mit welchen Mitteln die städtische Produktion vormals ‚exklusiv' höfische Texte aufbereitete und an wen sich diese Werke richteten.

Die *Mörin* reiht sich in eine Serie von Hermanns Werken ein, die er bereits zuvor der Gräfin gewidmet hatte, so unter anderem den *Spiegel* und das *Schleiertüchlein*.[30] Anders als diese Vertreter der Gattung gehört die *Mörin* jedoch zu den Spätformen der Minnerede, da sie sich mit dem Leitthema der höfischen Liebe sowie Konventionen

[28] Ausgehend davon vermutet Schlosser die Herkunft des Schreibers aus dem südöstlichen Bodenseegebiet, möglicherweise aus dem Vorarlberg. Der Schreiber stammte wahrscheinlich aus dem schwäbisch-alemannischen Teil Vorderösterreichs, von wo die Kanzlei Albrechts VI. Leute bezogen haben könnte; vgl. ebd., S. 28–33.

[29] Vgl. Jacob Klingner, *Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels* (Berlin: Erich Schmidt, 2010), S. 139, 171.

[30] Vgl. Dietrich Huschenbett, *Hermann von Sachsenheim. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts*, Bd. 12, Philologische Studien und Quellen (Berlin: Erich Schmidt, 1962), S. 47–48.

höfischer Dichtung teils ironisierend, teils subversiv auseinandersetzt.[31] Hermanns Widmungen seiner Werke an Gräfin Mechthild reflektieren die mäzenatischen Interessen und Tätigkeiten der Empfängerin. Zusammen mit ihrem zweiten Ehemann hatte sie bereits ihren Ruf als Mäzenin begründet – als Mitstifterin der Universität Freiburg.[32] Diese Widmungen Hermanns unterstreichen die Rolle, die adelige Frauen in der Literaturlandschaft der Höfe spielten, und öffnen somit das Feld für Fragen, auf welche Art und Weise Fürstinnen wie Mechthild und Margarethe an der höfischen Literaturproduktion partizipieren konnten.

Für die *Heidin* scheint vermutlich ein direkteres Patronatsverhältnis vorgelegen zu haben. Die Handschrift cpg. 353, heute in Heidelberg, enthält 81 halbseitige Illustrationen auf 70 Blättern. Die *Heidin*-Handschrift, die dem Besitz Margarethes zugerechnet wird, stellt die einzige illustrierte Kopie des Textes dar. Aufgrund kunsthistorischer Indizien ist es möglich, dass es sich bei der *Heidin* um ein frühes, wenn nicht sogar um das erste Produkt der Werkstatt handelte, wodurch den Illustrationen und der Konzeption der Handschrift eine Sonderstellung zukommt. Erst mit Seite 12v etabliert sich der typische Henfflin-Stil, von dem die übrigen Henfflin-Handschriften nicht mehr abweichen. Wie stark Margarethe selbst als Auftraggeberin in den Produktionsprozess involviert war, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Sicher ist jedoch, dass es sich bei den Produkten der Henfflin-Werkstatt oftmals um die einzige oder erste illustrierte Kopie eines Textes handelt, was für die Umsetzung persönlicher

[31] Vgl. Renate Kruska, „‚Die Mörin' eine Groteske – das Groteske in der ‚Mörin'", in dies., *Mechthild von der Pfalz. Im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur*, Europäische Hochschulschriften. Reihe I, Bd. 1111, Deutsche Sprache und Literatur (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1989), S. 78–100.

[32] Vgl. Peter Rückert, „Mechthild, Eberhard, Barbara: eine Familienskizze", in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 48–59.

Vorlieben und Vorstellungen der Patronin sprechen würde. Damit könnte eine Untersuchung der Handschrift Einblicke in das kulturelle Verständnis, aber auch in die Erwartungshaltung an eine höfische Handschrift aus Margarethes Perspektive ermöglichen – eine Erwartungshaltung, die sicherlich durch ihre burgundischen Wurzeln und ihre Zugehörigkeit zu einem international vernetzten und angesehenen Adelsgeschlecht geformt worden war.

Beide Texte sind Teil eines spezifischen Sammlungskontexts. Festzustellen, wie sie sich in die jeweilige Sammlung einfügen, erlaubt es, gewisse literarische „Präferenzen und Handlungsmöglichkeiten deutschsprachiger Fürstinnen herausarbeiten".

1.3 Heidin und *Mörin* als Teil fürstlicher Sammlungen

Die Bibliotheken Mechthilds und Margarethes lassen sich nur noch annäherungsweise rekonstruieren.[33] Das ist nicht erstaunlich, denn nach neuesten Erkenntnissen geht man von einer Überlebensrate von 68% aus, wobei starke Schwankungen zwischen verschiedenen Volkssprachen bestehen.[34] Mechthilds Sammlung wird bereits in zeitgenössischen Zeugnissen erwähnt.[35] Die zentrale Quelle für Mechthilds

[33] Vgl. dazu Martin Ernst, *Erzherzogin Mechthild, Gemahlin Albrechts VI. von Österreich. Versuch einer Lebensgeschichte* (Freiburg: Wangler, 1874); ebenso Martina Backes, *Das literarische Leben am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg im 15. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gönnerforschung des Spätmittelalters*, Bd. 68, Hermaea Germanistische Forschung Neue Folgen (Tübingen: Niemeyer, 1992); Lähnemann, „Margarethe", S. 169–173; ferner Karin Zimmermann, „Die Handschriften Margarethes von Savoyen in der Bibliotheca Palatina", in *Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache)*, hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 100–106; Renate Kruska, *Mechthild von der Pfalz. Im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur*, Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1111, Deutsche Sprache und Literatur (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1989).

[34] Vgl. Mike Kestemont u. a., „Forgotten Books: The Application of Unseen Species Models to the Survival of Culture", *Science* 375, Nr. 6582 (18. Februar 2022): S. 765–769, hier S. 768–769.

[35] Vgl. Froben Christoph von Zimmern, *Zimmerische Chronik*, hrsg. von Karl August Barack, 2. Aufl., Bd. 1 (Freiburg im Breisgau, Tübingen: Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1881), S. 453–454.

Bücherbesitz ist der sogenannte *Ehrenbrief* Jakob Püterichs von Reichertshausen.[36] In ihm, einem illustrierten Lobschreiben an die Fürstin, kombinierte Püterich eine Auflistung der turnierfähigen bayrischen Adelsgeschlechter mit einer Nennung von 23 ihm ‚unbekannter' Titel aus ihrer Bibliothek. Durch sein Schreiben ist die Anzahl von 94 Werken in Mechthilds Bibliothek für das Jahr 1462 überliefert, nicht aber deren Titel.[37] Der Bibliophile Püterich schlug einen Austausch der Bibliotheksinventare vor mit dem Ziel, sich die ihm ‚unbekannten' Werke aus der fürstlichen Bibliothek kopieren zu lassen.[38] Unter den 23 Titeln, die er namentlich aufführt, findet sich auch die *Mörin* Hermanns von Sachsenheim.

Gerade aufgrund der Nennung der *Mörin* sollte die Aussage Püterichs über die ‚unbekannten' Titel mit Zurückhaltung behandelt werden. Es ist unwahrscheinlich, dass Püterich, der aufgrund seiner diplomatischen Tätigkeiten in den Umkreis Mechthilds geriet, mit dem Werk Heinrichs von Sachsenheim gänzlich unvertraut war. Die Liste Püterichs verstehe ich daher als eine Konstruktion. Püterich wählt geschickt aktuelle Werke aus ihrer Sammlung aus, um Mechthilds Belesenheit und Kultiviertheit herauszustellen. Die Liste führt unter anderem Werke auf, bei denen auch andere Hinweise bestehen, dass sie sich im Besitz Mechthilds befanden; damit kann auch für die übrigen Werke mit großer Bestimmtheit angenommen werden, dass sie sich tatsächlich in ihrer Sammlung befanden und die Liste nicht nur als Idealkonstrukt zu verstehen ist. Über Püterichs eigene Belesenheit sagt die Liste jedoch nur wenig aus.

[36] Vgl. Hans Zehtemair, Klaus Grubmüller und Ulrich Montag, Hrsg., *Jakob Püterich von Reichertshausen, der Ehrenbrief Cgm 9220*, Bd. 154 Patrimonia (München: Kulturstiftung der Länder: Freistaat Bayern, Bayerische Landesstiftung, 1999).
[37] Vgl. ebd., Str. 74–135, S. 8.
[38] Vgl. ebd., S. 11.

Im Fall von Margarethe wird bislang von elf Werken angenommen, dass sie sich mit großer Wahrscheinlichkeit in ihrem Besitz befanden respektive direkt von ihr in Auftrag gegeben wurden.[39] Dazu gehören neun im Stil der Henfflin-Werkstatt gefertigte Werke sowie der *Ackermann von Böhmen*, der sich trotz des divergierenden Illustrationsstils aufgrund paläographischer Merkmale der Werkstatt zuordnen lässt.[40] Margarethes persönliche Sammlung könnte ähnliche Ausmaße gehabt haben wie die Bibliothek ihrer Zeitgenossin Mechthild; allerdings musste Margarethe nach dem Tod ihres zweiten Ehemannes ihre Bücher am Heidelberger Hof zurücklassen, wodurch sie während ihrer letzten, der Stuttgarter Ehe mit ihrer Sammlung erneut am Anfang stand.[41] Die Werke, die sich vor ihrer dritten Ehe in ihrem Besitz befanden, sind größtenteils nicht mehr greifbar. In ihrer dritten und letzten Ehe bekam Margarethe jedoch erneut die Möglichkeit, ihren literarischen Interessen zu folgen, da sich finanzielle Streitigkeiten um ihr Wittum teils zu ihren Gunsten lösten.[42] Aus dieser letzten Phase ihrer bibliophilen Unternehmungen datieren auch die Produkte der Henfflin-Werkstatt.

Aufgrund der Textauswahl liegt der Fokus der Untersuchung anfangs auf der Rezeption höfisch-weltlicher Texte, da beide Werke das Resultat höfischer Textproduktion und -rezeption sind und sich in ihrer Materialität, Visualität und Medialität in erster Linie

---

39 Vgl. Lähnemann, „Margarethe“, S. 169; Zimmermann, „Handschriften“, S. 101–105.

40 Vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Schwäbische Werkstatt des Ludwig Henfflin“, Bibliotheca Palatina digital, März 2012, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin.html (letzter Zugriff: 28.03.2022).

41 Vgl. Volker Press, „Eberhard im Bart von Württemberg als Graf und Fürst des Reichs“, in *Eberhard und Mechthild. Untersuchungen zu Politik und Kultur im ausgehenden Mittelalter*, hrsg. von Hans-Martin Maurer, Bd. 17, Lebendige Vergangenheit (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1994), S. 9–34; vgl. Lähnemann, „Margarethe“, S. 163.

42 Siehe allgemein Regine Birkmeyer, „Aspekte fürstlicher Witwenschaft im 15. Jahrhundert. Die Versorgung der Witwe im Spannungsfeld der Territorialpolitik am Beispiel der Margarethe von Savoyen (1420–1479)“, in *Fürstin und Fürst. Familienbeziehungen und Handlungsmöglichkeiten von hochadeligen Frauen im Mittelalter*, hrsg. von Jörg Rogge, Bd. 15, Mittelalter-Forschungen (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2004), S. 283–300; vgl. Thaller, „Prunk“, S. 25–26.

an einem teils exklusiven höfischen Publikum orientierten. Minnereden waren zunächst – und vor allem in der Handschriftenform – eine adelsexklusive Gattung, während die Verbreitung von Mären und deren Leserschaft tendenziell größer waren. Im Meistersingermilieu waren Mären vor allem einem städtischen Publikum zugänglich. Minnereden entwickelten sich aus dem Minnesang, wodurch die Pflege dieser Gattung Teil der distinktiven und identitätsstiftenden Praktiken des deutschsprachigen Adels wurde.[43] Die Exklusivität der Minnerede als Gattung änderte sich erst im Medienwechsel. In diesem Prozess wurden die Möglichkeiten des Drucks ausgeschöpft, um die ehemals exklusiven Texte neuen Lesern zugänglich und für sie attraktiv zu machen. Damit schufen Verleger und Drucker neue Märkte für traditionsreiche Produkte.

Der Schlüssel zur Textauswahl und zu einem produktiven Vergleich der beiden Werke liegt in ihrer Verortung in den Sammlungen der beiden Fürstinnen sowie im soziokulturellen Netzwerk, in dem die beiden Handschriften eingebettet waren. Auch weitere Texte wie der *Herzog Ernst* oder *Loher und Maller*, die sich im Besitz beider Frauen befanden, hätten zu einem Vergleich herangezogen werden können. Die Verbindung zwischen inhaltlichen Parallelen und der soziokulturellen bibliographischen Matrix, in der die Texte stehen, macht sie jedoch zu facettenreichen Studienobjekten, die Ansätze für unterschiedliche Perspektiven bieten. Aufgrund ihres medial divergierenden Schicksals, das die Breite der Überlieferungsschicksale volkssprachlicher Texte im Druck andeutet, sind die beiden Werke auch aus medienwissenschaftlicher Hinsicht ideale Vergleichsobjekte. Zusätzlich waren beide Handschriften aufgrund ihrer Besitzerinnen Teil desselben soziokulturellen Netzwerks,

[43] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 157; Strohschneider, *Versepik*, S. 246–247.

was sie zu idealen Objekten für die vorliegende Studie macht. Über ihre Besitzerinnen zirkulierten ihre Inhalte im selben sozialen Netzwerk, wobei die Höfe Knotenpunkte der Rezeption bildeten. Die Handschriften entstanden in geographischer Nähe am Stuttgarter Hof respektive im Umfeld des Heidelberger Hofes und wurden primär an diesen und später am Rottenburger Hof rezipiert. Dadurch sind beide Werke das Resultat einer höfisch ausgerichteten Textproduktion, die sich mit ihren Inhalten, ihrer Materialität und ihrer Funktion an Rezipient:innen an den Territorialhöfen richtete.

Die *Heidin* ist, neben *Loher und Maller*, *Herpin* sowie *Pontus und Sidonia* eines von vier Werken, das mit größerer Sicherheit im Besitz beider Fürstinnen war. Ihr kommt im Vergleich der beiden Sammlungen eine herausragende Rolle zu, da sich der Text in unterschiedlicher Ausstattung - in den Bibliotheken beider Frauen fand. Dadurch ergeben sich in einem gewissen Maße Einsichten in die persönlichen Präferenzen, was die materielle Form der Texte anbelangt. Beide Handschriften überliefern zwar den *Heidin*-Text in Fassung B nach Grubmüller, die Visualität der beiden Exemplare ist jedoch sehr unterschiedlich. Die *Heidin* (UB Heidelberg cpg. 341), die dem Besitz Mechthilds zuzurechnen ist, ist als Teil einer Sammelhandschrift in Papier ausgeführt und verzichtet auf Illustrationen. Die *Heidin*-Handschrift im Besitz Margarethes, (UB Heidelberg cpg. 353), überliefert den Text dagegen einzeln und mit einer opulenten Bildfülle. Dies weist auf einen unterschiedlichen Gebrauch der Texte hin: auf der einen Seite als ‚Lesetext', auf der anderen als ‚Luxusobjekt', dessen Illustrationen zur Betrachtung und zum Verweilen einladen. Damit weist die materielle Form auf die unterschiedlichen Anforderungen der beiden Mäzenatinnen an die Handschriften hin.

Beide Texte sind eng mit ihrer jeweiligen Besitzerin assoziiert. Die *Heidin* steht aufgrund ihrer Textauswahl und Ausstattung stellvertretend für Margarethes Sammlung, vorwiegend für die Produkte der Henfflin-Werkstatt. Aufgrund der wechselnden

Ausführung der Illustrationen lassen sich in der Abgrenzung von anderen Handschriften, beispielsweise dem *Sigenot*, die Besonderheiten der Arbeitsweise der Henfflin-Werkstatt demonstrieren. Die *Mörin* hingegen wurde bereits in der *Zimmerischen Chronik* mit der Person Mechthilds verbunden. Die *Zimmerische Chronik* wurde von Froben Christoph von Zimmern unter anderem als eine Art Versuch der ‚Ehrenrettung' seines Vorfahren Johann Werner Freiherr von Zimmern genutzt, da letzterem ein Verhältnis mit der verwitweten Fürstin nachgesagt wurde. Anders als der *Ehrenbrief* ist die Chronik ist ein posthumes Zeugnis. Mechthild stand jedoch tatsächlich in engerem Kontakt mit dem Grafen Johann Werner von Zimmern. So ist ein Brief überliefert, in dem Mechthild ihn vom Tod ihres ersten Ehemannes unterrichtet und ihn bittet, ihr beizustehen und zu ihr zu kommen. Das Bild, das die Zimmerische Chronik von Mechthild als *überfleischgirig[em] waib* zeichnet, ist äußerst unschmeichelhaft und kontrastiert stark mit den sonstigen Zeugnissen über die Fürstin.[44] Wahrscheinlich sind es gerade dieser Kontrast und die wenig schmeichelhaften Beschreibungen und sexuellen Anspielungen, die dafür sorgten, das die *Mörin* nicht in Vergessenheit geriet.

Der Begriff des ‚Musenhofs' wurde erstmals in einer Studie Wilhelm Wachsmuts von 1844 verwendet, in der er die sozialen Konstellationen am Weimarer Hof untersuchte.[45] Zementiert wurde der Begriff in Bezug auf die Fürstin Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel in der Arbeit von Carl von Beaulieu-Marconnay. Johann Wolfgang von Goethe verfasste die Grabinschrift der Herzogin, die ihre mäzenatischen Tätigkeiten

[44] Vgl. Renate Kruska, *Mechthild*, S. 48-54.
[45] Die folgenden Ausführungen nach Leonie Berger und Joachim Berger, *Anna Amalia von Weimar. Eine Biographie* (München: Verlag C. H. Beck, 2006), S. 243–245.

und ihren Ruhm als Begründerin eines überregional-einflussreichen ‚Musenhofes' überhöhte. Die Bezeichnung als Musenhof war im Fall Anna Amalias nicht akkurat, da ihr die finanziellen Mittel fehlten, um den, ihr von der Nachwelt nachgesagten, ‚Musenhof' zu begründen, und ist es noch weniger in der anachronistischen Verwendung auf Mechthilds Hof und die mittelalterlichen Verhältnisse.

Die *Mörin* wurde zu einer Art ‚Schlüsselroman' für die Vorgänge an Mechthilds Hof stilisiert, dessen ‚orientalische' Extravaganz das bunte Treiben am Rottenburger Witwensitz widerspiegeln sollte. Auch wenn diese Annahmen heute überholt sind, kommt der *Mörin* meines Erachtens eine Sonderstellung innerhalb Mechthilds Bibliothek zu, da sie, möglicherweise wie kein anderes Buch in ihrem Besitz, die für Mechthilds Sammlung charakteristische Mischung zwischen ‚ritterromantischer' Nostalgie und neuen literarischen Entwicklungen verkörpert. Zusätzlich bietet die *Mörin* aufgrund ihrer langen ‚aktiven' Produktions- und Umlaufzeit ein ideales Studienobjekt spätmittelalterlicher Buchherstellung zwischen Handschrift und Druck, aber auch höfischer und städtischer Produktion.

1.4 Textinterne und -externe Vergleichsmomente

Heidin und *Mörin* weisen sowohl interne als auch externe Parallelen auf. Ein verbindendes Element der beiden Werke sind ihre ‚Orient'-Motivik und ihre titelgebenden Protagonistinnen, Libanet in der *Heidin* und Brünhild in der *Mörin*. Der vorbelastete Ausdruck ‚Orient' verfügt über eine komplexe Geschichte.[46] Als historischer Begriff, der auch in der *Mörin* Verwendung findet,[47] ist er jedoch ein hilfreiches Mittel, um die literarischen sowie kulturhistorischen Phänomene zu beschreiben. ‚Orient'-Motivik meint hier, dass gewisse literarische Tropen und Motive vorkommen, die beim zeitgenössischen Leser Assoziationen hervorriefen, wodurch die

[46] Allgemein zur Wahrnehmung und Darstellung des Orients vgl. Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel und Thomas Kaufmann, Hrsg., *Wechselseitige Wahrnehmungen der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. II. Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mytographie, Wissenschaft und Kunst)*, Bd. 4, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaft zu Göttingen, Neue Folge (Berlin, Boston: De Gruyter, 2012); zur Tradition der Orientdarstellung in der deutschen Literatur von 1000–1989 Nina Berman, „Pilgrims, Crusaders, Knights, and Settlers (1000–1350)", in dies., *German Literature on the Middle East. Discourses and Practices, 1000–1989*, Social history, popular culture, and politics in Germany (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011), S. 23–61; zum Islambild im Mittelalter Charlotte Colding Smith, *Images of Islam, 1453–1600. Turks in Germany and Central Europe* (London: Routledge, 2018); zur Raumvorstellung und Raumkonstruktion Peter Ihring und Laetitia Rimpau, Hrsg., *Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident* (Berlin: Akademie Verlag, 2015); zur Rhetorik der Darstellung von Muslimen und Christen im hohen Mittelalter John V. Tolan, *Sons of Ishmael. Muslims through European Eyes in the Middle Ages* (Gainesville: University Press of Florida, 2013); zur sogenannten Türkengefahr vor dem Hintergrund der osmanischen Expansion Almut Höfert, *Den Feind beschreiben. „Türkengefahr" und europäisches Wissen über das Osmanische Reich 1450–1600*, Bd. 35, Campus historische Studien (Frankfurt am Main: Campus, 2003); grundlegend zum bilateralen Austausch zwischen Orient und Okzident W. Montgomery Watt, *Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter*, 2. Aufl. (Berlin: Wagenbach, 2010); zur Aktualität der Phänomene aus medienwissenschaftlicher Sicht Abu Zeid Amr, *Islam und Orient im Bild der Presse. Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung*, zugl. Diss. Univ. Bern 2014 (Marburg: Tectum, 2016); exemplarisch zu den Reiseberichten und der Darstellung des Erlebten Stefan Schröder, „Fremde Menschen", in ders., *Zwischen Christentum und Islam. Kulturelle Grenzen in den spätmittelalterlichen Pilgerberichten des Felix Fabri*, Bd. 11, Vorstellungswelten des Mittelalters (Berlin: Akademie Verlag, 2009), S. 198–311; zur Orientdarstellung in den Chansos de Geste Norman Daniel, *Heroes and Saracens. An Interpretation of the „Chansons de Geste"* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984).

[47] Vgl. dazu *Mörin* V. 170, dort wird der Begriff erstmals erwähnt als eine Art Richtungsangabe. Der Orient als Land, wo die Sonne aufgeht. In V. 307 wird der Begriff ‚Orient' als vages geographisches Konstrukt genutzt, ein Land aus dem einzigartige Reichtümer stammen, wie der Bernstein, den Brünhild trägt. Die übrigen Erwähnungen des Begriffs ‚Orient' lassen sich grob in diese zwei Kategorien einordnen. Entweder als Richtungsangabe verbunden mit der Sonne und Wärme oder als Raum voller Wunder und Reichtümer. Vgl. *Mörin* V. 441, V. 3281, V. 3339, V. 4723 und V. 4878.

Handlung und ihre Protagonisten in den ‚Orient' verlegt werden. Der ‚Orient' ist ein lateinisch-christliches literarisches Konstrukt, das lediglich eine vage geographische Entsprechung findet.[48] Der konstruierte ‚Orient' des deutschsprachigen Mittelalters umfasste grob Regionen, die heute im deutschen Sprachraum unter den Begriffen Naher und Mittlerer Osten zusammengefasst werden.[49]

Für den deutschen Adel waren der realgeographische Orient im Sinne des Mittleren und Nahen Ostens und seine literarischen Reflexionen von entscheidender soziokultureller Bedeutung. Literarische Stoffe verarbeiteten die oftmals brutale Realität und das vielschichtige Verhältnis zwischen den christlichen Nationen und dem vagen geographischen Konstrukt ‚Orient'.[50] Der ‚Orient' wurde durch die Einbeziehung christlicher Eschatologie zu einem Raum stilisiert, in dem der Adel seine gesellschaftlich herausragende Stellung bekräftigen konnte, indem er sich im Kampf für den christlichen Glauben hervortat.[51]

In der Abgrenzung zum ‚Orient' und zu seinen Bewohnern ließ sich in der Literatur die eigene Kultiviertheit herausstellen und christliches, aber auch höfisches Benehmen porträtieren. Dies zeigt sich insbesondere im höfischen Roman, in dem der ‚Orient' und seine Bewohner:innen eine teils kontrastreiche und exotisierende Folie boten. Dabei zeigt sich jedoch bereits beim französisch inspirierten Wolfram von Eschenbach im 12. Jahrhundert in der Gahmuret-Episode sowie in der Figur des Feirefiz, dass die Demarkationen zwischen ‚uns' und ‚den Anderen' keine strenge Klassifikation bilden,

[48] Vgl. Berman, „Pilgrims ", S. 18–19.
[49] Vgl. Eckart Ehlers, *Der islamische Orient. Grundlagen zur Länderkunde eines Kulturraumes* (Köln: Moritz Diesterweg, 1990), S. 2–5; Berman, „Pilgrims", S. 23–25.
[50] Zur geographischen Konstruktion vgl. Ihring und Rimpau, *Raumerfahrung – Raumerfindung*.
[51] Vgl. Höfert, *Feind*, S. 68–70.

sondern vielmehr ein Spektrum eröffnen.[52] Nationen in der Peripherie der christlichen Ökumene wie das Königreich Ungarn und kulturelle Schmelzpunkte wie Konstantinopel und Jerusalem manifestierten die komplexen Beziehungen zwischen Ost und West.[53]

Der ‚Orient' in beiden Werken ist als ein Konglomerat an vage ‚orientalischem' Personal, ‚orientalischen' Gebräuchen und landschaftlichen Beschreibungen zu sehen. Als zumindest geographisch einschränkender Faktor wirkt die Bezeichnung ‚Sarazenen' für die Bewohner des Reiches in der *Mörin* (*sarassen, sarazin* vgl. *Mörin* V. 1034, V. 4906, V. 5744). Der Begriff leitet sich vom Griechischen *sarakenós, sarakenoí* aus dem 3. und 4. Jahrhundert ab und verortet die heidnischen Protagonisten auf der arabischen Halbinsel. In der höfischen Literatur, die sich auch im 15. Jahrhundert an literarischen Größen des 12. Jahrhunderts orientierte, wurde der Ausdruck ‚Sarazene' traditionell genutzt, obwohl aufgrund von vermehrten Kontakten zum osmanischen Reich ausdifferenzierende Begriffe wie *Mamluk, Türke* oder *Mohr* zur Hand waren.[54] In der *Heidin* wird lediglich der Ausdruck *heide* genutzt (vgl. *Heidin* V. 2), um zwischen den christlichen Protagonisten und den Bewohnern des Orients zu unterscheiden. Der Ausdruck *hayde*/*heide* enthält an und für sich keine ethnographischen Hinweise, sondern bietet in erster Linie eine allgemeine Bezeichnung für nicht-christlichen Akteure in höfischer Literatur.[55] Für beide Werke liefert der ‚Orient' den Hintergrund, vor dem sich die Handlung der Narrative abspielen. Während der ‚Orient' in der *Mörin*

[52] Vgl. dazu exemplarisch Nicole Müller, *Feirefiz – Das Schriftstück Gottes* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008).
[53] Vgl. Höfert, *Feind*, S. 119–122.
[54] Vgl. Schröder, „Fremde Menschen", S. 198–311; Höfert, *Feind*, S. 180–190.
[55] Vgl. Koselleck, Reinhart, „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe", in *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), S. 211–259, hier S. 229.

als Anderswelt die Folie für die fantastischen Geschehnisse bildet, ist der ‚Orient' in der *Heidin* der Raum, in dem sich der christliche Ritter durch seine Taten hervortun kann. Beim ‚Orient' handelt es sich in beiden Fällen um eine geographisch vage Konstruktion, die durch vereinzelte Schlagworte und Referenzen erschaffen wird. Eine klare geographische Identifizierung lag in beiden Fällen nicht in der Absicht des Narrativs.[56] Vielmehr erschafft in der *Heidin* und *Mörin* die Beschreibung fremdländischer Bräuche, wie das Sitzen auf dem Boden (*Mörin* V. 2796–2799), um zu essen, und die Opulenz des heidnischen Hofes assoziationsartig eine Kulisse, die sich deutlich vom schwäbischen Raum abhebt.

Auf fol. 1r in der *Heidin*-Handschrift werden die heidnischen Charaktere eingeführt. So heißt es zu Beliant: *Er hiez der herzog belyant*/*Von dem verr in die lant* (fol. 1r). Die Nennung Indiens eröffnet den Leser:innen und Zuhörer:innen eine Vielzahl von Assoziationen: Indien als Heimat des Priesterkönigs Johannes, als Ort des Luxus und der Wunder.[57] Gleichzeitig aber auch als Raum, der von seltsamen Kreaturen bewohnt wird, gegen die man sich im Kampf hervortun kann. So wird die III *Heidin*-Redaktion durch einen Drachenkampf erweitert.[58] Die *Heidin* III nach Grubmüller unterstreicht die ‚Orientzüge' des Ritters, während die *Heidin* II interpersonale Probleme, die Diskussion des Minnekasus, und damit das Werbungsproblem und die Entscheidung der heidnischen Königin in den Vordergrund rückt.[59]

---

[56] Vgl. hingegen zur detaillierten Orientkonstruktion im *Schleiertüchlein* Marjatta Wis, „Zum Schleiertüchlein Hermanns von Sachsenheim: Ein gereimter Pilgerbericht des ausgehenden Mittelalters". *Neuphilologische Mitteilungen* 66, Nr. 1 (1965): S. 1–28.

[57] Vgl. Dietrich Huschenbett, *Hermann von Sachsenheim: Namen und Begriffe: Kommentar zum Verzeichnis aller Namen und ausgewählter Begriffe im Gesamtwerk*, Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 34 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007), S. 137.

[58] Vgl. Grubmüller, „Kommentar", S. 1158.

[59] Vgl. ebd.

Im Gegensatz zur *Heidin* wird die skizzenhafte ‚Orientkulisse' in der *Mörin* durch zahlreiche ‚orientalische' Details ausgestaltet, die auf das aktuelle Tagesgeschehen verweisen.[60] Die Handlung der *Mörin* ist offenbar im Osten angesiedelt, da das verzauberte Zelt mit dem Protagonisten gen ‚Orient' fliegt (*Mörin* V. 170), kann jedoch nicht exakt verortet werden.[61] Es wird beschrieben, wie der Protagonist auf eine paradiesisch anmutende Insel mit weißen Stränden entführt wird (*Mörin* V. 180), und es wird auf die Gefahren bei einer Fahrt über das Lebermeer verwiesen (*Mörin* V. 3800–3803), eine Anspielung auf die zeitgenössische Vorherrschaft der Osmanen auf dem Mittelmeer. Im Verlauf der Handlung werden jedoch wiederholt ‚orientalische' Städte und Länder erwähnt, wie beispielsweise *baldack*, Bagdad (*Mörin* V. 1079, V. 4769 und V. 4872), aber auch Babylon (*Mörin* V. 516, 620 und 5122) und die Türkei. Die Türkei wird lediglich einmal direkt genannt in V. 638 und ist ansonsten indirekt vertreten durch das Adjektiv *türckisch* (*Mörin* V. 5293 und 5785). Möglicherweise lassen sich die Handlung der *Mörin* und der Hof der Venus Minn geographisch im Mittelmeerraum denken. Die *Mörin* rekurriert in ihrer ‚Orient'-Darstellung stark auf das Oeuvre Wolframs von Eschenbach, wodurch die damit verbundenen Konventionen und Inhalte des 12. Jahrhunderts auch im 15. Jahrhundert rezipiert wurden. Dies gilt trotzdem oder gerade, obwohl Wolframs literarische Darstellungen in ihrer Aktualität eingebüßt hatten und nun zur ‚alten' Literatur in Mechthilds Sammlung zählten.

[60] Die Eroberung Konstantinopels findet dabei keine Erwähnung; dies spricht möglicherweise für eine Fertigstellung des Werks vor dem 29. Mai 1453.

[61] Vgl. Annette Volfing, „The Orient in Württemberg: The Topographies of Hermann von Sachsenheim" (Vortrag gehalten auf der Konferenz: Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späten Mittelalter*:* Württemberg, Tübingen, 13.04.2018–14.04.2018). Mit herzlichen Dank für die Erlaubnis zur Einsichtnahme in ihren Vortrag.

Die Parallelität der heidnischen Gesellschaft zeigt sich nicht nur im Text selbst, sondern vor allem in der Visualität der Handschrift cpg. 353: Die Heiden unterscheiden sich in der Bebilderung kaum von den christlichen Charakteren.

Auch wenn die *Mörin* Realgeographisches mit Fantastischem vermischt, so handelt es sich beim dargestellten ‚Orient' um ein fiktives Konstrukt, eine Anderswelt, in die der Protagonist entführt wird.[62] Die *Heidin* hingegen liest sich trotz einiger ‚grotesker' Elemente (alte Frau, Entscheid zwischen Ober- und Unterkörper) als weniger fiktiv. Wittich zieht aus in ein Gebiet hinter dem Rhein und verlässt die ihm angetrauten Ländereien, um eine fremde Königin zu minnen. Die Protagonisten in der *Mörin* verbindet das Fantastische: angeführt von der personifizierten Liebe ist der Hof der Königin Venus Minn von bekannten literarischen Gestalten und unglaublichen Höflingen bevölkert – von Zwergen bis zum riesenhaften Liebhaber der Königin. In der *Heidin* findet sich ein typisches Panorama an Protagonisten: neben dem heidnischen König und seiner Gattin sind es die Bewohner ihres Hofes, denen der Ritter Wittich und seine Männer auf ihrer Reise begegnen.

1.5 Medieneinfluss, Medienwechsel

Beide Werke verkörpern auf der einen Seite die Sammlungen der beiden Mäzeninnen, andererseits stellen sie aufgrund ihres medialen Schicksals eine Art Ausnahme in ihrem jeweiligen Sammlungskontext dar. Dadurch eröffnet sich die Frage, weshalb es gerade diese Werke sind, die in den Druck gelangten oder in der Handschrift verblieben. Während viele der Henfflin-Handschriften zu Bestsellern im Druck wurden, verblieb

[62] Vgl. Annette Volfing, „The Orient in Württemberg: The Topographies of Hermann von Sachsenheim".

die *Heidin* in ihrer Handschriftenform. Im Gegensatz dazu wurde die *Mörin* von 1512 bis 1569 in mehreren Auflagen gedruckt. Minnereden wurden allgemein nur selten in den Druck gebracht, weshalb der Fall der *Mörin* umso bemerkenswerter ist.

Gerade aufgrund dieses bemerkenswerten Unterschieds eignen sich die beiden Werke als Vergleichsobjekte für die Untersuchung. Als Texte im philologischen und als Objekte im materiellen Sinn, die nach der durchschlagenden Weiterentwicklung des Buchdrucks entstanden sind, ist das Verhältnis zum neuen Medium und zu seinen Produkten entscheidend. Die *Mörin* wurde knapp 60 Jahre nach ihrer Entstehung als Druckexemplar verarbeitet. Damit gesellt sie sich zu den rund 40 Minnereden, die in den Druck gelangten.[63] Wie bereits Klingner festhielt, ist die *Mörin* ein „Sonderfall der Minneredenüberlieferung“[64]: zum einen durch ihre lange aktive Umlaufzeit von 1512 bis 1569, zum anderen aufgrund der Visualität der Druckausgaben. Die Ausstattung von Minnereden mit Holzschnitten war normalerweise zurückhaltend und rudimentär. Für die erste *Mörin*-Ausgabe wurden jedoch 21 detailreiche und hochwertige Holzschnitte angefertigt, die in ihrem Stil an den Meister E mit dem Schlüssel[65] sowie an die Apokalypse Dürers erinnern. Die Ausstattung der *Mörin* sticht so nicht nur durch ihren Umfang, sondern auch durch ihre Qualität unter anderen gedruckten Minnereden hervor.

Die *Heidin* wurde nicht gedruckt. Der Einfluss und das Zusammenspiel zwischen dem Medium Handschrift und dem technologisch verfeinerten Medium des Buchdrucks war

[63] Vgl. Jacob Klingner und Ludger Lieb, „B466 Die Mörin“, in *Handbuch Minnereden*, hrsg. von Jacob Klingner und Ludger Lieb (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), S. 840–848; Klingner, *Minnereden*, S. 32.

[64] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 35.

[65] Vgl. Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford History of Art (New York: Oxford University Press, 2008), S. 133–135.

jedoch essenziell für die Konzeption der Handschrift und ihr einzigartiges Bildprogramm. Andere Handschriften der Henfflin-Werkstatt basierten direkt auf einer Druckvorlage, so die dreibändige illustrierte Bibel, deren Text auf der Mentelin-Bibel von 1466 beruhte.[66] Für die Illustration der Bibelhandschrift wurden ebenfalls Holzschnitte als Bildvorlage benutzt.[67] Die enge Verbindung zwischen Druck und Handschrift zeigt sich unter anderem in der ‚Holzschnittästhetik' der Illustrationen, die mit schnellen Umrissfederzeichnungen und großflächiger Kolorierung auf Papier auskommt.

Dadurch steht die Handschrift der *Heidin* mit ihrer Materialität und Visualität konzeptionell zwischen den beiden Medien. Bei der von Margarethe in Auftrag gegebenen Version der *Heidin* handelt es sich außerdem um der einzige illustrierte Textzeuge.[68] Dieser Umstand gilt allerdings nicht nur für die *Heidin*: Bis auf den *Ackermann von Böhmen* und das Alte Testament handelt es sich bei den von ihr in Auftrag gegebenen Handschriften um das erste und einzige illustrierte Exemplar des jeweiligen Textes. Da die *Heidin* somit auf keine Illustrationstradition in der Handschriftenüberlieferung zurückblicken konnte, musste die damit beauftragte

[66] Vgl. Karin Zimmermann, Hrsg., *Die Codices Palatini germanici der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181)*, Bd. 6, Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg (Wiesbaden: Reichert, 2003), S. 41; vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Cod. Pal. germ. 16–18: Dreibändige Bibel, AT, deutsch", Bibliotheca Palatina digital, 4. Januar 2021, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg16.html (letzter Zugriff: 04.04.2022).

[67] Vgl. hierzu die detaillierten Ausführungen im Abschnitt „Die Nähe zur Druckgrafik" in Rudolph, *Buchkunst*, S. 39–57.

[68] Vgl. Saurma-Jeltsch, „Die Heidin. Handschrift Nr. 50.0.1", http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/50/0/1 (letzter Zugriff: 29.04.2022); vgl. Handschriftencensus, „Die Heidin II", 1. November 2021, https://www.handschriftencensus.de/werke/7292 (letzter Zugriff: 20.03.2022).

Werkstatt auf andere Inspirationsquellen und Vorbilder zurückgreifen.[69] Dies stellte die Werkstatt vor die Herausforderung, ein neues Illustrationsprogramm zu entwerfen, das den Ansprüchen, aber auch dem Geschmack der Auftraggeberin Margarethe entsprach. Gleichzeitig eröffneten die Aufträge Margarethes eine künstlerische Nische zwischen individueller Auftragsarbeit und serieller Produktion, die die Henfflin-Werkstatt, ähnlich wie die Werkstatt Diebold Laubers einige Jahrzehnte zuvor, geschickt zu füllen wusste.

Bei den Druckexemplaren der *Mörin* und insbesondere bei der Handschrift der *Heidin* zeigt sich ein Verlangen nach Bildmaterial – eine Nachfrage, die für volkssprachliche Werke durch die Möglichkeiten des Drucks geschaffen und zugleich gestillt werden konnte. Die veränderten Produktionsbedingungen und -zeiten schlugen sich auf die Erwartungshaltung des Publikums nieder, das mehr Bildmaterial zu einem geringeren Preis erwartete. An diesem Punkt zeigt sich die Innovationsfähigkeit der Henfflin-Werkstatt, die von Pia Rudolph als eine Art Ad-hoc-Zusammenschluss für die Auftragsarbeiten Margarethes gesehen wird.[70] Die Werkstatt konnte den Bedarf an Bildmaterial aufgrund ihrer Illustrationsstrategien bedienen. Dazu mussten jedoch materielle Konzessionen gemacht werden, die, geht man von Margarethe als Hauptpatronin aus, auch ihrem beschränkteren finanziellen Rahmen nach 1462 geschuldet sein können. Die Henfflin-Handschriften wurden nicht auf teurem Pergament angefertigt, sondern auf Papier, dessen Oberfläche für die Farbapplikation keine zeitintensive Vorarbeit benötigte. Gemalt wurden die Illustrationen mit Pflanzen-

[69] Vgl. Henrike Lähnemann und Timo Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*. Bildkonzeptionen im Vergleich von Handschrift, Wandmalerei und Frühdrucken“. *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 14 (2004), S. 175–188.

[70] Vgl. Rudolph, *Buchkunst*, S. 25–26.

und Erdfarben, die sich auf die Farbpalette und Opazität des Farbauftrags auswirkten. Kräftige Pastelltöne beherrschen die Palette; besonders oft verwendet wurden verschiedene Schattierungen von Altrosa.[71] Der Wechsel von kostspieligen Mineralfarben zu nun überwiegend auftretenden Erdfarben wirkte sich auf zweierlei Arten aus: Zum einen senkte es die Materialkosten für die Auftragsarbeiten – nicht die Arbeitsstunden, sondern die Materialkosten machten den Großteil der Ausgaben aus.[72] Zum anderen rationalisierte der Wechsel die Produktion. Es war keine aufwändige Vorbereitung des Malgrundes erforderlich und es mussten keine längeren Pausen zwischen dem Auftragen individueller Farben eingelegt werden. Der Materialwechsel von Mineralfarben zu Erdfarben hatte auch einen damals ungeahnten Vorteil: Bis auf das mit Verdigris gefertigte Grün, das 1962 mit Japanpapier restauriert werden musste, hat sich die Farbqualität und Integrität der *Heidin* sehr gut erhalten.[73]

Neben dem Materialwechsel spielte auch der Stil eine entscheidende Rolle in der Rationalisierung des Arbeitsprozesses. Die Werkstatt versuchte einen Weg zwischen schnellstmöglicher Fertigstellung der Produkte und der teils hohen Anzahl von Illustrationen zu finden, wie sie bei der *Heidin*, aber in noch stärkerem Maße beim *Sigenot* vorliegt. Der Stil der Illustrationen war dabei entscheidend: Mit wenigen Strichen wurden die Umrisslinien von Figuren und Hintergrund angedeutet und dann in lasurartigem Farbauftrag ausgefüllt. Dieser Vorgang konnte arbeitsteilig geschehen:

[71] Vgl. Saurma-Jeltsch, „Die Heidin. Handschrift Nr. 50.0.1“, http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/50/0/1 (letzer Zugriff: 29.04.2022).

[72] Vgl. Ursula Rautenberg, „Buchhändlerische Organisationsformen in der Inkunabel- und Frühdruckzeit“, in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Tiemann und der Maximilian-Gesellschaft, Bd. 2, 2 Bde. (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1999), S. 339–376.

[73] Vgl. Spyra, Ulrike und Maria Effinger, *Die Heidin*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 353. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg353block?ui_lang=ger (korrigierte Blattfolge) (letzter Zugriff: 20.03.2022). Siehe dazu die eingeklebte Restaurierungsnotiz im rückwärtigen Deckel.

Während eine Person die Szenen skizzierte, möglicherweise auf der Grundlage von Holzschnitten, konnte ein anderer Arbeiter sie ausmalen. Für diesen letzten Schritt wurden eigene künstlerische Fähigkeiten nicht unbedingt benötigt.

Nicht nur die einzelne Illustration, sondern ganze Zyklen konnten durch den Stil rationalisiert werden. Die Handlung der *Heidin* wurde in einzelne Szenen aufgeteilt, die mit Illustrationszyklen von variierender Länge bebildert wurden. Dabei unterscheiden sich einzelne Abbildungen oftmals lediglich in der leicht abgeänderten Gestik der Figuren. Der schablonenartige Stil der Werkstatt trug zur einfacheren (Re-)Produktion von weiterführenden Illustrationen bei und ermöglichte es der Werkstatt, zwischen 1470 bis 1479 zehn Handschriften innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne zu fertigen. Im Vergleich dazu konnte die Fertigung burgundischer Prachthandschriften, etwa von *Les très riches heures* von Margarethes Urgroßvater, Jean Duc de Berry, mehrere Jahre in Anspruch nehmen. Dadurch wurden die Endprodukte zu Repräsentationsobjekten und Zimelien, die den Status ihres Auftraggebers reflektierten.[74] Im Falle der Henfflin-Handschriften wird die Produktionszeit pro Handschrift vermutlich deutlich unter einem Jahr gelegen haben.

Aufgrund ihres starken soziokulturellen Zusammenhangs und Produktionsursprungs sowie des divergierenden medialen Schicksals bieten die *Heidin* und die *Mörin* hervorragende Objekte für eine werkbasierte Studie. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, die Texte aus mediengeschichtlicher Perspektive unter Heranziehung der Faktoren Materialität, Visualität und Medialität zu untersuchen. Das

[74] Vgl. Timothy B. Husband, „Sequence of Production“, in *The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2008), S. 74–79; Michael Camille, „‘For Our Devotion and Pleasure’: The Sexual Objects of Jean, Duc de Berry“. *Art History* 24, Nr. 2 (2001): S. 169–194.

Verhältnis zwischen der sich ändernden Materialität und Visualität der Objekte im Druck respektive im Kontakt mit dem Druck wird analysiert, um die jeweils zum Tragen kommenden Bildstrategien und die damit verbundenen ‚Marketingstrategien' zu rekonstruieren. Dabei verschiebt sich der Fokus von der höfischen zur städtischen Produktion.

Dazu werde ich zuerst den höfische Produktionshintergrund und die damit verbundene Rezeption beleuchten (vgl. Kapitel 6). An dieser Stelle zeigt sich, wie eng Gattung, Materialität und Visualität von Buchobjekten mit externen sozialen Faktoren wie *Gender* und Rezeption verwoben sind. Im nächsten Schritt untersuche ich für die später gefertigte *Heidin*, welchen Einfluss das Medium des Drucks auf die Produktion der Handschrift hat. Dabei steht die vom Druck inspirierte Illustrationsstrategie im Vordergrund, in der sich Parallelen zu den Druckausgaben der *Mörin* finden. Darauf aufbauend wird im nächsten Schritt die Drucklegung der *Mörin* durch Johann Grüninger betrachtet (vgl. Kapitel 8), bevor im Folgenden die weiteren Druckausgaben auf ihre Bildstrategien analysiert werden. Ausgehend vom materiellen Befund des einzelnen Druckes analysiere ich unter Hinzuziehung bibliographischer Daten und des soziokulturellen und historischen Kontextes die jeweiligen Bildstrategien (vgl. Kapitel 9). Das soll es ermöglichen, die jeweils unterliegenden ‚Marketingstrategien' zu rekonstruieren, um zu verstehen, welches Publikum intendiert und antizipiert wurde.

Dabei zeichnen sich, basierend auf der Straßburger, der Wormser und schließlich der Frankfurter Ausgabe, drei unterschiedliche Strategien ab. Die erste war die ressourcenintensivste, mussten doch neue und hochwertige Holzschnitte zur Ausstattung gefertigt werden. Diese Holzschnitte und ihre Ästhetik beeinflussten die folgenden Bildstrategien und die anderen Produkte derselben Werkstatt (vgl. Kapitel 9.1). Die zweite Strategie baut infolge eines Transfers des Bildmaterials von Straßburg

nach Worms auf der ersten auf (vgl. Kapitel 9.2). Die Wormser Ausgaben versuchen die Ästhetik des Erstdrucks zu wahren, und Eingriffe seitens der Werkstatt unterstützen dieses Vorgehen. Die letzte Strategie bricht mit der vorangegangenen Ästhetik, da eine Formatverringerung vorgenommen wird, wodurch neues Bildmaterial eingefügt werden musste (vgl. Kapitel 9.3). Hierbei handelte es sich um recyceltes Material aus der Werkstatt von Gülfferich-Han, wodurch eine illustrierte ‚Volksbuchausgabe' zu einem geringen Preis hergestellt werden konnte.

Anders als in ihrer Handschriftenform entwickelte sich die Visualität der *Mörin*-Drucke hin zur typischen Bilderfülle gedruckter volkssprachlicher Werke und folgte dabei den Gattungskonventionen der Minnerede im neuen Medium. Die Holzschnitte des Erstdrucks bewegten sich auf einem künstlerisch hohen Niveau, wodurch der Verleger Johann Grüninger und sein *corrector* Johannes Adelphus Muling eine bibliophil ansprechende Ausgabe schufen. Auch wurde ein Zweittext, die *Satyra* oder *Von der Eh* von Hieronymus Emser eingefügt, wodurch das Werk humanistisch gerahmt und für ein erweitertes Publikum relevant gemacht wurde. Obwohl der Erstdruck der *Mörin* in einem städtischen Umfeld produziert wurde, wurde im Hinblick auf den Widmungsempfänger der traditionell höfische Bezug durch die detailreichen Holzschnitte aufrechterhalten, ja sogar unterstrichen. Mit dem Zweittext wurde dem zeitgenössischen Leser des Drucks eine humanistische Deutungsebene angeboten, die in der Handschrift nicht explizit war. Obwohl sich die Produktion des Erstdrucks damit in ein städtisches Umfeld verlagerte, war das intendierte und antizipierte Publikum noch immer in den höchsten und kaufkräftigsten Schichten der Gesellschaft zu finden.

Bei den Wormser Ausgaben 1538 und 1539 handelte es sich nicht um einfache Nachdrucke, weder in Bezug auf den Text noch mit Blick auf dessen Bildlichkeit. Die Druckerei Sebastian Wagners versuchte zwar die ursprüngliche Integrität der Text-Bild-

Konzeption zu bewahren, aufgrund des Verlustes von Holzstöcken, wahrscheinlich durch Abnutzung, wurde dies jedoch erschwert. Anstatt neues Bildmaterial einzufügen, wurde vorhandenes aus dem Kontingent Grüningers wiederverwendet. Dadurch kam es zu zahlreichen Wiederholungen des Bildmaterials, aber die ursprüngliche Ästhetik des Textes blieb unangetastet. Der wichtigste Neuzugang findet sich in der ‚Venusberg'-Illustration, dem ehemaligen Titelbild der 1494 bei Grüninger gedruckten Komödienausgabe des Terenz.[75] Aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten und dem kupferstichartigen Zugriff auf das Medium Holzschnitt fügt sich die Illustration mühelos in das visuelle Programm des Druckes ein (vgl. Kapitel 9.1.2). Dies bietet einen Beleg für die Wieder- und Weiterverwendung von Bildmaterial in einem spezifischen Stil als Marketinginstrument einer Druckerei. Betrachtet man die Konzeption der zweiten Auflage der *Mörin*, so zeigt sich, dass versucht wurde, mit den vorhandenen Mitteln eine bibliophil ansprechende Ausgabe kostengünstiger zu produzieren. Die Wormser Ausgaben demonstrieren auch, wie Texte und Material entlang der professionellen und überregionalen Handelsrouten von Verlegern und Druckern wandern und bis zu ihrer Wiederverwendung ‚überwintern' konnten, hier von 1494 bis 1512.

Durch Änderungen innerhalb des Textes und in der Textpräsentation wurde die *Mörin* für ein verändertes Publikum relevant und interessant gemacht. Aufgrund der Zunahme des protestantischen Einflusses auf das gedruckte Produkt – Sebastian Wagner war neugläubig, und vermutlich war ein entscheidender Teil seines Publikums ebenfalls

[75] Abgebildet im Anhang bei Catarina Zimmermann-Homeyer, *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*, Bd. 36, Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung (Wiesbaden: Harrassowitz, in Kommission, 2018).

dieser Konfession – wurden die altgläubigen Verweise auf die Marienverehrung geschickt abgeändert (vgl. Kapitel 8.6) und dem neuen antizipierten protestantischen Leserkreis angepasst beispielsweise in der Ausgabe von 1512:

> Nein sprach der eckart wandels frei
> ruff an die kunsche magt marei
> Die mag zů hilff wol komen dir (Cii r)

Während in der Ausgabe von 1538:

> Neyn sprach der Eckart wandels frei
> Rüff an das kindt der magd Marei
> Das mag zuhilff wol kommen dir/

Durch die Rücknahme des Zweittextes wurde die von Adelphus und Grüninger ehemals anvisierte Deutungsebene und Leserlenkung entfernt, wodurch sich neue Deutungshorizonte für ein zum ersten Mal an den Text herantretendes Publikum ergaben, das mit der Rhetorik des Humanismus nicht so eng vertraut war. Der zurückgenommene Zweittext taucht jedoch in der von Wagner gedruckten Freidankausgabe als 32. Kapitel auf.[76] Dadurch distanzierten sich die Wormser Ausgaben erstmalig vom starken Konnex zwischen der ursprünglich adligen Rezipient:innenschicht im Medium der Handschrift und leiteten eine Neuausrichtung der städtischen Produktion der *Mörin* für ein erweitertes Publikum ein.

Anhand der letzten beiden Frankfurter Ausgaben lässt sich der Zusammenhang zwischen Materialität und Rezeption am eindrücklichsten nachvollziehen. In der

[76] Vgl. Walter Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra', Johannes Adelphus und der ‚Wormser Freidank'". *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 119, Nr. 2 (1990): S. 185–191, hier S. 185.

Verlagsdruckerei Weigand Han wurde mit der bisherigen Form gebrochen. Das Folioformat der *Mörin* wurde auf Oktav verringert. Neue Holzschnitte wurden genutzt, die die Gesamtästhetik des Werkes radikal veränderten. Anstelle der speziell für den Text angefertigten Holzschnitte wurde das gesamte Bildmaterial aus zahlreichen anderen volkssprachlichen Texten recycelt.[77] Dadurch ging die ‚Orientästhetik' oder der ‚Orientfaktor' des Werkes verloren, zugleich wurde aber durch die geschickte Auswahl der wiederverwendeten Holzschnitte eine neue urbane Bildwelt geschaffen, die auf ein erweitertes städtisches Publikum hinwies. Ebenso konnten mit dem Recycling der Holzschnitte die Vorabkosten für die *Mörin*-Ausgabe stark reduziert werden. Die Frankfurter *Mörin*-Ausgaben sind daher am ‚inklusivsten'. Zugleich hat sich damit die Produktion und Rezeption des Werkes überwiegend in ein städtisches Umfeld und hin zu einem urbanen Publikum verschoben, das nicht mehr ausschließlich die kaufkräftigsten Schichten bediente.

Es zeigt sich, dass die Verleger ihre Ausgaben durch die Implementierung von Material- und Bildstrategien an den Interessen einer sich ändernden Leserschaft ausrichteten und gleichzeitig neue Publikumskreise erschlossen, und zwar durch die geschickte und vor allem visuelle Aufbereitung eines traditionell höfischen Textes. Die Arbeit beleuchtet damit die Zusammenhänge zwischen Materialität und Visualität sowie die Rezeption von spätmittelalterlichen volkssprachlichen Texten im Übergang und in der Interaktion mit dem Druck.

[77] Vgl. Bodo Gotzkowsky, *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers zu den Frankfurter „Volksbuch"-Ausgaben und ihre Wiederverwendungen*, Bd. 361, Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Baden-Baden: Koerner, 2002).

1.6 Vorgehen der Untersuchung

Der erste Teil der Untersuchung widmet sich den beiden Mäzeninnen, ihren Lebensverhältnissen und Handlungsmöglichkeiten (vgl. Kapitel 3). In Kapitel 4 wird die soziale Position der adligen Frau näher betrachtet, wobei ihr Beitrag zum kulturellen Austausch vor dem Hintergrund fürstlicher Hochzeiten beleuchtet wird. Um die im Fokus stehenden Werke in ihrem entsprechenden Sammlungskontext zu verorten, ist es grundlegend, auch den Handlungsraum und die gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an adelige Frauen näher zu umreißen. Dadurch soll nachvollzogen werden, welche Möglichkeiten adeligen Frauen auf soziokultureller wie auch spezifisch auf finanzieller Seite offenstanden. Dazu werden verschiedene Faktoren in Betracht gezogen: zum einen die generelle Position und Rolle adeliger Frauen innerhalb der Adelsgesellschaft und zum anderen die damit verbundenen Erwartungen und Anforderungen an die adelige Frau in Süddeutschland im späten 15. Jahrhundert. Im Weiteren werden die familiären Umstände sowie die Erziehung untersucht, die die Erwartungshaltung an Literatur formten, aber auch den persönlichen Geschmack prägten. Daneben werden auch die unterschiedlichen Ehen betrachtet, die es den Frauen ermöglichten, starke Verbindungen zu verschiedenen Adelsgeschlechtern und Territorialhöfen aufzubauen, die als Knotenpunkte in der adeligen Literaturproduktion im deutschen Reich dienten. Die Eheschließungen, aber auch der Status als Witwen halfen dabei, das nötige Kapital zur Verfügung zu haben, um literarische Interessen zu verfolgen. In Kapitel 5 werden die Sammlungen der beiden Mäzenatinnen betrachtet. Dabei wird auch die Rolle adeliger Frauen im Hinblick auf ihren Einfluss in der Literaturproduktion beispielhaft untersucht. Die beiden Frauen werden nicht nur als Individuen, sondern als Teil eines literarischen Interessennetzwerks verstanden, das teils auf den verwandtschaftlichen Verbünden, teils auf interessenbasierten Kontakten beruht (vgl. Kapitel 7). Dabei zeigt

sich, dass eine eindeutige Trennung zwischen politisch-öffentlichen Kontakten und privaten Interessengemeinschaften besteht.

Im nächsten Schritt (vgl. Kapitel 6) werden die Materialität, Visualität und Medialität der beiden Texte aus buchgeschichtlicher und bibliographischer Perspektive analysiert. Zuerst wird eine philologische Einführung in die beiden Texte gegeben und der Zusammenhang zwischen Gattung und Funktion der Texte innerhalb der deutschen Adelskultur beleuchtet. Die beiden Texte werden dazu als Objekte aus buchgeschichtlicher Perspektive betrachtet und ihre Materialität vor dem soziokulturellen Hintergrund analysiert. Dabei rücken die verschiedenen Funktionen in den Blick, die das Objekt Buch innerhalb der Adelsgesellschaft einnehmen konnte, und es wird aufgezeigt, wie die *Heidin* und die *Mörin* sich in diesem Kontext situieren.

In Kapitel 7 werden dazu die Netze und Netzwerke näher umrissen an denen Margarethe und Mechthild Teil hatten und die sie durch die Verfolgung ihrer literarischen Interessen möglicherweise aktiv erweiterten.

Im nächsten Teil folgt die Dissertation der Mediengeschichte der Texte im Umfeld Margarethes und Mechthilds im Übergang zur Frühen Neuzeit und damit zum Druck (vgl. Kapitel 8). Im Kontrast mit dem Medium Druck lassen sich die Besonderheiten spätmittelalterlicher Handschriften- und frühmoderner Druckproduktion gezielt untersuchen. Aufgrund der starken Interdependenz werden die Phänomene des jeweiligen Mediums nicht isoliert, sondern in der Gegenüberstellung mit dem anderen untersucht.

Nach der Analyse der Bildstrategie in der *Heidin* (vgl. Kapitel 6) widmet sich das letzte Kapitel den *Mörin*-Ausgaben und zieht daraus Rückschlüsse auf das vom Drucker und Verleger antizipierte Publikum (vgl. Kapitel 9). Diese Strategien sind editionsspezifisch und werden hinsichtlich ihrer Rezeptionswirkung untersucht. Die *Mörin* bietet durch

ihre auflagenbasierte visuelle Strategie und ihre lange Überlieferungszeit von 1512 bis 1569 ein ideales Objekt, um Prozesse nach dem Medienwechsel zu analysieren. Für die *Mörin* vollzieht sich im Medienwechsel die ästhetisch und ökonomisch einschneidendste Änderung: die Ergänzung von Bildmaterial (vgl. Kapitel 9.1.3). Dieser Schritt beeinflusste die nachfolgenden Druckausgaben in ihrer Ausstattung. Die Anreicherung mit Bildmaterial wird dabei als ein Element in einer ‚Marketingstrategie' verstanden, welche die Offizin aus ästhetischen und ökonomischen Beweggründen verfolgte. Die auflagenspezifische Behandlung des Bildmaterials macht die individuellen Strategien der Offizinen untersuchbar und weist entscheidend auf die antizipierte Leserschaft hin, und sie zeigt zugleich, wie neue Publikumskreise durch Materialität und Textgestaltung aktiv erschlossen werden konnten.

Die Auflagen weisen drei spezifische visuelle Strategien im Druck auf. Jede Strategie wurde von den Offizinen genutzt, um aktiv auf das vorliegende Publikum einzugehen, und legte ihrerseits die Grundlagen für die Entwicklung der nächsten Strategie. Aus diesem Grund geben die Holzschnitte Hinweise auf das professionelle Netzwerk zwischen deutschsprachigen Verlegern und Druckern, die untereinander mit Druckmaterial und Ressourcen handelten.

Um die Bildstrategien gezielt zu untersuchen, kombiniert dieses Kapitel methodische Ansätze der *material* und *visual culture* mit Ansätzen der Minneredenforschung sowie der Medien- und kunsthistorischen Forschung. Dies erlaubt es, die sich ändernde Beziehung zwischen Text und Bild aufgrund des zunehmenden Anteils an recyceltem Material fokussiert zu betrachten. Die Untersuchung siedelt sich damit im Übergangsbereich zwischen Text und Bild an und nimmt dabei deren Austausch sowie ihre Rezeption und Leserlenkung in den Blick.

2 Methodische Konzepte zur Untersuchung von illustrierten Handschriften und Drucken

Zur Analyse der beiden Schriften werden die Parameter Visualität, Materialität und Medialität genutzt, die im Folgenden für die vorliegende Arbeit definiert werden. Bei der Besprechung dieser Konzepte ist immer auch ihre sich wandelnde mediale Vermittlung mitzudenken. So entstanden ausführliche Beschreibungen zu einigen der Henfflin-Handschriften zuerst im Rahmen von Einführungen zu Farb-Microfiche-Editionen etwa bei *Pontus und Sidonia*. Dies führte zu einem stärkeren wissenschaftlichen Interesse und bewog die UB Heidelberg, die Henfflin-Handschriften zum Teil eines Pilotprojekts der UB Heidelberg zu machen, in dem Handschriften online zugänglich gemacht werden sollten. Gerade dieser ‚digital turn' brachte es mit sich, dass Aspekte der Materialität und Medialität erneut im Fokus von Untersuchungen standen. Das Thema der Dissertation ist im Dialog mit Gender-Studies entwickelt worden, aber für die Analyse wurden medientheoretische Überlegungen in den Vordergrund gestellt, um die Mediengeschichte gezielt untersuchen zu können, aber auch, um eine Ghettoisierung von ‚Frauenthemen' zu vermeiden. Trotzdem oder gerade dadurch kann diese Studie dazu beitragen, die Rolle von Frauen in einem kulturgeschichtlich weit gefassten Begriff von Literatur neu zu beleuchten (vgl. hierzu Kapitel 4 und 5).

Die Untersuchung ist durch diesen Ansatz im Bereich der *cultural studies* und der *material* und *visual culture* angesiedelt. Die Visualität, die Materialität und die Medialität der Studienobjekte werden in erster Linie als Zugang zur Auseinandersetzung mit soziokulturellen Fragen und der Mediengeschichte genutzt. Des Weiteren dient das Konzept der Ästhetik im Zusammenhang mit dem Medienwechsel dazu, die spezifischen materiellen und visuellen Entwicklungen in den verschiedenen Editionen und ihre Rezeption zu verstehen.

Bevor die Konzepte im Einzelnen besprochen werden, muss darauf aufmerksam gemacht werden, wie täuschend ähnlich sich die deutschen und englischen Begriffe sehen. Hier handelt es sich aber häufig um ‚false friends', die sich zumindest in Bedeutungsnuancen unterscheiden. Dies gilt auch grundsätzlich und grundlegend für den Medienbegriff. So kann der Begriff Medienwandel die gegenseitige Beeinflussung von Handschrift und Druck umfassen, der Ausdruck *media change* allerdings nicht, da *media change* den Vorgang der Umsetzung eines Produktes von einem Medium in ein anderes umfasst – beispielsweise die Umsetzung eines literarischen Konzepts im Medium der Malerei, oder die Vertonung eines Textes. (vgl. Kap. 2.4.).[78]

2.1 Visualität

Visuell relevante Phänomene für diese Untersuchung sind nicht nur die auf der Objektoberfläche optisch wahrnehmbaren Phänomene wie Schriftart/Type, Schriftsatz, Ausstattung, Bebilderung und Bildstrategien, sondern, wie diese von Rezipient:innen in vorhandenes Wissen eingeordnet, interpretiert und schließlich verstanden werden. Daher müssen verschiedene neuere Ansätze von „Visuality" miteinander verbunden werden.

Anfang der 1990er-Jahre wurde in der Forschung der *iconic turn* respektive der *pictorial turn* eingeläutet. Angestoßen hatten ihn die Kunsthistoriker Gottfried Boehm 1994 und Thomas Mitchell 1992.[79] Sie argumentierten dafür, den „bildliche[n] Kapazitäten bei der

[78] Vgl. Carstensen, Broder, Busse, Ulrich, Hrsg., *Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluss des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945*, s.v. „Media-" und „Medium" (Berlin: de Gruyter, 1994), S. 891–892 und S. 892–893.

[79] Vgl. dazu Gottfried Boehm und W. J. T. Mitchell, „Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters". *Culture, Theory and Critique* 50, Nr. 2–3 (2009): S. 103–121.

Konstruktion und Strukturierung von Wissen“[80] mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Im Zusammenhang mit diesem Paradigmenwechsel etablierte sich das Forschungsfeld der *visual studies,* das sich mit Phänomenen der Sichtbarkeit, der *visual culture,* befasst. Der Kommunikations- und Medienforscherin Katharina Lobinger zufolge beschäftigen sich entsprechende Untersuchungen „mit Visualität und dem Austausch und der Produktion von Bedeutung durch visuelle Formen“.[81] Mitchell selbst definiert den Fokus des Forschungsfeldes als „die visuelle Konstruktion des Sozialen“, die „den Mittelpunkt der kritischen Auseinandersetzung mit dem Forschungsfeld“ bildet, und „nicht nur die soziale Konstruktion des Visuellen“.[82]

Einer der zentralen Begriffe für das Forschungsfeld der *visual studies,* aber auch der *cultural studies,* ist das Konzept der *visuality*, zu Deutsch ‚Visualität‘. Im *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse* bietet Lobinger eine Definition des Konzepts.[83] Darin hält sie fest, dass ‚Visualität‘ verschiedene Ebenen verbindet, die bilateral verknüpft sind. Damit stützt sie sich auf den Definitionsansatz des Kunsthistorikers Hal Foster, dessen 1988 herausgegebener Sammelband *Vision and Visuality* noch immer grundlegend ist für die in der Forschung gebräuchliche Definition.[84]

In seiner Einleitung unterscheidet Foster zwischen Sehen (*vision*) und Visualität (*visuality*) als Konzepten, die sich nicht eindeutig durch eine Natur-Kultur-Dichotomie differenzieren lassen.[85] Die zwei Jahre später veröffentlichte Arbeit *Gender Trouble* von

[80] Siehe Katharina Lobinger, „Visualität“, S. 91.
[81] Siehe ebd.
[82] Siehe William J. T. Mitchell, „Showing seeing: A critique of visual culture“. *Journal of Visual Culture* 1, Nr. 2 (2002): S. 165–181, hier S. 170.
[83] Vgl. Lobinger, „Visualität“, S. 79.
[84] Vgl. Hal Foster, „Preface“, in *Vision and Visuality*, hrsg. von Hal Foster, Bd. 2, Dia Art Foundation, Discussion in Contemporary Culture (Seattle: Bay Press, 1988), S. ix–xvi.
[85] Vgl. Ebd.

Judith Butler weicht die Trennung von *nature* und *culture* weiter auf.[86] Das Begriffspaar *vision* vs. *visuality* suggeriert jedoch eine gewisse Differenzierung. Sehen ist primär ein biologisch-physiologischer „aktiver Prozess“[87], Visualität hingegen grundlegend ein *social fact*, das heißt eine sozial anerzogene Form der Wahrnehmung und des Weltverständnisses.[88] Nach Foster handelt es sich hierbei um eine Differenz innerhalb des Visuellen: zwischen dem Mechanismus und den Gegebenheiten des Sehens einerseits und den historischen Techniken und ihren diskursiven Konstruktionen sowie ihrer Determinierung andererseits. Beide Arten des Sehens verfügen dabei über ihre eigene Rhetorik und Repräsentation.[89]

An diesem Punkt überschneiden sich Fosters Definition von *visuality* und die Forderungen des *pictorial turns*: in der Betonung der visuellen Fähigkeiten sowie deren Rolle innerhalb der kognitiven Prozesse, die der Wissenskonstruktion zugrunde liegen. Diese Erkenntnis ist auch für die vorliegende Untersuchung zentral. Visualität wird nicht nur als Akt des Sehens verstanden, sondern die damit verbundene kulturelle Konstruktion von Wissen und das Verständnis des Umfelds durch das sehende Subjekt werden miteinbegriffen. Sehen ist so kein objektiver Prozess, der allein von physikalischen Grundsätzen und physiologisch-biologischen Gegebenheiten abhängt, sondern Sehen ist kulturell kodiert. Wie wir sehen bzw. was wir sehen, ist von Mensch

86 Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1999).

87 Vgl. Marita Sturken und Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), S. 10.

88 Vgl. Nicholas Mirzoeff, „On Visuality“. *Journal of Visual Culture* 1, Nr. 5 (2006): S. 53.

89 Vgl. Foster, „Vision and Visuality“, S. ix; dazu allgemein Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeuge ihrer Zeit. Von der Renaissance bis zur Revolution* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004).

zu Mensch unterschiedlich, sowohl synchron als auch diachron betrachtet, abhängig vom soziokulturellen Kontext.

Wie Visualität, so besteht auch das sehende Subjekt aus mehreren Ebenen. Zum einen handelt es sich um eine Person, die durch physikalisch-physiologische Prozesse die Außenwelt wahrnehmen kann.[90] Zum anderen ist sie selbst ein Objekt innerhalb des Diskurses über Visualität.[91] Das sehende Subjekt ist Teil einer bestimmten Kultur und lernt zu sehen. Sehen ist hier nur als die erste Stufe der kognitiven Verständnisprozesse zu verstehen, die durch das Gesehene in Gang gesetzt werden. Visualität ist daher Teil der Kultur, in der das sehende Subjekt sozialisiert wurde. Das Buch als Objekt, sein Gebrauch und seine spezifische Produktion waren tief in der mittelalterlichen Kultur verankert, und wie der Bibliograph Donald F. McKenzie in *Bibliography and the Sociology of Texts* festhält, beeinflusste die materielle Beschaffenheit des Objekts dessen Interpretation.[92] Das Konzept ‚Visualität' umfasst so nicht nur die rein physische Wahrnehmung, sondern beinhaltet ebenso die soziale Wirklichkeit und den sozialen Kontext des betrachteten Objekts innerhalb der jeweils aktuellen Diskurse.

2.2 Radikale Kontextualität und die Rolle des Betrachters

Durch die medienübergreifend angelegte Untersuchung, die sowohl die Handschriften in enger Verzahnung mit dem Druck, den Medienwandel der *Mörin* von der Handschrift in den Druck, und schließlich die unterschiedlichen *Mörin*-Ausgaben im Druck betrachtet, muss die *visual culture* als Teil der *cultural studies* kritisch in den Blick

[90] Sehen wird hierbei im weitesten Sinne gefasst. Sehbeeinträchtigte können durch Brailleschrift, Screenreaders etc. „sehen".
[91] Vgl. Mirzoeff, „On Visuality", S. 53.
[92] Vgl. Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (Cambridge UK, New York: Cambridge University Press, 1999), S. 11.

genommen werden und die Rolle der Betrachterinnen genauer umrissen werden. *Cultural studies*, auf denen die Methodologie der *visual culture* aufbaut, gehen von einer „radikalen Kontextualität“[93] aus. Das bedeutet, dass „kein kulturelles Produkt und keine kulturelle Praxis außerhalb des kontextuellen Zusammenhangs fassbar sind, in dem sie stehen“[94]. Für die untersuchten Handschriften und Drucke bedeutet dies, dass sie als Objekte in einer bestimmten kulturellen Matrix verstanden und interpretiert werden müssen. Radikale Kontextualität für *Heidin* und *Mörin* heißt in diesem Falle, dass Margarethe und Mechthild als Betrachterinnen konzeptionalisiert werden. Die Untersuchung versucht sich also dem Wissenshorizont und den Visualitäten der jeweiligen Mäzenatinnen anzunähern.

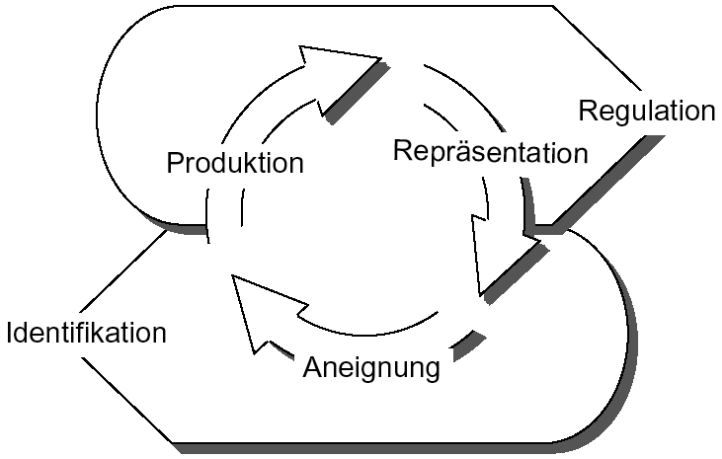


Abbildung 2: Medienkultur Kreislauf nach Hepp, „Translokale Medienkulturen“, S. 875

[93] Vgl. Andreas Hepp, „Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung“, in *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Swantje Lingenberg und Jeffrey Wimmer (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015), S. 91–100, hier S. 94.

[94] Siehe Andreas Hepp und Rainer Winter, „Konnektivität, Netzwerk und Fluss: Perspektiven einer an den Cultural Studies orientierten Medien- und Kommunikationsforschung“, in *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp und Rainer Winter (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008), S. 155–176, hier S. 168.

Nach Lobinger, die sich auf das in den Medienwissenschaften grundlegende Konzept des Medienkultur-Kreislaufs[95] beruft, wird Bedeutung an drei Orten konstituiert: am Ort der Bildproduktion, am Ort der Bildaneignung und am Ort des Bildes selbst.[96] Diese Form der Bedeutungskonstruktion ist auch auf Bücher als Objekte anwendbar. In diesem Fall geschieht die Bedeutungskonstruktion zuerst durch die Produzenten des Objekts. Die hier betrachteten Buchobjekte sind aufgrund ihres Herstellungsprozesses das Resultat einer kollektiven Leistung. Die Produktion des Buchobjekts orientiert sich durch seine aktive Konzeption und Gestalt an vorhandenen Gebrauchskategorien. Im nächsten Schritt ordnen die Rezipient:innen des Buchobjekts dieses aufgrund seiner Konzeption und seiner Gestalt in vorhandene Verständnis- und Gebrauchskategorien ein. Schließlich wird im Buchobjekt selbst durch dessen Materialität, Visualität und Medialität Bedeutung konstruiert. Eine holistische Analyse eines Objekts, wie es die vorliegende Untersuchung anstrebt, muss daher die „sozialen und kommunikativen Praktiken der Bildherstellung, der Wahrnehmung sowie des Gebrauchs visueller Repräsentationen miteinschließen“.[97]

Wer Medien nutzt, konstituiert deren Bedeutung und wird damit, wie Andreas Hepp gezeigt hat, Teil des Kreislaufs der medialen Bedeutungskonstitution. Im Falle der hier betrachteten Handschriften können wir von einem zuerst sehr beschränkten Kreis an Betrachterinnen ausgehen, angefangen mit Margarethe und Mechthild, der erst durch

[95] Vgl. Andreas Hepp, „Translokale Medienkulturen“, in *Grundlagentexte zur Transkulturellen Kommunikation*, hrsg. von Andreas Hepp und Martin Löffelholz (Konstanz: UVK, 2002), S. 861–885.
[96] Vgl. Lobinger, „Visualität“, S. 97.
[97] Siehe ebd., S. 93–94; vgl. ferner Regula Valérie Burri, „Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen“. *Zeitschrift für Soziologie* 37, Nr. 4 (2008): S. 342–358.

das Digitalisat des Objekts endgültig ausgeweitet, ja sogar globalisiert worden ist.[98] Für die *Mörin*-Drucke, insbesondere die Frankfurter Ausgaben, ist ein weitaus größeres Publikum anzunehmen, da es sich bei ihnen um frühneuzeitliche ‚Produkte' in einem wirtschaftlichen Kontext handelte, die mit dem Ziel eines finanziellen Gewinns produziert wurden. Umfangreichere gedruckte Unterhaltungslektüre war ein Produkt, das auf einem stetig wachsenden, aber überaus kompetitiven Markt bestehen musste. Betrachtet man das Schicksal einiger Verlagsdruckereien, zeigt sich, wie nur wenige Fehlentscheidungen das unternehmerische Aus bedeuten konnten – selbst auf einem boomenden Markt.[99]

2.3 Materialität

Wie der Terminus ‚Visualität' zentral für die *visual culture* ist, so ist *materiality*, Materialität', zentral für die *material culture*. Materialität wurde als Ansatz in den *material culture studies* genutzt, um disziplinspezifische und lang bestehende Fragestellungen in der Archäologie und der Anthropologie erneut und stärker holistisch anzugehen. Das Konzept gewann in diesem Zusammenhang an Einfluss.[100] Vor dem *material turn* stand unter Historiker:innen ein vorwiegend textbasierter Zugang zu Werken im Vordergrund.[101] Textquellen wurden genutzt, um Objekte zu verstehen. Nach dem *material turn* kam es zu einer Neufokussierung in der Herangehensweise, die

[98] Vgl. dazu den Kurzvortrag „Blast from the Past and back to the Future" von Carolin Gluchowski, Luise Morawetz, Lena Vosding und Natascha Domeisen an der MEDIUM ÆVUM Konferenz „Dark Archives" 9. September 2020 unter: https://youtu.be/kaAQ5_pLdRU (letzter Zugriff: 21.02.2022).

[99] Vgl. dazu allgemein Rautenberg, „Organisationsformen"; zudem Oliver Duntze, *Ein Verleger sucht sein Publikum. Die Straßburger Offizin des Matthias Hupfuff (1497/98–1520)* (München: K. G. Saur, 2007), S. 185–186.

[100] Vgl. Dan Hicks, „The Material-Cultural Turn: Event and Effect", in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, hrsg. von Dan Hicks und Mary C. Beaudry (Oxford: Oxford University Press, 2012), S. 25–98, hier S. 26.

[101] Vgl. Valerie L. Garver, „Material Culture and Social History in Early Medieval Western Europe", *History Compass* 12, Nr. 10 (Oktober 2014): S. 784–793, hier S. 785.

die Mittelalter-Historikerin Valerie Garver als „object-driven“[102] bezeichnet. Objekte und ihre Beschaffenheit gewannen nun für sich eine Legitimität und wurden zu einem wichtigen Zugang zu vormodernen Gesellschaften und ihren Besonderheiten.[103]

In den 2000er-Jahren erlebte die Auseinandersetzung mit Materialität eine Art ‚Renaissance‘.[104] Durch die vermehrte interdisziplinäre Verwendung von Materialität und *material culture* als methodischem Zugriff kam es zu einem *material turn*.[105] Dieser *material turn* etablierte eine Beziehung zwischen den Konzepten des ‚Soziokulturellen‘ und des ‚Materiellen‘.[106] Der Philosoph Roland Barthes hielt fest, dass „Dinge […] als kulturelle Bedeutungsträger lesbar gemacht“[107] werden sollten. Dinge respektive Objekte werden als Produkte einer bestimmten Kultur angesehen und sind dort Teil einer kulturellen Matrix, das heißt, sie sind fest in diese Kultur eingebettet. Das schließt ihre Form, ihre Produktion und schließlich auch ihren Gebrauch mit ein.

Für Studien der internationalen *Medieval Studies* wie auch der Germanistischen Mediävistik bietet die *material culture* einen Zugang, um soziokulturelle Besonderheiten des Mittelalters zu beleuchten.[108] Besonders die anglophone *history of the book* – vertreten durch den Bibliographen Donald F. McKenzie und den Bibliothekar und Akademiker David McKitterick – nutzt diesen Zugang ergänzend zu den Möglichkeiten der Kodikologie, Paläographie und Bibliographie, um umfassendere Einsichten in die Produktion von Texten, aber auch in deren soziokulturelle Einordnung

[102] Siehe ebd.
[103] Vgl. ebd.
[104] Vgl. Marian Füssel, „Die Materialität der frühen Neuzeit: Neuere Forschung zur Geschichte der materiellen Kultur“. *Zeitschrift für historische Forschung* 42, Nr. 3 (2015): S. 433–463, hier S. 438.
[105] Vgl. ebd.
[106] Vgl. Hicks, „ Material-Cultural Turn“, S. 26.
[107] Zit. nach Füssel, „Materialität“, S. 434.
[108] Vgl. Garver, „Material Culture “, S. 785.

und ihren soziokulturellen Einfluss zu erhalten.[109] Dem germanistischen Mediävisten Jacob Klingner zufolge ist es „[n]icht nur der materielle Überlieferungsträger, sondern die spezifische Materialität des Überlieferungsträgers, deren Betrachtung zum historischen Lebensraum des Textes führen soll."[110] Die Zielsetzung eines Zugriffs auf das Mittelalter als eine bestimmte Epoche der *material culture* liegt darin, schwerer zugängliche Aspekte der Sozialgeschichte sichtbarer zu machen; dies ist unter anderem auch von Bedeutung, wenn es um die Rolle von Frauen im Mittelalter geht.[111]

Wie für das Konzept *visuality* gibt es auch im Falle von *materiality* zwei unterschiedliche Ebenen, die bei genauerer Betrachtung ebenfalls miteinander verbunden sind. Zum einen bezeichnet Materialität die direkt greifbaren, physikalischen Phänomene und Eigenheiten eines Objekts. Zum anderen wird unter der Hinzuziehung von *materialisms* von einer bilateralen Mensch-Objekt-Beziehung ausgegangen, in der nicht nur der Mensch das Objekt, sondern das Objekt den Menschen beeinflusst. Die erste Ebene bezieht sich auf die materielle Beschaffenheit eines Objekts. Im Falle eines Buches umfasst dies unter anderem den Schriftträger (Papier, Pergament etc.), den Buchblock, die Bindung, den Umschlag etc., das heißt alle haptisch erfassbaren Elemente des Buchobjekts. Das Buch in seinen unterschiedlichen Ausprägungen wird dazu als Objekt betrachtet,[112] dessen Bedeutung und Gebrauch sich über den Text hinaus konstituiert, ähnlich der Aussage des

[109] Vgl. dazu McKenzie, *Bibliography*; ferner David McKitterick, *Print, manuscript, and the search for order, 1450–1830* (Cambridge UK,; New York: Cambridge University Press, 2003).
[110] Siehe Klingner, *Minnereden*, S. 32.
[111] Vgl. Garver, „Material Culture ", S. 785.
[112] Vgl. Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, „Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken: Einleitung und Gebrauchsanweisung", in *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott, und Rebecca Sauer (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015), S. 1–7; Timo Günther, „Gegenstand", in *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß (Weimar: Metzler, 2006), S. 130–132; ferner Joseph L. Scarpaci, „Material Culture and the Meaning of Objects". *Place & Material Culture* 48, Nr. 1 (2016): S. 1–9.

Kommunikationswissenschaftlers Marshall McLuhans „[t]he medium is the message“[113] und McKenzies Ansatz in *Bibliography and the Sociology of Texts*.[114] Von den physischen, materiellen Eigenschaften der Objekte kann auf deren Produktion sowie deren spezifischen sozialen Gebrauch und Kontext geschlossen werden. Materialität bezieht sich damit auf die Produktion, die Verteilung, aber auch die soziale Beschaffenheit von Rezipient:innen und schließlich auf den Zugang, den diese zum Objekt haben können.[115] Der Buchhistoriker Mark Bland hält dazu fest: „It is the fusion of the social and the material that can be used to show that printed books and manuscripts are always witnesses to something other than the texts that they preserve.“[116]

Die erste und direkt zugängliche Bedeutungsebene wurde in der Forschung unter der Hinzuziehung des Konzepts *materialism* erweitert.[117] *Materialisms* sind grundlegend die Konditionen, die den menschlichen Körper beeinflussen.[118] Wie der Chemiker und Philosoph Jens Soentgen im Handbuch *Materielle Kultur* festhält: Wenn Materialität sich lediglich auf die physische Beschaffenheit beschränkt, erscheinen Objekte passiv.[119] Das heißt man geht von einer Objekt-Subjekt-Beziehung aus, in der lediglich der Mensch ein Objekt beeinflusst. Neuere Forschungsansätze unterstreichen jedoch eine bilaterale Beziehung zwischen Objekt und Mensch.[120] Ebenso wie im Falle des

[113] Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, hrsg. von W. Terrence Gordon (Berkeley, Calif.: Gingko Press, 2013), S. 12.
[114] Vgl. allgemein McKenzie, *Bibliography*.
[115] Vgl. Anis Bawarshi, „Materiality“, in *Keywords in Writing Studies*, hrsg. von Paul Heilker und Peter Vandenberg (Logan: Utah State University Press, 2014), S. 108–113, hier S. 110.
[116] Mark Bland, A Guide to Early Printed Books and Manuscripts (Chichester UK: Wiley-Blackwell, 2013), S. 9.
[117] Vgl. Bawarshi, „Materiality“, S. 108.
[118] Vgl. ebd.
[119] Vgl. Jens Soentgen, „Materialität“, S. 226.
[120] Vgl. ebd.

Konzepts Visualität besteht ein bilaterales Verhältnis zwischen der sozialen Konstruktion des Materiellen und der materiellen Konstruktion des Sozialen.[121]

Für die vorliegende Untersuchung umfasst Materialität die spezifische materielle Beschaffenheit des Überlieferungsträgers, deren Untersuchung Aspekte der Sozialgeschichte greifbar machen kann. Gleichzeitig umfasst Materialität unter dem Aspekt *materialism* die Vorstellung, wie Objekte Benutzende beeinflussen.

2.4 Medialität

Sind illuminierte Handschrift und mit Holzschnitten ausgestattete Frühdrucke grundsätzlich unterschiedliche Medien oder stehen sie in einem vormodernen Nutzungskontinuum? Das ist Definitions- und Sprachsache, denn der englische Begriff der ‚Mediality' deckt sich nur zu Teilen mit dem der deutschen ‚Medialität'. So ließe sich die Frage für den deutschen Bereich bejahen – und für den englischsprachigen verneinen, denn ‚Medienwandel' kann im Deutschen das Hin und Her und die gegenseitige Beeinflussung von Handschrift und Druck meinen, ‚media change' dagegen nicht, sondern meint etwa die Umsetzung von literarischen Konzepten im Medium der Malerei.

Die Konzepte Medialität und Medium sind eng miteinander verbunden. Über die Definition des Medienbegriffes herrscht jedoch Dissens in der Forschung, was sich auch auf das Konzept der Medialität auswirkt.[122] Für die vorliegende Arbeit sind Medien Orte, „in denen Zeichen konstituiert, vermittelt distribuiert und gespeichert werden".[123]

[121] Vgl. Mitchell, „Showing seeing ", S. 170.
[122] Vgl. Gabriele Rippl, „Intermedialität", S. 142.
[123] Vgl. Jan Georg Schneider, „Medialität", in *Handbuch Pragmatik*, hrsg. von Frank Liedtke und Astrid Tuchen (Stuttgart: J. B. Metzler, 2018), S. 272–281, hier S. 276.

Medien funktionieren dabei als die „prothetische Erweiterung unmittelbarer Kommunikation“,[124] eine „extension of man“[125], wie McLuhan sie bezeichnete, und bieten eine artifizielle Erweiterung der Basiskommunikation, die durch den menschlichen Körper ermöglicht wird.[126] In dieser Rolle unterstützen und etablieren sie Kommunikation über einen mittelbaren Raum respektive Zeitraum hinweg.[127] Die Kulturwissenschaftler Aleida und Jan Assmann unterstreichen den artifiziellen Charakter von Medien.[128] Der Germanist Christian Kiening baut auf dieser Idee auf, indem er feststellt, dass Medien nicht von Natur aus bestehen, sondern sich aus einem regelmäßigen Gebrauch ergeben.[129] In der Konsequenz werden die dabei zutage tretenden Phänomene auf eine besondere Weise wahrgenommen.

Nach dem Medienwissenschaftler Knut Hickethier ist die Medialität eines Mediums durch drei Aspekte definiert: Erstens besitzt ein Medium bestimmte Eigenschaften, die sich in einer typischen Ästhetik ausdrücken. Zweitens ergibt diese Ästhetik sich durch die in der Realisierung angewandten Techniken. Drittens ist sie auch durch seinen gesellschaftlichen Gebrauch geprägt, der schließlich zur Institutionalisierung des Mediums führt.[130] Dem Medienwissenschaftler Christian Stetter zufolge können Medium und Medialität nicht getrennt werden, da die inhärenten Eigenschaften des Mediums „mit seinen materiellen und prozessualen Eigenschaften“ die Form des

[124] Vgl. Ludwig Jäger, „Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache“, in *Sprache und neue Medien*, hrsg. von Werner Kallmeyer, Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache (Berlin, New York: De Gruyter, 2000), S. 9–30, hier S. 15.
[125] Siehe McLuhan, *Understanding Media*, S. 23.
[126] Vgl. Christian Kiening, *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter* (Zürich: Chronos, 2016), S. 15.
[127] Vgl. Jäger, „Sprachvergessenheit“, S. 15.
[128] Vgl. Aleida Assmann und Jan Assmann, „Einleitung: Schrift – Kognition – Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation“, in Erich A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution* (Weinheim, 1990), S. 1–36.
[129] Vgl. Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 15.
[130] Vgl. Knut Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, 2., aktualisierte und überarb. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2010), S. 25.

Mediatisierten prägen.[131] Medialität wird unter anderem konstituiert durch die Visualität und Materialität eines Objekts.

Die Problematik eines rein ‚technischen' Medienbegriffes, wie er sich unter anderem im ‚Sender-Empfänger-Modell' abzeichnet, liegt in einer drastischen Reduzierung des Medienbegriffs auf seine Materialität. In diesem Modell ist das Medium lediglich ein ‚Trägermedium', das heißt der Stoff, der die Botschaft enthält und überträgt. Die Idee, dass das Trägermedium selbst nicht zur Kommunikation oder gar Sinnkonstitution beiträgt, wird weitläufig abgelehnt. Pergament und Papier sind zwar Trägermedien, aber das übergeordnete oder das eigentliche Medium, das sinnkonstituierend wirkt, ist das Applikationsmedium, hier die Handschrift oder der (Buch-)Druck. (Applikations-)Medium und Trägermedium zusammen kreieren letztendlich das Buchobjekt.

Nach der heutigen Medientheorie sind es gerade die immateriellen, ‚unsichtbaren' Prozesse in der Herstellung, aber auch in der Zeichenprozessierung durch Rezipient:innen, die eine typische Eigenschaft des Mediums darstellen. Für das Medium Buch ist das die visuelle Aufnahme von Zeichen, deren Dekodieren und die kognitive Verarbeitung zur Sinnbildung.[132] Ein möglicher Ansatz wäre daher, von einem weiter

[131] Siehe Christian Stetter, System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2005), S. 96.

[132] Vgl. Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und als Apparat", in *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hrsg. von Sybille Krämer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), S. 73–94; ebenso Ludwig Jäger, „Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen", in *Performativität und Medialität*, hrsg. von Sybille Krämer (München: Fink, 2004), S. 35–74; Jay D. Bolter und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, 5. Aufl. (Cambridge MA: MIT Press, 2002).

gefassten Technikbegriff auszugehen, um Medien beschreiben zu können.[133] Aufbauend auf diesem Technikbegriff werden Medien daher als Apparaturen, aber auch als Verfahren innerhalb der Zeichenprozessierung verstanden.[134] Ein Medium wird somit als eine in Gang gesetzte Apparatur verstanden, wobei durch ihre Ingangsetzung „eine Darstellung von bestimmter Gestalt hervorgebracht“[135] wird. Der Medienwissenschaftler Christian Stetter stellt fest: „Medien in diesem Sinne sind, verkürzt gesprochen, symbolisierende Performanzen, genauer gesagt: das, was an der *performance* reiner Vollzug ist.“[136] Nach der Medienwissenschaftlerin Sybille Krämer sind Medien dadurch nicht nur schlichte „Mittler“, die eine „sinntransportierende“ Funktion haben, sondern sie beinhalten auch eine „sinnerzeugende“ Funktion.[137] Medien sind in der Konsequenz als Objekte, aber gleichzeitig auch als Prozesse zu verstehen. So bewegt sich Medialität ebenso zwischen technischen Möglichkeiten als auch jenem zweiten, nicht dinglich greifbaren Aspekt der Kommunikation. Der Medienwissenschaftler Christoph Hubig beschreibt Medialität gleichzeitig als spezifische Realisierungsoption und als technischen Möglichkeitsraum.[138] Dies eröffnet die Idee, dass Medialität gewisse kommunikative Möglichkeiten erlaubt, gleichzeitig jedoch andere einschränkt oder ganz ausschließt.[139]

[133] Vgl. Hartmut Winkler, *Basiswissen Medien* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008), S. 91; vgl. ferner Hartmut Winkler, „Mediendefinition“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 21, Nr. 1 (2004), S. 16–17.
[134] Vgl. Schneider, „Medialität“, S. 277.
[135] Siehe Stetter, *System und Performanz*, S. 74.
[136] Siehe ebd.
[137] Vgl. Krämer, „Medium als Spur“, S. 73.
[138] Vgl. Christoph Hubig, *Die Kunst des Möglichen I Grundlinien einer dialektischen Philosophie der Technik. Band 1: Technikphilosophie als Reflexion der Medialität*, Bd. 1, 2 Bde. (Bielefeld: transcript Verlag, 2006), S. 148.
[139] Vgl. ebd.

Die einem Medium eigene Medialität kann somit einerseits medienspezifische Phänomene umfassen, andererseits jedoch auch medienübergreifende Phänomene.[140]

Das Konzept einer charakteristischen Medialität sowie die Vorstellung, etwas sei medienspezifisch oder im Gegenteil medienübergreifend, kann nur dann funktionieren, wenn wir mediale Grenzen voraussetzen.[141] Der Kunsthistoriker William. J. T. Mitchell merkt bereits an: „all media are mixed media"[142]. Dabei wurden Medienfusionen sowie -transpositionen als zentrales Charakteristikum des 21. Jahrhunderts verstanden,[143] eine Vorstellung, die sich nun auch für das Mittelalter etabliert.[144] In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, von „kategorialen Mediengrenzen"[145] auszugehen und Einzelmedien gesondert zu untersuchen. In der Konsequenz wurde das Konzept der Intermedialität hinterfragt, da es zur eigenen Rechtfertigung Mediengrenzen und deren Überschreitung voraussetzt und perpetuiert.[146] Es ist daher wichtig, Medien und Mediengrenzen nicht als rigide anzusehen. Diese Annahme gewann auch in der objektbasierten Mediävistik an Einfluss, insofern das Mittelalter als eine *material* und *visual culture* betrachtet wurde, die auf Intermedialität und der Vertrautheit der Rezipient:innen mit Ikonologien in unterschiedlichen Kontexten baute.[147] Die Annahme von Mediengrenzen darf daher

[140] Vgl. Rippl, „Intermedialität", S. 144.
[141] Vgl. ebd.
[142] Vgl. W. J. T Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (London: University of Chicago Press, 1994), S. 94–95.
[143] Vgl. Rippl, „Intermedialität", S. 144.
[144] Vgl. Helmut Puff, „Textualität und Visualität um 1500", in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin; Boston: De Gruyter, 2014), S. 321–340, hier S. 321.
[145] Siehe Rippl, „Intermedialität", S. 144.
[146] Vgl. Brigitte Weingart, „Bastards: Text/Image Hybrids in Pop Writing by Rolf Dieter Brinkmann and Others", in *Media, Culture, and Mediality. New Insights into the Current State of Research*, hrsg. von Ludwig Jäger, Erika Linz und Irmela Schneider (Bielefeld: transcript, 2010), S. 429–461.
[147] Vgl. dazu Lähnemann und Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*", S. 183–187.

hybride Konstruktionen, Zwischenformen und Übergänge nicht ausschließen. Alle Medien sind bis zu einem gewissen Grad als multimedial anzusehen.[148] Wie auch im Fall der Materialität ist Medialität in zwei Richtungen wirksam und wird nicht nur vom Menschen beeinflusst, sondern beeinflusst ihrerseits den Menschen. Medialität ist nicht nur „Grunddimension menschlichen Wesensvollzugs“,[149] sondern sie beeinflusst „die Möglichkeiten des Menschseins“,[150] indem sie Kommunikationsmöglichkeiten eröffnet und einschränkt.

Die *Heidin* als multimediales Objekt, zwischen Handschrift und Druck, verkörpert die Durchlässigkeit der medialen Grenzen. Gleichzeitig bot sie eine Realisierungsoption für das spezifische Literaturverständnis der Mäzenatin Margarethe. Das Medium der Handschrift wurde im Falle der Henfflin-Handschriften wohl gewählt, um die medialen Möglichkeiten, die eine Handschrift bietet, voll auszureizen. Die hohe Anzahl der Illustrationen und ihre Farbigkeit wäre im Buchdruck, wenn überhaupt, nur äußerst kostspielig und unter technischen Schwierigkeiten umzusetzen gewesen. Die Heidin ist als Handschrift konzipiert und wurde dementsprechend umgesetzt, trotz des Einflusses des Buchdrucks. Für die *Mörin* ist gerade der Schritt in den Druck medial einschneidend, denn sie wird an dieser Stelle konzeptionell umgedeutet. Durch die Layout-Verbindung von Text- und Bildmedium auf der Seite wird ein neues Objekt kreiert, dass die Kommunikationsmöglichkeiten der ursprünglich unbebilderten Handschrift erweitert und so auch eine mögliche Erweiterung des Publikums betreibt.

[148] Vgl. dazu Rippl, „Intermedialität“, S. 144.
[149] Siehe Manuela Pietraß und Rüdiger Funiok, „Medialität als Ausgangspunkt für die Frage nach dem Menschsein“, in *Mensch und Medien. Philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Manuela Pietraß und Rüdiger Funiok (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), S. 7–22, hier S. 13.
[150] Siehe ebd., S. 14.

Die Frage, warum die *Heidin* nicht in den Druck gelangte lässt sich nicht abschließend klären. Jedoch zeigt sich etwas beim *Sigenot*, für den sowohl eine illuminierte Version der Henfflin Werkstatt, aber auch ein bebildert Frühdrück, dass diese medialen Angebote zwar nebeneinander existierten, sich aber wahrscheinlich unabhängig voneinander ausbildeten. Wie die *Mörin* bauten beide medialen Wege, Handschriften wie auch frühe *Sigenot*-Drucke auf unbebilderten Texthandschriften auf, da das Konzept einer personalisierten illuminierten Handschrift im Druck nicht fortsetzbar gewesen zu sein scheint. Insofern ging das äußerst personalisierte und exklusive Konzept der Henfflin-Werkstatt auf – während die Bilderlosigkeit der *Mörin* den Druckwerkstätten den Freiraum baut, den Text auf ein neues Publikum medial auszurichten

2.5 Ästhetik und Präsentation

Folgt die illuminierte Handschrift ihren eigenen ästhetischen Kriterien? Und wie verhält sich das zu der ‚Holzschnittästhetik' der Frühdrucke und spätmittelalterlichen Handschriften? Wie kam es dazu, dass dieser Begriff so negativ als reduktiv und seriell abgewertet wurde? Vormoderne illustrierte Bücher lassen sich ohne eine Diskussion von Ästhetik, die auch pragmatische Texte und die formelle Präsentation der Texte mit einbezieht, nicht angemessen untersuchen. Die vorliegende Untersuchung spricht, besonders im Hinblick auf die unterschiedliche Illustrierung der *Mörin*-Drucke, von einer spezifischen Ästhetik und in Bezug auf die Henfflin-Handschriften von besonderer Präsentation. Ästhetik und Präsentation meinen die zugrunde liegende absichtliche Konzeption des Objekts, die eng mit seiner spezifischen Medialität zusammenhängt. Ästhetik umfasst die künstlerische Konzeption, den Gesamteindruck des Objekts, während die Struktur und Gestaltung des Objekts unter die Präsentation

fällt. Dies schließt auch die *mise-en-page*, den Satz (die Textästhetik),[151] die Gliederung und eine mögliche Bildausstattung/Illustrierung mit ein.

Der Philosoph Vasily Sesemann stellt fest: Die „sphere of aesthetics is occupied first of all by works of art, since the artistic quality of man-made objects is nothing other than their aesthetic value“[152]. Die Problematik einer solchen Herangehensweise besteht darin, dass sie Qualität und ästhetischen Wert gleichsetzt. Wenn nach dem ästhetischen Wert eines Objekts gefragt wird, dann bewertet der zeitgenössische Betrachter dieses unweigerlich nach zeitgenössischen Kriterien, wobei der Betrachter sich innerhalb einer multimedialen massenproduzierten Bilderflut findet. Wie kann vor diesem Hintergrund ein mittelalterliches Objekt verstanden werden?

In seiner Einführung beschreibt der Philosoph Nicolai Hartmann *aesthetics* als eine Art Wissen.[153] Dies umfasst Einsichten in die Produktion des Objekts, dessen soziokulturellen Kontexts, aber auch dessen Relevanz innerhalb der Kultur, die es hervorgebracht hat. Der Kulturwissenschaftler Achim Trebeß verweist darauf, dass Ästhetik nicht nur das Objekt selbst, sondern auch dessen Gebrauch beeinflusst.[154] Grundsätzlich können dabei alle Bereiche zum Gegenstand der Ästhetik werden, vorausgesetzt, dass sie unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Diese Gesichtspunkte umfassen nach der Philosophin Karin Hirdina den Zusammenhang zwischen der Struktur des Objekts, seiner Funktion

[151] Vgl. Michael R. Ott und Rodney Ast, „Textkulturen“, in *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Bd. 1, Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 933 (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015), S. 191–198, hier S. 196.

[152] Siehe Vasily Sesemann, *Aestehtics* (Amsterdam, New York: Rodpoi, 2007), S. 11.

[153] Vgl. Nicolai Hartmann, Aesthetics, übers. von Eugene Kelly (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 1–5.

[154] Vgl. Achim Trebeß, „Einleitung“, in *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006), S. I–X, hier S. I.

und seiner Gestalt sowie die subjektive Wahrnehmung dieses Komplexes.[155] ‚Ästhetik' respektive das ‚Ästhetische' bezeichnet dabei Relationen und nicht eindeutige Merkmale.[156] Hirdina hält fest, dass der wichtigste Faktor in diesen Beziehungen die sinnliche Wahrnehmung von Formen, Gestalten und deren Bedeutung ist.

In ihrem gemeinsamen Kapitel „Wiederverwenden" im Band *Materiale Textkulturen* sprechen die Althistorikerin Katharina Bolle, der Ägyptologe Christoffer Theis und die Altorientalistin Lisa Wilhelmi von „ästhetischen Charakteristika des Materials". Darunter fallen neben seiner Bearbeitung auch die Anbringung von Beschriftung, figurative Darstellungen sowie die Ästhetik der verwendeten Schriftzeichen.[157] Materialität und Visualität agieren als entscheidende Faktoren, die für das ästhetische Konzept gleichzeitig Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen und einschränken. In der vorliegenden Untersuchung geht es darum, die betrachteten Buchobjekte in ihrem historischen Kontext zu verstehen, um ihre Konzeption, Produktion und schließlich Rezeption beleuchten zu können.

Nach Sesemann gibt es drei Ansatzpunkte für eine Analyse der Ästhetik eines Objekts: den Kunstschaffenden (*creator of art*), den Rezipienten (*listener or viewer*) und das Werk selbst (*the work itself*).[158] Im Falle von Handschriften und Drucken ist dieser erste Ansatzpunkt erschwert, da es sich um komplexe Objekte handelt, deren semantisch-textueller Inhalt und deren visuelle, materielle und mediale Form nicht von ein und

[155] Vgl. Karin Hirdina, „Ästhetik/Ästhetisch", in *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006), S. 29–34, hier S. 29.
[156] Vgl. ebd.
[157] Siehe Katharina Bolle, Christoffer Theis und Lisa Wilhelmi, „Wiederverwenden", in *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Bd. 1, Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 933 (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015), S. 723–734, hier S. 725.
[158] Vgl. Sesemann, *Aesthetics*, S. 12.

derselben Person geschaffen wurden, sondern, wie etwa bei den Henfflin-Handschriften, in einem teils fast fragmentarisch-kollaborativen Prozess entstanden. Die Planung und Konzeption der Buchobjekte sind nicht als Anstrengungen eines Individuums zu verstehen, sondern als Resultat *einer kollaborativen Anstrengung.* Die Figur des individuellen Künstlers ist für Handschriften und Drucke, selbst für individuelle Holzschnitte und Illustrationen nicht haltbar, da diese meist in Kooperation hervorgebracht wurden.[159] Dieser Produktionsprozess resultiert in der spezifischen Ästhetik der Objekte. Als ergänzenden Ansatzpunkt zu Sesemanns Vorgehen stützt sich die vorliegende Untersuchung auf den sozialen Hintergrund des Werks. Damit gemeint ist seine soziokulturelle Kontextualisierung: Falls sich einzelne Personen in der Produktion fassen lassen, aus welcher sozialen Sphäre stammen sie, welchen Bildungshintergrund besitzen sie? In welchem Kontext wurde das Werk gefertigt? Als Auftragsarbeit, als Dedikation oder als Verkaufsobjekt? Dazu gehört auch die Frage nach der Produktion. Handelt es sich um ein höfisches Produkt oder wurde es in einer städtischen Druckwerkstatt gefertigt?

Die Nutzung eines ästhetischen Konzepts als Zugriff auf die Handschrift ermöglicht es, nach der Rezeptionsästhetik eines Objekts zu fragen und danach, wie es vom Benutzer verstanden wurde. Unter anderem stellen sich die folgenden Fragen: Welchem Anspruch genügen die Holzschnitte bzw. Illustrationen? Welchen Anspruch stellen Produzent:innen und Rezipient:innen an die Handschrift? Ist sie eine mobile ‚Wegwerf-ausgabe' oder ein bibliophiles Kunstwerk? Die Rezeptionsästhetik ist untersuchbar über die materielle, visuelle und mediale Gestalt des Objekts, durch eine Kontextualisierung

[159] Vgl. dazu Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1202 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995).

und im Vergleich zu anderen Buchobjekten aus ähnlichen Verhältnissen und in Abgrenzung zu Produkten mit einem anderen Hintergrund. Dabei folgt die Untersuchung der „radikale[n] Kontextualität der Cultural und Visual Studies“,[160] die mediale Repräsentationen wie Buchobjekte anhand ihrer Intertextualität, Interpiktorialität und Intermedialität kontextualisieren. Der Soziologe Stuart Hall argumentiert für Bilder als mediale Repräsentationen: „Bilder akkumulieren Bedeutung, wenn sie in Verbindung und zueinander interpretiert werden“[161]. Diese Argumentation lässt sich ebenso auf Buchobjekte anwenden.

Aus Pergament gefertigte, mit satten Mineralfarben und Blattgold illuminierte Handschriften wurden und werden als schön(er) angesehen, unter anderem, weil ihre Produktion teurer und komplexer war als die Fertigung einer illustrierten Papierhandschrift. Dieser Schluss ist noch heute gültig, betrachtet man die Verkaufspreise illustrierter Handschriften gegenüber reinen Texthandschriften.[162] Die Untersuchung ist jedoch nicht primär an einem ‚ästhetischen‘ Faktor interessiert, sondern am Kontext und der Innovationskraft der Handschriftenproduktion in Berührung mit dem Druck. Objekte, hier Buchobjekte, müssen im Kontext ihrer Produktion und Rezeption betrachtet werden, denn sie beziehen sich immer auf Objekte vor ihnen. Darauf basierend ist es schließlich den Rezipient:innen möglich, das Objekt in Wissens- und Verständnishorizonte einzuordnen.

[160] Siehe Lobinger, „Visualität“, S. 94.
[161] Vgl. Stuart Hall, „The Spectacle of the ‘Other’“, in *Representation. Cultural representations and signifying practices*, hrsg. von Stuart Hall (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2007), S. 223–290, hier S. 232.
[162] Vgl. Sandra Hindman, Michael Camille, Nina Rowe und Rowan Watson, *Manuscript Illumination in the Modern Age* (Evanston: Mary and Leigh Museum of Art, 2001).

Nach der vorliegenden Definition spielt in die Ästhetik eines Buchobjekts stets ein ökonomisch-finanzieller Aspekt herein. Für die betrachteten Handschriften kann, im Gegensatz zu den untersuchten Drucken, nicht von einem marktwirtschaftlichen Faktor gesprochen werden, da die Handschriften sich höchstwahrscheinlich an ein Individuum richteten und nicht für einen breiteren Verkauf konzipiert waren. Die hier betrachteten Handschriften und Drucke haben jedoch unweigerlich einen gewissen finanziellen Wert. Manchmal ist dieser Wert überliefert, in den meisten Fällen jedoch lässt er sich nur annäherungsweise durch andere Vergleichsobjekte etablieren.[163] Dieser Wert konstituiert sich zum einen aus den Material- und Arbeitskosten. Zum anderen kommt ein arbiträrer kultureller Wert hinzu, der sich aus dem Kontext des jeweiligen Objekts zusammensetzt.

2.6 Das Buch: Medium, Kommunikationsmittel, Materialität

Um beim Transfer des *Mörin*-Textes von der Handschrift in den Druck von einem Medienwechsel sprechen zu können, soll in dieser kurzen Hinführung das Buch als materielles Objekt und Medium definiert sowie der Medienbegriff für die vorliegende Untersuchung genauer abgegrenzt werden.

Das vorliegende Kapitel befasst sich mit der spätmittelalterlichen Handschrift respektive dem frühneuzeitlichen Buch als materiellem Objekt und Medium.[164]

[163] Vgl. Cristina Dondi, „From the *Corpus Iuris* to ‘psalterioli da puti’, on Parchment, Bound, Gilt… The Price of Any Book Sold in Venice 1484–1488“, in *Printing R-Evolution and Society 1450–1500. Fifty Years that Changed Europe*, hrsg. von Cristina Dondi, Bd. 13, Studi di storia (Venice: Edizioni Ca’Foscari, 2020), S. 577–599.

[164] Vgl. Ursula Rautenberg, „Das Buch in der Codexform und einblättrige Lesemedien“, in *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), S. 279–336, hier S. 279.

Beiden gemein ist die Codexform, die spezifische Rezeptionsarten mit sich bringt.[165] Diese umfassen ein nuancenreiches Spektrum zwischen stillem, individuellem Lesen und Betrachten bis hin zum kollektiven Erlebnis, bei dem der Text gemeinsam rezipiert wird.[166] Das Buch, ob Manuskript oder Druck, zeichnet sich durch seine rechteckige Form und seinen Buchblock aus, der aus unterschiedlich dicken Lagen von Papier oder Pergament besteht, die individuell gebunden werden.[167] Auch hier zeigen sich die Besonderheiten der Henfflin-Handschriften in ihrem Produktionskontext: Beim Transport der Handschriften in den Vatikan und bei deren Neubindung wurde in den zweiten Band von Margarethes Altem Testament cpg. 17 versehentlich ein Blatt aus cpg. 20 eingebunden. Es handelt sich bei dem Blatt um die Illustration eines Königs aus der Werkstatt Diebold Laubers, die ehemals dem Prologus Galeatus des Hieronymus vorausging. In der Vatikanischen Bibliothek wurde das Blatt fälschlicherweise der Henfflin-Handschrift zugeordnet und als fol. 1r eingebunden. Dieses Versehen war aber nur aus zwei Gründen möglich: Zum einen aufgrund des ähnlichen ja fast identischen Formats des Blattes und zum anderen durch Ähnlichkeiten in der Ausführung der Illustrationen. Dies verweist auf den weiteren Produktions- und Rezeptionskontext, in dem die Henfflin-Handschriften eingeordnet werden können.

Die einzelnen Blätter des Buchblocks werden schließlich zusammengeheftet und die dadurch entstehenden Lagen mit einer Bindung zusammengehalten. Das dergestalt gebundene Buch verfügt über einen Einband oder Umschlag. Auch die unter

[165] Vgl. ebd., S. 292.

[166] Vgl. dazu allgemein Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Hrsg., *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Bd. 1, Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 933 (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015).

[167] Die folgenden generellen Ausführungen folgen Rautenberg, „Das Buch in der Codexform“, S. 281 und 292.

Ottheinrich hinzugefügten Einbände der Henfflin-Handschriften boten eine Möglichkeit der Personalisierung, die zeigt, wie die haptischen Qualitäten des Buchobjektes für Benutzer:innen von Bedeutung war.

Die obige Definition bezieht sich auf das Buch in Codexform, wie es sich im westlichen Teil Europas seit dem 4. Jahrhundert durchgesetzt hat. Was nach einer simplen Entwicklung anmutet, ist stattdessen das Resultat langwieriger und komplexer kultureller Prozesse und Änderungen im Lesehabitus und Gebrauch von Büchern.

Das Buch, ob in seiner Handschriftenform oder als Druck, ist ein materielles Objekt, das das Endergebnis eines handwerklichen oder industriellen Herstellungsprozesses ist. Dies wird deutlich auf der Oberfläche der unterschiedlichen Objekte. Besonders die mit einem lasurartigen Farbauftrag kolorierte *Mörin*-Handschrift zeigt die Verbindung zwischen technischem Herstellungsprozess und händischer Nachbearbeitung.

Bücher sind von Menschen für Menschen geschaffene Objekte und dadurch eingebettet in einen spezifischen kulturellen Kontext, beginnend mit seiner Konzeption über die Produktion bis hin zu seiner materiellen Form und seiner spezifischen Nutzung in einer Gesellschaft. So sind die Griffspuren, welche zahlreiche Benutzer der vergangenen 500 Jahre in den Henfflin-Handschriften hinterlassen haben, noch heute deutlich an Vorder- und Fußschnitt der Manuskripte zu erkennen.[168] Die Einbettung eines Objekts in seinen spezifischen Kulturkreis zeigt, dass die Bedeutung desselben – nach dem semiotischen Konzept einer materiellen Kultur – nicht nur in der Materialität, sondern auch im Kontext des Gebrauchs in einer Gesellschaft liegt.[169]

[168] Vgl. exemplarisch Lohengrin; Friedrich von Schwaben cpg. 345, UB Heidelberg, fol. 1r und fol. 51v.
[169] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform“, S. 297.

In ihren Begrifflichkeiten lehnt sich die Arbeit an den Schweizer SFB an, der das Begriffscluster ‚Medienwechsel' und ‚Medienwandel' verwendet.[170] Auch hier muss nochmals festgehalten werden, dass aufgrund der Begrifflichkeiten die Idee des Medienwechsels, respektive Medienwandels, im Englischen nicht funktionieren würde, da der englische Begriff *media* eine andere Bedeutungsebene abdeckt als der deutsche Medien-Begriff. Ich spreche im Fall der *Mörin* und ihrem Schritt von der Handschrift in den Druck von einem Medienwandel, der nicht synonym zu sehen ist mit dem Medienwechsel. Der Medienwandel ist beispielsweise eine Anpassung an neue Rezipienten innerhalb des Drucks unter anderem durch Formatänderungen. Der Medienwechsel ist ein Überbegriff und umfasst alle aktiven und intentionalen Prozesse des Medienwandels.[171] Der Schritt des Medienwandels setzt auf Seiten des Betreibers eine enge Vertrautheit mit beiden Medien und ihren eigenen Gesetz- und Regelmäßigkeiten voraus. Nur so kann der Medienwandel gelingen und als Resultat davon ein ‚lesbares' Objekt entstehen. Insbesondere die Henfflin-Handschriften zeigen, dass der mediale Einfluss und auch der Medienwandel nicht unidirektional sind, sondern dass Darstellungskonventionen vom Druck auf das Medium der Handschrift rückübertragen wurden. Dies wird ersichtlich in den Bildkonventionen der *Heidin* und im *Sigenot*, die Einflüsse des Drucks und der Stilistik von Holzschnitten verwendet. Darstellungsfragen werden im Medium Handschrift und im Medium des gedruckten Buches jedoch anders gelöst. Als Beispiel dient die Handschrift Rps 49/IV, UB

[170] Vgl. Christian Kiening und Martina Stercken, Hrsg., *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Bd. 4, Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven (Zürich: Chronos, 2008).

[171] Vgl. Uwe Wirth, „Intermedialität", in *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*, hrsg. von Thomas Anz, Bd. 1 (Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007), S. 254-264, hier S. 225.

Thorn/Toruń, die 1528 entstand. Als Vorlage diente der Druck von 1512. Für die Druckabschrift musste das Layout angepasst werden, um ein ‚lesbares' Textobjekt zu erhalten. Die Holzschnitte wurden nicht in Bilder übertragen, was den Gattungskonventionen von Minnereden in ihrer Handschriftenform entspricht.

Um nun beim Transfer eines Textes von der Handschrift in den Druck tatsächlich von einem Medienwechsel sprechen zu können, muss der Begriff ‚Medium' für die vorliegende Arbeit klar definiert sein. Im weitesten Sinne ist ein Medium ein Kommunikationsmittel; während die menschliche Stimme ein Basiskommunikationsmittel darstellt, sind Bücher komplexere Kommunikations- respektive Speichermittel, die es ermöglichen, über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg zu kommunizieren. Das hierzu herangezogene Kommunikationsmodell basiert auf dem Modell der Kommunikationswissenschaftler Günter Bentele und Klaus Beck, die Kommunikation „als intentionale Informationsübertragung zwischen zwei oder mehr Systemen" sehen, „die der Informationsabgabe und -aufnahme fähig sind"[172]. Bücher als Medien ermöglichen es, ‚Wissen' extern respektive vom Körper des Benutzers (räumlich und zeitlich) distanziert zu speichern, eine Idee, die Marshall McLuhan bereits 1964 als „extension of man"[173] bezeichnet. Ihr Gebrauch geht somit über die Möglichkeiten der menschlichen Basiskommunikation hinaus.[174]

[172] Siehe Günter Bentele und Klaus Beck, „Information – Kommunikation – Massenkommunikation: Grundbegriffe und Modelle der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft", in *Medien und Journalismus. Eine Einführung*, Bd. 1 (Opladen, 1994), S. 16–50, hier S. 21; vgl. Thomas Mock, „Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations-und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs". *Publizistik* 51, Nr. 2 (Juni 2006): S. 183–200, hier S. 189.

[173] Zit. nach Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 11.

[174] Vgl. ebd.

Beim Medienbegriff handelt es sich jedoch methodologisch um ein vages und multivalentes Konzept.[175] Der Terminus ‚Medium' ist facettenreich, da in seinen verschiedenen wissenschaftlichen Anwendungsbereichen jeweils unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden, abhängig vom argumentativen Endziel.[176] Während die medienwissenschaftliche Forschung den Begriff ‚Medium' oftmals als ‚Massenmedium' im Sinne moderner Publikationsmedien versteht,[177] wird ein Medium in seiner am weitesten verbreiteten Bedeutung grundsätzlich als ein Vermittler von Inhalt, als ein Kommunikationsmittel aufgefasst.[178] Die Schwierigkeit des Medienbegriffes generell und für die vorliegende Arbeit besteht darin, dass die Bezeichnung nicht ein Realobjekt beschreibt, sondern dem Buchwissenschaftler Dietrich Kerlen zufolge „einen Beziehungs- oder Funktionsbegriff"[179] darstellt. Ein Medium existiert daher nicht im Vakuum, sondern entsteht erst durch seine Funktion im Bezug zu anderen Personen und/oder Gegenständen.[180]

Nach der Sprach- und Kommunikationswissenschaftlerin Barbara Frank-Job sind Texte (und ihre Träger, hier Bücher) und ihre Materialität jeweils in eine konkrete Kommunikationssituation eingebunden, so etwa die *Mörin*-Handschrift, die am Heidelberger und Rottenburger Hof rezipiert wurde und dann als Druck in unterschiedlichen konfessionellen urbanen Kontexten im 16. Jahrhundert.[181] Als

[175] Vgl. ebd., S. 183.
[176] Vgl. ebd., S. 185.
[177] Vgl. Kathrin Fahlenbrach, *Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung in die Mediengeschichte* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019), S. 3; vgl. ferner Mock, „Was ist ein Medium?", S. 185.
[178] Vgl. Mock, „Was ist ein Medium?", S. 185–186.
[179] Siehe Dietrich Kerlen, *Einführung in die Medienkunde*, Universal-Bibliothek 17637 (Stuttgart: Reclam, 2003), S. 9; vgl. Mock, „Was ist ein Medium?", S. 184.
[180] Vgl. Mock, „Was ist ein Medium?", S. 184.
[181] Vgl. Barbara Frank-Job, *Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschriftentradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen*, Bd. 67, ScriptOralia (Tübingen: G. Narr, 1994), S. 19.

Handschrift war die *Mörin* ein Resultat der höfischen Produktion und Rezeption und war fest in die Hofkultur des 15. Jahrhunderts eingebettet. In diesem Kommunikationskontext funktioniert die Handschrift nach den etablierten Formen und Normen der höfischen Gesellschaft, mit denen sowohl der Verfasser, Hermann, als auch die Fürstin Mechthild vertraut sind. In diesem Kommunikationszusammenhang funktionieren auch die zahlreichen literarischen Referenzen und möglichen Anspielungen auf Mechthilds Hof. Rezipienten, die nicht Teil dieser Kommunikationssituation sind, können nicht auf diesen Wissenshintergrund zurückgreifen, wodurch diese Ebene der *Mörin* ‚unlesbar' wird. Die *Mörin*-Drucke stehen in einer gesonderten Kommunikationssituation, die durch den Medienwandel unterstützt wird. Die städtischen Rezipienten sind nicht mehr Teil des ursprünglichen Kommunikationszusammenhangs, wodurch die humoristische Ebene, die auf die unmittelbare Vertrautheit mit den Begebenheiten im Umkreis Mechthilds basiert, entfällt. Dafür treten andere Aspekte wie der ‚Orient-Faktor', unterstützt durch die hinzugefügte Bebilderung, in den Vordergrund.

Jede Form der Kommunikation braucht ein Medium, um stattzufinden.[182] Für eine erfolgreiche Kommunikation durch das Medium Buch ist es notwendig, dass der Textproduzent (Schreiber, Drucker etc.) während der Produktion die Spezifika der Rezeptionssituation versteht und die Leseerwartungen und Informationsbedürfnisse voraussehen und bedienen kann.[183] Für das Zustandekommen einer Kommunikation müssen daher Sender und Empfänger, Textproduzent und Rezipient über ein Minimum an gemeinsamem Wissen verfügen, das die Konventionen des jeweiligen Mediums

[182] Vgl. Mock, „Was ist ein Medium?", S. 183.
[183] Vgl. Frank-Job, *Textgestalt*, S. 19.

umfasst.[184] Diese Kenntnisse des Buches als Medium und seiner Konventionen werden beim Erlernen des Lesens und Schreibens erworben, das normalerweise institutionalisiert ist.[185] Weiter ausgebaut und vertieft werden sie, ausgehend vom individuellen Kompetenzlevel des Rezipienten, im Umgang und vermehrten Kontakt mit dem Objekt.[186] Die Aussage „The medium is the message"[187] ist auch für das Buch als Medium von Bedeutung. Die Idee, dass die Wahl des Mediums dessen Botschaft beeinflusst, basiert auf dessen Materialität, Visualität und Medialität. Während McLuhan diesen Umstand für die Medienwissenschaft hervorhebt, betont McKenzie ihn in *Bibliography and the Sociology of Texts* für die bibliographische Forschung.[188] Nicht nur der tatsächliche ‚Inhalt', sprich der Text eines Buches enthält Information, sondern auch die Materialität des Objekts. Derartige Metainformationen beeinflussen die Bedeutungskonstitution für den Rezipienten des Textes.[189] Die Materialität der zu untersuchenden Objekte ist so eng mit ihrer jeweiligen Medialität verknüpft.[190]

Die Materialität und Visualität des Schriftträgers tragen zur Nachricht bei.[191] Die materiellen und visuellen Eigenheiten liefern zusätzliche Informationen, die dem Benutzer helfen, das Medium in einen entsprechenden Kontext einzuordnen und zu verstehen.[192] Als Beispiel:

184 Vgl. ebd., S. 21.
185 Vgl. ebd., S. 13.
186 Vgl. ebd.
187 Vgl. das erste Kapitel „ The Medium Is the Message" in McLuhan, *Understanding Media*, S. 12–22.
188 Vgl. ebd.; McKenzie, *Bibliography*.
189 Vgl. McKenzie, *Bibliography*, S. 8–9.
190 Vgl. Ann Marie Rasmussen und Markus Stock, „Introduction: Medieval Media". *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 52, Nr. 2 (Mai 2016): S. 97–106, hier S. 97.
191 Vgl. McKenzie, *Bibliography*, S. 8–11.
192 Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform", S. 300–304.

Das, was Unger anhand der Gegenüberstellung von Comic und Stundenbuch gezeigt hat, lässt sich auch den *Mörin*-Drucken zeigen: sie liefern einem mit beiden Medien vertrauten Rezipienten Hinweise über den Gebrauch, die Herstellung sowie die intendierten Benutzer beider Medien. Während die erste und zweite Ausgabe der *Mörin* mit ihrem großen Format eher ein ‚statisches' Lesen an einem Tisch oder Pult bedingt, sind die Frankfurter *Mörin*-Ausgaben durch ihr kleineres Format äußerst mobil. Ausgehend vom Format unter hinzuziehung weiterer Indizien, kann so von der Benutzer:inn auf den Gebrauchskontext geschlossen werden. Dieses Wissen kann jedoch nur in der Auseinandersetzung mit dem Medium erworben werden.[193] Der Akademiker und Typograf Gerald Unger hält fest, dass das „typographische Unterscheidungsvermögen des Durchschnittlesers"[194], die Fähigkeit, anhand von visuellen Merkmalen den Text zu kontextualisieren und zu kategorisieren, immens und äußerst detailreich sein muss. Für die *Mörin*-Drucke bedeutet das, dass die Leser:innen mit den Konventionen der Druckproduktion vertraut sein müssen, um den nun in den Druck übertragenen Text lesen zu können, etwa die Form, in der Lagenziffern angebracht sind oder etwa die Unterscheidung der unterschiedlichen S-Formen, die im Druck zur Anwendung kommen. Die Konventionen entwickeln sich zwar aus denen der Handschrift heraus, aber nehmen dann ein Eigenleben an, wie etwa die Etablierung von Titelblättern für Drucke. Lesbarkeit beschränkt sich so nicht nur auf den Text selbst, sondern umfasst auch die Darstellungskonventionen des Objektes.

Um nun für die *Mörin* im Hinblick auf den Wechsel von der Handschrift zum Druck mit Bestimmtheit von einem Medienwandel sprechen zu können, ist es wichtig, von der

193 Vgl. Gerard Unger, *Wie man's liest* (Salenstein: Niggli, 2009), S. 15–17.
194 Siehe ebd., S. 17.

Makro- zur Mikroperspektive zu wechseln und das Medium Buch in seine essenziellen Bestandteile als Speicher- und Kommunikationsmedium zu zerlegen.[195] Im Kommunikationsmedium Buch fungieren die graphischen Zeichen als ein Informationsträger.[196] Die Zeichen benötigen eine materielle Dimension und sind auf ein physikalisches (Träger-)Medium aufgebracht.[197] Die vorliegende Untersuchung unterscheidet daher zwischen dem Informationsträger (der Schrift) und dem (Träger-)Medium, dem Buch. Während bei der gesprochenen Sprache der semantische Inhalt der Worte der Hauptträger von Information ist und aktiv zur Kommunikation führt, sind paraverbale Angaben, die passiv mitvermittelt werden, Nebenträger von Informationen, die zur Qualifizierung der Aussage beitragen.[198] Das Buch, der physikalische Träger, enthält Informationen, die über das jeweilige enthaltene Zeichensystem hinausgehen. Der Rezipient kontextualisiert das jeweilige Objekt auf der Basis der jeweiligen Medialität, seiner Visualität und durch die Haptik der Materialität. Dies zeigt auch, dass die Benutzung von Lesemedien, von Handschrift und Druck, nicht nur primär über die neurale kognitive Entschlüsselung von Sprachzeichen besteht, sondern auch von den Umständen des Leseaktes abhängt.[199]

Die Buchwissenschaftlerin Ursula Rautenberg spricht von der „Verbindung von materielle[n] Schriftträger[n]“[200], die im Zusammenspiel mit den Schrift- und/oder Bildzeichen unterschiedliche ‚Schriftmedien‘ formen, die auf die Anforderungen

[195] Vgl. Kiening, *Fülle und Mangel*, S. 10.
[196] Vgl. Mock, „Was ist ein Medium?“, S. 186.
[197] Vgl. ebd., S. 191.
[198] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform“, S. 281.
[199] Vgl. ebd., Anm. 3.
[200] Siehe ebd., S. 281.

unterschiedlicher Kommunikationsleistungen eingehen.[201] Demnach ist für die Definition des Medienwechsels nicht nur das Trägermedium, sondern die Verbindung von Schriftproduktion, Trägermedium und Kommunikationszusammenhang von Bedeutung. Der Informationsträger (Schrift) ist entscheidend für die Definition des Medienwechsels, aber auch das Element der eigentlichen Kommunikationsleistung. Die Materialität des Trägers kann dieselbe sein oder sich stark überschneiden. Die Frage, wie das Zeichensystem aufgebracht wurde, ist entscheidend, denn darin liegt auch der (r)evolutionäre Charakter des Druckes gegenüber der Handschrift: die Möglichkeit, mit gleichbleibender Qualität und extrem gesteigerter Geschwindigkeit Text zu produzieren und zu kommunizieren.[202]

Dass wir von einem Medienwechsel sprechen können, wird außerdem erst in der Retrospektive möglich, wenn die sozialen Konsequenzen und Auswirkungen des neuen Mediums sich entfaltet haben und quantifizierbar sind.[203] Gerade an Produkten wie den Henfflin-Handschriften, die Einflüsse verschiedener Medien vereinen, wird der enge mediale Konnex, in dem diese Objekte entstehen, untersuchbar. Es zeigt sich aber auch, dass sie als eine Art ‚Hybridprodukt' unsere Vorstellung, was ‚medientypisch' für Handschriften oder Drucke ist, unterwandern.

Jedes Zeichensystem hat einen sozialen Kontext und Gebrauch. Erst im Umgang und im Gebrauch erhält es einen kommunikativen Kontext, sprich eine kommunikative Bedeutung. In diesem Prozess erwirbt und entfaltet das Zeichensystem dann soziale Effekte. Nach dem Kommunikations- und Medienwissenschaftler Thomas Mock sind

[201] Vgl. ebd.
[202] Vgl. Fahlenbrach, *Medien, Geschichte und Wahrnehmung*, S. 88–90.
[203] Vgl. zum Folgenden Mock, „Was ist ein Medium?", S. 192–193.

Medien in ihrer Funktion als Kommunikationsmittel daher unterschiedlich stabile Anwendungs- und Verwendungsweisen „bestimmter Kommunikationsmittel (bzw. Kombinationen davon) für bestimmte kommunikative Zwecke“. Die soziale Komponente und ihre Bedeutung konstituieren sich dadurch, dass die Eigenschaften des Kommunikationsmittels nicht ausschließlich in den Charakteristika des Mediums liegen, sondern in der sozialen Verwendung. Es ergeben sich „Formen des sozialen und institutionalisierten Gebrauchs“ von Kommunikationsmitteln. Im Umgang mit ihnen und in ihrer Anwendung kommt es zur Herausbildung und schließlich zur graduellen (aber nicht endgültigen oder exklusiven) Stabilisierung der Verwendung des Mediums im Alltag. Durch den graduellen Übergang der Verwendung eines neuen Mediums und die allmähliche Nutzung als sozial anerkanntes ‚Default-Medium‘ ist es möglich, von einem sozial basierten bzw. gesellschaftlich anerkannten Medienwechsel zu sprechen. Dieser Medienwechsel tritt oftmals zeitlich versetzt von der eigentlichen Einführung und technologischen Innovation des neuen Mediums auf, da es in der historischen Perspektive Zeit braucht, bis sich die technologische Neuerung durchsetzt. Dadurch kommt es zu einer Übergangsphase, in der beide Medien parallel genutzt werden und funktional in ein Mediensystem eingebunden sind, wie etwa in der Übertragung von Konventionen des Frühdrucks auf die illuminierten Handschriften in der Henfflin-Werkstatt, wodurch Illustrationen entstehen, die der Holzschnittästhetik verpflichtet sind. Auf der Handschriftenseite wird die kreative Verbindung besonders in den AT-Handschriften sichtbar, in denen der Text eines Frühdrucks mit den Holzschnittillustrationsvorlagen anderer Drucke in einen produktiven Dialog gesetzt wird. So entsteht auch das spezifische gerahmte Format der Bilder, die aber flexibel auf

die spezifische Textfassung reagieren, wie etwa die Ausgestaltung des Kopfkissen des Holofernes als Transportmittel für dessen abgeschlagenes Haupt zeigt.[204]

Die Mediengeschichte der *Mörin* in ihrer Wechselwirkung zwischen Produktion und Rezeption stellt einen der Hauptpunkte der übergreifenden Untersuchung dar. Die Relevanz des Medienwechsels zeigt sich vor dem Hintergrund der Mentalitätsgeschichte; mit der neuen Visualität/Materialität des Mediums ‚Druck' ist teils eine neue Form der Rezeption und damit ein neues Publikum verbunden. Im Prozess des Medienwechsels wird der Inhalt eines Mediums (Handschrift) den Strukturen des neuen Mediums (Druck) angepasst; damit erhält ein erweitertes respektive neues Publikum Zugang zum Inhalt. Dazu werden die Gestaltungsmöglichkeiten des neuen Mediums Druck ausgereizt. Allerdings zeigt sich im Hinblick auf die späteren Editionen, dass bedeutende Eingriffe nicht aufgrund des Medienwechsels, sondern aufgrund des geänderten Rezeptionskontextes vorgenommen wurden.

[204] Vgl. Henrike Lähnemann, „From Print to Manuscript. The Case of a Manuscript Workshop in Stuttgart around 1475", in *The Book in Germany*, hrsg. von M.C Fischer und William A. Kelly (Edinburgh: Merchiston Publishing, 2010), S. 17–34, hier S. 9–10.

Kommunikations- und medienwissenschaftliche Grundverständnisse von »Medium« — *Tabelle 1*

	Medium als	*Kriterium*	*Medienbegriff*	*Beispiele*
	Mittel der Wahrnehmung: physikalische Medien[A]	Wahrnehmung	Physikalischer Medienbegriff	Luft, elektromagnetische Felder etc.
I	Mittel der Verständigung: semiotische Medien[B]	Zeichen	Kodebezogener Medienbegriff	Sprache, Schrift, Geräusche, Gestik, Mimik etc.
	Mittel der Verbreitung: technische Medien[C]	Technik	Technischer Medienbegriff	Papier, Telefon, Fernseher, Computer, Internet, CDs etc.
II	Form von Kommunikation[D]	Institution	Soziologischer Medienbegriff	Brief, Telefon, E-Mail, Zeitung, Hörfunk, Fernsehen etc.

A auch: Wahrnehmungsmedien (Luhmann, Jokisch), materielle Medien (Bentele/Beck) etc.
B auch: semiotische Medien, Kommunikationsinstrumente (Schmidt), kommunikative Medien (Bentele/Beck), Signifikationsmedien (Sager), Kodierungsmedien (Posner), symbolische Medien (Merten) etc.
C auch: Medientechniken, mediale Techniken etc.
D mögliche Bezeichnungen bzw. Ansätze, die darauf zielen: Kommunikationsmedium (Boeckmann), soziales Medium (Posner), Medien als Institution (Bentele/Beck), Medien als komplexe institutionalisierte Systeme (Saxer), Medium als Kompaktbegriff (Schmidt) etc.

Abbildung 3: Die unterschiedlichen Aspekte des Medienbegriffs in Mock (2006) S. 195

2.7 Zusammenfassung

Die Untersuchung der als höfische Texte ihren Ursprung nehmenden *Heidin* und *Mörin* und die Diskussion ihrer sich verändernden Form im Medienwandel der frühen Neuzeit setzt am Überschneidungsbereich germanistisch-mediävistischer Studien zur *material* und *visual culture* und *media studies* an. Damit bietet sie für alle diese Bereiche eine Weiterentwicklung durch ein Durchbrechen von Epochen-, Medien- und Milieugrenzen. Zur Untersuchung der im Fokus stehenden Buchobjekte werden Methodologien aus den *material* und *visual culture studies* verwendet, die durch Ansätze aus der Medienwissenschaft ergänzt werden. Ansätze aus den *media studies* zur Betrachtung der Mediengeschichte dienen zusammen mit dem Medienwechsel dazu, sich ändernde Rezipient:innenkreise sichtbar zu machen. Die Konzepte Visualität, Materialität und Medialität bilden die Grundlage der Untersuchung und werden in erster Linie dazu genutzt, um einen Zugang zum soziokulturellen Kontext von Buchobjekten zu gewinnen, der notorisch schwer greifbar ist. Ebenso soll dieser Ansatz dabei helfen, weniger sichtbare Aspekte des weiblichen Beitrags zur Literaturlandschaft und höfischen Buchproduktion sowie sich ändernde Rezipient:innenschichten zu untersuchen.

3 Zwei Mäzeninnen: Mechthild von der Pfalz und Margarethe von Savoyen

Die spezifischen Lebensumstände Margarethes von Savoyen und Mechthilds von der Pfalz, die soziokulturelle Wirklichkeit, Teil des Adels zu sein, bildeten die Grundlagen und den Handlungsrahmen für die literarischen Unternehmungen der beiden Frauen. In den folgenden Abschnitten werden daher zuerst die Biographien Margarethes und Mechthilds im Hinblick auf ihre literarischen Interessen betrachtet (vgl. Kapitel 3.1) sowie die Lebensverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten der Frauen als Mitglieder des Adels besprochen (vgl. Kapitel 3.2).

Abbildung 4: Margarethe (links, Ausschnitt aus einer Altartafel um 1472/80, LMW Stuttgart Inv.-Nr. 13721) und Mechthild (rechts, Eingangsillumination aus dem Codex Ingeram 1459, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. A 2302)

Die beiden hier abgebildeten Darstellungen von Margarethe und Mechthild entstanden in einem stifterischen Kontext und in Verbindung zu ihren Eheschließungen, weshalb der dynastische Charakter der Portraits durch die Einfügung des Wappens unterstrichen wurde. Es sind klar repräsentative Portraits, die den Status der Frau und so das hohe Ansehen des Ehemannes unterstreichen sollen. Dadurch verbinden beide Darstellungen repräsentative Aspekte mit denen der Memorialkultur des Adels. Der Status der Fürstinnen wird besonders an der Kleidung ersichtlich. Margarethe trägt hier ein mit Perlen besetztes Stehfaltenkleid aus schwerem Brokatstoff und ein viellagiges Gebende. Ihr Portrait findet sich auf dem rechten Flügel eines Altargemäldes, weshalb sie auf den Knien und mit gefalteten Händen dargestellt wird. Sie ist hier als dritte und letzte Ehefrau gegenüber von Ulrich V. auf der linken Seite des Altargemäldes abgebildet.

Abbildung 5: Ulrich V. und seine drei Ehefrauen. Altartafel um 1472/80, LMW Stuttgart Inv.-Nr. 13721. Margarethe am Ende mit dem Savoyer Wappen

Abbildung 6: Albrecht VI. und Mechthild. Eingangsillumination aus dem Codex Ingeram 1459, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. A 2302

Die Darstellung Mechthilds findet sich im Codex Ingeram, einem Wappenbuch aus dem Besitz Albrechts VI., Mechthilds zweitem Ehemann. Albrecht in prunkvoller pelzverbrämter Kleidung hält einen goldenen Ring, ein Hinweis auf die Eheschließung mit Mechthild. Mechthild wird ihrem Ehemann gegenüber abgebildet. Ihre Kleidung verweist auf ihre Identität und Stellung als süddeutsche Fürstin: Sie trägt ein mit Goldfäden durchwirktes Kleid, Trippen, um ihre Schuhe vor Schmutz zu schützen, und ein Schleier liegt locker über ihren Zöpfen, hinter denen sich ein blaues Gefrens erahnen lässt. Mechthilds Pose scheint ganz darauf ausgerichtet zu sein, diese Elemente und Statussymbole zu unterstreichen. In ihrer rechten Hand hält Mechthild einen

Spiegel, nicht etwa ein Zeichen ihrer Überheblichkeit, sondern der *Sapientia*.[205] Der Spiegel unterstreicht so ihren Ruf als gebildete und belesene Fürstin, den sie sich bereits in ihrer ersten Ehe aufgebaut hatte.

Kaum zwei adelige Frauen haben in den letzten Jahren in Deutschland so viel öffentliche Aufmerksamkeit erfahren wie Margarethe von Savoyen und Mechthild von der Pfalz. In zwei kurz aufeinander stattfindenden Ausstellungen durch das Hauptstaatsarchiv Stuttgart erhielten das Leben und Wirken der beiden Frauen erneut umfangreichere wissenschaftliche Aufmerksamkeit.[206] In diesem Zusammenhang wurden nicht nur ihre Beziehung zueinander untersucht, sondern auch ihre individuellen bibliophilen Interessen, die sie miteinander verbanden,[207] vgl. die Diskussion zur Briefbeilage in der Einleitung.

Auch wenn der Zettel keine Einsicht in den Umfang eines Austausches über Literatur zwischen den Frauen geben kann, so ist er doch ein entscheidender Hinweis auf die vielschichtige Beziehung und den Kontakt zwischen den Fürstinnen. Der folgende biographische Überblick unterstreicht diese verbindenden und charakteristischen Elemente.

Die Leben beider fast gleichaltriger Frauen waren eng miteinander verwoben – zuvorderst aufgrund der dynastischen Hochzeitspolitik, die ihre Familien zwischen

[205] Vgl. Horst Wenzel, *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Philologische Studien und Quellen 216 (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2009), S. 97–101.

[206] Die erste Ausstellung fand zum 600-jährigen Jubiläum Mechthilds statt: „Mechthild (1419–1482). Im Spiegel der Zeit". Die Ausstellung fand in Stuttgart, Rottenburg sowie am Residenzschloss in Urach statt. Alle drei Standorte spielten eine entscheidende Rolle in Mechthilds Biographie. Die zweite Ausstellung trug den eindrucksvollen Titel: „Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen" und fand ebenfalls an für Margarethe wichtigen Residenzen statt: in Stuttgart, Morges und Turin.

[207] Vgl. generell Zimmermann, „Handschriften"; vgl. ferner Gudrun Bamberger und Jörg Robert, „‚Mechthilds Musenhof' – Renaissance und Ritterromantik im deutschen Südwesten", in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 39–47.

1445 und 1453 betrieben. 1445 heiratete Margarethe in zweiter Ehe Ludwig IV. von der Pfalz, Mechthilds jüngeren Bruder, und trat so in den Wirkungskreis Mechthilds und der Wittelsbacher ein. Die Hochzeit erfolgte, nachdem ihr ambitionierter Vater sie dem späteren Kaiser Friedrich III. als Braut angeboten hatte. 1449 starb Ludwig IV. jedoch nach nur vier Jahren Ehe und Margarethe wurde zum zweiten Mal Witwe, wobei es zu einem Vormundschaftsstreit um ihren unmündigen Sohn Philipp kam. Mechthilds Bruder Friedrich sah die ideale Gelegenheit gekommen, um sich die Herrschaft über die Kurpfalz zu sichern. Friedrich adoptiert Margarethes Sohn und sicherte sich durch den Prozess der Arrogation die Kurwürde, wodurch Margarethes Sohn erst nach dem Tod seines Onkels an die Macht kommen sollte. Margarethe indes gab ihre ausdrückliche Zustimmung zum Adoptionsprozess.[208] Es ist anzunehmen, dass dies geschah, um sich ihre Witwenrente und ihre Witwengüter zu sichern. Mechthilds erster Ehemann, Ludwig I. von Württemberg-Urach, starb 1450, und es kam ebenfalls zu einem Streit um die Vormundschaft ihrer unmündigen Kinder mit Ulrich V. Um Ulrich etwas entgegensetzen zu können, heiratete Mechthild 1452 Albrecht IV., den Bruder des späteren Kaisers Friedrich III. Bei ihrer Hochzeit mit Albrecht war Ulrich anwesend. Im Jahr 1453, nach erneuter Witwenschaft, heiratete Margarethe schließlich ebenjenen Ulrich V., um sich wie Mechthild ihre Rechte zu sichern, und geriet so erneut in den direkten Umkreis Mechthilds.

[208] Vgl. Birkmeyer, „Witwenschaft“, S. 288.

3.1 Mechthild von der Pfalz (1419–1482)

In diesem Abschnitt wird gezeigt, wie die Abstammung und die Familien, denen die Frauen angehörten, ihre Sammeltätigkeit beeinflussten. Das Leben der beiden Adelsfrauen, ihre Erziehung, ihre Ausbildung, ihre Familien und ihre verschiedenen Ehen, die sie mit unterschiedlichen Adelsdynastien verbanden, beeinflussten ihren Literaturgeschmack, stellten die Mittel für die Verfolgung ihrer literarischen Interessen und formten ihr Verständnis dafür, was höfische Literatur ist.

Mechthild wurde 1419 im Heidelberger Schloss als Tochter des Kurfürsten Ludwig III. und Mathilde von Piemont-Achaia und Savoyen geboren. Ähnlich wie Margarethes Vater pflegte Ludwig III. eine Leidenschaft für Literatur und besaß eine renommierte Sammlung kostbarer Handschriften. Er gründete die Stiftsbibliothek der Heiliggeistkirche in Heidelberg und unterstützte die junge Universität, indem er der Stiftung die theologischen, juristischen und medizinischen Bücher seiner Sammlung vermachte.[209] Aus eben dieser Sammlung entstand die später weltberühmte Bibliotheca Palatina.[210] Darüber hinaus geht die Wissenschaft von Ludwig III. als Käufer der Produkte der Elsässischen Werkstatt von 1418 aus.[211]

[209] Vgl. Ludwig Häusser, *Geschichte der Rheinischen Pfalz nach ihren politischen, kirchlichen und literarischen Verhältnissen* (Heidelberg: Winter, 1845), S. 310.

[210] Vgl. Zimmermann, Karin und Maria Effinger, „Die pfälzischen Kurfürsten als Auftraggeber von Handschriften und Büchersammler“, Bibliotheca Palatina digital, Oktober 2012, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/bibliotheca_palatina/auftraggeber.html (letzter Zugriff: 17.01.2022).

[211] Vgl. Spyra, Ulrike und Maria Effinger, „Die Elsässische Werkstatt 1418“, Bibliotheca Palatina digital, November 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/werkstatt1418.html (letzter Zugriff: 17.01.2022).

Mechthild heiratete 1436 in Stuttgart ihren ersten Mann, Ludwig I. von Württemberg.[212] Das Paar wurde zu Mäzenen repräsentativer Architektur und Literatur – Letzteres zeigt sich in den kostbaren illuminierten Handschriften mit ihren Allianzwappen, etwa in der lateinisch-deutschen Ausgabe des *Tacuinum Sanitatis*, den Mechthild wahrscheinlich zur Hochzeit ihres Sohnes Eberhard in Auftrag gab.[213] Mechthild machte sich auch als Universitätsstifterin einen Namen durch ihre Unterstützung bei der Gründung der Universitäten Freiburg (1457) und Tübingen (1477).[214] Während sie in der Gründungsurkunde der Universität Freiburg nicht direkt erwähnt wurde, wies sie doch die Einkünfte der Rottenburger St.-Martins-Kirche an Freiburg an.[215] Im Einladungsbrief vom 3. Juli 1477 zur Gründung der Universität Tübingen wird ihr Name eindeutig genannt.[216]

Mit 31 Jahren wurde Mechthild zum ersten Mal Witwe. Nach dem Tod Ludwigs I. kam es zum Vormundschaftsstreit mit Ulrich V., dessen Bruder und Margarethes späterem Ehemann.[217] Bereits zwei Jahre nach dem Tod ihres ersten Mannes heiratete Mechthild Albrecht IV. von Österreich, den Bruder des späteren Kaisers Friedrich III. Durch die Ehe mit Albrecht IV. wurde Mechthild zur Schwägerin des Kaisers und damit nach dessen Ehefrau höchstrangige Frau im Land.[218] Bei der Verbindung handelte es sich mit

[212] Vgl. Karlheinz Geppert, „Gräfin Mechthild – im (Narren-)Spiegel unserer Zeit“, in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 94–100, hier S. 98.

[213] Vgl. Dorothea Heinig, „Handschriftenbeschreibung 22519“, Handschriftencensus, Handschriftenbeschreibung 22519, Februar 2016, https://handschriftencensus.de/22519; Regina Cermann, „Die Bibliothek Herzog Eberhards im Bart vom Württemberg (1445–1496)“. *Scriptorium* 51, Nr. 1 (1997): S. 30–50.

[214] Vgl. Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild*, S. 25–26.

[215] Vgl. ebd., S. 26.

[216] Vgl. Günter Scholz, „Mechthild von der Pfalz (1419–1482)“, in *Fürstliche Witwen auf Schloß Böblingen* (Böblingen: Wilhelm Schlecht’sche Buchdruckerei, 1987), S. 37–44, hier S. 41.

[217] Vgl. ebd., S. 38.

[218] Vgl. Scholz, „Mechthild von der Pfalz (1419–1482)“, S. 39.

großer Wahrscheinlichkeit um eine Zweckehe, da Albrecht IV. seine finanziellen Mittel in Machtkämpfen aufgebraucht hatte und Mechthild Unterstützung in den andauernden Auseinandersetzungen mit Ulrich V. benötigte. Das Paar residierte die meiste Zeit getrennt und trat lediglich bei umfangreichen repräsentativen Gelegenheiten gemeinsam auf.[219] Ihre zweite Ehe mit Albrecht ermöglichte es Mechthild, Ulrichs Bestrebungen anzufechten, und gab ihr einen stärkeren Rückhalt auf dem politischen Parkett. Das gewissermaßen losere Verhältnis zu Albrecht – er war an Mechthild offenbar nicht in ihrer Funktion als Mutter eines Erben interessiert – gab ihr die notwendige Freiheit, um erneut ihren literarischen Interessen nachzugehen. Die Einnahmen aus den Wittümern Böblingen und Sindelfingen lieferten dazu die finanziellen Mittel.[220]

Während ihrer zweiten Ehe nahm Mechthild neben Böblingen ihren Wohnsitz in Rottenburg, der Hauptstadt Hohenbergs. Diese wurde zu ihrem ständigen Wohnsitz nach dem Tod Albrechts.[221] Mit 44 Jahren wurde Mechthild erneut Witwe und heiratete nicht erneut. Die Stadt bewahrt noch heute ihr Andenken als außergewöhnliche Kunstmäzenin, wie der Ausstellungskatalog zu ihrem 600. Geburtstag zeigt. Nicht nur direkt von ihr in Auftrag gegebene Werke, sondern auch ihr gewidmete Übersetzungen und Handschriften zeugen von ihrem Einfluss als Mäzenin.

Eine der wichtigsten Quellen und die einzige, die über Mechthilds eigene Sammlertätigkeit direkt Auskunft gibt, ist der *Ehrenbrief* Jakob Püterichs von

[219] Vgl. Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild*, S. 2.
[220] Vgl. Scholz, „Mechthild von der Pfalz (1419–1482)“, S. 37–40.
[221] Vgl. Christelrose Rischer, *Literarische Rezeption und kulturelles Selbstverständnis in der deutschen Literatur der Ritterrenaissance des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Ulrich Füetrers Buch der Abenteuer und dem Ehrenbrief des Jakob Püterich von Reichertshausen* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1973), S. 96.

Reichertshausen.[222] Selbst Mechthilds Testament erwähnt ihre Bibliothek nicht.[223] Der Historiker Joachim Fischer vermutet, dass ihre Bücher in ihrem Testament unter dem Ausdruck *zittlich*[…] *hab und guot*, miteinbegriffen waren, beides Dinge, die ihrem Sohn Eberhard im Bart hinterlassen wurden.[224] Auch Eberhards Testament erwähnt nur ein einziges Buch, das an seinen Neffen, Landgraf Willhelm von Hessen fiel.[225] Das Testament Margarethes ist heute leider verschollen, jedoch erwähnt eine Urkunde Pfalzgraf Philipps, Margarethes Sohn, vom 10. November 1479 ihre Verfügungen. In der Urkunde bestätigt Philipp den Erhalt eines goldenen Halsbandes mit einem Kreuzanhänger, ihrer Bücher und ihres besten Gewandes.[226]

Laut Püterichs *Ehrenbrief* umfasste Mechthilds Bibliothek im Jahr 1462 insgesamt 94 Bände. Jakob, in der Hoffnung, das Interesse der Herzogin zu wecken, legte seinem panegyrischen Werk eine Auflistung der 164 Bücher bei, die sich in seinem Besitz befanden, und schlug einen Austausch vor, da er von den 94 Büchern in Mechthilds Besitz 23 nicht kannte, darunter die *Mörin*. Leider nennt der Brief nur die 23 Titel der Bücher, von denen Püterich behauptet, dass er sie nicht kenne. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass er mit der Aufzählung genau dieser Titel eine Art ‚Idealbibliothek' einer deutschen Adligen kreierte, denn bei seinem Brief handelt es sich nicht um eine private Korrespondenz, sondern um ein illustriertes und literarisches Werk, das auf geschickte Weise dynastische und literarische Aspekte verband. Auch wenn nur 23 der 94 Titel

[222] Vgl. Zehtemair, Grubmüller und Montag, *Ehrenbrief*.
[223] Vgl. Joachim Fischer, „Das Testament der Erzherzogin Mechthild von Österreich vom 1. Oktober 1481", in *Eberhard und Mechthild. Untersuchungen zu Politik und Kultur im ausgehenden Mittelalter*, hrsg. von Hans-Martin Maurer, Lebendige Vergangenheit 17 (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1994), S. 111–165, hier S. 120.
[224] Vgl. ebd.
[225] Vgl. ebd.
[226] Vgl. ebd.

genannt werden, zeichnet sich zusammen mit Mechthilds Korrespondenz eine Vorliebe und ein Interesse an der höfischen Literatur ab, die sich meist auf die niederländische und burgundische Hofkultur bezieht.

3.2 Margarethe von Savoyen (1420–1479)

Margarethe wurde 1420 in Morges am Genfersee als Tochter von Maria von Burgund und Amadeus VIII. von Savoyen, dem späteren Papst Felix V., geboren. Wie Mechthild entstammte auch sie einer hochrangigen Adelsfamilie, die berühmt für ihr Mäzenatentum der Künste war, insbesondere der Literatur.[227] Dieses Mäzenatentum geht auf ihren Großvater väterlicherseits, Jean Duc de Berry, und mütterlicherseits auf Philipp den Kühnen von Burgund zurück.[228] Damit wurde Margarethe in eine Familie adeliger Kunstmäzene hineingeboren, die nicht einfach Bücher kauften, sondern auch in Zentren der Handschriftenproduktion fertigen lassen konnten.[229]

Während der Herrschaft von Amadeus VIII. wurden mehr Bücher in Auftrag gegeben als von jedem anderen Mitglied seiner Dynastie. Mit Margarethes Geburt erweiterte das Haus Savoyen seine Bibliothek durch Käufe, Aufträge und Erbschaften. Während des 15. Jahrhunderts baute Amadeus VIII. aktiv eine Bibliothek mit Handschriften und Inkunabeln auf; die Sammlung sollte später eine der eindrucksvollsten Europas werden. Aufgrund des Reichtums der Savoyer war es möglich, nicht nur einen, sondern mehrere Schreiber und Buchmaler zu beschäftigen, die am Hof tätig waren. Zum ersten Mal erschienen 1476 gedruckte Bücher als Ankauf in der Bibliothek der Savoyer. Bis zum

[227] Vgl. Sheila Edmunds, „The Medieval Library of Savoy“. *Scriptorium* 24, Nr. 2 (1970): S. 318–327; vgl. Thaller, „Buchkultur“.
[228] Vgl. Michael Camille, „The ‘Très Riches Heures’. An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction“. *Critical Inquiry* 17, Nr. 1 (1990): S. 72–107.
[229] Vgl. Edmunds, „Library “, S. 325.

Ende des 15. Jahrhunderts enthielt die Familienbibliothek etwa zwanzig Inkunabeln, was nicht nur die zunehmende Verfügbarkeit, sondern auch die Wertsteigerung und Wertschätzung des gedruckten Buches innerhalb des Adels zeigt.[230]

Während das Leben und Wirken Mechthilds von der Pfalz bereits früh von der Forschung beleuchtet wurden, unter anderem durch die Germanisten Ernst Martin und Philipp Strauch, erfuhren Margarethes Leben und bibliophile Unternehmungen nicht dieselbe Aufmerksamkeit. Die Kunsthistorikerin Sheila Edmunds untersuchte die Bibliothek des Hauses Savoyen und die Sammeltätigkeit von Amadeus VIII., unter dessen Herrschaft das Herzogtum den Hauptteil seiner Renaissancebibliothek anhäufte, die spätere Tätigkeit seiner Tochter blieb hingegen unerwähnt. Diesen Umstand haben die Arbeiten des Historikers Peter Rückert und der Historikerin Anja Thaller sowie der Germanistinnen Henrike Lähnemann und Martina Backes ausgeglichen.[231]

Als Grafen- und Papsttochter hatte Margarethe das Privileg, in ein bereits bestehendes Netzwerk von Mäzenen, Sammlern und Bibliophilen hineingeboren zu werden, die auf Zentren der Handschriftenproduktion in Frankreich und Italien zurückgriffen.[232] Zusammen mit ihren Geschwistern am Hof und ihrer Familie erhielt sie eine Ausbildung.[233] Als savoyische Prinzessin, die mit Französisch und Deutsch aufwuchs, lernte sie auch Italienisch und Latein.[234] Dieser Umstand war für die Verfolgung ihrer literarischen Interessen von großem Vorteil, da die Mehrsprachigkeit Zugang zu einer breiteren Auswahl an Werken bot. Ab 1453, mit ihrer dritten Ehe zu Ulrich V., wurden

[230] Für den Absatz vgl. Edmunds „Library" S. 318–325.
[231] Vgl. Rückert, *Mechthild (1419-1482) im Spiegel der Zeit*; Thaller, „Mechthild"; Lähnemann, „Margarethe"; Martina Backes, *Das literarische Leben*.
[232] Vgl. Edmunds, „Library ", S. 320.
[233] Zu den Sprachkenntnissen und Erziehung vgl. Rückert, „Margarethe", S. 217; ebenso Thaller, „Buchkultur", u. a. S. 9, 31.
[234] Vgl. Thaller, „Buchkultur", S. 8–9.

ihre Dokumente nur noch in deutscher Sprache geführt.[235] Vor diesem Hintergrund scheint es angemessen, dass alle von der Henfflin-Werkstatt gefertigten Handschriften in deutscher Sprache verfasst wurden.

Margarethe war insgesamt dreimal verheiratet. Während ihrer dritten und letzten Ehe mit dem Württemberger Grafen Ulrich V. wird sie durch die Henfflin-Handschriften als literarische Mäzenin klarer fassbar. Es gibt daneben weitere Texte und Handschriften, die in ihrem Besitz vermutet wurden,[236] wie die Prachthandschrift Guillaumes de Déguileville *Pèlerinage de la vie humaine* (Universitätsbibliothek Heidelberg, cod. pal. lat. 1969). Eine Version von *Les Champion des Dames* wird sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch in ihrem Besitz befunden haben, wobei es sich bei der Heidelberger Handschrift wohl nicht um das Dedikationsexemplar für Margarethe handelt.[237] Eine französische Chronik über das Herzogtum Savoyen ist nur noch über einen Katalog in Heidelberg nachweisbar.[238] Die Historikerin Anja Thaller vermutet auch einen Zusammenhang mit Margarethe bei einer weiteren Prachthandschrift, einer französischen Übersetzung von Boccaccios *Decamerone*, aus dem Besitz des Herzogs Philipp des Guten (Vatikan, BAV, cod. pal. lat. 1989). Gesichert ist hingegen Margarethes Versuch, einen Chrysographen aus dem Besitz Karls des Kühnen zu erwerben.[239] Auf ihrer Reise durch Zürich 1470 überreichten ihr die Patrizierinnen der Stadt einen Kodex mit der Vita der heiligen Regula[240] – eine symbolträchtige Geste, die

[235] Vgl. Rückert, „Margarethe", S. 217.
[236] Zum neusten Stand siehe Thaller, „Buchkultur", S. 25–27.
[237] Vgl. Backes, *Das literarische Leben*, S. 181.
[238] Vgl. Thaller, „Buchkultur", S. 25–26.
[239] Vgl. Backes, *Das literarische Leben*, S. 183.
[240] Vgl. ebd., S. 182–183.

die Bedeutung von Handschriften als Geschenkobjekte zwischen weiblichen Adligen unterstreicht.[241]

Wie diese Beispiele andeuten, standen Margarethe und ihre Pflege literarischer Interessen zwischen zwei kulturellen Bereichen: dem französisch-burgundischen und dem deutsch-pfälzischen. Nach ihrer zweiten Ehe im Zuge von Streitigkeiten um ihr Wittum musste Margaret die meisten ihrer Bücher zurücklassen und ihre Bibliothek neu aufbauen. Daher kann ihre Rolle als Mäzenin erst ab ihrer dritten und letzten Ehe klarer gefasst werden.

3.3 Lebensverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten adeliger Frauen

Um die bibliophilen Unternehmungen Mechthilds und Margarethes zu kontextualisieren, werden zuerst die Lebensverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten zeitgenössischer adeliger Frauen im Allgemeinen betrachtet, die die Grundlage für ihre literarischen Unternehmungen lieferten.

Für Mechthild und Margarethe bildeten die Höfe das Zentrum ihrer Welt und ihres Handlungsraumes.[242] Die spezielle Zusammensetzung und Struktur des Hofes eröffneten und beschränkten gleichzeitig die Handlungsmöglichkeiten adeliger Frauen. Ein Abweichen von den etablierten Strukturen findet sich in Mechthilds Fall, als sie sich auf ihren Witwensitz am Rottenburger Hof ‚zurückzieht' und sich dort den bislang auferlegten Einschränkungen eines vom Ehegatten beherrschten Hofes entzieht. Dieses ‚Brechen' mit der Tradition findet sich reflektiert in ironischen und anrüchigen

[241] Vgl. Thaller, „Buchkultur", S. 10–11.
[242] Für eine eingehende Untersuchung dieser Knotenpunkte siehe Kapitel 7.

Anmerkungen der *Zimmerischen Chronik*, die den freieren Umgang der Witwe mit den etablierten Strukturen als unsittlich ansah und dies in teils derben Worten porträtierte.[243]

Der generelle Handlungsspielraum der adeligen Frau hing vom Ehemann und dem Verhältnis zu ihm ab und war durch die patriarchalische Struktur des Hofes eingeschränkt.[244] In der Ehe wurde der Hofstaat des Mannes zum primären sozialen Bezugssystem der Frau.[245] Neben der generellen Handlungsfreiheit hingen auch die finanzielle Ausstattung sowie die personelle Zusammensetzung des Hofstaates zu einem Großteil vom Ehemann ab. War die Frau vor der Ehe bereits einmal verwitwet, so erhielt sie ein Wittum und Witwengeld, das ihr zu einem gewissen Grad finanzielle Unabhängigkeit vom Ehemann erlaubte. Dass das Witwengeld nicht immer pünktlich und teils gar nicht ausgezahlt wurde, erlebte auch Margarethe.[246] Im Falle von Margarethes zweiter Hochzeit begannen die Probleme jedoch bereits vor der Heirat, da sie bei der Brautübergabe 1445 in Basel nur einen Teil der ausgemachten Mitgift mit sich führte. Die Hochzeitsgesellschaft mussten vier Wochen auf die restliche Zahlung warten, die letztlich jedoch ausblieb. Margarethe wurde dennoch als Braut von Ludwig IV. akzeptiert, denn wer würde, trotz fehlender Aussteuer, eine Papsttochter

[243] Vgl. Sabine Ferlein, „Mechthild von der Pfalz als literarische Gestalt“, in *Fürstliche Witwen auf Schloß Böblingen* (Böblingen: Wilhelm Schlecht’sche Buchdruckerei, 1987), S. 67–78, hier S. 74–76.

[244] Vgl. generell Ilona Fendrich, „Die Beziehung von Fürstin und Fürst: zum hochadeligen Ehealltag im 15. Jahrhundert“, in *Fürstin und Fürst. Familienbeziehungen und Handlungsmöglichkeiten von hochadeligen Frauen im Mittelalter*, hrsg. von Jörg Rogge, Bd. 15, Mittelalter-Forschungen (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2004), S. 93–137; ferner Karl-Heinz Spieß, „Fremdheit und Integration der ausländischen Ehefrau und ihres Gefolges bei internationalen Fürstenheiraten“, in *Fürstenhöfe und ihre Außenwelt. Aspekte gesellschaftlicher und kultureller Identität im deutschsprachigen Spätmittelalter*, hrsg. von Thomas Zotz, Bd. 16, Identitäten und Alteritäten (Würzburg: Ergon, 2004), S. 267–290, hier S. 270.

[245] Vgl. Spieß, „Fremdheit“, S. 279.

[246] Vgl. allgemein Birkmeyer, „Witwenschaft“.

ausschlagen? Die Familie des Bräutigams versuchte dennoch Jahre nach der Hochzeit, das fehlende Geld einzutreiben.[247]

Besonders für aus dem romanischen Kulturraum stämmige (Ehe-)Frauen – wie Margarethe es in einem gewissen Grad war – bedeutete eine deutsche Ehe eine einschneidende Einschränkung, da die Frauen an deutschen Höfen meist abgeschirmt lebten.[248] Dies zeigt sich bereits in der baulichen Gestaltung des Hofes selbst mit seinen getrennten Frauenappartements.[249] Die Frauenwohnräume wurden abends meist geschlossen und nur tagsüber zu bestimmten Zeiten für den überwachten Besuch geöffnet.[250] Barbara von Gonzaga beschwerte sich beim Gesandten ihrer Mutter, Konrad von Hertenstein, über die Separierung der Frauenzimmer vom übrigen Hof.[251] Ihre Beschwerde sowie seine Antwort sind überliefert: *Auch ain yde person mus sich nach aim lantcz siten richten, das lant richt sich nach dem menschen nicht*.[252] Von der adeligen Frau wurde die vollkommene Anpassung an die Sitten und Gebräuche des neuen Hofes respektive Landes gefordert, ein Integrationsdruck, der psychologisch einschneidend gewesen sein muss. Hier bilden die Darstellungen in den Henfflin-Hand-

[247] Vgl. Ernest Cornaz, *Le Mariage Palatin de Marguerite de Savoie*, Bd. 15, Mémoires et Documents Publiés par la Société d'Histoire de la Suisse Romande (Lausanne: Payot, 1932), S. 25–28.

[248] Vgl. Spieß, „Fremdheit", S. 279.

[249] Vgl. Andrea Langer, „Die visuelle Repräsentation der Königin. Zu frühneuzeitlichen Porträts von jagiellonischen Herrschern und Herrscherinnen", in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 133–150.

[250] Vgl. Spieß, „Fremdheit", S. 279; ferner Gretl Köfler und Silvia Caramelle, *Die beiden Frauen des Erzherzogs Sigmund von Österreich-Tirol*, Bd. 269, Schlern-Schriften (Innsbruck: Wagner 1982), S. 80, 193; allgemein: Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, Hrsg., *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000).

[251] Vgl. Spieß, „Fremdheit", S. 279.

[252] Vgl. Karl-Heinz Spieß, „Heiratsmigrationen (westeuropäische Christenheit)", in *Migrationen im Mittelalter*, hrsg. von Michael Borgolte (Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2014), S. 305–310, hier S. 309. Brief vom 4. Oktober 1474 an Barbara von Brandenburg (Mutter Barbaras von Gonzaga). Archivio di Stato Mantua, Archivio Gonzaga, Bussta 439, fol. 169 (04.10.1474).

schriften einen visuellen Kontrapunkt, da die Bankett- und höfischen Darstellungen stets gemischtgeschlechtlich sind. Auch wenn in den Henfflin-Handschriften ein höfisches Idealkonstrukt abgebildet wird, so liegen diese Abbildungen möglicherweise näher an der Lebensrealität Margarethes vor ihren deutschen Hochzeiten.

Neben dem Hof war der ‚Hof im Hof', das sogenannte ‚Frauenzimmer', von zentraler Bedeutung. Der Begriff des ‚Frauenzimmers' wurde vom Mittelalterhistoriker Werner Paravicini in der Einleitung zum gleichnamigen Tagungsband diskutiert.[253] Paravicini hält fest, dass mit dem Begriff ‚Frauenzimmer' sowohl die Frauen-Wohnräume in einer Residenz als auch das Gefolge der Fürstin gemeint sein können, wobei Letzteres nicht nur aus Frauen bestand. Im Gegenteil: Der Männeranteil des Gefolges einer Fürstin konnte den Frauenanteil übertreffen.[254]

Bei der Brautfahrt, bei der Hochzeit und beim darauffolgenden Integrationsprozess am Hof des Ehemannes musste die Braut ihre Bindung zu ihrer Familie und Heimat bis zu einem gewissen Grad aufgeben. Dies manifestierte sich in einem symbolischen Kleiderwechsel.[255] Möglicherweise ist der Fokus auf den modischen Darstellungen in den Henfflin-Handschriften auch in diesem Zusammenhang zu deuten. Mit ihrer Ankunft am neuen Hof musste nicht nur die Fürstin selbst in das „familiäre

[253] Vgl. Werner Paravicini, „Einleitung", in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 14–25, hier S. 15.

[254] Vgl. Anja Kircher-Kannemann, „Organisation der Frauenzimmer im Vergleich zu männlichen Höfen", in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 235–246; ferner Monique Chatenet, „Les logis des femmes à la cour des derniers Valois", in ebd., S. 175–192.

[255] Vgl. ebd., S. 278.

Bezugssystem“[256] des Ehemannes, sondern auch ihr Gefolge in den Hof integriert werden. Der Historiker Karl-Heinz Spieß spricht hier von „komplexen Umorientierungsprozessen“[257], die generell bei Fürstenhochzeiten und verstärkt bei internationalen Hochzeiten abliefen. Die Ehepartner waren einander völlig fremd, stammten aus unterschiedlichen Kulturkreisen und sprachen unterschiedliche Sprachen. Während Mechthild innerhalb des deutschen Sprachraumes verheiratet wurde, erlebte Margarethe drei internationale Hochzeiten. Doch bereits regionale Unterschiede, allem voran der den Frauen gegebene Handlungsraum, divergierten stark von Hof zu Hof und teils auch von Ehefrau zu Ehefrau. Während Maximilian I. sich in seiner ersten Ehe mit Maria von Burgund den burgundischen Sitten unterwarf und die Frauenwohnräume unverschlossen hielt, folgte er bei seiner zweiten Ehe mit Bianca Maria Sforza den deutschen Verhältnissen.[258]

Ebenso wie der Mann bestimmte, wann die Frauenzimmer abgeschlossen werden sollten, konnte er grundsätzlich alle mitgebrachten Hofdamen entlassen und diese durch ansässige Adelige ersetzen, um sich die Gunst seines Hofadels zu sichern.[259] Die Frage, wie viele Leute aus dem ursprünglichen Gefolge der Frau am Hof des Mannes behalten wurden, hing auch von den finanziellen Mitteln des Ehemannes ab. In dieser Sache stellten Mütter und Schwiegermütter wichtige Verbündete dar. Barbara von

[256] Vgl. ebd., S. 268.
[257] Siehe ebd.
[258] Vgl. ebd., S. 280.
[259] Vgl. ebd., S. 281.

Brandenburg setzte sich dafür ein, dass ihrer Tochter ein Marschall sowie ein italienischer Arzt gewährt wurden.[260]

Man darf sich das Leben einer Fürstin trotz aller physischer Beschränkungen nicht als sesshaft vorstellen; wie Streich gezeigt hat, überschneiden sich die Itinerare des Frauenzimmers und des Hofstaats des Ehemanns nur zu bestimmten Zeiten.[261] Mechthild wie auch Margarethe lebten an verschiedenen Fürstenhöfen. Margarethe wuchs im Schloss in Morges und im am anderen Ufer des Genfersees liegenden Château von Ripaille auf, besuchte ihre burgundischen Verwandten und heiratete schließlich in deutsche Fürstenhäuser mit Sitz in Urach und schließlich Stuttgart. Mechthild lebte ihrerseits für länger Zeit an verschiedenen Höfen,[262] neben dem Heidelberger Pfalzgrafenschloss ihrer Kindheit und Jugend; nach ihrer Vermählung mit Graf Ludwig I. lebte sie am Hof in Stuttgart, nach der Landesteilung Württembergs in der Residenz in Urach, nach dem Tod Ludwigs I. nahm sie ihren Witwensitz in Böblingen, aber auch in Hohenberg, wobei ihr das Witwengut aus erster Ehe zukam. Bereits vor dem Tod ihres zweiten Gatten, Albrecht IV., hatte sie in Rottenburg am Neckar Residenz genommen, wo sie bis zu ihrem Tod blieb.

[260] Barbara drängte ihren Schwiegersohn, Paola einen Marschall zu gewähren, wie es sich für eine Fürstentochter gehörte, und verlangte, dass ein italienischer Arzt am Hof gehalten werden sollte. Vgl. ebd., S. 282.

[261] Vgl. Brigitte Streich, „Frauenhof und Frauenzimmer“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 247–262.

[262] Vgl. Sabine Ferlein, „Mechthild von der Pfalz als Literaturmäzenin“, in *Fürstliche Witwen auf Schloß Böblingen* (Böblingen: Wilhelm Schlecht’sche Buchdruckerei, 1987), S. 57–66, hier S. 57.

Abbildung 7: Residenzen und Wohnsitze Margarethes und Mechthilds nach Rückert und Thaller, „Zur Einführung“ (2020)[263]

Im Gegensatz zu Margarethe schien sich Mechthild um die ihr gehörenden Ländereien stärker zu kümmern. Eine Lohnabrechnung von 1478 für Rottenburg, vier Jahre vor Mechthilds Tod, gibt Hinweise auf literarische Netzwerke, die sich mit der Person Mechthilds verbinden lassen.[264] Darin wird festgehalten, dass Mechthild sowohl die *edeln vnd vnedeln* aber *auch allen iren amptlutn in irer gnadn herrschafftn* Lohn auszahlte.[265] Daraus folgert die Historikerin Sabine Ferlein, dass auch Adlige in Verwaltungsämtern wie Landeshofmeister, Vogt und Kanzler für ihre Dienste entlohnt

[263] Siehe Peter Rückert und Anja Thaller, „Zur Einführung: Eine ‚europäische‘ Fürstin und ihre Netzwerke“, in *Die Tochter des Papstes. Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache)*, hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller, 2020, S. 16–17.
[264] Vgl. Ernst, *Erzherzogin Mechthild*, S. 255.
[265] Vgl. Ferlein, „Literaturmäzenin“, S. 60.

wurden, ebenso wie von Mechthild eingesetzte bürgerliche Verwaltungsbeamte wie die Schultheißen in ihren Städten. Der umfangreiche Verwaltungsapparat aus adeligen und bürgerlichen Ministerialen bildete die Rottenburger Hofgesellschaft Mechthilds.[266]

Ihre Ehen, ihr gemeinsamer sozialer Hintergrund und Status sowie ihre literarischen Interessen verbanden Margarethe und Mechthild. Die Freiheiten und die jeweilige Erziehung, die beide Frauen innerhalb ihrer Familien genossen, bildeten die Grundlage für die Entwicklung und Pflege ihrer literarischen Interessen. Es ist unmöglich zu rekonstruieren, mit welchen Handschriften und Kunstwerken Mechthild und Margarethe konkret in Kontakt kamen, aber beide wurden in kunst- und literaturinteressierte hochadelige Familien hineingeboren und waren aller Wahrscheinlichkeit nach von diesen Objekten umgeben. Das Interesse beider Frauen an der burgundischen Hofkultur dürfte von ihren Familien unterstützt worden sein. Nach der Eheschließung bestimmte das Verhältnis zum Ehemann ihr Leben und die Gepflogenheiten an dessen Hof. Die Strukturen des jeweiligen Hofes boten Möglichkeiten und Beschränkungen für die Verfolgung ihrer Interessen. Die mehrfache Witwenschaft von Mechthild und Margarethe versorgte beide Frauen mit den finanziellen Mitteln, um ihre eigenen literarischen Interessen unabhängig von ihren Vätern, Ehemännern und Brüdern verfolgen zu können. Es scheint daher passend, dass Margarethe sich mit ihrer dritten Hochzeit und Mechthild sich nach dem Tod Albrechts intensiver der Literatur zuwandten.

[266] Vgl. ebd.

4 Rolle der Frauen in der höfischen Literaturproduktion

An dieser Stelle wird kurz die Position der Frau innerhalb der adeligen Gesellschaft analysiert, um zu zeigen, in welcher Form Fürstinnen zur Literaturproduktion und Literaturlandschaft beitragen konnten. Die verschiedenen Ehen Margarethes und Mechthilds und die Machtstreitigkeiten innerhalb der Pfalz hatten tiefgreifende Konsequenzen für Pflege der literarischen Interessen. Die mehrfachen Ehen Margarethes und Mechthilds brachten diese nicht nur in den Wirkungskreis der jeweils anderen, sondern halfen ihnen auch, die finanziellen Mittel zu erwerben, um ihre literarischen Interessen zu pflegen. Im folgenden Abschnitt soll daher kurz die Rolle der adeligen Frau besprochen werden, um dabei zu zeigen, wie sie dadurch innerhalb der adeligen Gemeinschaft zur Literaturlandschaft und Literaturproduktion innerhalb des Adels beitragen konnte.

4.1 Fürstliche Hochzeiten und Frauen als Vehikel des Literatur- und Kulturtransfers

Fürstliche Ehen wurden oft von langer Hand geplant und die Frauen teils im Säuglingsalter ihren Gatten versprochen. Mechthild wurde im Alter von siebzehn Jahren mit dem Grafen Ludwig I. von Württemberg verheiratet, nachdem sie im Säuglingsalter mit dem damals siebenjährigen Grafen verlobt worden war.[267] Margarethe ihrerseits wurde bereits mit elf Jahren mit Ludwig III. von Anjou verheiratet und nach Kalabrien

[267] Vgl. Erwin Frauenknecht, „Zwischen Pfalz, Württemberg und Habsburg. Mechthild in ihren dynastischen und politischen Beziehungen“, in *Mechthild (1419-1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung.*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 20–29, hier S. 21.

geschickt.[268] Die psychologische Auswirkungen, die die aus heutiger Sicht teils extrem frühen Hochzeiten adliger Mädchen mit sich brachten, sind nicht genau abzuschätzen, aber Hinweise auf Heimweh und Sehnsucht nach dem familiären Umfeld finden sich nicht selten in den Briefen junger adliger Frauen.[269]

Vor diesem Hintergrund gewinnt die sogenannte Brautausstattung zusätzliche Tragweite. Nach der Aushandlung des Ehevertrags, der die Mitgift sowie die Witwenversorgung der jungen Frau sicherstellen sollte, begann eine Übergangsphase für die adelige Braut, während derer die Brautausstattung vorbereitet wurde. Die Brautausstattung war essenziell für adelige Frauen. Sie bot nicht nur eine finanzielle Absicherung im Falle der Witwenschaft, sondern auch einen nicht zu unterschätzenden psychologischen Rückhalt und Komfort in einer fremden und möglicherweise sogar feindlich eingestellten Umgebung. So nahm Bianca Sforza ihre silbernen Bettwärmer mit ins kalte Deutschland.[270] Durch die teils opulente Ausstattung der Braut gelangten fremde Stoffe – Textilien und Literatur –, Kunstformen und Moden an einen neuen Hof oder, bei internationalen Fürstenheiraten, in ein neues Land, wie bei Margarethes ‚deutschen' Hochzeiten.[271]

Für den deutschsprachigen Raum sind es dabei vor allem italienische Bräute, deren Ausstattungen mit ihrem Umfang und ihrer Kostbarkeit beeindrucken: Barbara von Gonzaga brachte einen regelrechten Silberschatz in die Ehe mit Eberhard im Bart,

[268] Vgl. Eva Pibiri, „Von der Königin von Sizilien zur Herzogin von Bayern: Die beiden ersten Ehen der Margarethe von Savoyen", in *Die Tochter des Papstes. Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache)*, hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 56–64, hier S. 65–67.
[269] Vgl. Spieß, „Fremdheit", S. 278–280.
[270] Vgl. ebd., S. 273.
[271] Vgl. ebd., S. 272.

Mechthilds Sohn.[272] Die Brautsteuer ihrer Landsfrau Antonia Visconti, die den Grafen Eberhard III. ehelichte, hatte einen Wert von rund 70.000 Florin und wurde auf 98 Blättern verzeichnet.[273] Margarethes Zugeld bei ihrer Hochzeit mit Ludwig IV. betrug 125.000 Dukaten.[274] Aber die Pfalz profitierte nicht nur von der finanziellen Bereicherung durch die ausländischen Ehefrauen. Bei ihrer Hochzeit mit Graf Leonhard von Görz brachte Paola von Gonzaga nicht nur Bücher, sondern auch mit Renaissancemotiven verzierte Brauttruhen sowie einen Flügelaltar nach Deutschland.[275] Durch ihre umfangreichen Ausstattungen betrieben die italienischen Bräute eine Art ‚Kunstexport' in die neue Heimat.[276] Während personelle Wechsel und der Gütertransfer bei der Eheschließung zu einem gewissen Grade nachvollzogen werden können, ist die Frage nach dem kulturellen Einfluss der neu an den Hof kommenden Frau und ihres Gefolges nicht direkt qualifizierbar.[277] Wie Spieß festhält, lässt sich für den Einzelfall oftmals schwer ausmachen, ob eine internationale Fürstenehe der Primärgrund für einen Kulturtransfer darstellte, da Eheschließungen nur ein Teil im

[272] Zum heute nicht mehr erhaltenen Brautschatz von Barbara von Gonzaga vgl. Peter Amelung, Joachim Fischer und Wolfgang Irtenkauf, Hrsg., *Württemberg im Spätmittelalter. Ausstellung des Hauptstaatsarchivs Stuttgart* (Stuttgart: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, 1985), S. 131–133; ferner Werner Fleischhauer, „Der Silberschatz des Grafen Eberhard im Bart von Württemberg". *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 29 (1970): S. 43–45.

[273] Vgl. Amelung, Fischer und Irtenkauf, *Württemberg im Spätmittelalter*, S. 9.

[274] Vgl. Birkmeyer, „Witwenschaft", S. 286.

[275] Vgl. Claudia Sporer-Heis, „Mitgift und Morgengabe – Hochzeit und Politik um 1500", in *Circa 1500: Leonhard und Paola – ein ungleiches Paar; De ludo globi – vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches. Katalog der Tiroler Landesausstellung 2000*, hrsg. von Marco Abate (Genf, Mailand: Skira, 2000), S. 138–139, Abbildungen der Truhen auf S. 6, 81, 141.

[276] Vgl. die Zusammenstellung der Isabella von England bei der Heirat mit Kaiser Friedrich II. und die mitgegebenen Gegenstände in Percy Ernst Schramm und Florentine Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768–1250* (München: Prestl, 1962), S. 107ff.; zum Brautschatz für Isabella von Aragón, der Gemahlin Friedrichs des Schönen, vgl. Heinrich Finke, *Acta Aragonensia*, Bd. 3 (Berlin, Leipzig: Rothschild, 1922), S. 239–241, Nr. 114; und die Erläuterung des Schatzes bei Johanna Schrader, *Isabella von Aragon, Gemahlin Friedrichs des Schönen von Österreich*, Bd. 58, Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte (Berlin, Leipzig, Rothschild 1915), S. 24ff.

[277] Vgl. Spieß, „Fremdheit", S. 287.

Netzwerk des kulturellen Austausches waren – neben dem diplomatischen Austausch, den Handelsbeziehungen und den Universitäten.[278]

Während der direkte Einfluss der Kunstgegenstände auf einheimische Künstler ebenfalls schwierig zu quantifizieren ist, lassen sich die Einflüsse neuer Texte und Bücher einfacher fassen, indem sie in den Sammlungen andere Adeliger auftauchen und teils im Druck Verbreitung fanden. In diesem Zusammenhang hat sich gezeigt, dass zuerst ein Austausch auf gleicher Ebene stattfand, zwischen den Höfen, betrieben durch adelige Frauen wie Mechthild und Margarethe. Wenn Werke wie im Fall der *Mörin* über das ‚Frauenzimmer' hinaus am Hof breiteren Gefallen fanden, war es auch möglich, dass ein Werk über einen individuellen Hof hinaus verbreitet wurde. Die Tatsache, dass Texte aus den Sammlungen adeliger Frauen wie bspw. Mechthild oder Margarethe in den Sammlungen anderer, mit ihnen in Verbindung stehender adeliger Frauen auftauchen, ist ein Hinweis auf die Existenz von ‚literarischen Interessennetzwerken' der betreffenden Personen. Bücher und ihre Verbreitung sind somit eine greifbare Quelle und bieten insoweit ein gutes Messinstrument, da sie anhand von paläographischen und kodikologischen Merkmalen bzw. kunsthistorischen Untersuchungen datiert werden können. Anhand von Literatur kann so bis zu einem gewissen Grad der Einfluss und der Handlungsraum von Frauen gemessen werden.

Kulturelle Einflüsse brauchten meist zwei Generationen, bis sie sich etablierten, so beispielsweise im Fall der italienischen Fürstenhochzeiten deutscher Fürsten in Württemberg.[279] Für die ausländischen Ehefrauen war eine schnellstmögliche Anpassung an den Hof des Mannes essenziell und wurde auch erwartet, wie die Briefe

[278] Vgl. ebd., S. 288–289.
[279] Vgl. ebd., S. 289.

Konrad Hertensteins zeigen.[280] Kinder aus solchen gemischten Fürstenehen, wie auch Margarethe selbst eines war, profitierten von ihrer multikulturellen Herkunft. Margarethe besuchte ihre burgundisch-französischen Verwandten, so unter anderem Philipp den Guten, der ihr auch in ihrer zweiten Ehe einen Besuch abstattete.[281] Wahrscheinlich aufgrund von Margarethes Beziehung zu ihrem Onkel schickte ihr dritter Ehemann, Graf Ulrich V., seinen Sohn zur Vervollkommnung seiner Erziehung für fünf Jahre an den Hof Phillips.[282] Spieß sieht die Interaktion von Hof und Außenwelt als sehr einseitig an, da sich die Frau und ihr Gefolge in das bestehende Sozialsystem fügen mussten; gefordert war damit eine drastische Assimilation.[283] Der bestehende Hof öffnete sich hingegen kaum. Hier ist es jedoch wichtig, alltägliche Details in den Blick zu nehmen. So zeigen denn auch gerade die Henfflin-Handschriften eine Symbiose burgundischer und deutsch-pfälzischer Kultur.

In Mechthilds Falle wird der Einfluss der burgundischen wie auch der niederländischen Hofkultur in der Etablierung ihres Hofes in Rottenburg deutlich, wo sie sich nach dem Vorbild burgundischer Höfe freier bewegen konnte und Kontakte zu frühen Humanisten und Dichtern unterhielt. Der Frühhumanist Niklas von Wyle widmete Mechthild fünf seiner 18 *Translatzen* und die restlichen Übersetzungen Personen aus ihrem Umfeld. Der Übersetzer des *Panschatantra*, Antonius von Pforr, ist in Rottenburg nachweisbar und wird höchstwahrscheinlich eine gewisse Zeit an Mechthilds Hof verbracht haben.[284]

[280] Vgl. ebd., S. 279–280.
[281] Vgl. Anja Thaller, „Margarethe von Savoyen im deutschen Südwesten“, in *Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache)*, hrsg. von Klaus Oschema u. a. (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 65–74, hier S. 69.
[282] Vgl. ebd.
[283] Vgl. Spieß, „Fremdheit“, S. 279–280.
[284] Vgl. Ferlein, „Literaturmäzenin“, S. 60.

4.2 Mehrsprachigkeit

Beim Austausch von Literatur und bei der Etablierung neuer Stoffe spielten sprachliche Fähigkeiten eine entscheidende Rolle. Zur sprachlichen und kulturellen Annäherung sandte man die zukünftige Ehefrau oftmals bereits als Kind an den Hof des späteren Ehemannes. Margarethe scheint die nötigen sprachlichen Fähigkeiten durch ihre Erziehung bereits vor der Ehe erlernt zu haben. Mechthild, die innerhalb des deutschsprachigen Raumes verheiratet wurde, genoss eine solche Behandlung nicht. Ein anderes Beispiel für diese Praxis findet sich jedoch im Umkreis von Mechthild. Barbara von Brandenburg, die Mutter Barbaras von Gonzaga, wurde 1433 mit zehn Jahren an den Hof in Mantua geschickt, wo sie zusammen mit ihrem zukünftigen Gatten Ludovico eine umfassende Ausbildung erhielt.[285] Es ist auch bemerkenswert, dass Barbara von Brandenburg in ihrer Ehe viel Handlungsmacht eingeräumt wurde und sie Ludovico in seiner Abwesenheit in Regierungsgeschäften vertrat.[286] Fürstinnen, die eine bessere Ausbildung erhielten, waren wahrscheinlich eher dazu in der Lage, ihre Ehemänner bei der Ausübung ihrer Pflichten zu unterstützen oder diese bei ihrer Abwesenheit zu vertreten.

Sprachliches und kulturelles Wissen waren dabei eng verbunden. 1476 bat Beatrix von Neapel ihren Vertrauten Diomedes Carafa, ihr für ihre Reise zu ihrem zukünftigen Ehemann, Mathias Corvius, ein lateinisches Memorandum mitzugeben.[287] Dieses beschrieb ausführlich, wie sich die Braut bei ihrer Ankunft zu verhalten habe, um sich

[285] Vgl. Spieß, „Fremdheit“, S. 270.
[286] Vgl. ebd.
[287] Vgl. ebd., S. 274–275.

möglichst schnell der neuen Umgebung einzugliedern.[288] Der Text unterstreicht die Wichtigkeit, sich nicht nur an den Gemahl selbst, sondern auch an die Schwiegermutter und die Hofleute anzupassen. Bereits auf der Reise zu ihrem Ehemann solle die Braut mithilfe der Hofdamen anfangen, seine Sprache zu erlernen.[289] Die Signifikanz des Umgangs mit den neuen Hofdamen wurde daher unterstrichen.[290] Wie weit junge adelige Frauen auf ihr Eheleben im fremden Land vorbereitete wurden, hing jedoch von der Familie ab, und mit den schneller wechselnden politischen Landschaften im 15. und 16. Jahrhundert scheint die Anzahl von langer Hand geplanter Ehen und damit die sprachliche Vorbereitung auf den neuen Hof abgenommen zu haben.[291] Das Unvermögen, sich verständlich zu machen und in der ungewohnten Umgebung zu kommunizieren, muss eine enorme Belastung für eine junge Braut dargestellt haben.[292] Vor diesem Hintergrund dürfte den in einer vertrauten Sprache geschriebenen Büchern ein hoher Stellenwert zugekommen sein.

Während Mechthild für ihre Ehen keine neue Sprache lernen musste, korrespondierte Margarethe auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Latein.[293] Die von Spieß in seinem Aufsatz betrachteten Frauen erlernten die jeweilige Landessprache erst nach der

[288] Vgl. Diomede Carafa, Franca Petrucci Nardelli und Antonio Lupus, *Memoriali*, Volgari d'Italia (Roma: Bonacci editore, 1988), auf S. 236 der Abdruck einer biographischen Skizze des Autors, Fn. 31.

[289] Vgl. Spieß, „Fremdheit", S. 274.

[290] Zur Beschwerlichkeit und Mühsal der Brautfahrt vgl. Karl-Heinz Spieß, „Unterwegs in ein fremdes Land. ‚Internationale' Erbtochterheiraten im Mittelalter", in *Die Erbtochter, der fremde Fürst und das Land. Die Ehe Johanns des Blinden und Elisabeths von Böhmen in vergleichender europäischer Perspektive/L'héritière, le prince étranger et le pays. Le mariage de Jean l'Aveugle et d'Elisabeth de Bohême dans une perspective comparative européenne* (Luxembourg: Cludem, 2013), S. 26.

[291] Vgl. Katherine Walsh, „Verkaufte Töchter? Überlegungen zu Aufgabenstellungen und Selbstwertgefühl von in die Ferne verheirateten Frauen anhand ihrer Korrespondenz". *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins - Freunde der Landsekunde* 135 (1991): S. 129–144, hier S. 132–134.

[292] Vgl. ebd.

[293] Vgl. Rückert, „Margarethe", S. 217.

Ankunft im neuen Land.[294] Barbara von Gonzaga sprach bei ihrer Ankunft in Württemberg offenbar kein Deutsch.[295] Bei der Geburt ihres ersten Kindes, ein Jahr nach der Hochzeit, blieb Eberhard bis kurz vor der Geburt bei seiner Frau und redete ihr gut zu, jedoch musste ein Dolmetscher seine Worte ins Italienische übersetzen.[296] Manche Frauen beherrschten die Sprache ihres Ehemannes erst nach vielen Jahren, und in manchen Fällen kam es gar nie dazu. Bianca Sforza war des Deutschen nie vollkommen mächtig und brauchte für wichtigere Gespräche stets einen Dolmetscher.[297] Dies kann als Unfähigkeit gesehen werden, aber wahrscheinlich steht dahinter auch ein verzweifeltes Festhalten an der eigenen Identität im neuen Kulturraum.[298] Margarethe bietet ein gänzlich anderes Bild: Sie zeigt sich durch ihre Mehrsprachigkeit als eine kulturell aufgeschlossene und interessierte junge Frau.

Mehrsprachigkeit war auch entscheidend, um Stoffe zugänglich machen zu können. Während Mechthild und Margarethe selbst nicht direkt als Übersetzerinnen tätig waren, so finden sich doch zahlreiche Werke in Übersetzung in ihren Sammlungen. Die hohe Anzahl an Dedikationen von Übersetzungen an Mechthild scheint auch auf ihre Unterstützung dieser literarischen Tätigkeit hinzuweisen. Eines der bekanntesten Beispiele weiblich-adliger Übersetzungsleistung stellen die Werke Elisabeths von Nassau-Saarbrücken dar. Elisabeth wurde nach 1393 geboren und war die Tochter des Grafen Friedrich von Lothringen (* 1368) und Margarethe von Vaudémont-Joinville (* 1354). 1412 heiratete sie den Grafen Philipp I. von Nassau-Saarbrücken. Wie Margarethe von Savoyen, mit der sie entfernt verwandt war, besaß auch Elisabeth durch

[294] Vgl. Spieß, „Fremdheit“, S. 276.
[295] Vgl. Amelung, Fischer und Irtenkauf, *Württemberg im Spätmittelalter*, S. 19–23.
[296] Vgl. ebd., S. 24.
[297] Vgl. Spieß, „Fremdheit“, S. 277, Fn. 44.
[298] Vgl. Spieß, „Fremdheit“, S. 277.

ihre Familie und Ehe Verbindungen zu französischen und südwestdeutschen Höfen, die sich der Förderung von Literatur widmeten.[299] Über die Gattin ihres Onkels, Margarete von der Pfalz (* 1376), wurde auch ein persönlicher Kontakt zu Mechthild und deren Rottenburger Hof etabliert.[300]

In den Sammlungen Margarethes wie auch Mechthilds finden sich Werke von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Diese hatte, wahrscheinlich mithilfe eines Schreibers, vier höfische Romane aus dem Französischen übersetzt und für ein deutschsprachiges Publikum bearbeitet.[301] Von den vier Werken finden sich *Herpin* sowie *Loher und Maller* in den Sammlungen beider Frauen, während die *Sibille* zusätzlich im Besitz Mechthilds verortet werden kann. Mit hoher Wahrscheinlichkeit fand sich auch der *Huge Scheppel* in Mechthilds Sammlung. Durch die Übersetzung und Bearbeitung wurden die Stoffe der *chanson de geste* in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einem erweiterten höfischen Publikum zugänglich gemacht – ein Vorgang, von dem auch Mechthild und Margarethe profitierten. Auch die Tätigkeit von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken zeigt, wie Texte entlang verwandtschaftlicher und dynastischer Netzwerke wandern konnten und wie Frauen von Mechthild und Margarethes Rang in der Literaturlandschaft des deutschsprachigen Südwestens zu partizipieren vermochten.

---

[299] Vgl. Hans Hugo Steinhoff, „Elisabeth von Nassau-Saarbrücken“, in *Verfasserlexikon*, hrsg. von Wolfgang Stammler, 2. Aufl., Bd. 2 (Berlin, Boston: De Gruyter, 1980), Sp. 482–488; vgl. Ute von Bloh, „Elisabeth, Gräfin von Lothringen und Nassau-Saarbrücken“, in *Killy Literaturlexikon*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, 2. Aufl., Bd. 3 (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), S. 255–257.

[300] Vgl. Volker Mertens, „Elisabeth“, in *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Robert-Henri Bautier, Robert Auty und Norbert Angermann, Bd. 3 (München, Zürich: Artemis, 1986), Sp. 1836–1837.

[301] Vgl. Ute von Bloh, „Literarhistorische Einführung“, in *Historie von Herzog Herpin. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg. 152. Farbmikrofiche-Edition. Literarhistorische Einführung und Beschreibung der Handschrift von Ute von Bloh*, Bd. 17, Codices illuminati medii aevi (München: Edition Helga Lengenfelder, 1990), S. 7–73.

5 Sammlungen Mechthilds und Margarethes

Im folgenden Abschnitt werden die Sammlungen Mechthilds und Margarethes besprochen sowie die Werke *Heidin* und *Mörin* in ihren jeweiligen Sammlungen kontextualisiert. Damit soll gezeigt werden, zu welchen Werken die Frauen Zugang hatten, an welchen Texten Interesse bestand und wie die beiden genannten Werke sich in diesen Zusammenhang verorten lassen.

Die Identität der Sammlerinnen spielt eine entscheidende Rolle für die Zusammensetzung ihrer Bibliotheken, da neben persönlichen Vorlieben und Abneigungen soziale Erwartungshaltungen die bibliophilen Möglichkeiten und Interessen bestimmten. Die Sammlungen der beiden hier betrachteten Frauen vereinigen Texte unterschiedlicher Gattungen. Im Falle von Mechthild umfasst diese höfische Romane, Mären, Minnereden, Gesundheitstraktate, höchstwahrscheinlich auch eine Bibel und religiöse Werke zur privaten Andacht. Im Falle Margarethes ist die Liste an gesicherten Werken kürzer, dennoch findet sich unter ihren literarischen Bestrebungen neben Mären, Ritterromanen und einer Heiligenvita auch eine dreibändige Bibel. Ebenso findet sich in Margarethes Sammlung die *Peregrinatio de la vie humaine* von Guillaume de Deguileville, ein Werk, das die weiteren Ausläufer ihrer Sammlung zeigt. Unterhaltungsliteratur steht dabei neben Werken für die persönliche Andacht.

Kataloge mit dem Bestand weiblicher Bibliotheken sind selten, und es scheint, dass vor allem die Zusammensetzungen von Prunkbibliotheken adeliger Frauen des 16. Jahrhunderts überliefert sind, da diese eine repräsentative Funktion hatten.[302] In

[302] Vgl. Eva Schlotheuber, „Bücher(sammlungen) in Frauenhand“, unveröffentlichter Vortrag auf der Tagung „Paläste der Gelehrsamkeit. Privatbibliotheken im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit“ in Greifswald, 22. bis 24. September 2010, S. 24.

Mechthilds Fall gibt es zwei Quellen, die Auskunft über ihre Sammeltätigkeit geben können, zum einen die *Zimmerische Chronik,* verfasst von 1540/1558 bis 1566, die unter anderem die *Mörin* erwähnt, zum anderen der sogenannte *Ehrenbrief* Jakob Püterichs von Reichertshausen von 1462.[303]

5.1 Püterichs Ehrenbrief als Quelle

Püterich war bereits mit der Sammlung von Mechthilds Vater Ludwig III. vertraut und von dieser angetan.[304] In seinem *Ehrenbrief,* einem illustrierten Lobschreiben an die Fürstin, kombinierte Püterich eine panegyrische Auflistung aller turnierfähigen bayrischen Adelsgeschlechter mit einer Liste aller ihm ‚unbekannten' Werke aus Mechthilds Bibliothek. Der Bibliophile Püterich schlug in seinem Schreiben einen Austausch der Bibliotheksinventare vor mit dem Ziel, sich ihm ‚unbekannte' Werke aus Mechthilds Bibliothek kopieren zu lassen.[305] Durch Püterichs Schreiben ist so die Anzahl von 94 Werken in Mechthilds Bibliothek für das Jahr 1462 überliefert.[306] Es handelt sich dabei wahrscheinlich um eine realistische, wenn auch nicht übermäßig hohe Anzahl von Bänden: Püterichs eigene Bibliothek umfasste nach eigener Auskunft 164 Werke.[307]

[303] Vgl. Zehtemair, Grubmüller und Montag, *Ehrenbrief*; Kruska, *Mechthild*, S.48–54.
[304] Vgl. Hans Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek*, hrsg. von Universitätsbibliothek Heidelberg (Leipzig: Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1927), S. VI.
[305] Vgl. Kruska, *Mechthild*, S. 41–49.
[306] Vgl. Zehtemair, Grubmüller und Montag, *Ehrenbrief*, Str. 74–135.
[307] Vgl. Kruska, *Mechthild*, S. 42.

In seinem Schreiben an die Fürstin zählt Püterich folgende Titel auf:[308]

- fünf *Lanzelot*-Handschriften
- *Floramundt* (Übersetzung des *Florimont* von Aime de Varenne)
- *Flordamor* (wahrscheinlich ebenfalls eine Übersetzung vom Französischen ins Deutsche, das Original ist nicht mehr fassbar)
- *Malagis*
- *Reinhart* (wahrscheinlich Reinolt von Montalban)
- *Himpurg* (wahrscheinlich die Minnerede die *Minneburg*)
- *Mörin*
- *Khatrein von Serins* (Katharinenlegende von Raimundus de Vineis)
- *Grisel* (Steinhöwels *Griseldis*-Übersetzung)
- *Melusin*: (*Melusine* Thürings von Ringoltingen)
- *Statschreibers Püechlin* (frühe Translatzen des Niklas von Wyle)
- *Willehalm von Wenden* Ulrichs von Etzenbach
- Pantes Goloes (zu lesen als Pontus von Gallien)
- Tuckhtales (Fassung der Visio Tundali)
- *Margareth von Lünburg* (Versroman zu Margarete von Limburg in der Übersetzung des Johann von Soest)
- *von Engelandte*/*die khunigin* (wahrscheinlich Hans von Bühels Roman Königstochter von Frankreich)
- *graf Freine Leonen willer* (wahrscheinlich Herzog Herpin, Vater des Löwen)

[308] Für die Identifizierung der Werke siehe Rischer, *Rezeption*, S. 87; vgl. Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild*, S. 41–42; vgl. Wilhelm Scherer, *Die Anfänge des deutschen Prosaromans und Jörg Wickram von Colmar. Eine Kritik von Wilhelm Scherer.* (London: Tübner & Comp., 1877), S. 16–19.

Püterich kreierte in seiner Bücherliste, die sich an eine Aufzählung aller turnierfähigen bayrischen Adelsgeschlechter anschließt, eine Charakterisierung der Fürstin und ihrer Interessen. Im Zentrum stehen zwei den Adel definierende Aktivitäten: das Turnier und die Beschäftigung mit Literatur.[309] Während die Turnierliste Mechthilds Status als Mitglied des Hochadels unterstreicht, formen die aufgezählten Werke das Bild einer gebildeten, höfischen Fürstin und demonstrieren ihre Belesenheit sowie ihr literarisches Interesse an hochmittelalterlicher und neuerer Literatur. Püterichs Brief spiegelt so die soziale Erwartungshaltung an adelige Frauen wider, von denen aufgrund ihrer Rolle innerhalb des Adels eine Auseinandersetzung mit Literatur erwartet wurde.[310]

Der Einblick in Mechthilds Sammlung, den wir durch Püterich gewinnen, zeigt ein starkes Interesse an welschen Werken, wobei Übersetzungen französischer Stoffe überwiegen. Die burgundische Hofkultur war zentral für das Selbstverständnis des deutschsprachigen Adels, der nicht nur modische Erscheinungen, sondern auch Musik, Literatur und Verhaltensregeln übernahm.[311] Die Übernahme kultureller Eigenheiten und Ausprägungen lässt sich bereits im 13. Jahrhundert in den Werken Wolframs von Eschenbach fassen, als Bearbeitungen von Chrétiens de Troyes Werken.[312] Mechthilds Pflege der burgundischen Hofkultur stand daher in einer langen Tradition, die sich in den zahlreichen deutschen Bearbeitungen französischer Stoffe in ihrer Bibliothek widerspiegelt: *Flordamor*, *Floramunt*, *Herpin*, *Pontus und Sidonia* sowie *Melusine*.

[309] Vgl. Zehtemair, Grubmüller und Montag, *Ehrenbrief*, S. 9–10.
[310] Vgl. Schlotheuber, „Bücher(sammlungen)“, S. 1–2.
[311] Vgl. allgemein Werner Paravicini, Hrsg., *La Cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel. Actes du colloque international tenu a` Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007*, Bd. 73, Beihefte der Francia (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2013).
[312] Vgl. Evelyn Meyer, „Wolfram von Eschenbach's *Parzival*. A Complex Reshaping and Expansion of a Source“, in *A Companion to World Literature*, hrsg. von Ken Seigneurie (Hoboken: Wiley, 2019), 1–11.

Daneben zeigt die Liste mit den Titeln *Malagis* und *Margarete von Limburg* auch ihre Pflege und ihr Interesse an der niederländischen Hofkultur.

Allein aufgrund ihres Datums sollte die *Mörin* zu den Vertretern der ‚neueren' Literatur in Mechthilds Sammlung gezählt werden. Der Inhalt des Werkes, seine Motivik und literarische Ausführung orientieren sich jedoch stark an Wolfram von Eschenbach und weisen so klare Bezüge zu ‚klassischen' Vertretern der hochmittelalterlichen Literatur wie Wolframs *Parzival* oder dem *Willehalm* auf. Hermanns Werk ist eingebettet in einen aktuellen Zusammenhang, offeriert jedoch gleichzeitig eine Retrospektive, ein Zelebrieren der Adelskultur des Hochmittelalters. Dieses literarische Spiel gelingt jedoch nur aufgrund der intimen Vertrautheit Hermanns mit der höfischen Literatur des Hochmittelalters, die sich an zahlreichen Referenzen erkennen lässt. Aufgrund dieser beiden Faktoren stellt die *Mörin* eine Synthese zwischen der alten, ‚traditionellen' höfischen Literatur und den Vertretern der ‚neuen' Literatur dar, zu denen auch die Übersetzungen Wyles, Steinhöwels und Thürings in Mechthilds Besitz zählen.

5.2 Martin Le Francs Champion de Dames als Quelle

Im Gegensatz zu Mechthild existiert für Margarethe kein Dokument, das direkt Einsicht in ihre Sammlung geben könnte. Ihre Tugendhaftigkeit lobt jedoch der Dichter und Kleriker Martin Le Franc. In seinem Werk *Le Champion des Dames* berichtet Martin Le Franc von den Errungenschaften berühmter Frauen und schlägt den Bogen von biblischen Vorbildern zu zeitgenössischen Vertreterinnen. Martin Le Franc stand auch in engem Verhältnis zu Amadeus VIII., Margarethes Vater, und war in dessen Diensten

als Sekretär und später als apostolischer Protonotar tätig.[313] Vom späteren Gegenpapst erhielt er für seine Dienste mehrere Propsteien und Domherren-Pfründen. Aufgrund des Patronatsverhältnisses und des engen Kontakts mit der Grafenfamilie verwundert es nicht, dass der fünfte Band seines *Le Champion de Dames* mit einem Lob auf Margarethe abschließt:[314]

MMDXLIII

Mais d'une diray entre mille	Aber ich werde über eine unter Tausenden
Laquelle porte le vesvage	sprechen, über diejenige, die Witwentrauer
Pour le roy Loys de Cecile	um den König Ludwig von Sizilien
Que Mort ravi en trop vert age.	trägt, den der Tod in viel zu zartem
Cest une reyne belle et sage	Alter entriss. Sie ist eine schöne und
Tant de vertu enluminee	kluge Königin, so von Tugend erleuchtet,
Qu'elle est atout humain visage	dass sie für alle Menschen wie der
Comme la clere matinee.	strahlende Morgen anzusehen ist.

MMDXLIV

Pour les grans biens qui sont en elle,	Der großen Vorzüge wegen, die sich in
Souvent l'ay voulu haultement	ihr vereinen, wollte ich sie oft schon mit
Loer de loenge nouvelle,	neuem Preis hoch loben, aber konnte dies
Mais onq ny avins justement.	nie adäquat leisten. Immerhin kann man
Neantmains en son nom proprement,	aber in ihrem eigenen Namen alles
Marguerite de Savoye,	zusammengefasst finden.

[313] Vgl. Thaller, „Buchkultur", S. 12–13.
[314] Text und Übersetzung aus: Lähnemann, „Margarethe", S. 158.

Vous trouverez tout rondement:	Margarete von Savoyen heißt so viel wie:
Vertu me garde sa joye.!	Tugend bewahre mir ihre Freude.

Wie Püterichs Lobschreiben, so charakterisiert Martin Le Francs Werk das Ideal einer höfischen Frau: Durch das Anagramm *Vertu ma garde sa joye* werden die Begriffe *vertue* und *joye* herausgestellt. Martin Le Francs *Le Champion de Dames* ist eine Geschichte weiblicher Tugenden, ähnlich Steinhöwels Übersetzung der *Claris Mulieribus*. Während Steinhöwel, mit der Dedikation seines Werkes an Eleonore von Schottland diese in die Tradition der ‚erleuchteten Frauen' stellt, kulminiert Le Francs Schrift mit dem Lob an Margarethe. Damit stellt er adelige Frauen als Pars pro Toto für den Adel in die Sukzession dieser tugendreichen Frauen und konstruiert so eine ungebrochene Tradition, in die sich der burgundische Hof einreiht.[315] Wie auch in der Bücherliste Mechthilds wird in *Les Champion des Dames* die Tradition der Tugendpflege als definierendes Merkmal des Adels, hier im Besonderen adliger Frauen, herausgestellt. Während dies bei Steinhöwel und Le Franc direkt über das Lob der Frauen geschieht, kreiert Püterich ein weibliches Ideal in Mechthild über deren Beschäftigung mit identitätskonfirmierenden Aktivitäten wie Turnierbesuchen und Literaturpflege.

Neben der Bücherliste im *Ehrenbrief* können weitere Werke mit Mechthild in Verbindung gebracht werden, unter ihnen die Handschriften cpg. 119,[316] cpg. 340[317]

[315] Vgl. Lähnemann, „Margarethe", S. 158–159.
[316] Vgl. Sammelhandschrift cpg. 119, Universität Heidelberg. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg119?ui_lang=ger (letzter Zugriff: 29.03.2022).
[317] *Malagis*, *Reinolt von Montelban*, cpg. 340, Universität Heidelberg. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg340?ui_lang=ger (letzter Zugriff: 29.03.2022).

und cpg. 341[318] der Heidelberg Universitätsbibliothek. Sie ergänzen und bestärken das Bild der literarisch interessierten Fürstin, das der *Ehrenbrief* skizziert. Wie der *Ehrenbrief* bezeugt, war Mechthild eine der ersten, die die ältesten *Translatzen* Niklas von Wyles besaß (*Grisel*, *Melusin* und *Stadtschreibers Püechlein*). Unter anderem enthält der Sammelband cpg. 119 die ersten drei *Translatzen* des Niklas von Wyle sowie die *Griseldis*-Übersetzung Heinrich Steinhöwels. Cpg. 119 zeigt Mechthilds Interesse an aktueller zeitgenössischer Literatur, für die Übersetzungen eine zentrale Rolle spielten. Volkssprachliche Übersetzungen ermöglichten den Zugang zu neuen Stoffen und Bearbeitungen.

Cpg. 340 enthält den *Malagis* sowie den *Reinolt von Montelban*, die auch beide im *Ehrenbrief* Püterichs genannt werden. Der Codex verbindet so zwei Vertreter der niederländischen und burgundischen Hofkultur, in deren Tradition sich auch Margarethe von Savoyen sah. Bei cpg. 341 handelt es sich um eine umfassende Sammelhandschrift auf 347 Blatt, die Reimpaardichtungen enthält. Unter diesen findet sich auch die *Heidin* in Fassung B nach Pfannmüller, die sich auch im Besitz Margarethes fand. Cpg. 341 zeigt in seiner breiten Auswahl das Spektrum von Mechthilds literarischem Interesse und verkörpert der Germanistin Christa Bertelsmeier-Kierst zufolge „genau jene Symbiose von neuer und alter Literatur, die für Mechthilds Bibliothek charakteristisch ist“.[319]

[318] Sammelhandschrift mit Reimpaardichtungen, Heidelberg Universitätsbibliothek, cpg. 341, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg341 (letzter Zugriff: 29.03.2022).

[319] Siehe Christa Bertelsmeier-Kierst, „Steinhöwels *Griseldis* im Kontext der europäischen Hofkultur des 15. Jahrhunderts“, in *Buchkultur und Überlieferung im kulturellen Kontext*, hrsg. von Tina Terrahe, Regina Töpfer und Würgen Wolf (Berlin: Erich Schmidt, 2017), S. 73–92, hier S. 82.

Daneben lässt sie sich Mechthild auch als Auftraggeberin fassen: In der Bibliothèque National de France findet sich ms. lat. 9333, eine reich bebilderte Ausgabe des *Tacuinum Sanitatis*. Die Handschrift enthält das Motto Eberhards im Bart *Attempto* (Ich wag's) und die Jahreszahl 1474. Nach dem Register findet sich das Wappen Eberhards im Bart (links) und seiner Mutter Mechthild (rechts) über der Einleitung. Es wird angenommen, dass es sich um eine Auftragsarbeit für Mechthild handelt, die den Codex wahrscheinlich ihrem Sohn zu dessen Hochzeit mit Barbara von Gonzaga (Mantua) überreichte.[320] Das medizinische Werk des Ibn-Butlân ist eine zweisprachige Ausgabe auf Latein und Deutsch. Eberhard hatte keine formale Lateinausbildung erhalten, worüber er sich beklagte und was seine Universitätsgründung und Förderung des Humanismus möglicherweise kompensieren sollte.[321] Ausgestattet mit zahlreichen Illuminationen, verbindet der *Tacuinum Sanitatis* medizinisches Wissen mit höfischer Präsentation. Das strikte und regelmäßige Layout der Seite sowie die Ausführung der einzelnen Illuminationen erinnern dabei stark an die Konzeption des *Sigenot* und der *Heidin*. Die Henfflin-Handschriften sowie der *Tacuinum Sanitatis* scheinen eine gewisse Vorliebe in der Präsentation höfischer Handschriften widerzuspiegeln, und es ist verlockend zu spekulieren, ob Mechthild und Margarethe sich nicht nur über verschiedene Werke, sondern auch über deren Präsentation ausgetauscht haben.

Betrachtet man die 23 Titel auf Püterichs Liste, so fällt auf, dass es sich zumeist um unterhaltende volkssprachliche Texte und Werke französischen Ursprungs handelt, wobei sich gerade französische Stoffe in Übersetzung unter adeligen Frauen großer

[320] Vgl. Rückert, „Familienskizze", S. 50–51.
[321] Vgl. Press, „Eberhard", S. 35.

Beliebtheit erfreuten.[322] Anhand dieser Titel und vereinzelter anderer Handschriften, die mit Mechthild in Verbindung stehen, lassen sich gewisse Tendenzen im persönlichen Geschmack und in den literarischen Interessen feststellen. Diese Tendenzen werden durch die Titelauswahl in Margarethes Auftragsarbeiten der Henfflin-Werkstatt ergänzt und bestärkt.

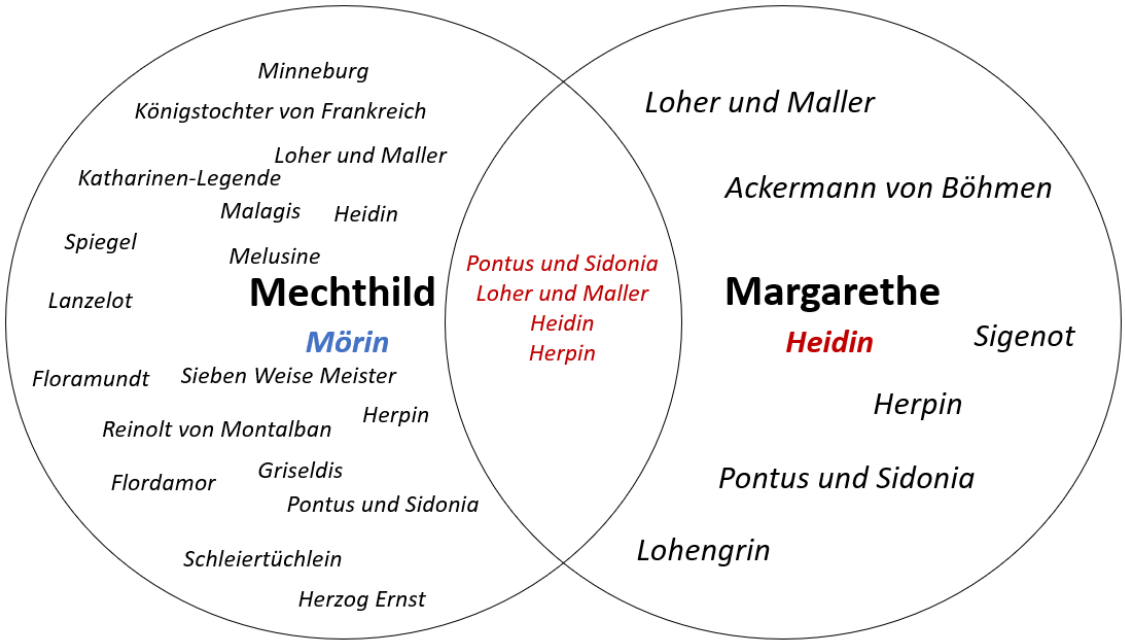


Abbildung 8: Die höfischen Werke in Mechthilds und Margarethes Sammlungen

Der Henfflin-Werkstatt werden Henrike Lähnemann und Karin Zimmermann zufolge elf Werke zugeordnet:[323]

– eine dreibändige Fassung des Alten Testaments, deren Bände gemeinsam entstanden:[324]
  – Bücher Mose, Josua, Richter, Ruth (cpg. 16)

[322] Vgl. Bertelsmeier-Kierst, „Steinhöwels *Griseldis*“; Christa Bertelsmeier-Kierst, „Übersetzungsliteratur im Umkreis des deutschen Frühhumanismus. Das Beispiel ‚Griseldis‘“.Wolfram-Studien14 (1996): S. 323–343.
[323] Vgl. Lähnemann, „Margarethe“, S. 169; Zimmermann, „Handschriften“, S. 101–106.
[324] Zu den illustrierten Bibelcodices Margarethes siehe die ausführliche Arbeit von Rudolph, *Buchkunst*.

  - Könige, Paralipomenon I und II, Esra, Tobias, Judith, Esther, Hiob (cpg. 17)
  - Psalter, Parabole, Ecclesiastes, Cantica canticorum, Sapienta, Ecclesiasticus, Propheten (cpg. 18)
- *Sigenot* (cpg. 67)
- Johannes von Tepl: *Ackermann von Böhm*en (cpg. 76)
- *Pontus und* Sidonia (cpg. 142)
- *Herpin* (cpg. 152) übersetzt von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken
- *Lohengrin* und *Friedrich von Schwaben* (cpg. 345) (bereits frühzeitig zusammengebunden)
- *Heidin* (cpg. 353)

Betrachtet man die Spuren Margarethes, die ihre Bibliothek hinterlassen hat, zeigt sich, wie sehr die Machtstreitigkeiten und politischen Entwicklungen in der Pfalz Margarethes Möglichkeiten als Auftraggeberin einschränkten. Mit ihrer dritten Hochzeit mit Ulrich V. hatte sich Margarethe vermutlich eine Stabilisierung und Verbesserung ihrer eigenen finanziellen Lage erhofft und mithilfe ihres neuen Ehemannes ihre ausstehenden Wittumsansprüche einfordern wollen. Doch nach der Schlacht bei Seckenheim 1462, in der Ulrich in die Gefangenschaft von Mechthilds Bruder Friedrich geriet, musste Margarethe für seine Freilassung auf all ihre Wittumsansprüche gegenüber der Pfalz verzichten sowie Kleinodien im Wert von 25.000 Gulden zurückgeben.[325] Das Kleinod umfasste neben ihrem Schmuck wahrscheinlich auch

[325] Vgl. Iris Höger, „Bilderhandschriften in der Frühzeit des Drucks – Margarethe von Savoyen und die *Werkstatt des Ludwig Henfflin*“, in *Mediale Wechselwirkungen. Adaptionen – Transformationen – Reinterpretationen*, hrsg. von Iris Höger, Christine Oldörp und Hanna Wimmer, Bd. 6, Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung (Berlin: Reimer, 2013), S. 186–205, hier S. 199.

Bücher.[326] Die herben finanziellen Auswirkungen der kriegerischen Auseinandersetzungen ihres Ehemannes waren in der Grafschaft Württemberg noch bis in die 1470er zu spüren.[327] Es war möglicherweise gerade die Knappheit der finanziellen Möglichkeiten, die Margarethe dazu bewog, sich einer Kooperation wie der Henfflin-Werkstatt zu bedienen, die nicht nur mit ihren günstigeren Materialkosten, sondern auch mit ihrer innovativen, fast ‚serienmäßig' schnellen Produktionszeit überzeugen konnte.

Die Henfflin-Handschriften umfassen zumeist neu entstandene Werke oder Neufassungen. Die Germanistin Martina Backes spricht von „eine[r] bunte[n] Mischung spätmittelalterlicher Unterhaltungsliteratur"[328], in der sich Epik (*Sigenot*), Prosaromane (*Herpin*, *Pontus und Sidonia*), Versnovellen (*Heidin*) und Minneromane (*Friedrich von Schwaben*) finden. Was die Handschriften vereint, ist ihre charakteristische Visualität, die wahrscheinlich ein essenzieller Faktor in der Beauftragung der Werkstatt war. Ebenso vereint die Handschriften die jeweils eigenständige Textredaktion. Die Germanistin Henrike Lähnemann vermutet, dass es sich dabei um die Redaktion einer französischen Übersetzung handeln könnte.[329]

Auch wenn der schnelle Fertigungsprozess der Illustrationen sich teils in deren verminderter Qualität widerspiegelt, ist der ‚Werkstattstil' konsequent, wie Iris Höger

[326] Vgl. Backes, *Das literarische Leben*, S. 182.
[327] Vgl. Höger, „Bilderhandschriften" (2013), S. 199.
[328] Vgl. Backes, *Das literarische Leben*, S. 184.
[329] Vgl. Henrike Lähnemann, „Pontus und Sidonia. Literaturhistorische Einführung", in *Pontus und Sidonia. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 142*, Codices illuminati medii aevi 52 (München: Edition Helga Lengenfelder, 1999), S. 7–44, hier S. 13.

betont.[330] Der Stil der Henfflin-Werkstatt verfügt über einen hohen Wiedererkennungswert, der die Auftraggeberin offenbar überzeugte.

Neben ihren möglichen Aufträgen an die Henfflin-Werkstatt sind auch Bestrebungen überliefert, einen wertvollen Chrysographen von den Helvetiern zu ersteigern.[331] „[D]as mit Goldtinte auf purpurfarbene Pergamentblätter geschrieben[e] und in karmesinroten, goldbestickten Samt eingebunden[e]“[332] Buch aus dem Besitz ihres Großcousins, Karl des Kühnen, war als Teil der sogenannten Burgunderbeute in den Besitz der Helvetier gelangt.[333] Der Kauf der Zimelie, für die Margarethe eine Delegation nach Bern schickte, war nicht von Erfolg gekrönt, aber das Unternehmen demonstriert das Interesse und die Ambitionen Margarethes als Mäzenin. Auch lässt sich die bekannte *Weltchronik* des Rudolf von Ems, cod. Donaueschingen 79, zumindest kurzzeitig im Besitz Margarethes verorten.[334] Diese hatte die opulente, mit fast 200 Deckfarbenminiaturen ausgestattete Pergamenthandschrift von den Grafen von Helfenstein ausgeliehen.[335] Die Ausleihe an Margarethe ist auf der Innenseite des Vorderdeckels festgehalten:[336]

> item vff mitwochen in der Katdemer da man zalt von Kristez geburt 1441 iar vor Wichennacht ist geliehen miner frowen von Wirtenberg Margreth von Saffeye herczigin miner gnedigen frowen ist disse bible wider zuo antworten gen Hilteburg.

[330] Vgl. Höger, „Bilderhandschriften“ (2013), S. 192–193.
[331] Vgl. Backes, *Das literarische Leben*, S. 183.
[332] Siehe ebd.
[333] Vgl. ebd.
[334] Vgl. ebd., S. 181.
[335] Vgl. ebd.
[336] Transkription nach Backes, *Das literarische Leben*, S. 181.

Auch wenn es im Falle beider Codices einige Ungewissheiten gibt, so legen sie doch das bibliophile Interesse, aber auch die Ambitionen Margarethes frei. Es gab auf ihrer Seite offenbar ein Bewusstsein, wie prachtvolle Handschriften aussehen können, und im Rahmen ihrer Möglichkeiten scheint sie danach gestrebt zu haben, diese Präsentationsform der Handschriften auch für die Objekte in ihrer Sammlung zu manifestieren.

Der Einblick, den wir in Margarethes Sammlung bekommen, fällt aufgrund des späteren Datums von 1470–1479 in einen „Wendepunkt des Buchdruckgewerbes“[337], an dem sich das gedruckte Buch auch aufgrund von Kostengründen gegen die individuelle Handschrift durchzusetzen scheint. Der *Ackermann von Böhmen* wurde bereits um 1460 von Albrecht Pfister in Bamberg gedruckt.[338] Ebenso basiert die dreibändige Bibel in ihrem Besitz auf der gedruckten Bibel des Johannes Mentelin von 1466.[339] Umso bemerkenswerter ist es, dass Margarethe sich aktiv für die Form der Handschrift entschied. Wie Iris Höger auf der Projektseite zu „Bilderhandschriften in der Frühzeit des Drucks. Margarethe von Savoyen und die ‚Werkstatt des Ludwig Henfflin“ vermerkt, entschied sich Margarethe hier bewusst für „das ältere Medium der Bilderhandschrift für den Transport der sie interessierenden Stoffe“[340].

[337] Vgl. Tilo Brandis, „Handschriften- und Buchproduktion im 15. und frühen 16. Jahrhundert“, in *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981*, hrsg. von Ludger Grenzmann, Bd. 5, Germanistische Symposien Berichtsbände (Stuttgart: Metzler, 1984), S. 176–193, hier S. 188.

[338] Vgl. Henrike Lähnemann, „Biblische Geschichte für den Druck. Die Vier Historien (Bamberg 1462)“, in *Geschichte erzählen. Strategien der Narrativierung von Vergangenheit im Mittelalter. XXV. Anglo-German Colloquium, Manchester 2017*, hrsg. von Sarah Bowden u. a. (Tübingen: Narr, 2020), S. 299–323, hier S. 4. *Ackermann von Böhmen*: [Bamberg: Albrecht Pfister, um 1460] [vielmehr unbekannter Drucker mit Typen des Albrecht Pfister, um 1470]. 2°, GW 194.

[339] Biblia, deutsch: [Straßburg: Johann Mentelin, vor 27.VI.1466]. 2°, GW 4295.

[340] Vgl. Iris Höger, „Bilderhandschriften in der Frühzeit des Drucks. Margarethe von Savoyen und die ‚Werkstatt des Ludwig Henfflin‘“, PROJEKT 2010/11 – Mediale Wechselwirkungen – Teilprojekte, 3. April 2022, https://ils-stiftung.de/teilprojekte-2010-11-iris-hoeger.html.

Ein weiterer Faktor, der Margarethes und Mechthilds Sammlungen verbindet, ist der teils sehr erfolgreiche Medienwechsel der weltlichen Texte im Besitz der beiden Frauen. Werke wie *Melusine* und *Sigenot* wurden zu regelrechten Bestsellern im Druck und wurden weitläufig herausgegeben, oftmals in mehreren Auflagen in derselben Werkstatt. Aber auch weniger omnipräsente Texte, wie die Übersetzungen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken, deren Versionen des *Herpin* und des *Loher und Maller* sich in Mechthilds und Margarethes persönlicher Sammlung fanden, kamen in den Druck.[341] Die beiden Texte in der Übersetzung Elisabeths wurden nur wenige Jahre nach der *Mörin* ebenfalls durch Johann Grüninger in Straßburg gedruckt und folgten dieser in Format und Ausstattung. Es zeichnet sich hier also in Ansätzen ein ähnliches Cluster aus Texten ab, wie es sich um Mechthild und Margarethe findet. Im nächsten Kapitel wird dieser Aspekt genauer untersucht.

Um einen Vergleich über die Ausmaße der Bibliothek Mechthilds, aber auch über ihre Zusammensetzung zu erhalten, sollen kurz die Bibliotheken Elisabeths von Volkersdorf und der Grafen von Oettingen betrachtet werden.

5.3 Vergleichsbeispiel 1: Die Sammlung Elisabeths von Volkersdorf

Die österreichische adelige Elisabeth von Volkersdorf verfügte um 1400–1460 über 45 Bände.[342] Neben religiöser Literatur, die etwa ein Drittel ihrer Sammlung bildete, machten höfische Werke den zweitgrößten Teil ihrer Sammlung aus. Sie besaß unter anderem:

– Rudolf von Ems, *Willehalm von Orlens*

[341] *Herzog Herpin*: [Straßburg: Johannes Grünninger, 1514]. 2°, VD 16 H 2674, und *Loher und Maller*: [Frankfurt am Main: Han, Weigand, um 1560]. 8°, VD 16 ZV 31654.
[342] Vgl. Schlotheuber, „Bücher(sammlungen)“, S. 2.

– Wolfram von Eschenbach, *Titurel*
– *Brackenseil*
– Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (in zwei Exemplaren)
– Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*
– Hartmann von Aue, *Erec*
– Mären und Spruchdichtungen und Werke von Heinrich dem Teychner
– *Königstochter von Frankenreich*

Es zeigt sich auch hier die Vorliebe für höfische Stoffe, und bemerkenswert ist die ‚Mehrfachfassung' des Parzifals, die sich auch bei Mechthild findet, die mehrere Fassungen des Lanzelot besaß. In Kontrast zu Mechthilds Sammlung zeigt sich der geteilte Fokus zwischen religiöser Literatur und höfischen Werken. Ähnlich wie in Mechthilds Bibliothek ist die Mischung aus verschiedenen höfischen Gattungen, ein Umstand, der in Mechthilds Fall durch die breitere Auswahl höfischer Werke in ihrem Besitz noch ausgeprägter ist.

5.4 Vergleichsbeispiel 2: Die Sammlung der Grafen von Oettingen

Graf und Gräfin Wilhelm und Beatrice von Oettingen besaßen etwa 1466/67 um die 78 Bücher, darunter mehrere Sammelbände. An höfischer Literatur finden sich unter anderem folgende Werke:

– Dittlers Buch (möglicherweise Dietrichs Buch)
– Buch von den 24 Alten
– Troja- und Alexanderroman
– der *Renner* zusammen mit vier Liedern Wolframs von Eschenbach
– Liedersammlungen Neidharts, Frauenlobs, Regenbogens, Konrads von Würzburg, Marners
– *Buch der Beispiele* (wahrscheinlich von Antonius Pforr)

– Brackenseil
– *Rosengarten* mit Illustrationen (wahrscheinlich der Rosengarten zu Worms)
– Herzog Ernst
– *Belial* mit Illustrationen
– Buch von König Ötneit (Ortnit?) und Hug Dietrich und Wolf Dietrich
– Buch von Dietrich von Bern und dem kleinen Lawrein

In der relativ umfangreichen und heterogenen Sammlung werden die unterschiedlichen Interessen der Eheleute offenbar. Die Bibliothek des Ehepaars enthält religiöse Literatur, juristische Texte, Reiseberichte, medizinische Bücher (für Mensch und Jagdvögel), Chroniken, Lehensbücher und höfische Romane. Es ist nicht leicht, die genaue Anzahl der Bände der höfischen Texte zu bestimmen; zählt man die einzelnen Werke, sind es 26 Texte, die unter die grobe Beschreibung ‚höfisch' gefasst werden können. Auch hier machen die höfischen Texte den zweitgrößten Anteil aus, nach 39 als religiös zu kategorisierenden Werken. Der Verweis auf illustrierte Kopien in der Sammlung fügt sich in die generelle Tendenz der vermehrten bildlichen Ausstattung höfischer Texte, wie man sie als ‚Extremfall' in den Henfflin-Handschriften Margarethes findet.

Zahlenmäßig schein Mechthilds Sammlung nicht eklatant aus dem Rahmen zu fallen, jedoch ist es äußerst schwierig, generalisierende Aussagen über weiblichen Buchbesitz zu machen, da nicht genug Vergleichsbeispiele vorliegen. Ein Vergleich mit den beiden Sammlungen der Elisabeth von Volkersdorf und der Werke, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit im Besitz Beatrices von Oettingen fanden, zeigt jedoch, dass es ein Bewusstsein gab, welche Werke, Autoren und Genres dem Besitz einer adeligen Frau angemessen waren.

Es hat sich gezeigt, dass für Mechthild wie auch Margarethe ihre mehrfachen Ehen zentral dafür waren, dass und wie sie ihre literarischen Interessen pflegten. Zum einen halfen sie dabei, Verbindungen zu verschiedenen Höfen aufzubauen, zum anderen boten sie aufgrund der Witwenrente die finanzielle Unabhängigkeit, um die eigenen Interessen verfolgen zu können. Wie weitere Beispiele neben Margarethe von Savoyen gezeigt haben, waren es gerade italienische Bräute, die durch ihren Hintergrund die Literaturlandschaft des deutschsprachigen Südwestens bereicherten. Margarethe brachte ihr burgundisches Erbe an die Höfe in der Pfalz und bereicherte durch ihre Beziehungen zu französischen Höfen ihr Umfeld. Sprachliche Fähigkeiten spielten eine essenzielle Rolle im Leben angehender Ehefrauen, was sich auf die Verbreitung neuer Stoffe auswirkte. Als einflussreiche Beispiele aus dem Umkreis Margarethes und Mechthilds sind Elisabeth von Nassau-Saarbrücken und Eleonore von Schottland zu nennen, deren Werke sich auch in den Sammlungen der beiden Fürstinnen fanden.[343] Texte, die sich in den Sammlungen miteinander in Kontakt stehender Fürstinnen ausmachen lassen, zeigen den Austausch zwischen den Frauen, aber auch den Einfluss, den diese auf die Literatur- und Kulturlandschaft selbst haben konnten. Frauen konnten im besten Falle innerhalb der Literaturproduktion sogar als Akteure des Kulturtransfers agieren.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass bei einer frühen Hochzeit – wie etwa bei Margarethe – ein großer psychischer Druck auf der jungen Braut lastete, was die Hochzeit und eine zügige Eingliederung am neuen Hof betraf. Daher kam vertrauten Texten und Büchern wahrscheinlich ein hoher Stellenwert zu. Ein Blick auf die Sammlungen Margarethes und Mechthilds hat gezeigt, dass diese unterschiedliche, als

[343] Vgl. Henrike Lähnemann, „Pontus und Sidonia. Literaturhistorische Einführung“, S. 7–13.

höfisch verstandene Gattungen umfassen. Für beide, vor allem aber für Mechthild zeichnet sich eine Mischung aus neuer und alter Literatur ab. Die bibliophilen Mäzeninnen waren damit am Puls der Zeit, und Margarethes Interesse an kostspieligen Handschriften zeigen ihre Ambitionen als Sammlerin. In den Quellen zu und über die Sammlungen Mechthilds und Margarethes wird eine inhärente Verbindung zwischen Tugend- und Literaturpflege etabliert, die als weibliches Ideal gelten kann. Einblicke in die Bibliotheken Mechthilds und Margarethes zeigen Überschneidungen in der Auswahl der Werke und etablieren eine Art Kanon, der eine zeitgenössische Erwartungshaltung widerspiegelt. Gleichzeitig hat sich gezeigt, dass sich Frauen gezielt Literatur aussuchten und Werke, die ihnen nicht gefielen, abwiesen. Ein verbindendes Element der beiden Sammlungen ist auch der Medienwechsel, denn einige Texte aus dem Besitz der beiden Frauen wurden zu Bestsellern im Druck und deuten somit bereits an, dass mit der richtigen Präsentation auch vormals exklusive Texte im neuen Medium ein Publikum erreichen konnten.

6 Texte als Zugang zu sozialhistorischen Fragen

Im Folgenden werden die beiden zentralen Texte *Heidin* und *Mörin* näher beleuchtet und in ihren soziokulturellen Kontexten verortet. Die *Heidin* ist ein Märe, das auf einen Stoff aus dem 13. Jahrhundert zurückgeht, und richtet sich an ein stark eingrenzbares Publikum. Der Text wurde typischerweise im Verbund und anonym überliefert. Obwohl der Text fast 20 Jahre nach der *Mörin* in einer Handschrift verarbeitet wurde, fehlt ihm die zeitgenössische akute Relevanz, die diese mit sich bringt, auch wenn beide Texte inhaltlich auf hochmittelalterliche Schemata und Typologien rekurrieren.[344] Denn die *Mörin* ist eine Hofsatire des 15. Jahrhunderts und war besonders als Druck für ein unbegrenztes Publikum interessant. Die so unterschiedlichen Texte gelangen in eine ähnliche Überlieferungsumgebung, in den Buchbesitz adeliger Damen.

6.1 Gattung als Zugriff auf weiblichen Buchbesitz

An dieser Stelle sollen kurz die beiden Gattungen umrissen werden. Trotz aller Unschärfe und Problematik, spätmittelalterliche Texte bestimmten Gattungen zuzuordnen, helfen Gattungsdefinitionen dabei, ein Verständnis dafür zu erhalten, zu welchen Texten Frauen Zugang hatten, welche sie lasen und an welchen sie interessiert waren.[345] Denn Gattung und *gender*, die damit verbundenen Erwartungen und

[344] Vgl. Strohschneider, *Versepik*, S. 9; Grubmüller, „Kommentar", S. 1156–1159.

[345] Allgemein vgl. Lesley Smith und Jane H. M. Taylor, Hrsg., *Women, the Book and the Worldly. Selected Proceedings of the St. Hilda's Conference, Oxford, 1993*, Bd. 2, 2 Bde. (Cambridge: Brewer, 1995); zu Leserinnen im Mittelalter vgl. Dennis Howard Green, *Women Readers in the Middle Ages*, Bd. 65, Cambridge Studies in Medieval Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2011); zur Verbindung von Geschlecht und ritterromantischer Literatur Roberta L. Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

Anforderungen, sind eng verknüpft.[346] So finden sich in den Mechthild von Püterich zugeschriebenen Werken fast ausschließlich volkssprachliche weltliche Texte: höfische Romane, Versromane und Minnereden. Auch die Henfflin-Handschriften umfassen neben dem *Sigenot* überwiegend höfische Verserzählungen wie die *Heidin*.

Minnereden, wie die *Mörin*, stehen aufgrund ihrer nicht klar abgrenzbaren Gattungsdefinition kleineren Verserzählungen mit anderen Thematiken nahe, unter anderem der Märendichtung, zu der auch die *Heidin* gehört. Von Mären, die meist über einen auktorialen Er-Erzähler verfügen, unterscheiden sich Minnereden oftmals nur durch den Ich-Erzähler.[347] Beide Gattungen bestehen über einen ähnlichen Zeitraum, von der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bis teils ins späte 16. Jahrhundert.[348]

Mären haben eine lange und äußerst breite Stofftradition, die auf Themen aus der antiken, französischen und italienischsprachigen Literatur zurückgreift. Mären stehen somit in der Tradition des lateinischen Exemplum, des französischen *fabliau*, aber auch der italienischen *novella*. Im ‚novellistischen' Sinn sind sie dabei nicht nur Neubearbeitungen traditioneller Themen und Motive, sondern verfügen auch über einen

[346] Vgl. dazu Roberta L. Krueger, „Questions of gender in Old French courtly romance"; vgl. Simon Gaunt, „Romance and other genres",; vgl. Lesley Smith und Jane H. M. Taylor, hrsg., *Women, the Book and the Worldly*.

[347] Vgl. Klaus Grubmüller, Hrsg., *Novellistik des Mittelalters. Texte und Kommentar*, 2. Aufl. (Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2014).

[348] Vgl. Walter Haug, „Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung", in *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Burghart Wachinger und Walter Haug, Bd. 8, Fortuna Vitrea (Tübingen, 1993), S. 1–36; vgl. Joachim Heinzle, „Märenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mittelhochdeutschen Kleinepik". *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 107, Nr. 2 (1978): S. 121–138; vgl. Jacob Klingner und Ludger Lieb, *Handbuch Minnereden* (Berlin; Boston: De Gruyter, 2013), S. 5.

Aktualitätsanspruch.[349] In diesem Zusammenhang hat Karl-Heinz Schirmer den Begriff ‚Versnovelle' vorgeschlagen.[350]

Wie bei Minnereden ist auch die Gattung Märe nicht eindeutig von anderen kleinepischen Verserzählungen abgrenzbar. Bereits was ihren Umfang anbelangt, können Mären, wie etwa die *Heidin*, vom Definitionsansatz abweichen. Ebenfalls als schwierig stellt sich die Abgrenzung des Märe von anderen Textgattungen dar. Der Germanist Walter Haug geht sogar so weit zu sagen, dass die Gattung Märe an sich nicht existiere, und subsumiert diese kleinepischen Texte unter dem Begriff „mittelalterliche Kurzerzählungen"[351]. Der Germanist Klaus Grubmüller betont die heterogene Bauform der der Gattung zugeordneten Texte – in vierhebigen Reimpaarversen – sowie das divergierende stilistische Niveau.[352] Den Texten eigen ist seiner Ansicht nach ein „stringent zielgerichtetes Erzählen", dem die „psychologische Wahrscheinlichkeit" untergeordnet wird.[353] Die auftretenden Figuren folgen gewissen Typologien (lüsterner Mönch, listige Ehefrau etc.) und verfügen zumeist nicht über eine nennenswerte psychologische Tiefe.[354]

Mären verfügen über einen belehrenden Zweck, denn sie vermitteln „grundlegende Einsichten in normengerechtes Verhalten"[355] und vereinen so wohl didaktische und

[349] Vgl. Gerhard Köpf, *Märendichtung* (Stuttgart: Metzler, 1978), S. 18.
[350] Vgl. Karl-Heinz Schirmer, Hrsg., *Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späten Mittelalters*, Bd. 558, Wege der Forschung (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983), S. 9.
[351] Vgl. Haug, „Entwurf", S. 5.
[352] Vgl. Grubmüller, „Kommentar", S. 1007.
[353] Vgl. ebd., S. 1008.
[354] Vgl. Christine Kasper, *Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren. Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur vornehmlich des deutschen Sprachraums.*, Bd. 547, Göppinger Arbeiten zur Germanistik (Göppingen: Kümmerle, o. J.), S. 118–128.
[355] Vgl. Grubmüller, „Kommentar", S. 1009.

schwankhafte Elemente.[356] Ähnlich wie in Minnereden wird die Beziehung zwischen Mann und Frau thematisiert, und die Idee der passionierten Liebe rückt in den Vordergrund.[357] Im Märe, so auch in der *Heidin*, erhalten die Liebenden eine „Lizenz zum Ordnungsverstoß im Namen der Liebe“[358]. Illegitimität und Komik sind dabei engstens miteinander verbunden und die Schuld wird meist auf die betrogene Partei, hier den Ehemann, abgewälzt.[359]

Ausgangspunkt der Erzählungen ist überwiegend ein zwischenmenschlicher Konflikt, oftmals sexueller Natur, der zum Verstoß gegen gesellschaftliche Normen führt.[360] Die Konfliktsituation wird durch eine Überbetonung der gesellschaftlichen Normen ad absurdum geführt, weshalb Themen wie Ehebruch, Treueproben und Täuschungen (mit der Umkehrung von Geschlechterverhältnissen oder einer Verschleierung des Geschlechts) beliebte Motive sind.[361] All diese Motive finden sich in der *Heidin*.

Der Ausgangskonflikt im höfisch-schwankhaften Märe *Heidin* basiert auf dem Minnerecht in der mittelalterlichen Minnetheorie.[362] Hierbei handelt es sich um die kategorische Verpflichtung der Dame, den Werbenden bei regelrechter Werbung zu erhören.[363] Zugespitzt wird der Konflikt in der *Heidin* durch die „minnekasuistische Spitzfindigkeit“[364], in der der Liebhaber zwischen dem Ober- und Unterkörper der Dame wählen muss – und mit dem Oberkörper die falsche Wahl trifft. Die Wahl

[356] Vgl. Heinzle, „Märenbegriff“, S. 122.
[357] Vgl. Grubmüller, „Kommentar“, S. 1010.
[358] Vgl. ebd., S. 1011.
[359] Vgl. ebd.
[360] Vgl. ebd.
[361] Vgl. Fischer, *Studien*, S. 62–65.
[362] Vgl. Grubmüller, „Kommentar“, S. 1156.
[363] Vgl. Grubmüller, „Kommentar“, S. 1011.
[364] Siehe ebd.

zwischen Ober- und Unterkörper basiert auf einem lateinischen Exempel des Andreas Capellanus.[365]

Ein Aspekt spätmittelalterlicher Literatur ist, dass sie sich oftmals eindeutigen Gattungskategorien entzieht. So wird parallel zum Märenbegriff auch die Gattungsbezeichnung ‚Minnerede' auf eine heterogene Vielfalt von Texten angewandt, wie unter anderem das *Handbuch Minnereden* zeigt.[366] Dabei handelt es sich dem Germanisten Wolfgang Achnitz zufolge um ein offenes Gattungsverständnis[367], das auch im *Handbuch Minnereden* nicht abschließend geklärt wurde.[368] Die offene Gattungsdefinition geht auf die Germanistin Ingeborg Glier und den Mediävisten Tilo Brandis zurück, die in gegenseitigem Austausch ein „gleitendes System von Gattungsmerkmalen"[369] erarbeiteten, um Minnereden von anderen spätmittelalterlichen Gattungen abgrenzen zu können.[370]

[365] Vgl. ebd., 1156. Grubmüller verweist im Kommentar auf den Ursprung des Motivs nach 1147 in Andreas Capellanus Traktat *De Amore*. Das Traktat wurde am Hof der Marie de Champagne in Troyes geschrieben und basiert auf einer „Reizfrage" der Minnetheorie.

[366] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 1–5.

[367] Siehe Wolfgang Achnitz, „Jacob Klingner u. Ludger Lieb: Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobantu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch, 2 Bde". *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138, Nr. 3 (2016): S. 455–459, hier S. 456.

[368] Vgl. ebd.

[369] Vgl. Ingeborg Glier, *Artes Amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden* (München: Beck, 1971), S. 225–235; vgl. Wolfgang Achnitz, „Man mocht es griffen mit der hand. Das Durchbrechen von Erwartungshorizonten als Merkmal der Dichtungen Hugos von Montfort", in *Aller weishait anevang/Ist ze brúfen an dem aussgang. Akten des Symposiums zum 650. Geburtstag Hugos von Montfort*, hrsg. von Klaus Ammann und Elisabeth De Felip-Jaud, Bd. 76, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010), S. 127–142; vgl. Cordula Böcking, „Mit geflorierten Worten? Die Minnelyrik Hugos von Montfort zwischen Epigonalität und Experiment", in *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*, hrsg. von Elisabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung und Silvia Reuvekamp (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), S. 353–370; vgl. Michael Waltenberger, „Kuckuck und Nachtigall. Stilfragen an Hugo von Montfort", in ebd., S. 371–388.

[370] Vgl. Tilo Brandis, *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften und Drucke*, Bd. 25, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters (München: Beck, 1968); Glier, *Artes Amandi*.

Als gattungstypisches Merkmal gilt dem *Handbuch Minnereden* zufolge das Hauptthema von Minnereden, die „zwischengeschlechtliche weltliche Liebe“[371], die die außereheliche, leidenschaftliche Liebe zwischen Mann und Frau behandelt. Minnereden stehen aber nicht nur wegen ihres Inhalts, sondern auch wegen ihres Produktionskontexts am und um den Hof in der Tradition des Minnesangs. In der Minnerede wird über die Natur der Liebe, aber auch über das rechte Verhalten in der Liebe, im Gespräch reflektiert. In Abgrenzung zum Minnesang finden jedoch epische Formen Anwendung, wie etwa die Reimpaarrede in der *Mörin*. Dieser poetologische Stilwechsel hängt mit einer veränderten Rezeption zusammen; die Texte werden nicht mehr gesungen, sondern vorgetragen, allein oder in Gesellschaft, aber auch still gelesen.

Die Erzählstruktur der Minnereden zeichnet sich durch eine teils auktoriale Erzählfigur aus. Obwohl ein Großteil des Personals (einschließlich der Personifikationen) in Minnereden weiblich ist, verfügen die Texte zumeist über einen männlichen Ich-Sprecher, so auch bei der *Mörin*. Aufgrund eines strengen Verschwiegenheitsgebots und der Rollentypisierung bleiben die Figuren, in jedem Falle der Sprecher, in der Regel anonym.[372] So werden in der *Mörin* zwar die Angehörigen des Hofes von Königin Venus Minn identifiziert, der Ich-Erzähler selbst bleibt jedoch bis zuletzt anonym.

Wie in der wissenschaftlichen Gattungsbezeichnung angedeutet, steht das Reden über die Minne im Vordergrund, wodurch „die epischen Anteile“ des Narrativs der „erörternden Rede“ untergeordnet werden und als eine Art Rahmung für die Monologe

[371] Vgl. Jacob Klingner und Ludger Lieb, *Handbuch Minnereden*, S. 2.

[372] Vgl. Katharina Wallmann, *Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahr-hunderts*, Bd. 13, Mikrokosmos (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1985); vgl. Ludger Lieb und Peter Strohschneider, „Die Grenzen der Minnekommunikation. Interpretationsskizzen über Zugangsregulierung und Verschwiegenheitsgebote im Diskurs spätmittelalterlicher Minnereden“, in *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, hrsg. von Gert Melville und Peter von Moos (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1998).

oder Dialoge funktionieren.[373] Eine Spaziergangs- oder Natureinleitung agiert dabei in vielen Fällen als Übergang in eine Anderswelt, so auch in der *Mörin*, in der der Erzähler von Häschern der Königin Venus Minn bei einem Waldspaziergang entführt und in ihr Reich gebracht wird.

Die *Mörin* ist eine Minnerede, gehört jedoch zu den Spätformen der Gattung, denn ein essenzielles Charakteristikum des Werkes ist das teils ironisierende, teils subversive Spiel des Autors mit den Gattungsformen und Erwartungshaltungen der Rezipient:innen an den Text und seine Protagonist:innen. Damit das ironische Unterlaufen der Gattungskonventionen gelingt, muss das Publikum jedoch mit den parodierten Konventionen vertraut sein. Zusammen mit den zahlreichen intertextuellen Referenzen zeichnet sich dabei das Bild einer Sonder- und Spätform der Gattung Minnerede ab. Anspielungen auf Texte außerhalb der Minneredentradition sind dem *Handbuch Minnereden* zufolge selten[374], was den Status der *Mörin* als eine Spätform unterstreicht.

6.2 Einführung in die *Heidin*

Der Text der *Heidin* von 1470 basiert auf dem Stoff eines unbekannten Autors und entstand Grubmüller zufolge „aus einer Reizfrage der Minnetheorie heraus“.[375] Diese war möglicherweise auf den Minnetraktat des Andreas Capellanus zurückzuführen, der am Hof der Marie de Champagne entstand.[376] Es existieren vier Fassungen des Stoffes, von denen die älteste wahrscheinlich um 1250 entstand und die jüngste Ende des 13.,

[373] Siehe Klingner und Lieb, *Handbuch Minnereden*, S. 3.
[374] Vgl. Klingner und Lieb, *Handbuch Minnereden*, S. 4.
[375] Vgl. Grubmüller, „Kommentar“, S. 1156.
[376] Vgl. ebd.

respektive zu Beginn des 14. Jahrhunderts.[377] Insgesamt existieren elf Textzeugen der unterschiedlichen Fassungen, was dafür spricht, dass der Text zu einem gewissen Grad Verbreitung fand und beliebt war.[378]

Die Handschrift cpg. 353, vermutlich aus dem Besitz Margarethes, überliefert den Text der *Heidin* als einzige Handschrift singulär.[379] Der in cpg. 353 überlieferte Text wird bislang zur zweiten Textredaktion zugeordnet, die wahrscheinlich zwischen 1270 und 1290 im heutigen Raum Bayern entstand.[380] Wie auch im Falle des *Sigenot* aus dem Besitz Margarethes, weicht der Text in cpg. 353 jedoch stark von den übrigen Bearbeitungen ab, wodurch es möglich ist, dass es sich um eine eigenständige Textredaktion handelt.[381] Die Alleinstellung der Henfflin-Handschriften aufgrund ihrer Ausstattung würde so durch die eigenständigere Textbearbeitung unterstrichen.

Auch wenn es sich bei der *Heidin* um einen Text mit teils grotesken Elementen handelt, wie dem Motiv der ‚Körperteilung', so vereint der Stoff höfische Elemente, die ihn für die Rezeption im höfischen Umfeld und durch Rezipientinnen geeignet machen. Hier soll kurz der Inhalt der Handschrift cpg. 353 wiedergegeben werden, um die Elemente herauszustellen, die den Text für eine Rezeption am Hof geeignet machten. Protagonistin ist die titelgebende heidnische Königin Libanet, die vom christlichen Ritter Wittich von Jordan umworben wird. Als verheiratete Frau widersetzt sie sich seiner Minnewerbung zunächst, doch verfällt sie dem Ritter nach sieben Jahren durch

[377] Vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Cod. Pal. germ. 353: ‚Die Heidin'", Biblitheca Palatina digital, September 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg353 (letzter Zugriff: 28.04.2022).
[378] Vgl. Handschriftencensus unter ‚Heidin', https://handschriftencensus.de/werke (letzter Zugriff: 29.04.2022).
[379] Vgl. ebd.
[380] Vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Cod. Pal. germ. 353: ‚Die Heidin'", https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg353 (letzter Zugriff: 28.04.2022).
[381] Henrike Lähnemann, „Pontus und Sidonia. Literaturhistorische Einführung", S. 13–17.

die Macht der Fernminne als Konsequenz seiner regelkonformen Werbung. Wittich kehrt zurück an den Hof Königin Libanets und ihres Gatten Beliants, wo er die liebeskranke Königin durch seine Ankunft heilt. Zwischen ihrem Liebhaber und ihrem Ehemann hin und her gerissen, stellt Libanet den Ritter vor die Wahl: Er kann entweder den oberen oder den unteren Teil ihres Körpers besitzen. Der Ritter entscheidet sich fälschlicherweise (in den Augen der Königin) für den oberen Teil, was Libanet verstimmt. In seinem Frust befiehlt der Liebhaber dem Oberkörper Libanets, ihrem Ehemann nicht mehr zu gehorchen. Daraufhin folgen teils schwankhaft-groteske Verwicklungen, die in einem Kriegszug der Heiden gegen den christlichen Ritter und sein Reich kulminieren, in das sich Libanet und ihr Liebhaber nach einer List geflüchtet haben. Das Märe endet mit der Niederlage der Heiden und der Heirat Libanets und Wittichs, gefolgt von der Heirat ihres ehemaligen Ehemanns und Wittichs Schwester.

6.3 Die Problematik der ‚schönen' Bilderhandschrift

Die ältere Forschung ließ sich bei der Untersuchung spätmittelalterlicher Zeugnisse teils von ästhetischen Merkmalen und dem ‚Zeitgeschmack' in ihrer Beurteilung beeinflussen. So lautet das Urteil des Bibliothekars Hans Wegener 1927 über die *Heidin*, wie sie in der Handschrift cpg. 353 überliefert ist: „Die Arbeit ist recht plump und ungeschickt".[382] Wegeners Urteil rührt von der Disparität zwischen den schwankhaften Elementen der Heidin, wie sie in cpg. 353 überliefert ist, und ihrer alleinstehenden Überlieferung verbunden mit einem hohem Ausstattungsniveau. Wegeners auf ästhetischen Qualitäten basierender Zugang erschwert den Zugang zu Fragen nach der Produktion und dem soziokulturellen Kontext, in dem diese Objekte

[382] Siehe Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis*, S. 80.

standen. Der Buchhistoriker Ezio Ornato geht in diesem Zusammenhang von einer einheitlich aussehenden Handschrift aus.[383] Eine Art der Charakterisierung und ein Zugang, die meines Erachtens ein holistischeres Bild einer Handschrift im Kontext ihrer Produktion ermöglichen. Zu den Faktoren, die eine Handschrift einheitlich und erscheinen lassen, zählen nicht nur das Material, sondern auch die Herstellungsorganisation sowie die ‚Layouttraditionen'. Diese Traditionen ermöglichen es Lesenden, den Text einzuordnen und Erwartungshaltungen zu kalibrieren. Im zweiten Schritt helfen diese Layouttraditionen dabei, den Text besser zu navigieren. Neben den ‚greifbareren' Faktoren führt Ornato auch bestimmte ‚ästhetische Konstanten' an, die das Urteil über den Text beeinflussen.[384]

Der wichtigste Faktor dabei ist die Einhaltung einer „(internen) Regelhaftigkeit" in der physischen Form, Struktur und visuellen Präsentation des Buches.[385] Für Bücher im Allgemeinen gilt eine gleichbleibende Seitengröße sowie daran angepasst ein Schriftspiegel, in dem Zeilenzahl und Zeilenlänge möglichst gleichbleibend sein sollten. Diese grundsätzlichen Anforderungen tragen nicht nur essenziell zu einem Eindruck der Einheitlichkeit bei, sondern waren offenbar auch Teil der Erwartungen an ein Buch. Mit Blick auf die textinterne und visuelle Präsentation bestand der Anspruch, dass ein

[383] Vgl. Ezio Ornato, „Exigences fonctionelles, contraintes matérielles et pratiques traditionelles dans le livre médiéval: quelques réflexions", in *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse eines buchgeschichtlichen Seminars, Wolfenbüttel, 12.–14. November 1990*, hrsg. von Peter Rück, Martin Boghardt und Philipps-Universität Marburg, Bd. 2, Elementa diplomatica (Marburg an der Lahn: Institut für Historische Hilfswissenschaften, 1994), S. 8.

[384] Vgl. ebd., S. 8.

[385] Vgl. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, „Der Einzelne im Verbund: Kooperationsmodelle in der spätmittelalterlichen Buchherstellung", in *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Christine Beier und Evelyn Theresia Kubina (Wien: Böhlau, 2014), S. 177–201, hier S. 177.

Auszeichnungssystem eingehalten wurde und die Hierarchie der Schriften sowie die Verwendung von Bildern innerhalb dieses Systems den Regeln entsprachen.[386]

Bilder sind in diesem Zusammenhang Teil des textstrukturierenden und textinternen bzw. texteigenen Auszeichnungssystems.[387] Für die Verwendung von Bildern gilt, dass gewisse Teile einer Handschrift nicht zu bebildern sind. Die Produkte der Henfflin-Werkstatt verstoßen ganz klar gegen dieses ‚ungeschriebene' Gesetz der Handschriftenproduktion, was zu einer Sinnentleerung des Bildmaterials führt, mit der das Bild zum nur schmückenden und nicht mehr textbereichernden Element wird. Auf der anderen Seite versucht sich die *Mörin* im Druck möglichst genau an die Normierungen zu halten, die zwischen den Hierarchien für Text und Bild unterscheidet.

Die einheitliche Präsentation eines Buches scheint allerdings auch für die Henfflin-Handschriften ein wichtiger Faktor gewesen zu sein. Dies wird erkennbar an der *Heidin*, in der sich der ‚typische Werkstattstil' erst auf fol. 12v etabliert.

386 Vgl. ebd., S. 178–179.

387 Vgl. Jeffrey F. Hamburger, „Rewriting History. The Visual and the Vernacular in Laic Medieval History Bibles", in *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, hrsg. von Joachim Bumke und Ursula Peters, *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Sonderheft 124 (Berlin: Schmidt, 2005), S. 260–308.

Abbildung 9: Links: Freistehende transzendent ausgeführte Federzeichnung, fol. 1v. Rechts: Illustration im typischen Henfflin Stil, fol. 28r. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353

Während zu Beginn der Handschrift freistehende, transzendent ausgeführte Illustrationen vorherrschen, kommt es auf fol. 12r zu einem Umschwung im Stil. Die nachfolgenden Illustrationen sind weitaus opaker und im aus den übrigen Handschriften bekannten Stil gehalten: Die Illustrationen werden nun begrenzt von einer starken roten Rahmung und imitieren in ihrer Deckkraft und Farbintensität klassische Illuminationen. Die pastellenen Farbtöne verraten jedoch die vorwiegende Nutzung von Erd- und Pflanzenfarben.

Abbildung 10: Stilfindung von 1v mit Zwischenschritt nach 4r bis 11v bis zum Werkstattstil in 12r. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353

Die Illustrationen der *Heidin* bietet einen Einblick in die Produktionsprozesse der Henfflin Werkstatt, da ihre Fertigung auf eine sich ändernde und einspielende Arbeitsweise in der Werkstatt zu deuten scheint. Die obige Abbildung zeigt dabei die verschiedenen Schritte bis zur Etablierung des ‚typischen' Werkstattstils. Von fol. 1v bis fol. 7r sind die Illustrationen freistehend und transzendent ausgeführt. Nach fol. 7r nimmt die Deckkraft der Farben stetig zu bis diese auf fol. 7v fast mit der der nachfolgenden Illustrationen übereinstimmt. Ab fol. 12r etabliert sich der typische Henfflin Stil, ausgezeichnet durch die kräftigen Farben sowie die markante rote Rahmung der Illustrationen.

Abbildung 11: Doppelung einer Illustration auf fol. 2r und 2v. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353

Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf eine Doppelung, die für einen Prozess der Stilfindung spricht, aber auch für einen ad-hoc Zusammenschluss der Werkstatt, deren Arbeitsweise noch nicht durch andere Aufträge eingespielt ist. Auf fol. 2r und 2v kommt es zur besagten Doppelung. Es scheint hier, als wäre eine Illustration von verschiedenen Handwerkern ausgeführt worden, um sich dem Werkstattstil anzugleichen. Möglicherweise diente die *Heidin* als eine Art Probestück des ad-hoc Werkstattzusammenschlusses, dessen Charakter bereits Pia Rudolph in ihrer Arbeit zu den Historienbibeln Margarethes beschrieb. Für den Charakter als Probestück, sowie die geteilte Arbeitsweise sprechen weitere Indizien, wie verschmierte Farbe in der roten Rahmung von Illustrationen sowie unausgefüllte Umrisszeichnungen von Objekten. Diese Nachlässigkeiten unterstützen die These einer schnellen Fertigung. Vor allem, da spätere Henfflin Handschriften dieser Merkmale entbehren.

Abbildung 12: Links fol. 26r: Unausgefüllte Umrisszeichnung eines Scimitars. Rechts fol. 64r: Fertige Schwerter, jedoch ist unterhalb des Pferdebauches ein unausgefülltes Schild des Ritter Wittichs zu sehen, welches normalerweise das Savoyer Wappen trägt. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353.

Nach der Fertigung des Sigenot scheint sich die Werkstatt auf einen gemeinsamen Stil geeinigt zu haben. Danach wird vom etablierten Stil nicht mehr abgewichen. Auch für die weiteren Produkte der Henfflin-Werkstatt wird dieser Stil fortgeführt respektive eingehalten. Dies zeigt die Wichtigkeit einer einheitlichen Präsentation.[388] Es spricht für den spezifischen Anspruch, den die Mäzenin Margarethe an die Produkte der Henfflin-Werkstatt stellte. Nicht nur sollten diese über den typischen Buchschmuck verfügen, sie sollten zudem mit zahlreichen Illustrationen ausgestattet werden. Das Verlangen nach Bildern ging so weit, dass selbst Textstellen, die keine günstige Grundlage für

[388] Vgl. Saurma-Jeltsch, „Kooperationsmodelle“, S. 179.

Illustrationen boten, dennoch illustriert wurden. Dies wird neben der *Heidin* selbst besonders am *Sigenot* deutlich. Im *Sigenot* liegt aufgrund des Textes ein äußerst striktes Layout vor. Am Kopf jeder Seite wurde ein Bild eingesetzt, das ungefähr zwei Drittel des verfügbaren Platzes einnimmt. Dies lässt genügend Raum für jeweils eine 13-zeilige Strophe im Berner Ton. Die gleichbleibende Bildpositionierung zusammen mit dem holzschnittartigen, repetitiven Stil der Illustrationen resultiert in einem ‚daumenkinoartigen Effekt', da der Text selbst aufgrund der langen Dialog-, Kampf- und Reitszenen kein abwechslungsreiches Illustrationspotenzial bietet.[389] Individuelle Szenen wurden visuell in die Länge gezogen, um mit der jeweiligen Strophe zu korrespondieren.

Der Anspruch, jede Seite mit einer textbezogenen Illustration zu füllen, kulminiert in repetitiven Illustrationszyklen, in denen sich einzelne Illustrationen zumeist oft nur in kleinen Details voneinander unterscheiden. Oftmals signalisieren nur leichte Änderungen in der Gestik und Körperhaltung das Fortschreiten der Handlung. Nicht selten könnten einzelne Illustrationen in einer Sequenz mit denen einer beliebigen anderen ausgetauscht werden, denn eine feste Chronologie scheint nicht vorhanden zu sein.

[389] Vgl. Lähnemann und Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*", S. 185.

6.4 Die *Heidin*-Handschrift im Kontext der Henfflin-Werkstatt

Für ein ganzheitliches Verständnis eines Werkes, seiner kulturellen Einordnung und seiner visuellen Präsentation sowie für die Frage, inwieweit diese der verbreiteten Norm entspricht oder von ihr abweicht, ist es vonnöten, ein Buch auch in Beziehung zu anderen Werken ähnlicher Natur zu setzen.[390] Für die Produkte der Henfflin-Werkstatt ist dies von Belang, da sie oftmals die einzige deutschsprachige Kopie eines Textes darstellen, die mit Bildern ausgestattet wurde. Das bedeutet, dass mit der Konzeption beabsichtigt wurde, die Handschriften von bereits zirkulierenden Kopien abzugrenzen. Gleichzeitig zeigt das hohe Ausstattungsniveau, dass ein spezifisches Verständnis und möglicherweise eine besondere Wertschätzung der volkssprachlichen Texte vorlagen. Die Vorstellung, dass auch volkssprachliche Texte ‚illustrationswürdig' sind, setzte sich seit dem 13. Jahrhundert durch und nahm im 15. Jahrhundert exponentiell zu.[391] Mit der steigenden Verfügbarkeit von Lesematerial und der schnelleren Verbreitung von Texten im Druck wurde nun auch das Verlangen nach bebilderten Texten größer. Es kam zu einer Art ‚Inflation' des Bildmaterials, indem Lesende von gedrucktem volkssprachlichem Material Bilder erwarteten.[392] Diese Erwartungshaltung an den Druck wirkte sich teils auch auf das handgeschriebene Buch aus: Margarethe und die Produkte der Henfflin–Werkstatt sind in dieser Hinsicht gewissermaßen die Vertreter eines neuen ‚volkssprachlichen' Literaturverständnisses in altem Gewand, für das der Druck als Katalysator wirkte.

[390] Vgl. Kathryn M. Rudy, *Piety in Pieces. How Medieval Readers Customized Their Manuscripts* (Cambridge: Open Book Publishers, 2016), S. 6.

[391] Vgl. Norbert H. Ott, „Die Handschriften-Tradition im 15. Jahrhundert", in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Tiemann und dem Vorstand der Maximilian-Gesellschaft, Bd. 1 (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1995), S. 47–124, hier S. 58–68.

[392] Siehe dazu insbesondere Kapitel 8 in dieser Arbeit.

Die hohe Wertschätzung der einzelnen Texte zeigt sich auch in deren Überlieferung: Die von der Henfflin-Werkstatt gefertigten Handschriften umfassen jeweils einen Text. Ausnahme ist hierbei cpg. 345, der *Lohengrin* sowie *Friedrich von Schwaben* enthält.[393] Diese Texte waren relativ zeitnah zu ihrer Fertigung zusammengebunden worden.[394] Mit der singulären Überlieferung wird jedoch auch noch ein zweiter Zweck verfolgt. Indem die Handschriften jeweils nur einen Text umfassen, kreierte die Henfflin-Werkstatt gleichzeitig handliche und überaus mobile Ausgaben, ähnlich den gedruckten günstigen Oktav-Ausgaben, wie sie unter anderem Kaiser Maximilian I. auf Reisen gerne benutzte. Die Henfflin-Handschriften verfügen über keine Marginalien oder Einträge auf den text- und bildtragenden Seiten. Dies spricht für eine bestimmte Nutzung der Texte, nämlich als ‚fertiges' Produkt zur Unterhaltung. Dass die Texte viel gelesen wurden, wird an den Nutzungsspuren im Vorder- und Fußschnitt der Handschriften ersichtlich, die besonders bei der *Heidin* ausgeprägt sind.

Werk	**Format (Blattgröße)**	**Anzahl der Illustrationen**	**Anzahl der Blätter**
*AT cpg. 16	40,3 x 28 cm	133	288 Blätter
*AT cpg. 17	39,6 x 27,3 cm	139	307 Blätter
*AT cpg. 18	38,3 x 26,7 cm	36	376 Blätter
Ackermann von Böhmen	31,1 × 21,2 cm	35	32 Blätter

[393] *Lohengrin* und *Friedrich von Schwaben*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 345. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg345 (letzter Zugriff: 31.03.2022).

[394] Vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Cod. Pal. germ. 345: ‚Lohengrin'; ‚Friedrich von Schwaben'", Bibliotheca Palatina digital, September 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg345.html (letzter Zugriff: 31.03.2022).

Werk	**Format (Blattgröße)**	**Anzahl der Illustrationen**	**Anzahl der Blätter**
Pontus und Sidonia	30,1 x 21 cm	131	140 Blätter
Herpin	29,7 x 19,8 cm	260	337 Blätter
Friedrich von Schwaben	29,2 × 20,2 cm	109	Blatt 182–380 (198 Blatt)
Friedrich von Schwaben/ Lohengrin	29,2 × 20,2 cm	208	388 Blätter (zusammengeführt)
Lohengrin	29,2 × 20,2 cm	99	Blatt 1–181 (180 Blatt)
Heidin	20,2 x 14,5 cm	81	70 Blätter
Sigenot	19,8 × 14,5 cm	201	106 Blätter

Tabelle 1: Überblick über die Henfflin-Handschriften und ihren Status als illustrierte Handschrift

Die Übersicht der Werke und ihrer Illustrationen verdeutlicht vor allem zwei Dinge: Zum einen die hohe Anzahl der Illustrationen in der *Heidin* verteilt auf die 70 Blätter und zum anderen das handliche Format dieser Handschriften. Neben dem *Sigenot* sticht die *Heidin* aufgrund der hohen Anzahl an Illustrationen unter den übrigen Handschriften hervor. Das Format der volkssprachlichen Handschriften insbesondere der *Heidin* und dem *Sigenot* ist äußerst mobil, wie ich selbst in Heidelberg bei der Handhabung der Handschriften erfahren konnte. Durch dieses handliche Format lassen sich

Rückschlüsse über den möglichen Gebrauch der Handschrift ziehen, möglicherweise auch als ‚Reiselektüre', ähnlich wie für Kaiser Maximilian, der eine kleinformatige Druckausgabe des *Sigenot* bei sich führte.[395]

Die *Heidin*, wie auch die übrigen Henfflin-Handschriften, ist auf Papier ausgeführt. Die Nutzung von Pergament war vor allem für Gebetbücher und religiöse Werke vorgesehen. Die Nutzung von Pergament scheint für Margarethe nachrangig gewesen zu sein: Auch ihr dreibändiges Altes Testament ist auf Papier ausgeführt. Möglicherweise fehlten aber auch die Mittel für die erheblich teurere Fertigung auf diesem Material. Besonders Letzteres würde im Zusammenhang mit Margarethes persönlichen Umständen Sinn ergeben: 1462 musste sie ihren dritten Ehemann Ulrich von Württemberg aus der Gefangenschaft des Pfalzgrafen Friedrich (Mechthilds Bruder) auslösen.[396] In jedem Fall scheinen die zahlreichen Illustrationen, die sich in allen Henfflin-Handschriften finden, vorrangig gewesen zu sein, wodurch ihre Bedeutung für das spezifische Konzept einer höfischen Handschrift in Margarethes Augen nochmals unterstrichen wird.

Die Henfflin-Handschriften demonstrieren nicht nur Margarethes Anforderungen an eine höfische Handschrift, sondern zeugen auch von ihrer Identität als Mäzenin. Mit der rekurrierenden rot-weißen Farbgebung der Bildwelt und den zahlreichen savoyischen Wappen stellen sie immer wieder Bezüge zu Margarethes Herkunft und Identität her. Es sind nicht etwa die Farben ihrer Ehemänner, die den Betrachtenden vor Augen geführt werden, sondern das Rot-Weiß Savoyens. Zusammen mit den großflächigen und äußerst zahlreichen Illustrationen vermittelt die *Heidin* den Eindruck einer teureren

[395] Vgl. Lähnemann und Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*", S. 183.
[396] Vgl. Birkmeyer, „Witwenschaft", S. 293.

Prachthandschrift, die in ihren Bildinhalten und -themen eine ideale höfische Gesellschaft porträtierte.[397]

Abbildung 13: Wittich im Kampf gegen Beliants Ritter. Sein Schild trägt das Wappen Margarethes von Savoyen. *Heidin*, UB Heidelberg, fol. 16r

[397] Vgl. Saurma-Jeltsch, „Die Heidin. Handschrift Nr. 50.0.1“, http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/50/0/1 (letzer Zugriff: 29.04.2022).

Abbildung 14: Höfische Tätigkeiten in den Henfflin-Handschriften: eine Festmahlszene in *Pontus und Sidonia*, 68v, eine Turnierszene in *Lohengrin*, fol. 163r, Kampf gegen die Heiden in *Lohengrin*, fol. 67v, und ein Tanzszene aus *Pontus und Sidonia*, fol. 16r

Der *Sigenot* wie auch die *Heidin* stechen aufgrund ihrer opulenten Visualität unter den Henfflin-Handschriften hervor.

Im Gegensatz dazu ist die *Heidin* in ihrer Anordnung von Text und Bild wesentlich liberaler. Der Grund ist wahrscheinlich nicht nur die andere Textsorte, bei der es keine strenge strophische Einteilung des Textes gab, sondern auch der Umstand, dass die Handschrift in einer Phase entstand, in der die Kooperation innerhalb der Werkstatt und ihr Stil noch nicht gänzlich etabliert waren. Die Illustrationen in der *Heidin* sind eingangs ungerahmt und von lasurartiger Farbigkeit und lediglich in leichter Schraffur angedeutet. Diese für volkssprachige illustrierte Handschriften typische Erscheinungsform findet ihre Wurzeln in der Werkstatt des Diebold Lauber.[398]

Wenn auch nicht in so einem Ausmaß wie im *Sigenot*, so zeichnet sich ein Großteil des Bildmaterials in der *Heidin* durch seinen repetitiven und schablonenhaften Stil aus. Einzelne Illustrationen zu Dialogszenen unterscheiden sich dabei oftmals lediglich durch eine einzelne Handgeste, so etwa auf fol. 19v und fol. 20v.

Die Ausstattung der *Heidin* weicht ab von der strikten Bild-Text-Konzeption und den beschränkten Bildinhalten des epischen *Sigenot*. Die *Heidin* und die späteren Auftragsarbeiten der Werkstatt setzen einen Schwerpunkt auf das Höfische. Während der *Herpin* noch mit einer hohen Anzahl von Illustrationen ausgestattet ist, nimmt die Bildfülle im *Lohengrin* und im *Friedrich von Schwaben* ab, dafür scheinen die Qualität, messbar am Detailgrad, und die Sorgfalt, die auf die individuelle Illustration verwendet wurde, zuzunehmen. Es wird eine deutliche Zunahme an höfischen Elementen und Detailschilderungen sichtbar, vor allem in Bezug auf die Kleidung der dargestellten

[398] Vgl. Norbert H. Ott, „Die Handschriften-Tradition im 15. Jahrhundert“, S. 69–86.

Frauen. Die Textauswahl bietet viele Möglichkeiten, die Protagonisten während höfischer Aktivitäten, etwa beim Festmahl oder Tanz, bei Empfängen sowie Turnieren und im Streit zu zeigen. Ein besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die modische Ausstattung der Damen und Herren, die teils äußerst prachtvoll gekleidet sind, die Männer oftmals im sogenannten Mi-Parti, die Damen in kostspieligen Houppelanden, gefertigt aus Brokatstoffen. Extravagante Kopfbedeckungen und überlange Schnabelschuhe vervollständigen das Bild und weisen auf die repräsentative und Identitätsbildende Funktion von Kleidung für den Adel hin. In den modischen Darstellungen überschneiden sich Realität, Rückblick und Fantasie. Im Vordergrund der extravaganten Ausstattung der Protagonisten stand meist der Widererkennungswert, gerade wenn Figuren Rüstung oder Verkleidung tragen, etwa während Kampf- und Schlachtszenen.[399]

6.5 Produktion der *Heidin*

Durch ihre Materialität und Visualität bietet die *Heidin* Einblicke in die Arbeitsweise der Henfflin-Werkstatt. Diese lassen sich möglicherweise auch auf andere Werkstätten und Kooperationen des Spätmittelalters übertragen. Die einschneidendste materielle Entscheidung für die gesamte Produktion der Handschrift war die Benutzung von Papier. Es war nicht nur günstiger,[400] sondern ermöglichte einen schnelleren Auftrag der Farben: Papier musste nicht mit einem Bimsstein poliert und mit Kreide in einem zeitaufwändigen Prozess vorbereitet werden, bevor es beschrieben werden konnte. Die zweite tiefgreifende Änderung, die sich nicht nur auf die Ästhetik, sondern auch auf die

[399] Vgl. Lähnemann, „Pontus und Sidonia. Literaturhistorische Einführung“, S. 23.
[400] Vgl. Schmitz, „Schriftträger“, S. 75, 84.

Produktion auswirkte, war die Benutzung von Erd- und Pflanzenfarben. Anders als Protein-basierte Farben mit einem Bindemittel wie Ei trocknen Erd- und Pflanzenfarben schneller. Zeitersparnis wurde über eine sorgfältige Ausführung der Illustrationen gestellt. Dies zeigt sich an unfertigen Illustrationen, aber auch an manch verschmiertem Rahmen der Illustrationen. Die rote Deckfarbe scheint eine längere Trockenzeit gebraucht zu haben als andere verwendeten Farbtöne. Die schnelle Produktion gestattete es offenbar nicht, für die Illustration bereite Seiten lange genug liegen zu lassen, damit diese voll trocknen konnten.

Die Figuren in den Produkten der Henfflin-Werkstatt zeichnen sich durch ihre rundlichen Gesichtszüge und lockigen, welligen Haare aus. Die dargestellte Kleidung richtet sich nach der höfischen Mode und lehnt sich vielleicht sogar an die burgundische Mode an. Die mangelnde Individualität der abgebildeten Charaktere geht so weit, dass diese teilweise nur durch ihre Kleidung unterschieden werden können. Was in den Augen der Kunstwissenschaft als qualitätsminderndes Merkmal angesehen wurde, gibt erneut Aufschluss über die Arbeitsweise der Werkstatt. Der Herstellungsprozess war innerhalb der Kooperation höchstwahrscheinlich stark aufgeteilt, die Produktion selbst wurde aber wahrscheinlich von einer Art Vorsteher oder Meister beaufsichtigt. Dieser gab den Stil der Illustrationen vor, an dem sich die übrigen Künstler und Handwerker zu richten hatten. Der wenig individualisierte Stil ermöglichte es, auf der Basis schematischer Vorlagen weitere Illustrationen zu erstellen, wodurch die an der Handschrift arbeitenden Handwerker nicht notwendigerweise eigenes künstlerisches Können besitzen mussten. Die Ausführung der Illustrationen in Verbindung mit einer starken Arbeitsteilung ermöglichte ein schnelles Arbeiten, das der Produktion einer typischen ‚klassischen' Handschrift hinsichtlich der Produktionsgeschwindigkeit überlegen war.

Der Anspruch an eine schnelle Produktion zeigt sich auch in der Schriftwahl. Man entschied sich für eine Bastarda, die sich schneller schreiben ließ als dekorative Buchhände. Die Schrift ist regelmäßig und sauber ausgeführt und lässt sich leicht lesen.

Bis Blatt 11v ist die Handschrift mit ungerahmten, frei stehenden Illustrationen ausgestattet. Der Farbauftrag ist fast lasurartig, äußerst transzendent, typisch für spätmittelalterliche Handschriften aus dem süddeutschen Raum und teilweise vergleichbar mit den auf ‚Vorrat' produzierten Handschriften der Diebold-Lauber-Werkstatt.[401] Aussagekräftig ist auch der ‚Doppelgänger' auf fol. 2r und fol. 2v. Die Illustrationen zeigen den Ritter Wittich von Jordan mit Gefolge beim Aufbruch an den Hof Königin Libanets. Beide Illustrationen zeigen das gleiche Sujet in einer ähnlichen Komposition. Der Unterschied liegt in ihrem Stil. Bei der Betrachtung der Ausführung (Linienführung, Gesichtszüge) wird offenbar, dass sich hier verschiedene Handwerker:innen bzw. Künstler:innen am selben Sujet versucht haben. Erstaunlich ist, dass es diese Doppelung in das ‚fertige' Produkt geschafft hat, was dafür sprechen würde, dass die illustrierte Seite höher gewichtet wird als eine unbebilderte, was auch die Bildstrategie des *Sigenots* unterstützt.

Es scheint, als etabliert sich erst ab fol. 12r die personelle Konstellation der Werkstatt, da die Eingangsillustrationen sich von den nachfolgenden gerahmten Illustrationen grundlegend unterscheiden, nicht nur was die Positionierung der Figuren, sondern auch die Behandlung ihrer Körperlichkeit anbelangt. Der besagte ‚Doppelgänger' wird gefolgt von weiteren ungerahmten Illustrationen, die den Weg des christlichen Ritters

[401] Vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Werkstatt des Diebold Lauber", Bibliotheca Palatina digital, September 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/lauber.html (letzter Zugriff: 31.03.2022).

bis hin zum ersten Zusammentreffen mit den Heiden bebildern. Danach wechselt der Stil drastisch. Auf fol. 12r setzen die für die Henfflin-Werkstatt typischen rot-gelb-rot gerahmten Illustrationen ein. Wie es zu diesem drastischen Wechsel kommt und was ihn ausgelöst hat, ist unklar. Möglicherweise dienten die ersten Seiten als ‚Muster' und wurden der Auftraggeberin vorgelegt. Vielleicht waren ihr die Illustrationen zu frei und entsprachen nicht der Vorstellung eines ‚höfischen' Manuskripts. Möglicherweise kam es aber auch zu einem Personal- oder Konstellationswechsel innerhalb der Kooperation der Handwerker. Der Stilwechsel geschah in jedem Falle nicht infolge ökonomischer Entscheidungen, denn die Veränderungen in der künstlerischen Ausführung führten zu einem kostspieligeren Farbauftrag. Die Farben wurden ab fol. 12r deckender aufgetragen, was bedeutend mehr Pigment erforderte und aus materialtechnischer Sicht die Produktion der einzelnen Illustrationen teurer gemacht haben muss.

6.6 Zusammenfassung

In ihrer Visualität spiegeln alle Handschriften der Henfflin-Werkstatt (bis auf den *Ackermann von Böhmen*) das Interesse an höfischer Identität und Repräsentation wider.

Der Text der *Heidin* wird dabei in unregelmäßigen Abständen illustriert. Bis fol. 19r scheint es sich um typische Schlüsselszenen höfischer Werke zu handeln. Danach werden neben visuell markanter Szenen auch Dialogszenen mit mehreren Illustrationen ausgestattet, wahrscheinlich um die Abstände zwischen illustrierten Szenen zu verkürzen. Bei der Auswahl der zu illustrierenden Textmomente orientiert sich die Werkstatt an anderen volkssprachlichen Zeugnissen mit höfischen Themen. Auffällig sind hier die Ähnlichkeiten zu den Produkten der Werkstatt Laubers in der Behandlung gewisser Szenen, im lasurartigen Farbauftrag, aber auch in der angewandten Palette. Dies wird in der Gegenüberstellung einzelner Szenen offenbar, wie etwa in der

Darstellung der Burg, aus deren Fenstern die Damen die Ankunft einer Schar Ritter beobachten.

Abbildung 15: Links: Die Männer Gahmurets kehren nach seinem Tod zurück. Wolfram von Eschenbach *Parzival* (Band 1) fol. 78v, UB Heidelberg, cpg. 339. Aus der Werkstatt Diebold Laubers um 1443–1446. Rechts: Wittich und seine Männer kommen zum Schloss Libanets. *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353

Ähnlichkeiten in der Ausführung finden sich auch in der Gegenüberstellung einer Krankenszene, in der besonders das blau-karierte Kopfkissen heraussticht.

Abbildung 16: Links: Condwiramurs am Bett des schlafenden Parzivals fol. 147r. Wolfram von Eschenbach Parzival (Band 1) fol. 78v, UB Heidelberg, cpg. 339. Rechts: Libanet liegt mit Liebeskrankheit im Bett und wird von einer alten Frau gepflegt fol. 33v, *Heidin*, UB Heidelberg, cpg. 353

Aufgrund ihrer zahlreichen Illustrationen, die sowohl Schlüsselszenen, wie den Kampf Wittichs und Beliants Ritter (fol. 16r), Libanets Liebeskrankheit (fol. 33v) und ihre Züchtigung (fol. 48v) und die Taufe Beliants (fol. 67r), als auch zusätzlich Dialogszenen schmücken, könnte die Handschrift durchaus als Bilderbuch genossen werden, jedoch muss die Benutzer:inn eng mit dem Text vertraut sein, um aus den Bildern die Handlung zu erschließen. Die Illustrationen der Schlüsselszenen können hier als eine Art *aide mémoire* dienen, mit denen die Handlung nacherzählt werden kann. In den Illustrationen wird auch ein mögliches ‚Skandalpotenzial' der *Heidin* genutzt. Wie etwa in der Illustration auf fol. 50v, in der der Ritter Wittich seine Geliebte

Libanet umfängt, im Hintergrund das Bett der Königin. Aber auch die Illustration der Züchtigung Libanets auf fol. 48, die an die weitaus frühere Dichterminiatur des von Stadtegge fol. 257v aus dem Codex Manesse, UB Heidelberg, cpg. 848, erinnert, bedient ein mögliches ‚Skandalpotenzial'. Für die Bildmodelle und Motive hat sich die Werkstatt Ludwig Henfflins an zeitgenössischen Handschriften, aber auch Drucken orientiert. Die *Heidin*, aber auch die übrigen Henfflin-Handschriften stehen so in ihrer künstlerischen Gestalt zwischen den Medienkulturen des Drucks und der Handschrift. Die Arbeitsprozesse einer spätmittelalterlichen Werkstatt werden jedoch in der *Heidin* besonders ersichtlich. Damit liefert ihre Herstellung die Momentaufnahme einer sich einspielenden Kooperation von Handwerkern, die eine Brücke schlagen mussten zwischen den äußerst spezifischen Anforderungen einer höfischen Mäzenin und den beschränkten Mitteln, die zur Verfügung standen.

6.7 Einführung in die *Mörin*

Die *Mörin* wurde 1453 Mechthild von der Pfalz und ihrem Bruder Friedrich dem Siegreichen gewidmet. Im Gegensatz zur *Heidin* ist ihr Verfasser bekannt: Es handelt sich um den Ritter und Dichter Hermann von Sachsenheim, der bereits im Dienst von Mechthilds Schwiegermutter, Henriette von Mömpelgard, gestanden hatte und später auch für Mechthilds Sohn Eberhard in diplomatischer Funktion tätig war.[402] In diesem Zusammenhang steht die Person Hermanns stellvertretend für die Entwicklungen in der Literaturproduktion des Spätmittelalters. Die Literaturproduktion konzentrierte sich an den fürstlichen Territorialhöfen wie dem in Heidelberg, wobei die Verfasser in erster Linie Ministeriale oder Beamte waren, deren primäre Funktion nicht das literarische

[402] Vgl. Huschenbett, *Hermann von Sachsenheim*, S. 47–51.

Schreiben, sondern eine Anstellung bei Hof war.[403] Dieser Kontext ist entscheidend für die *Mörin*, deren Text durch seine zahlreichen Anspielungen auf die Politik und das soziale Leben des Hofes für das Publikum am Hof relevant war.

Das Widmungsexemplar cod. 2964 ist, wie auch im Falle der *Heidin*, eine Papierhandschrift und konnte anhand einer Kanzleinotiz identifiziert werden.[404] Es handelt sich bei dem Exemplar um eine schlichte und unbebilderte Handschrift, deren Fokus dadurch vorwiegend auf dem Text liegt. Der Text ist in einer regelmäßigen Bastarda geschrieben und Rubrizierungen stellen den einzigen Textschmuck dar. Die Schmuck- und Bildlosigkeit könnte bei der Widmung an ein fürstliches Geschwisterpaar verwundern, doch die Handschrift folgt damit den Gattungskonventionen.[405]

In der *Mörin* wird ein anonymer schwäbischer Ritter bei einem Waldspaziergang von den Schergen der Königin Venus Minn, der personifizierten Liebe, entführt. Daraufhin wird er in einem magischen Zelt in eine ‚orientalische' Anderswelt gebracht. Im Reich der Venus Minn und ihres Ehemanns, König Tannhäuser, wird der Ritter aufgrund seiner jugendlichen Verfehlungen vor Gericht gestellt, da er seiner *amie* untreu war. Auf dieses Verbrechen steht im Reich der Venus Minn die Todesstrafe. Während eines fünftägigen Prozesses müssen sich der Ritter und sein Anwalt, Eckhart, gegen die Anschuldigungen des Gerichts verteidigen. Die Vertreterin der Anklage ist die impulsive und herrische Brünhild, die Vertraute der Königin Venus Minn. Die

[403] Vgl. Thomas Cramer, Hrsg., *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Bd. 3: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*, 3. Aufl. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000), S. 65–67.
[404] Vgl. Schlosser, „Einführung", S. 18.
[405] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 212–214.

mehrtägige Verhandlung wird unterbrochen von kuriosen Geschehnissen, Debatten und Banketten. Es wird beschlossen, dass eine Reise zu Frau Abenteurer eine Entscheidung im Prozess bringen soll, doch die Fahrt wird als zu gefährlich abgetan. Stattdessen gelingt es dem schwäbischen Ritter, einen lateinischen Eid zu schwören, den jedoch die Anklage nicht verstehen und somit nicht beeinflussen kann. Der Ritter entkommt so der Rachsucht Venus Minns und kehrt zu seiner Familie zurück, die ihn mit Vorwürfen über seine Umtriebigkeit empfängt.

6.8 Die *Mörin* als Resultat der Patronage

Mechthilds stifterische Unternehmungen, alleine und zusammen mit ihren Ehemännern, machte sie zu einer idealen Empfängerin von Hermanns Werken. Nicht nur war sie selbst eine anerkannte Mäzenin, sie befand sich als Ehefrau und Schwester zudem in einer Schlüsselperson, was den Zugang zu einflussreichen Männern der Pfalz betraf. Hermann von Sachsenheim widmete der Fürstin nicht nur die *Mörin*, sondern auch die Werke *Goldener Tempel*, *Spiegels Abenteuer* und *Schleiertüchlein*.[406] Die beiden letzteren stellen traditionellere Vertreter der Gattung dar, wobei das *Schleiertüchlein* Hermanns Wissen um den Nahen Osten, seine reale Geographie und Kultur offenbart.[407] Das Werk zeichnet in authentischen Details eine Pilgerreise nach Jerusalem nach, weshalb diskutiert wurde, ob Hermann möglicherweise selbst gepilgert war.[408]

Fertiggestellt wurde die *Mörin* 1453, also in einem bedeutungsschweren Jahr für die christlich-muslimischen Beziehungen, die durch die Eroberung Konstantinopels eine

[406] Vgl. Huschenbett, *Hermann von Sachsenheim*, S. 129–131.
[407] Vgl. Annette Volfing, „The Orient in Württemberg: The Topographies of Hermann von Sachsenheim“.
[408] Vgl. Wis, „Schleiertüchlein“, S. 3–5.

andere Dynamik annahmen.[409] Das Jahr 1453 war aber auch aus regionaler Perspektive bedeutungsschwer, denn es folgte dem Höhepunkt der württembergisch-pfälzischen Politik mit der Machtübernahme von Mechthilds Bruder Friedrich über die Pfalz. Es verwundert daher nicht, dass Hermann in der Widmung der *Mörin* Mechthild und Friedrich miteinschließt. Die Widmung an eine hochrangige Frau und ihren Gatten oder nächsten männlichen Verwandten war ein geschickter und beliebter Schachzug, so auch im Fall von Heinrich Steinhöwels Übersetzung von Boccaccios *De claris mulieribus*, die er Eleonore von Schottland und ihrem Ehemann James I. widmete.[410] Während die Widmung an einen männlichen Adeligen politisch greifbare Vorteile mit sich bringen konnte, deckte die Widmung an eine adelige Frau auch den weiblichen Einflussbereich ab, der nicht zu unterschätzen war.

6.9 Zusammenfassung

Die *Mörin* ist eines von vier Werken Hermanns, dass der Fürstin Mechthild gewidmet wurde. Obwohl es sich bei der Handschrift cod. 2964 um ein Widmungsexemplar und keine Auftragsarbeit handelt, manifestiert das Werk Hermanns von Sachsenheim das literarische Interesse Mechthilds. Zugleich zeigt die Doppelwidmung auch die untrennbare Natur von Literaturproduktion und politischem Geschehen in der Pfalz des 15. Jahrhunderts. Hermann und sein Werk stehen in diesem Zusammenhang stellvertretend für die Entwicklungen höfischer Literaturproduktion, die zunehmend von Beamten und Ministerialen an den Territorialhöfen ausging. Daneben ist die *Mörin* auch

[409] Vgl. Höfert, *Feind*, S. 56–60.
[410] Vgl. Karl Drescher, Hrsg., *Boccaccio: De Claris Mulieribus*, ins Deutsche übersetzt von Heinrich Stainhöwel, Bd. CCV, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart (Tübingen: H. Laupp Jr., 1895), S. XXVII.

durch ihre Inhalte eng mit dem sozialen und politischen Tagesgeschehen ihrer Zeit verbunden.

6.10 Rezeption als Handschriften

Für die Rezeption der Texte als Handschriften waren die soziale Stellung und der Einfluss adliger Frauen innerhalb des Hofes von Bedeutung, da sie die Reichweite eines Werkes beeinflussen konnte. Durch die Struktur des ‚Frauenzimmers' als ‚Hof im Hof' bildete sich ein intimer Kreis um die Fürstin, der aus Frauen unterschiedlichen Ranges bestand. Über die Person der Fürstin hinaus wurden die in ihrem Besitz befindlichen Werke in diesem Kreis rezipiert, indem sie gemeinsam gelesen und betrachtet wurden. Während die *Mörin* es vermochte, diesen inneren Kreis zu überschreiten, blieb die *Heidin* vermutlich auf ein exklusiv-höfisches Publikum im näheren Umfeld von Margarethe beschränkt, was dazu beigetragen haben dürfte, dass sie in der Handschriftenform verblieb. Auch wenn die Zahl der Rezipient:innen der *Heidin* begrenzt waren, so war es doch ein erlesener Kreis, der das Werk als kostbares Objekt und Teil einer Sammlung zu schätzen wusste: 1558 wurde die *Heidin* unter Kurfürst Ottheinrich durch den Buchbinder Jörg Bernhard mit einem neuen Einband versehen. Dieser Vorgang ist mit hoher Wahrscheinlichkeit für die heute fehlerhafte Blattfolge verantwortlich, die im Digitalisat der Handschrift korrigiert wurde.[411] Die *Heidin* wurde mit einem kostbaren, goldgeprägten Kalbsledereinband ausgestattet, der heute als rares Zeugnis der Buch- und Rollenstempelkunst gilt. Unter den Henfflin-Handschriften

[411] Vgl. Ulrike Spyra und Maria Effinger, „Cod. Pal. germ. 353: ‚Die Heidin'", Bibliotheca Palatina digital, September 2008,, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg353 (letzter Zugriff: 31.03.2022).

wurde lediglich dem *Sigenot* dieselbe Ehre zuteil.[412] Dies zeigt die enge Verbindung der beiden Handschriften, die durch ihre Bebilderung auch unter den Henfflin-Handschriften hervorstechen.

Als Handschrift richtete sich die *Mörin* ursprünglich ebenso an einen überschaubaren Kreis im unmittelbaren Umfeld Mechthilds, gleichzeitig jedoch auch an ihren Bruder Friedrich, Pfalzgraf bei Rhein, die beide in der Widmung genannt werden (V. 6052–6045). In der Doppelwidmung an das Geschwisterpaar sicherte sich Hermann nicht nur die Gunst der beiden Genannten, sondern auch eine größere Leserschaft. Zum Heidelberger Hof, an dem die *Mörin* ursprünglich rezipiert wurde, trat zuletzt der Rottenburger Hof, Mechthilds endgültiger Witwensitz, auf den sie sich nach dem Tod Albrechts IV. 1463 zurückzog. Das Werk und Mechthilds Witwensitz Rottenburg sind in der *Zimmerischen Chronik* eng miteinander verbunden.[413] Auch wenn die genauen Ausmaße sowie der Einfluss ihres literarischen Netzwerks unklar bleiben müssen, können die sekundär intendierten Rezipienten der Handschrift doch im Umfeld ihres Hofes und um ihre Person angesiedelt werden.[414] Das anrüchige Bild Mechthilds, das die *Zimmerische Chronik* zeichnet, und die Doppelwidmung an ihren Bruder Friedrich werden möglicherweise zu einem gesteigerten Interesse am Text und zu seiner Verteilung beigetragen haben. Die weiterreichende geographische Verbreitung der *Mörin* bereits als Handschrift erhöhte die Chancen des Werkes, seinen Weg in den Druck zu finden.

Weitere Einblicke in die erweiterte (intendierte) Leserschaft der *Mörin* bietet neben dem Handschriftenkontext auch der Text selbst. Aufgrund seines schwäbischen

[412] Vgl. ebd.; dazu auch Konrad Haebler, *Rollen- und Plattenstempel des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 1, 2 Bde. (Leipzig: Harrassowitz, 1928).
[413] Vgl. Kruska, *Mechthild*, S. 48–54.
[414] Vgl. Bamberger und Robert, „Musenhof".

Protagonisten verfügt er über einen starken regionalen Bezug, der vom Protagonisten selbst stetig beteuert wird. Im Narrativzusammenhang ist die Herkunft des Protagonisten – und die regelmäßigen Verweise darauf – vor allem aus rechtlicher Sicht relevant, da er als freier Schwabe (V. 1771: *Und spricht, er sye ain fryer Swăb*) und nicht als Angehöriger von Venus Minns Hofs gerichtet werden will. Auch sein juristischer Fürsprecher, der *treue* Eckhart, betont des Ritters Herkunft und damit das Anrecht des Protagonisten, nach schwäbischem Recht gerichtet zu werden (V. 1768–1771: *Herr küng, min red die mercken gar*/*Und haissent stillen das gebrecht!/Hie stet der man und büt sin recht*/*Und spricht, er sye ain fryer Swăb*). Die despotische Monarchin Königin Venus Minn kann die Legitimität und Geltungskraft des schwäbischen Rechts anscheinend nicht antasten. Dieser regionale Zusammenhang ist ein Aspekt, der den Text für das Publikum ‚vor Ort' relevant und unterhaltsam gemacht haben musste.

Ebenso unterstreichen die nun teils obskuren Seitenhiebe auf Zeitgenossen in Hermanns Werk – nicht unähnlich denen in Dantes Inferno – dass das primär intendierte Publikum in Mechthild und ihrem engeren Kreis zu finden ist, wie etwa in V. 2888-2891:

> Ain oberbild im kartten spil
> Nem ainer lieber in sin hand,
> Wann das er wer für Gent gerant,
> Dem adel retten lib und gůt.

Eine gute Hand im Kartenspiel, ein ‚Stich' (*oberbild*) wäre mehr wert gewesen als sich am Kampf Philipp des Guten von Burgund gegen Gent zu beteiligen. Graf Willhelm

von Lützelstein unterstützte den Herzog. Es gelang ihm jedoch erst nach langwierigen Anstrengungen, die Genter zu unterwerfen. Der Seitenhieb auf den Onkel Margarethes ist wohl gesetzt, denn Graf Wilhellm war ein erklärter Feind von Mechthilds Bruder.[415]

Während die Verweise auf bekannte Persönlichkeiten auch beim späteren Publikum wohl Anklang fanden, so sind Referenzen auf Personen in Mechthilds Umkreis notorisch schwierig zu fassen. V. 2014-2017:

> Er ist an Swăb und nit ain Hesß,
> Das hör wir an sinr entwürt wol,
> Das in doch wenig helffen sol,
> Wie wol er spricht, er sy ain Swăb.

An dieser Stelle weist Hermann von Sachsenheim auf Dialektunterschiede zwischen dem Schwäbischen und dem Hessischen hin. Die dialektalen Differenzen hatten 1453 auch auf offizieller Seite Interesse geweckt, da Mechthilds älteste Tochter mit Ludwig II., dem Landgrafen von Hessen (1438–1471) verheiratet wurde.[416]

Meisterhaft verwebt Hermann von Sachsenheim dabei Fakt und Fiktion, die osmanische Vorherrschaft im Mittelmeer, zeitgenössisches Wissen über den Islam, historische Begebenheiten, literarische Referenzen und juristisches Fachwissen und macht damit eine Differenzierung fast unmöglich.

Es hat sich gezeigt, dass *die Mörin* in ihrem Text, in den Paratexten wie der Widmung sowie aufgrund externer Quellen nicht nur für Mechthild von der Pfalz, sondern für ein adeliges Publikum um Mechthild und ihren Bruder Friedrich am Heidelberger Hof

[415] Vgl. Schlosser, *Mörin*, S. 138.
[416] Vgl. Schlosser, *Mörin*, S. 108.

bestimmt war. Besonders aufschlussreich für den sozialen Rezeptionskontext ist Jakob Püterichs *Ehrenbrief*, der die *Mörin* in die dem Adel eigene Literaturpflege einordnet; hier wird der Bekanntheitsgrad des Werkes von einer externen Quelle bestätigt. Das Publikum der *Heidin*-Handschrift war aufgrund ihres vermuteten Charakters als Auftragsarbeit hingegen von Beginn an eingeschränkt. Ihre Verortung in der Privatbibliothek einer Fürstin als persönliches Objekt zur Unterhaltung stand einer weiteren Dissemination des Textes im Weg. Die *Heidin* fand sich jedoch auch im Besitz Mechthilds, was zeigt, dass dieser Text dennoch anhand der weiblichen Interessennetzwerke wandern konnte.

7 Netzwerke

Im Folgenden wird der historisch und soziokulturelle Kontext der *Heidin* und der *Mörin* näher beleuchtet, um das Netzwerk nachzuvollziehen, zu dem die adeligen Frauen und die mit ihnen in Verbindung stehenden Werke gehörten. Über dieses Netz bzw. Netzwerk, also die Personengeflechte aus dynastischen Beziehungen, politischen Ambitionen und literarischen Interessen, konnten literarische Stoffe und Werke verbreitet werden. Bei dieser Form der Verteilung von Texten spielten adelige Frauen eine zentrale Rolle. Oftmals überlappten sich hierbei die interessenbasierten Netzwerke und die politischen Netze, innerhalb derer adlige Frauen standen, wie sich im Weiteren zeigen wird.

7.1 Definition Netzwerk

Mit Netzwerk meine ich hier nach Ruth und Sebastian Ahnert das Beziehungsgeflecht aus Personen und Interessen, das sich aus historischen Dokumenten (Büchern, Briefen, Archivalien) rekonstruieren und untersuchbar machen lässt. Die Frühe-Neuzeit-Historikerin Ruth Ahnert und Sebastian Ahnert, Assistenzprofessor am Department für Chemical Engineering und Biotechnology, definieren ein Netzwerk grundsätzlich als eine „collection of links, which can be combined into a myriad of possible paths“[417]. Was die protestantischen Briefgemeinschaften unter Mary I. angeht, sprechen sie von einem „set of relationships between objects or entities“, wobei die Verbindungen dabei *edges* oder *ties* genannt werden, während Personen als *nodes*, sogenannten

[417] Siehe Ruth Ahnert und Sebastian E. Ahnert, „Protestant Letter Networks in the Reign of Mary I: A Quantitative Approach“, *ELH* 82, Nr. 1 (2015): S. 1–33, hier S. 12.

Knotenpunkte, bezeichnet werden.[418] Nach der Historikerin Kerstin Hitzbleck lässt sich dieses Modell durch die Unterscheidung zwischen Netz und Netzwerk weiter verfeinern.[419] Kriterium ist hierbei der Grad an Intentionalität: Ein Netzwerk wird aktiv(er) gestaltet als ein Netz.[420] Das Ziel von Netzwerkanalysen, wie es unter anderem die Edition der Lüneburger Briefe[421] anstrebt, ist es, ein Modell zur Verfügung zu stellen, um die zugrunde liegenden Muster sozialer Beziehungen zwischen Kontenpunkten zu verstehen; dies wird auch für die vorliegende Studie unter diesem Gesichtspunkt verwendet.[422]

Im Falle von Mechthild und Margarethe überschneiden sich Netz(e) und Netzwerk(e) oft. Beide Frauen wurden aufgrund ihres Status in bestehende dynastische Netze hineingeboren. Diese Netze, auf die die Frauen durch ihre Geburt Zugriff hatten, wurden jedoch bewusst etabliert, unter anderem durch die Heiratspolitik der involvierten Familien. Auf diesen Netzen fußen schließlich auch die aktiv gestalteten Netzwerke Mechtilds und Margarethes: Durch ihre mehrfachen Heiraten etablierten sie Kontakte an verschiedenen Höfen.

Mechthilds Beziehungsnetz- und ihr literarisches Interessennetzwerk sind vergleichsweise gut zu fassen, da sie mit bekannten literarischen Größen in Kontakt

418 Vgl. ebd., S. 4.

419 Vgl. Kerstin Hitzbleck, „Verflochten, vernetzt, verheddert? Überlegungen zu einem erfolgreichen Paradigma“, in *Die Grenzen des Netzwerks 1200–1600*, hrsg. von Kerstin Hitzbleck und Klara Hübner (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2014), S. 17–40, hier S. 33.

420 Vgl. ebd.

421 Vgl. Edmund Wareham, „Sozialer Kontext und Netzwerke“, in *Netzwerke der Nonnen. Edition und Erschließung der Briefsammlung aus Kloster Lüne (ca. 1460–1555)*, Wolfenbütteler Digitale Editionen, ZZ (Wolfenbüttel 2016–), http://diglib.hab.de/edoc/ed000248/start.htm (letzter Zugriff: 04.04.2022).

422 Vgl. Bonnie H. Erickson, „Social Networks and History: A Review Essay“. *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History* 30, Nr. 3 (1997): S. 149–157, hier S. 149; Robert Gramsch-Stehfest, „Entangled Powers: Network Analytical Approaches to the History of the Holy Roman Empire during the Late Staufer Period“. *German History* 36, Nr. 3 (2018): S. 365–380, hier S. 368.

stand. Neben Hermann von Sachsenheim waren das Persönlichkeiten wie Niklas von Wyle, Antonius Pforr und Heinrich Steinhöwel. Mit ihrer ersten Hochzeit mit Ludwig I. kam Mechthild in Kontakt mit Hermann von Sachsenheim, der bereits für ihre Schwiegermutter, Henriette von Mömpelgard, als Rat tätig gewesen war.[423] Der Frühhumanist Niklas von Wyle war unter anderem für Ulrich V., Ludwigs Bruder, als Kanzler tätig und unternahm auch diplomatische Reisen im Auftrag Mechthilds.[424] Reflexionen des Beziehungsnetzes um Mechthild zeichnen sich auch in den Werken Wyles ab: Fünf seiner 18 Translatzen richtete er an Mechthild, während er die restlichen weiteren Personen in ihrem Umkreis widmete.[425] Mit Antonius von Pforr kam Mechthild wahrscheinlich durch ihre Hochzeit mit Albrecht VI. in Kontakt; Antonius war als geistlicher Rat für den Herzog tätig gewesen. Er stand später als einer von Mechthilds eigenen Räten in direktem Dienstverhältnis zu ihr und ist 1472 als Kirchherr zu Sülchen und von 1475 bis 1477 als ein solcher in Rottenburg urkundlich bezeugt.[426] Mit der Niederlegung seines Amtes als Kirchherr ließ ihm Mechthild ab 1477 eine Pension zukommen.[427]

Paul McLean versteht Netzwerke als Sozialkapital und definiert ein Netzwerk als die „Anzahl von gesellschaftlichen Verbindungen, die auf Zusammenarbeit und Vertrauen beruhen“, durch die Individuen oder Institutionen „moralische/und oder materielle

[423] Vgl. Huschenbett, *Hermann von Sachsenheim*, S. 50.
[424] Vgl. Ferlein, „Literaturmäzenin“, S. 60.
[425] Vgl. ebd., S. 61. Die übrigen Gönner standen alle in enger, verwandtschaftlicher Beziehung zu Mechthild: Sohn Eberhard im Bart, Graf Ulrich V. und Margarethe von Savoyen, die habsburgische Schwägerin Markgräfin Katharina von Baden, Schwester Kaiser Friedrichs III., und ihr Gatte Markgraf Karl von Baden.
[426] Vgl. Ferlein, „Literaturmäzenin“, S. 60.
[427] Vgl. ebd.

Unterstützung erfahren".[428] Dieses ‚Sozialkapital' wurde von den Fürstinnen wie Mechthild und Margarethe nach und nach aufgebaut und für ihre literarischen Interessen genutzt, um Informationen über Texte, Zugang zu besonders eindrucksvollen Ausgaben sowie Neufassungen und Übersetzungen zu erhalten. Neben direkten, greifbaren Zueignungen wie Pensionen, Anstellungen oder Aufträgen wurden kleinere Geschenke und Zuwendungen innerhalb dieses sozialen Systems zur Festigung von Beziehungen genutzt. Die Ringe, die Mechthild verschickte, oder die Granatäpfel, die sie von Heinrich Steinhöwel erhielt, funktionierten als Währung innerhalb des sozialen Beziehungssystems des Adels und des nichtadligen Beamtentums.[429]

An diesen Beispielen zeigt sich, wie eng die politisch-‚öffentliche' Sphäre mit den literarisch-‚privaten' Interessen der Fürstinnen verknüpft war: In den literaturschaffenden Kontakten der Fürstinnen überschnitten sich beide Bereiche. Dies hing vor allem mit dem Charakter der spätmittelalterlichen Literaturproduktion zusammen. Geographische Knotenpunkte für die Netzwerke Mechthilds und Margarethes bildeten besonders die Territorialhöfe mit ihren Hofkanzleien, die zu Brennpunkten der höfischen Literaturproduktion des 15. Jahrhunderts geworden waren.[430] Ein Großteil der weltlichen Literaturproduktion des Spätmittelalters fand am Hof und in dessen Einzugsgebiet statt, wurde aber mehr und mehr vom nichtadeligen Beamtentum übernommen.

---

[428] Siehe Matthias Bixler, „McLean (2007): The Art of the Network", in *Schlüsselwerke der Netzwerkforschung*, hrsg. von Boris Holzer und Christian Stegbauer (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019), S. 391–394, S. 398.

[429] Vgl. Gabriela Signori, „Wanderers between Worlds: Visitors, Letters, Wills, and Gifts as Means of Communication in Exchanges between Cloister and the World", in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger und Susan Marti (New York: Columbia University Press, 2008), S. 259–274, hier S. 268.

[430] Vgl. Cramer, *Geschichte*, S. 65.

Bücher als einzelne Objekte, aber auch generell Stoffe und Inhalte konnten über dieses Netzwerk verteilt werden und innerhalb eines Hofes zirkulieren, aber auch von Hof zu Hof wandern, etwa bei gegenseitigen Besuchen oder in der Tasche von Beamten und Gelehrten wie Niklas von Wyle, der nicht nur zeitweise am Hof in Wien weilte, sondern auch nach Mantua an den Hof der Gonzagas reiste.[431]

7.2 Historisch-politische Grundlagen des Netzwerks

Die Grundvoraussetzungen für den Aufbau eines Netzwerks bilden die gesellschaftliche Struktur sowie die historisch-politischen Verhältnisse des geographischen Raumes, über das sich dieses erstreckte.[432] In Mechthilds und Margarethes Fall liegt der Fokus auf Schwaben und Württemberg, wo sie nicht nur den Hauptteil ihres Lebens verbrachten, sondern wo auch ein Großteil ihrer Kontakte angesiedelt war. Die schwäbische und württembergische Landesgeschichte war eng mit den Biographien der beiden Frauen verknüpft, die aufgrund ihrer Ehemänner in Vormachtsstreitigkeiten in der Grafschaft Württemberg verwickelt wurden.

Das Leben beider Frauen, insbesondere das Margarethes, war jedoch keineswegs auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Margarethe unternahm Pilgerfahrten, die sie unter anderem bis nach Santiago de Compostela führten, und bei einem Besuch in Zürich erhielt sie eine Handschrift mit dem Leben der Stadtheiligen Regula und

[431] Vgl. Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild*, S. 15.

[432] Vgl. Markus Gamper, „Netzwerktheorie(n) – Ein Überblick“, in *Soziale Netzwerke und gesundheitliche Ungleichheiten. Eine neue Perspektive für die Forschung*, hrsg. von Andreas Klärner, Sylvia Keim-Klärner, Irene Moor, Holger von der Lippe und Nico Vonneilich (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2020), S. 49–64.

Felix.[433] Margarethes Korrespondenz war nicht nur international, sondern auch multilingual – sie korrespondierte auf Französisch, Deutsch und Latein.[434]

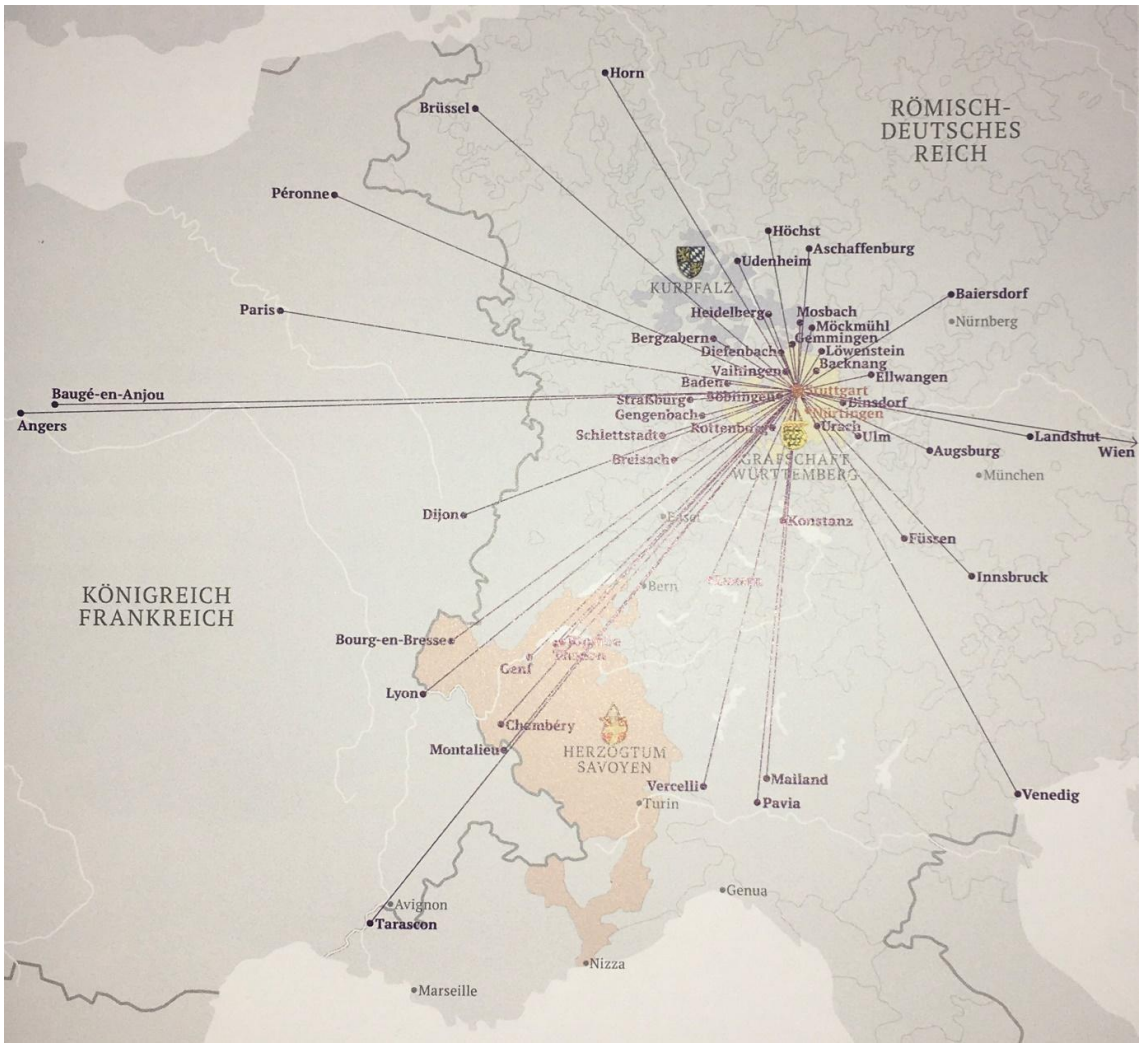


Abbildung 17: Visualisierung von Margarethes weitläufiger internationaler Korrespondenz aus Rückert, Thaller und Oschema, Hrsg., *Tochter des Papstes*, S. 196

Mechthild war aufgrund ihrer Familie eng mit dem Hof der Gonzagas in Mantua verbunden und unterhielt unter anderem Briefkontakte zu Hippolyta Sforza, der Ehefrau

433 Vgl. Backes, *Das literarische Leben*, S. 183.
434 Vgl. Rückert, „Margarethe“, S. 217.

König Alfons II. von Aragón und Neapel.[435] Durch die Heirat von Mechthilds Sohn Eberhard mit Barbara von Gonzaga wurde diese Verbindung zum italienischen Hof erneut bekräftigt.

Schwaben und Württemberg hatten aufgrund ihrer geographischen Situierung im Zentrum des Alten Reichs eine große Bedeutung für das deutsche Königtum erlangt. Aus diesem Grund war die Landesgeschichte eng mit der Reichsgeschichte verflochten.[436] Das Königtum in seiner Form des 15. Jahrhunderts war nicht unbedingt für die machtpolitische Zentralisierung von Bedeutung, sondern agierte als diplomatische Koordinierungsinstanz für fürstliche Interessen ohne eigentliche exekutive Gewalt.[437] In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewannen daher die süddeutschen Höfe an Einfluss und es kam zur Zentralisation innerhalb kleinerer territorialer Einheiten.[438] In diesem Prozess wurden einzelne Höfe zu entscheidenden Knotenpunkten der Macht und Reichsregierung aufgrund ihres umfangreichen Beamten- und Verwaltungsapparats.[439]

Als zentrale Verwaltungsapparate der Territorialhöfe gewannen die Hofkanzleien an Bedeutung. Dadurch entstand ein adliges Beamtentum, das sich immer mehr aus akademisch ausgebildeten, nichtadeligen Juristen zusammensetzte und mit dem ‚verhoften' Adel in Konkurrenz trat.[440] Einzelne Höfe beschäftigten eine Ansammlung von Beamten und Beratern, die sich oftmals auch literarisch betätigten, wie Hermann von Sachsenheim und Niklas von Wyle. Diese Höfe wurden dadurch zu neuen

[435] Vgl. Strauch, *Pfalzgräfin Mechthild*, S. 23.
[436] Vgl. Press, „Eberhard", S. 9–10.
[437] Vgl. Cramer, *Geschichte*, S. 65.
[438] Vgl. ebd.
[439] Vgl. ebd.
[440] Vgl. ebd.

literarischen Knotenpunkten im Netzwerk, die sowohl Adlige als auch externe Nichtadlige anzogen. Die politisch-historischen Entwicklungen in Süddeutschland hatten so tiefgreifende Auswirkungen auf die höfische Literaturproduktion im deutschen Sprachraum.

Die Zentren der Macht waren zugleich auch Zentren der Nobilität, und zu den Höfen in München, Prag und Wien gesellten sich auch jene der Kurpfalz und Höfe im Gebiet des heutigen Baden-Württembergs.[441] Württemberg war im 15. Jahrhundert zur größten Grafschaft des Reiches geworden, und der Expansionsdrang seiner Fürsten fand seine Grenzen lediglich bei den umgebenden Territorien.[442] Innerhalb des deutschen Reiches nahm das Haus Wittelsbach mit seinem imposanten Heidelberger Hof dadurch eine Art ‚Hegemonierolle' ein, die sich aus seiner extensiven Hofhaltung mit zahlreichen Vasallen, einer produktiven Städtelandschaft und einer eindrucksvollen Kirchenherrschaft speiste.[443] Das erweiterte die Handlungsmacht und die Handlungsfreiheit ihrer Mitglieder stark.

1449 übernahm Mechthilds Bruder, Pfalzgraf Friedrich, die Regierung über die Pfalz für Margarethes unmündigen Sohn Philipp.[444] Aufgrund ihres schwindenden Einflusses und der fehlenden Unterstützung bei der Einforderung ihres Wittums sah sich Margarethe genötigt, erneut in der Hoffnung auf politischen Rückhalt zu heiraten.[445] Sie fand zwar in Ulrich V. von Württemberg einen geeigneten Kandidaten, doch mit ihrer

[441] Vgl. ebd., S. 56.
[442] Vgl. Press, „Eberhard", S. 9–10.
[443] Vgl. ebd., S. 9.
[444] Vgl. Birkmeyer, „Witwenschaft", S. 288.
[445] Vgl. ebd.

dritten und letzten Heirat war sie dennoch gezwungen, nicht nur ihre Bücher, sondern auch ihren Sohn aus zweiter Ehe am Heidelberger Hof zurückzulassen.[446]

1452 war ein Höhepunkt in der Pfälzer Politik, als Mechthilds Bruder Friedrich schließlich die Kurwürde erhielt.[447] Das Jahr 1452 ist daher in den pfälzischen politischen Ambitionen von besonderer Bedeutung, und es verwundert nicht, dass Hermann von Sachsenheim die *Mörin* kurz danach Mechthild und ihrem Bruder gemeinsam widmete. Der Heidelberg Hof wurde aufgrund dieser Entwicklungen „zum Mittelpunkt eines ausgreifenden Satellitensystems, das den Pfalzgrafen zu einer quasi-königlichen Stellung" verhalf.[448] Margarethe und Mechthild waren als Töchter, Schwestern und Ehefrauen Teil dieses Geflechts aus Machtbestrebungen und politischen Interessen.

7.3 Position innerhalb des Netzwerks

Ebenso wenig wie Netzwerke selbst statisch sind, so ist auch der Status einer Person oder eines Personenverbundes innerhalb eines Netzwerks nicht unwiderruflich festgelegt. Netzwerke basieren auf „dynamischen Prozesse[n]"[449], für die Konflikte Katalysatoren bilden können, die zu Veränderungen im und am jeweiligen Netzwerk führen.[450] Für die Frau trat mit der Hochzeit der Ehemann als entscheidendes Element hinzu, das neben ihrem eigenen Verhalten ihr soziales Ansehen bestimmte. Ihre Stellung konnte sich durch eine vorteilhafte Heirat, den Tod oder die Gefangenschaft

[446] Vgl. Lähnemann, „Margarethe", S. 162.
[447] Vgl. Press, „Eberhard", S. 10.
[448] Vgl. ebd.
[449] Vgl. Wareham, „Sozialer Kontext und Netzwerke", http://diglib.hab.de/edoc/ed000248/start.htm (letzter Zugriff: 29.04.2022).
[450] Vgl. ebd.

des Ehepartners ändern, dessen eigenes Ansehen durch Erbfolge, politische oder religiöse Machtstreitigkeiten und Amtsübernahmen beeinträchtigt wurde. Nach dem Tod ihrer Ehemänner sahen sich Margarethe und Mechthild, als innerhalb Württembergs männliche Akteure um die Vormacht stritten, damit konfrontiert, ihre Ansprüche im Hinblick auf ihr Wittum und die Auszahlung ihrer Leibgedinge verteidigen zu müssen. Welche Handlungsmöglichkeiten Akteur:innen in (Konflikt-)Situationen offenstehen, wird durch die „Strukture[n] der sozialen Netzwerke“ vorgegeben, zu denen sie gehören. Umgekehrt beeinflusst das Handeln der Akteur:innen auch die Strukturen des Netzwerks. Für beide Frauen war die Lösung des Konflikts eine erneute Heirat, um sich politischen Rückhalt und die Durchsetzung ihrer Rechte zu sichern. Dies zeigt, wie ein politischer Konflikt direkte Auswirkungen auf die Position einer adeligen Frau innerhalb des Netzes und Netzwerks hatte und wie diese innerhalb eines Netzwerks agieren konnte.

Durch die gesellschaftliche Fluktuation konnte sich nicht nur die Position einer Person innerhalb eines Netzwerks ändern, zudem konnte es auch im Spektrum zwischen Politischem und Persönlichem zu einer Verlagerung kommen. Nicht selten vereinte ein:e Akteur:in beide Sphären in sich, wie bspw. Hermann von Sachsenheim, der nicht nur als Literaturschaffender, sondern auch als Beamter und Diplomat im Umkreis Margarethes und Mechthilds tätig war. Dadurch überschneiden sich soziales und politisches Kapital, und ein Netzwerk literarischer Interessen gewinnt zusätzliche Bedeutung als Instrument des Handlungsvollzuges einer adligen Frau, die durch soziale Normen in ihrer direkten Handlungsmacht eingeschränkt ist.

7.4 Netzwerke und die Stellung des Buchs

Die Trennung zwischen dem Politisch-Offiziellen und dem Privat-Persönlichen lässt sich für die Adelskultur des 15. Jahrhunderts nicht einwandfrei treffen, auch nicht im Hinblick auf Bücher, deren Beauftragung und Verwendung als Geschenk.[451] Aufgrund ihrer erhöhten gesellschaftlichen Position als Fürsten- respektive Papsttochter hatten Mechthild und Margarethe Kontakt zu einflussreichen Männern und konnten anderen diesen Zugang erleichtern oder eröffnen. Hinter Bibliothekslisten und Buchgeschenken konnte daher ebenso ein freundschaftlicher Akt wie politisches Kalkül stehen. So facettenreich das Netzwerk war, so vielseitig waren die Funktionen, die Bücher innerhalb dieser Interessen- und Personenkonstellation einnehmen konnten. Bücher konnten eine identitätskonfirmierende Funktion einnehmen mit einer Wirkung nach innen wie nach außen, die oftmals mit einer repräsentativen Komponente gekoppelt war.[452] Aufgrund ihrer Ökonomie waren frühneuzeitliche Bücher keine simplen Wegwerfobjekte im modernen Sinn, sondern Statusobjekte, deren Materialität und Visualität ebenso bedeutungsschwer sein konnten wie ihr Inhalt.[453]

7.5 Zwischen Handlungsmacht und -ohnmacht

Da der Einfluss adeliger Frauen, insbesondere auf Regierungsgeschäfte und politische Geschehnisse, stark vom Ehemann und von der Unterstützung ihrer Familien abhing, bestanden selbst innerhalb von Regionen große Unterschiede in den Möglichkeiten und

[451] Vgl. Natalie Zemon Davis, „Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (*The Prothero Lecture*)“. *Transactions of the Royal Historical Society* 33 (Dezember 1983): S. 69–88.
[452] Vgl. Schlotheuber, „Bücher(sammlungen)“, S. 16–18.
[453] Vgl. dazu allgemein Rudy, *Piety in Pieces*.

der Handlungsmacht einzelner Frauen.[454] Es gilt daher für jeden Fall individuell festzustellen, wo auf dem Spektrum zwischen Handlungsohnmacht und Handlungsfreiheit das Leben einer Fürstin angesiedelt werden kann. In Partnerschaften wie der von Barbara von Brandenburg und Ludovico von Mantua oder auch in der Ehe zwischen Anna von Sachsen (1437–1512) und Albrecht von Brandenburg (1414–1486) erlaubten und begrüßte die Ehemänner, dass ihre Frau Teile der Regierungsgeschäfte übernahmen. Adelige Witwen konnten auch als Interim-Regentin für ihre minderjährigen Söhne operieren, eine akzeptierte und teils erwartete Praktik.[455] In diesen Fällen konnte der direkte politische Einfluss adliger Frauen an den ihrer männlichen Zeitgenossen heranreichen.

7.6 Übersetzungen und Verteilung von Texten

Der Fürstin kam durch ihre Stellung als höchste Frau innerhalb der Hofstruktur im verzweigten Mikrokosmos aus Dienstverpflichtungen und Hierarchien eine zentrale Stellung zu. Sie übersah und bestimmte das Personal des ‚Frauenzimmers',[456] zu dem zahlreiche Personen, darunter Zofen, Ammen, weibliche Verwandte und örtliche höherrangige Damen, gehören konnten.[457] Das ‚Frauenzimmer' formte eine Art Hof im Hof und bildete den unmittelbaren Einflussbereich der Fürstin. Die Mitglieder dieser

[454] Vgl. Martin Kintzinger, „Die zwei Frauen des Königs. Zum politischen Handlungsspielraum von Fürstinnen im europäischen Spätmittelalter", in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hisrchbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 377–400, hier S. 383–387.

[455] Vgl. Katrin Keller, „Kurfürstin Anna von Sachsen (1532–1585). Von Möglichkeiten und Grenzen einer ‚Landesmutter'", in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 263–286, hier S. 263–265; vgl. Kircher-Kannemann, „Organisation".

[456] Zur Begrifflichkeit vgl. Paravicini, *Frauenzimmer*, S. 14–25.

[457] Vgl. Kircher-Kannemann, „Organisation".

Gemeinschaft nahmen an den Geschehnissen im Leben der Fürstin unmittelbar Teil. Einblick in dieses besondere Verhältnis gewähren die Briefe des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg an seine Frau Anna von Sachsen. Die Briefe des Ehemannes wurden wahrscheinlich oft gemeinsam vorgelesen, da sich die darin enthaltenen Scherze auch an Hofdamen und Verwandte der Ehefrau richteten und das Publikum sie zu erwarten schien.[458] Wenn auch nicht notwendigerweise am gesamten Hof, doch aber in diesem intimen Rahmen des ‚Frauenzimmers' bestimmte die Fürstin zu einem hohen Maße, welche Geschichten, Texte und Werke zusammen gelesen wurden.

Aufgrund der überregionalen und internationalen Heiratspolitik des Adels – greifbar in Margarethes erster Hochzeit mit Ludwig III. von Anjou oder in jener Barbaras von Gonzaga mit Mechthilds Sohn Eberhard – spielten Übersetzungen eine wichtige Rolle. In ihrem Gepäck brachten adelige Bräute nicht nur Erforderliches und Nützliches an den Hof ihres Ehemannes mit, sondern auch Bücher. Die Text- und Sprachwahl gewährt so einen Einblick in das Sozialgefüge und die Mechanismen des kulturellen Austausches im ‚Frauenzimmers'. In Margarethes Fall sind es zumeist Stoffe französischen Ursprungs in ihrer deutschen Übersetzung. Damit schlagen die Henfflin-Handschriften den Bogen zwischen den zwei Hauptkulturkreisen, in denen sich Margarethe bewegte: dem französisch-burgundischen ihrer Jugend und dem pfälzischen-württembergischen ihrer zweiten und dritten Hochzeit. Dass die Handschriften auf Deutsch und nicht etwa in dem Margarethe vertrauteren Französisch verfasst wurden, zeigt den Anschluss an den neuen Hof. Die Sprachwahl demonstriert

[458] Vgl. Cordula Nolte, „Verbalerotische Kommunikation, *gut schwenck* oder: Worüber lachte man bei Hofe? Einige Thesen zum Briefwechsel des Kurfürstenpaares Albrecht und Anna von Brandenburg-Ansbach 1474/75", in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 449–462.

aber auch eine Bereitschaft und ein Interesse, Stoffe zu teilen und im Kollektiv zu rezipieren. Vor allem im Hinblick auf den im Berner Ton verfassten *Sigenot* ist es sehr wahrscheinlich, dass die Heldendichtung im Kollektiv vorgetragen wurde. Eine kollektive Rezeption am Hof des Ehemannes war jedoch nur möglich, wenn das Werk in einer breiter verständlichen Sprache verfasst war. Adelige Frauen waren offenbar bestrebt, ihnen vertraute oder geschätzte Geschichten zu teilen: Als Beispiel gilt Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, die neben *Loher und Maller* auch den *Herpin* und die *Sybille* vom Französischen ins Deutsche übertrug. Elisabeths Werke finden sich auch in Mechthilds und Margarethes Sammlungen, was wiederum zeigt, wie von adeligen Frauen übersetzte und eingeführte Werke entlang der Verbindung zwischen den Höfen wandern konnten und sich als höfische Werke im sozialen Gedächtnis des Adels langfristig etablierten.

Auch über ihren direkten lokalen Einflussbereich hinaus gelang es Frauen, ihnen wichtige Werke zu verteilen. Am einfachsten erfolgte dies in Form von Geschenken.[459] Bücher waren aufgrund ihrer Verwendung und Bedeutung innerhalb des Adels ideale Geschenke von Frau zu Frau und boten eine Plattform zur Selbstpräsentation. Durch ihre Materialität, Visualität und Medialität konnte sich die Schenkende selbst ‚hineinschreiben' und die Beziehung zur Beschenkten, ob bereits real oder erst angestrebt, hervorheben und Gemeinsamkeiten herausstellen.[460] Auch als Geschenke zwischen den Geschlechtern eigneten sich Bücher. So ließ Mechthild vermutlich zur Hochzeit ihres Sohnes mit Barbara von Gonzaga eine hochwertige Kopie des *Tacuinum*

[459] Vgl. Keller, „Kurfürstin", S. 272–274.
[460] Vgl. ebd.

Sanitatis anfertigen.[461] In Form eines Geschenks konnten literarische Werke auf diese Weise schnell über den ursprünglichen Einflussbereich der individuellen Frau hinaus auch an bedeutende männliche Verwandte und Zeitgenossen gelangen.

7.7 Zusammenfassung

Margarethe und Mechthild wurden als adelige Töchter in ein bestehendes Netz aus dynastischen Interessen hineingeboren, dessen Aktivitäten sich an den verschiedenen Höfen bündelten. Dieses Netz, an dem sie aufgrund ihrer sozialen Stellung teilhatten, erweiterten sie durch Kontakte zu Gleichgesinnten, wie Niklas von Wyle, Heinrich Steinhöwel und Hermann von Sachsenheim. Die Personenkonstellationen um Mechthild und Margarethe zeigen dabei Überschneidungen, wie bspw. in der Person Niklas von Wyle, der beiden Frauen Translatzen widmete.

Aufgrund ihrer sozialen Stellung innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft waren adelige Frauen Teil eines facettenreichen internationalen Netzes. Die Möglichkeit zur aktiven Partizipation in diesem Netz und dessen Erweiterung waren aber nur mit Unterstützung der Familie und später durch die des Ehemannes möglich. Die Handlungsmacht adeliger Frauen war daher größtenteils fremdbestimmt und hing vom Gutwillen ihrer Familien und Ehemänner ab. Margarethe und auch Mechthild waren in dieser Hinsicht in einer vorteilhaften Stellung, da beide in Familien hineingeboren wurden, die sich zum einen mäzenatisch betätigten und andererseits ihre Töchter in diese Unternehmungen mit einbezogen. Die Bereitschaft ihrer Familien, den Töchtern

[461] Ibn Butlân, *Tacuinum Sanitatis*, Bibliothèque national de France, cod. ms. lat. 9333. Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105072169/f117.item (letzter Zugriff: 31.03.2022).

diesen Handlungsraum zu bieten, wird in Margarethes Fall auch in ihrer multilingualen Erziehung ersichtlich.

Auch wenn der Einfluss und die Handlungsmacht adeliger Frauen selbst innerhalb einer Region stark divergieren konnten, spielten adelige Frauen eine entscheidende Rolle in der höfischen Literaturproduktion. Durch grenzüberschreitende Hochzeiten brachten sie neue Stoffe und Texte an den Hof des Ehemannes und betätigten sich teils als Übersetzerinnen, um die Werke mit ihren Vertrauten am neuen Hof zu teilen. Die Beschäftigung mit Literatur und deren höfische Produktion waren facettenreich und umfassten Werke mit Auftragscharakter, aber auch Widmungsexemplare wie die *Mörin*.

Aufbauend auf den von den Familien gebotenen Grundvoraussetzungen war es den Frauen möglich, in dem bereits bestehenden Netzwerk aus dynastischen Beziehungen und politischen Ambitionen selbst tätig zu werden und es aktiv durch interessenbasierte Kontaktpflege zu erweitern. Dabei lässt sich jedoch meist nicht zwischen privaten und öffentlichen Kontakten klar differenzieren, da das Leben der Fürstin wie auch das des Fürsten Teil der regionalen Politik war. Dies zeigt sich am Beispiel fürstlicher Korrespondenz, die durch die Hofkanzleien verfasst und von den Ehefrauen teils im Kollektiv des ‚Frauenzimmers' gelesen wurden. Die freundschaftliche Natur und Verbundenheit der Mitglieder des Netzwerks zeigt sich im empathischen und teils humorvollen Ton der Briefe.[462]

Durch die Verfolgung ihrer bibliophilen und stifterischen Interessen bauten Margarethe und Mechthild ihre Netzwerke weiter aus. In ihrem Fall überschnitten sich die

[462] Vgl. Georg Steinhausen, Hrsg., *Deutsche Privatbriefe des Mittelalters*, Bd. 1, 2 Bde., Denkmäler der deutschen Kulturgeschichte (Berlin: Gaertner, 1899), S. 78–79.

Netzwerke der beiden Frauen, was nicht nur der geographischen Nähe, sondern auch den ähnlichen literarischen Interessen der beiden Adeligen zuzuschreiben ist.

8 Medienwechsel: Eine Erfolgsgeschichte?

Wie lässt sich ein Werk wie die *Mörin*, das für ein klar definiertes höfisches Netzwerk bestimmt war, für den Druck für ein neues Publikum öffnen? Der Medienwandel ist dabei entscheidend. In diesem Prozess wurde der Text vor und im Druck neu aufbereitet. Vor allem das geänderte Layout, in das sich die Bebilderung fast organisch einfügt, spielt eine entscheidende Rolle, da so der stattliche Text in kleinere, einfacher zu bewältigende Einheiten aufgebrochen wurde. Durch die Bebilderung wird ein vormals exklusiver Text attraktiv dargeboten, da die Bilder nicht nur eine textergänzende, sondern eine bereichernde Funktion einnehmen. Auch wenn die *Heidin* an dieser Stelle zurücktritt, da sie nicht in den Druck gelangte, so lassen sich doch für andere Handschriften aus Margarethes Besitz ähnlich Entwicklungen ausmachen, wie sie die *Mörin* durchlief. So etwa für den *Sigenot*, zu dem der KdiH 19 illustrierte Druckausgaben verzeichnet[463] und der zu einem Verkauffsschlager im Druck wurde.[464] Im Folgenden werden die verschiedenen Druckausgaben der *Mörin* besprochen. Anhand ihrer Konzeption soll das vom Drucker und Verleger intendierte und antizipierte Publikum ermittelt werden. Dazu werden Materialität, Visualität und Medialität der Druckausgaben näher beleuchtet.

[463] Vgl. KdiH unter „Sigenot“, https://kdih.badw.de/datenbank/drucke (letzter Zugriff: 29.04.2022).
[464] Vgl. Henrike Lähnemann und Timo Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*“, S. 176–177.

8.1 Von der Handschrift in den Druck: Ein Überblick

1453 wurde Mechthild von der Pfalz und ihrem Bruder Friedrich dem Siegreichen eine *Mörin*-Handschrift gewidmet. Die zahlreichen, heute teils obskuren Anspielungen im Text legen den Schluss nahe, dass das intendierte Publikum im intimeren Kreis um Mechthilds Person und an den mit ihr in Kontakt stehenden Höfen zu finden ist.[465] Primär ist hierbei Mechthilds eigener Hof zu Rottenburg zu nennen, der Witwensitz, auf den sie sich nach dem Tod ihres zweiten Ehemannes, Albrechts IV. zurückzog. Die primär intendierten Rezipient:innen sind im Wirkkreis Mechthilds und der mit ihr in Kontakt stehenden Höfe zu finden.[466] Nicht zuletzt dadurch besitzt der Text einen deutlichen regionalen Bezug, der durch die schwäbische Nationalität des Protagonisten noch verstärkt wird.[467]

Dieser regionale und persönliche Bezug auf Mechthild und ihren Hof fällt mit einem Wechsel des Mediums fast 60 Jahre später weg. Die im Medium der Handschrift noch vorhandene ‚personale Bindung' an Mechthild und ihren Hof sowie das intime Wissen um Ereignisse und Akteure durch die räumliche und zeitliche Nähe der Rezipient:innen zu ihnen entfällt aufgrund der zeitlichen Distanz. Erschwerend tritt hinzu, dass das Wirken der gebildeten Fürstin Mechthild von der Nachwelt teils verzerrt wurde, zuvorderst durch die *Zimmerische Chronik*. Auch wenn fraglich ist, inwiefern eine Familienchronik eine weitläufigere Rezeption erfuhr, gesellt sich für die Nachwelt nun

[465] Vgl. Bamberger und Robert, „Musenhof", S. 39–41.
[466] Vgl. ebd.
[467] Vgl. Schlosser, *Mörin*, V. 1771 und V. 1853.

das Bild der ‚Fasnachtsfürstin' neben ihre Charakterisierung als Mäzenin der Literatur und Kunst.[468]

Minnereden waren nicht für den Druck konzipiert worden, ebenso wenig wie viele andere Werke aus Mechthilds und Margarethes Sammlungen, die später in den Druck gelangten.[469] Daher mussten diese Werke im Medienwechsels erst einmal in das Medium Druck ‚übersetzt' werden.[470] Im Medienwandel wurde zuerst die Textstruktur durch den Satz den Gesetzmäßigkeiten des neuen Mediums und dessen spezifischem Gebrauch angepasst. Gleichzeitig wurde der jeweilige Stoff durch die Drucker und Verleger neu aufbereitet und mit den spezifischen Möglichkeiten des Buchdrucks für ein neues Publikum interessant und relevant gemacht, wozu auch eine mögliche Bebilderung des Stoffes gehörte – so auch im Falle der *Mörin*.

Klingner hält fest, dass Minnereden grundsätzlich nicht in den Druck gelangten; die Druckproduktion steht somit weit hinter der Handschriftentradition zurück.[471] Dieser Umstand unterstreicht daher, wie wichtig es ist, sich mit den Texten zu befassen, die diese Transferleistung erfolgreich durchliefen, und zu hinterfragen, weshalb sie den Schritt schaffen konnten. Im Vergleich zu anderen vormals höfischen ‚Bestsellern', die in den Druck gelangten, wie dem *Buch der Alten Weisen* von Antonius Pforr mit 17 Auflagen, der *Griseldis*-Übersetzung des Heinrich Steinhöwel mit 14 Druckauflagen oder dem *Sigenot* mit mehr als 19 Auflagen, ist die *Mörin* mit fünf gedruckten

[468] Vgl. Geppert, „Gräfin Mechthild", S. 97–99.
[469] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 103.
[470] Vgl. insbesondere Christian Kiening, „Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne", in *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, hrsg. von Christian Kiening und Martina Stercken, Bd. 4, Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven (Zürich: Chronos, 2008), S. 9–128; allgemein den von Christian Kiening und Martina Stercken herausgegebenen Sammelband selbst.
[471] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 103; Klingner und Lieb, *Handbuch Minnereden*, S. 603.

Editionen im Mittelfeld anzusiedeln. Auch wenn sie damit nicht als Spitzenreiterin unter höfischen Texten im Druck gilt, so gehört sie mit zwölf auf uns gekommenen Textzeugen zu einer der am häufigsten überlieferten Minnereden.[472]

In der Handschriftenform ist die *Mörin* unbebildert und folgt dabei nicht nur den Gattungskonventionen als Minnerede, sondern offenbar auch den persönlichen Vorlieben der Mäzenin Mechthild. Die *Heidin* hingegen prunkt mit ihren zahlreichen Illustrationen, die Hinweise über das Selbstverständnis und die Ansprüche Margarethes an eine höfische Handschrift geben. Hier ist bereits der Einfluss des Drucks auf die Produktion bemerkbar. Für die *Mörin* ergeben sich im Medienwechsel drastische Änderungen, was die Präsentation des Textes anbelangt. Diese Änderungen gehen mit einer Neuausrichtung des Werkes an ein verändertes Publikum einher, das sich nach und nach in den städtischen Kontext verlagert. Die visuellen und materiellen Änderungen erlauben es, die marktwirtschaftlichen Überlegungen der jeweiligen Offizin zu untersuchen, und machen die *Mörin* mit ihren fünf Ausgaben nicht nur zu einem Sonderfall, sondern auch zu einem idealen Studienobjekt für Texte im Interaktionsbereich zwischen Handschrift und Druck sowie zwischen höfischer und städtischer Produktion.

Während die *Mörin* einen relativen Erfolg im Druck genoss, gelangte die *Heidin* nicht in den Druck. Das erstaunt nicht bei einem derart exklusiven Text aus dem Privatbesitz einer Fürstin. Anders als die *Heidin* war die *Mörin* mit ihrer Doppelwidmung von Anfang an an zwei Höfen angesiedelt und konnte dadurch einem breiteren Publikum zugänglich sein. Außerdem wurde die *Mörin* früh durch die *Zimmerische Chronik* mit

[472] Vgl. Klingner und Lieb, „B466 Die Mörin“, S. 840.

der Person Mechthilds verknüpft. Die Chronik zeichnet ein skandalöses Porträt der Fürstin, ihrer sexueller Ausschweifungen und Festivitäten, was dem Interesse am Werk nicht abträglich gewesen zu sein scheint.[473]Die Chancen, dass ein Text gedruckt wurde, der sich bereits als Handschrift einiger Beliebtheit erfreute und dadurch einem weiteren Kreis von Lesern bekannt war, waren potenziell höher als im Falle gezielter Auftragswerke wie der *Heidin*. Auftragsarbeiten wie die *Heidin* mussten den spezifischen Anforderungen einer individuellen Mäzenin gerecht werden und schlossen dadurch breitere Leserkreise aufgrund der Sprach- oder Textauswahl von vornherein aus. Die Überlieferung von Texten ist jedoch teilweise äußerst arbiträr, weshalb lediglich Tendenzen und Möglichkeiten aufgezeigt werden können. Fest steht zumindest, dass volkssprachliche Stoffe, die sich bereits als Handschriften größerer Beliebtheit und Verbreitung erfreuten, eine höhere Chance hatten, gedruckt zu werden. Da in ihrem Fall von einem höheren Absatz ausgegangen werden konnte, war ihr Erscheinen im Druck für den Verleger ökonomisch durchaus interessant.

Auch wenn die *Heidin* nicht in den Druck gelangte, antizipierte sie als bebilderte Handschrift in ihrer Konzeption und Bildstrategie Entwicklungen und Tendenzen, die sich dann in den Frankfurter Ausgaben der *Mörin* wiederfinden. Das macht sie über die Grenzen des Mediums Handschrift hinaus zu einem aufschlussreichen Vergleichsobjekt.

[473] Vgl. Ferlein, „Literaturmäzenin“, S. 59.

8.2 Druckausgaben der Mörin

Der VD 16 verzeichnet vier der nachweislich fünf gedruckten Editionen der *Mörin*.[474] Die erste wurde 1512 in Straßburg in der Offizin des Johann Grüninger gedruckt.[475] Weiter Editionen folgten 1538 und 1539 in Worms durch Sebastian Wagner.[476] Die letzten beiden Editionen wurden in der Offizin des Weygant Han Erben und der Verlagsgesellschaft Gülfferich-Han in Frankfurt gedruckt,[477] die erste vermutlich um 1560 und die zweite wahrscheinlich 1568/1569.[478]

Der Umstand, dass die *Mörin* von ihrer Existenz als Handschrift 1453 bis hin zu ihrer letzten Drucklegung 1569 mehr als hundert Jahre im Umlauf war, spricht für eine Relevanz, die dem Text auch in einem anderen Medium und in neuen Rezeptionskontexten verliehen werden konnte. Ein Jahrhundert früher waren die unterschiedlichen Fassungen der *Heidin* für eine beachtliche Zeit in Zirkulation. Dadurch demonstrieren die beiden Fürstinnenhandschriften eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Wärend es bei der *Mörin* womöglich gerade die überzeugende Konzeption des Erstdrucks und die Stabilität des Textes ist, überzeugen die unterschiedlichen Fassungen und Bearbeitungen der *Heidin*, die in verschiedenen Kontexten rezipiert werden konnten.

---

[474] Der VD 16 verzeichnet den Nachdruck von 1539 nicht. Die Datierung der letzten beiden, der Frankfurter Editionen ist unsicher. Die erste entstand wahrscheinlich zwischen 1560 und 1562 und die zweite wahrscheinlich zwischen 1565 und 1568/1569. Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 317–319; Diana Finkele, Hrsg., *Ritter, Minne, Abenteuer: die fabelhafte Welt des Hermann von Sachsenheim. Dokumentation einer Ausstellung des Stadtmuseums Sachsenheim* (Sachsenheim: Stadtmuseum Sachsenheim, 2004), S. 36–37.

[475] Druckerfirmierung im Straßburger Druck von 1512: Hie endet sich das hofflich büchlin die Morin genant. Getruckt von Johannes Grüninger in der loblichen freien stat Straßburg/unnd vollendet uff sant Kathereinenn abent inn dem Iar von geburt Cristi Tausent fünffhundert xii (fol. 54).

[476] Vgl. Klingner und Lieb, „B466 Die Mörin“, S. 840.

[477] Vgl. Schlosser, „Einführung“, S. 23.

[478] Siehe oben Anm. 476.

Die Relevanz der *Mörin* in neuen Kontexten und Medium erreichten die Verleger und Drucker durch die geschickte Instrumentalisierung von Materialität, Visualität und Medialität, wodurch es gelang, den Text im neuen, städtischen Kontext für ein erweitertes Publikum zu öffnen. Zentral in diesen Prozessen war die Anwendung einer Bildstrategie, die die Grundlage der Text-Bild-Konzeption darstellte und somit die Gesamtheit des Werkes beeinflusste.

Die *Mörin*-Drucke lassen sich anhand ihrer Auflagen in drei Gruppen unterteilen: 1512 entstand der Erstdruck im Folioformat, der mit 21 Holzschnitten versehen war, die überwiegend für den *Mörin*-Druck hergestellt wurden. 1538 und 1539 folgten die Wormser Drucke bei Sebastian Wagner, die sich vom Erstdruck ableiteten und nicht nur das Format, sondern auch den Großteil der Holzschnitte übernahmen. Dabei handelte es sich jedoch nicht um einen Nachdruck, vielmehr verfolgten, wie gezeigt wird, die Wormser Auflagen eine Marketingstrategie, die sich in der besonderen Ästhetik der Drucke ausdrückt.[479] Die Frankfurter Editionen bilden die letzte Gruppe, nicht nur aufgrund der Formatänderung, die sich auf die gesamte visuelle Präsentation der letzten zwei gedruckten Editionen auswirkt, sondern auch wegen der neuen Herangehensweise an die Bebilderung der Ausgaben. Diese Bebilderung war stets die Basis der zum Zuge kommenden Bild- und Marketingstrategie.[480]

Für die drei Gruppen zeichnen sich jeweils dezidierte Bild- und Marketingstrategien ab, die unter Heranziehung der Materialität, Visualität und Medialität im Folgenden besprochen und auf ihre Rezeptionswirkung und -lenkung hin untersucht werden. Die

[479] Vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 190.
[480] Vgl. Schlosser, „Einführung", S. 16.

sich herauskristallisierenden Bild- und Marketingstrategien lassen sich dabei auch im Kontext mentalitätsgeschichtlicher Entwicklungen betrachten.

8.3 Der Erstdruck

Im Folgenden wird der Erstdruck der *Mörin* analysiert, da durch den Medienwandel ein Produkt entsteht, an dem sich die späteren Editionen orientieren. Im Schritt von der Handschrift in den Druck werden von der Werkstatt aktiv Entscheidungen getroffen, um den Text in einem neuen Kontext und für ein erweitertes Publikum relevant zu machen.

8.3.1 Offizin und Drucker

Für die *Mörin* ist es möglich, den genaueren Entstehungskontext sowie Teile des Mitarbeiterstabes für ausgewählte gedruckte Editionen zu identifizieren. In der Offizin Grüningers arbeiteten zu Hochzeiten wahrscheinlich zehn bis zwölf Mitarbeiter, darunter spezialisierte Fachkräfte wie der Korrektor Johannes Adelphus Muling.[481] Die Kontextualisierung wird unter anderem ermöglicht durch die im Objekt selbst enthaltenen Metainformationen wie Name des Druckers, Druckort und Datum des Drucks. Auf fol. 54 findet sich das Druckerkolophon:

> Hie endet sich das hofflich büchlin die Morin genant. Getruckt von Johannes Grüninger in der loblichen freien stat Straßburg/unnd vollendet uff sant Kathereinenn abent inn dem Iar von geburt Cristi Tausent fünffhundert xii. (fol. 54)

[481] Vgl. Sarah Westphal, „Virtues in Print. Johannes Adelphus Muling and the 1512 Edition of ‘Die Mörin’“, in *Kulturen des Manuskript-Zeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002*, hrsg. von Arthur Groos und Hans-Jochen Schiewer (Göttingen: V&R unipress, 2004), S. 341–364, hier S. 343.

Diese Information trägt dazu bei, den Druck nicht nur zeitlich und räumlich, sondern auch ‚sozial' einordnen zu können.[482] Das ist vor allem im Hinblick auf mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen von Bedeutung. Die Kontextualisierung kann auf zwei Arten geleistet werden: Zum einen erfolgt sie durch die genaue Analyse der Materialität und Visualität beispielsweise der Holzschnitte; im Fall des Erstdrucks der *Mörin* kann allein aufgrund der aufwändigen Gestaltung und des großen Formats der Kreis der möglichen Käufer:innen und damit der Rezipient:innen eingeschränkt werden. Dies funktioniert jedoch auch umgekehrt: Während der erste erhaltene Druck des *Sigenot* bei Johann Bämler um 1487 im Oktav gedruckt wurde, druckte Heinrich Knoblochtzer 1490 den *Sigenot* als Folio. Die Folio-Ausgabe stieß bei Benuzter:innen jedoch offenbar auf wenig Anklang, weshalb für die folgenden Auflagen in verschiedenen Werkstätten wieder zum Oktav zurückgekehrt wurde.[483]

Zum anderen lässt sich der Kontext aus der Textauswahl sowie den im Text und in den Paratexten selbst enthaltenen Informationen erschließen, etwa in der von Adelphus beigefügten Vorrede und Widmung, die auf das intendierte Publikum hinweist.[484]

Für die Kontextualisierung eines Druckes wie auch einer Handschrift sind die dahinter stehenden Personenkonstellation und deren Interessenlagen von Bedeutung.[485] Die Identifizierung der Initiatoren eines Druckzeugnisses (Drucker, Bearbeiter, Mäzene, interessierte Leserkreise) ermöglichen es, gesellschaftliche Tendenzen und Interessen greifbar zu machen.[486] Der Erstdruck der Mörin wurde dem Ritter Jakob Bock von

[482] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 34–36.
[483] Vgl. Henrike Lähnemann und Timo Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*, S. 180–183.
[484] Vgl. ebd.
[485] Vgl. ebd., S. 34.
[486] Vgl. ebd., S. 35.

Bläsheim gewidmet. Wie weit nun die Käufer dieser Ausgabe den sozialen Hintergrund des Widmungsempfängers teilten, ist unklar, jedoch lassen sich gewisse Tendenzen aufzeigen, die an späterer Stelle diskutiert werden sollen. Die *Mörin* wurde 1512 in der Straßburger Offizin des Johann Grüninger gedruckt. In seiner Arbeit zu den Eulenspiegeldrucken bezeichnet der Germanist Jürgen Schulz-Grobert den Drucker Johann Grüninger als „etabliertesten Vertreter seiner Zeit".[487] Dieses Urteil rührt nicht von ungefähr, denn von den zehn weiteren bekannten Straßburger Offizinen bestand keine über einen so langen Zeitraum und kann keine auf eine so ausgedehnte Produktion zurückblicken wie Grüninger.[488] 1482 ließ sich Johann Grüninger fest in Straßburg nieder. In den folgenden 50 Jahren produzierte seine Druckerei mehr als 400 Titel,[489] darunter eine reichlich bebilderte *Eulenspiegel*-Edition sowie die ebenfalls mit zahllosen Holzschnitten ausgestattete Edition des *Freidanks* durch Sebastian Brant. Grüningers Offizin zeichnete sich durch die hohe Anzahl an volkssprachlichen Drucken aus; zwischen 1483 und 1531 waren 61 Prozent der hier gedruckten Werke in deutscher Sprache verfasst.[490] Damit bedienten die Produkte der Offizin eine spezifische Nachfrage, in die sich die *Mörin* aufgrund ihres Inhalts (Magie, fantastische Figuren, orientalische Exotik) in Verbindung mit der neuen Visualität perfekt einfügte.[491]

Mit dem Namen Johann Grüningers steht ein weiterer in engster Verbindung: Johannes Adelphus Muling war seit 1508 als *castigator* und *corrector* in der Offizin Grüningers

[487] Siehe Jürgen Schulz-Grobert, *Das Straßburger Eulenspiegelbuch. Studien zu entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung*, Bd. 38, Hermaea, N. F. (Tübingen: Niemeyer, 1999), S. 92.
[488] Vgl. ebd.
[489] Vgl. ebd., S. 93.
[490] Vgl. Westphal, „Virtues in Print", S. 343.
[491] Vgl. ebd.

beschäftigt. Auf sein Betreiben hin wurde die *Mörin* gedruckt.[492] Die von Muling korrigierten Werke zeichnen ein Bild der intellektuellen humanistischen Elite ihrer Zeit; Brant, Erasmus, Geiler, Murner und Wimpfeling kommen ihm auf den Tisch.[493] Adelphus' Arbeiten im Druckgewerbe datieren zwischen 1505 und 1520.[494] Wenigstens 29 Werke sind der Forschung bekannt, die in seine Zeit als Korrektor in Straßburg datieren; entweder sind sie von ihm ediert oder mit einer Einleitung, Dedikationsepisteln oder Distichen versehen.[495] Zu den zahlreichen lateinischen Werken, bei deren Drucklegung er involviert war, zählen Werke der Humanisten Wimpfeling, Bebel, Eck und Murner sowie von Kirchenvätern wie Avitus, Arator und Gregor. Nennenswert ist auch die Beteiligung an der Drucklegung von Werken italienischer Humanisten wie Ficinus und Beroaldus sowie Eneas Silvio Picolomino.[496] Selbst literarisch aktiv war er in Straßburg und Schaffhausen, wo er zudem als Stadtarzt tätig war.[497] Seine eigenen literarischen Tätigkeiten umfassten religiöse und zeitgenössische satirische Themen und waren auf Deutsch und in Latein verfasst.[498] Aufgrund der oftmals anonymen Überlieferung von Druckwerken wurde ihm für einen längeren Zeitraum die der *Mörin* beigegebene Ehelehre zugeschrieben.[499]

[492] Vgl. Schulz-Grobert, *Eulenspiegelbuch*, S. 107; vgl. Bodo Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften. Bd. 4: Realienband*, Bd. 174, Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts (Berlin, Boston: De Gruyter, 2018), S. 196.
[493] Vgl. Schulz-Grobert, *Eulenspiegelbuch*, S. 107.
[494] Ein Verzeichnis der Drucküberlieferung bietet Bodo Gotzkowsky, *Volksbücher. Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke*. *Bd. 1: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bd. 125, Bibliotheca bibliographica Aureliana (Baden-Baden: Koerner, 1991), S. 188–245.
[495] Vgl. Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften*, S. 195.
[496] Vgl. ebd.
[497] Vgl. ebd., S. 193.
[498] Vgl. ebd., S. 195.
[499] Vgl. ebd., S. 197.

Im Kontext der von Adelphus Muling bearbeiteten Werke sticht die *Mörin* nicht nur als volkssprachlicher Text, sondern auch als Minnerede heraus. Nichtsdestoweniger passt sie in das volkssprachliche Programm der Werkstatt Grüningers, und durch ihre Vorrede wie auch durch den Zweittext, auf den an späterer Stelle genauer eingegangen wird, fügt sie sich in die Reihe humanistisch orientierter Werke, an denen Adelphus Muling arbeitete. Dadurch gibt bereits die ‚soziale' Kontextualisierung des Druckes Aufschluss über mögliche Rezipient:innen, geht man von einem gelehrten, humanistisch interessierten Publikum für die übrigen Werke, an denen Adelphus Muling beteiligt war, aus. Im Weiteren werden diese Annahmen jedoch konkretisiert.

8.3.2 Paratextuelle Änderungen

Von einem rein materiellen Standpunkt aus unterscheiden sich die Handschrift von 1453 und der Erstdruck nicht entscheidend voneinander, da sowohl die Handschrift als auch der Erstdruck auf Papier ausgeführt wurden. Interessanter und aufschlussreicher in dieser Hinsicht sind die visuellen und textuellen Änderungen am Objekt. Für die Überführung in das neue Medium wurden in der Offizin Grüningers zahlreiche Paratexte eingefügt. Neben einem Untertitel umfassen sie zwei Vorworte, eine neue Widmung sowie einen zweiten Text, der dem *Mörin*-Text beigegeben wurde. Diese Änderungen und ihre Konsequenzen sollen im Folgenden diskutiert werden.

Die Weiterentwicklung des Drucks und der Medienwechsel von der Handschrift zum Druck hatten einschneidende Konsequenzen; wo in der Handschrift die Hierarchie der Schriften und farbliche Auszeichnungen die dem Text inhärente Struktur visualisieren,

wurden diese Auszeichnungsmittel für den Druck typographisch verfeinert.[500] Wie bereits erwähnt, fanden Minnereden nur in Ausnahmefällen Verbreitung im Druck; Grüninger und seine Offizin hatten daher wenig bis keine Möglichkeiten, sich im Hinblick auf die Rezeptionserwartung, einen sicheren Absatz und die Gewinnaussichten an anderen Beispielen zu orientieren.[501] Aus diesem Grund war es wichtig, die dem Druck eigenen Gestaltungsmöglichkeiten zu nutzen; Titelblatt, Titel, Holzschnitte und Kapitelüberschriften trugen dazu bei, den Text nicht nur formal, sondern auch inhaltlich einem größeren Publikum zugänglich zu machen.[502]

8.3.2.1 Titel und Untertitel

Dem Erstdruck von 1512 wurde ein Untertitel hinzugefügt:

> Ein schon kürtzweilig lesen welches durch weiland herr herman von Sachsenheim Ritter (Eins obentürlichen handels/so im in siner iugend begegnet) lieplich gedicht und hernach/die Mörin genempt ist/Allen denen so sich der Ritterschafft gebruchen/auch zarter freuwlin diener gern sein woelten nit allein zuo lesen kürtzweilig/sunder auch zuo getrewer warnung erschießlich. (fol. 1)

Adelphus betont die Intention des Werkes im Untertitel *nit allein zuo lesen kürtzweilig*/*sunder auch zuo getrewer warnung dient* (fol. 1) und definiert das intendierte Publikum als *Alle denen so sich der Ritterschafft gebruchen* und *auch zarter freuwlin diener gern sein woelten* (fol. 1). Damit verordnet er sein Publikum im Adel und in den höheren Schichten der Gesellschaft, die noch immer die Minneredentradition

[500] Vgl. Frank-Job, *Textgestalt*, S. 16; Klingner, *Minnereden*, S. 38–39.
[501] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 197.
[502] Vgl. ebd.

pflegten.[503] Des Weiteren stellt er eine enge Verbindung zwischen adeliger Geburt und der Fähigkeit auf, die in der *Mörin* verborgene Tugendlehre zu erkennen: *Dis clein werck von worten*/*nitt verschmahen*/*sonder gietlich annemen*/*nach angeborener tugent* (fol. 3). Auch wenn im Untertitel der Fokus auf den Mitgliedern des Adels als Rezipient:innen des Druckes liegt, so weist das zweite Vorwort auf eine intendierte Erweiterung dieses Kreises hin, wie nachfolgend gezeigt werden soll.

8.3.2.2 Widmung und Vorrede

Adelphus Muling, auf dessen Betreiben hin die *Mörin* gedruckt wurde, widmete das Werk dem Ritter und Landadeligen Jakob Bock von Bläsheim. Die intertextuelle Widmung an Mechthild von der Pfalz blieb dabei unangetastet:

> DEr edlen fürstin hochgeborn/Und darzuo einer fuorstin guot/Sie se ind beid von einen bluot/Uß beierland pfaltzgraff bei rein/zuo oesterreich ein hertzogein/Hab ich diß red zuo dienst gemacht. (fol. 55)

Möglicherweise war die innertextuelle Widmung subtil genug oder wurde als fester Bestandteil des *Mörin*-Textes aufgefasst und konkurrierte so nicht mit der neuen vorangestellten Widmung:

> Dem Strengen edlen herren Jacoben bock rittern. Meinem günstigen herren Entbeut ich Johanes adelphus phisicus/allzeit mein willigen dienst. (fol. 1)

Adelphus Muling versichert in der paratextuellen Widmung Jakob Bock seiner Dienste, eine Floskel, die jedoch noch immer ein Bewusstsein für den höheren Stand des

[503] Vgl. ebd., S. 238.

Empfängers zeigt.[504] Der Druck wird auf dem Titel, fol. 1, *allen liephabern/der schrifftlichen tugenden* gewidmet, womit Jakob Bock eingeschlossen ist. Die Verbindung zwischen Gelehrsamkeit und Belesenheit wird eng mit der adligen Geburt verknüpft (vgl. fol. 3). Ritter Jakob Bock von Bläsheim (gestorben nach 1512) war Mitglied einer ehemaligen Kaufmannsfamilie, die jedoch bereits 1332 in den Adelsstand erhoben worden war. Im 16. Jahrhundert gehörte die Familie zu den einflussreichsten Patriziergeschlechtern Straßburgs.[505] Durch Jakobs Bruder, Hans Bock (gestorben 1542), und ihre Güter unterhielt die Familie Verbindungen zum Landadel sowie zum städtischen Patriziat.

Widmete Adelphus das Werk nicht direkt dem offenbar einflussreicheren Bruder Hans, könnte das seinen Grund darin haben, dass die Dedikation an Jakob, den Älteren der beiden, Adelphus die Möglichkeit bot, sich sowohl dem Landadel als auch dem Stadtpatriziat bekannt zu machen. Aufgrund der starken personalen Bindungen der Familie zu den verschiedenen sozialen Sphären der Rezipient:innen war es der Werkstatt Grüningers möglich, von Anfang an ein erweitertes und diverseres Publikum anzusprechen.[506] Möglicherweise war Jakob auch aufgrund seiner bibliophilen Vorlieben für eine Widmung empfänglicher. In jedem Fall scheint Adelphus Mulings Plan aufgegangen zu sein: 1513 erhielt er ein Empfehlungsschreiben an den Rat der Stadt Überlingen, wo er als Stadtarzt angestellt wurde.[507]

[504] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 349; Zemon Davis, „Beyond the Market“, S. 73–75.
[505] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 347.
[506] Vgl. Thomas A. Brady, *Ruling class, regime and reformation at Strasbourg 1520–1555*, Bd. 22, Studies in medieval and Reformation thought (Leiden: Brill, 1978), S. 90.
[507] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 348.

Mit der Person des Ritters Jakob Bock richtet sich Adelphus' und Grüningers Edition ähnlich wie die Handschriften an einen sozial hochrangigen Rezipient:innenkreis. Allerdings ist er vom Stand her niedriger angesiedelt als die ursprünglichen Rezipient:innen an den mit Mechthild und Hermann in Kontakt stehenden Fürstenhöfen.[508] Das primäre Publikum ist daher immer noch in den höheren sozialen Schichten zu suchen, sei es im Landadel oder im Patriziat. Darin zeigt sich auch einer der Kunstgriffe Grüningers und Adelphus', da es ihnen gelang, durch die humanistische Rahmung des *Mörin*-Textes eine urbane Leserschaft anzusprechen, während die Mörin in ihrer Manuskriptform für eine urbane Leserschaft nicht attraktiv war.[509]

Der Tod Jakob Bocks beeinflusste möglicherweise Adelphus' Entscheidung, einen anderen Zweittext einzufügen.[510] Der inkongruente Inhalt respektive der leicht seltsam anmutende Wechsel zeigt, mit welcher Geschwindigkeit die Offizin Grüningers gearbeitet haben muss, wodurch es unmöglich war, auf den Tod des ursprünglichen Widmungsempfängers entsprechend zu reagieren, ohne mit dem Druck selbst in Verzug zu geraten.[511] Adelphus' Begründung im Text selbst wirkt wenig überzeugend: er hält fest, dass ihm so tugendhaftes Verhalten von weiblicher Seite her bekannt geworden sei, dass Mantuanis Egloga nicht mehr die wahrhaften gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegle (fol. 53).

Was sich nach dem Tod von Jakob Bock dem Älteren geändert hatte, zumindest aus der Perspektive der Werkstatt, war offenbar die angenommene Leserschaft.[512] Während sich

[508] Vgl. ebd.
[509] Vgl. Strohschneider, *Versepik*, S. 28, Anm. 27.
[510] Vgl. Westphal, „Virtues in Print", S. 360.
[511] Vgl. ebd.
[512] Vgl. ebd., S. 360.

die rhetorische Misogynie der Ekloge in die lateinische Tradition geschulter Humanisten einfügt, passte sie nicht in das Welt- und Eheverständnis städtischer Bürger. Im städtischen Kontext, in dem der Eheverbund sentimentaler bewertet wurde und von ökonomischer Wichtigkeit für das Überleben beider Partner geworden war, waren misogyne Traktate, die den Beitrag der Frau zur Ehe und zum Wohlbefinden ihres Mannes in Frage stellten, nicht gut angesehen.[513] Möglicherweise antizipierte Adelphus sogar weibliche Leserinnen für den Erstdruck der *Mörin*.[514]

Durch die Dedikation wie auch die daran anschließende Vorrede versuchte die gedruckte *Mörin*-Ausgabe die Rezipient:innen in ihrem Textverständnis zu leiten.[515] Der Text sollte im humanistischen Sinn als negatives Exemplum verstanden werden, indem er die Geständnisse eines anonymen Ritters über die Verfehlungen seiner Jugend wiedergibt.[516] Durch den neuen pädagogischen Rahmen wurde die Prämisse aufgestellt, dass die Auseinandersetzung mit (jugendhafter) Torheit zur persönlichen Besserung beitragen könne.[517]

8.3.3 Didaktische Ehelehre: Von der Ee

Ein bedeutender Eingriff im Übergang von der Handschrift zum Druck ist der veränderte Überlieferungszusammenhang des Textes. Während die *Mörin* lediglich in zwei der acht Handschriften alleinstehend überliefert ist, überliefern sie vier der fünf gedruckten Editionen ohne Zweittext.[518] Lediglich im Erstdruck von 1512 wird die *Mörin* von einem weiteren Text begleitet. In der der Dedikation angeschlossenen

[513] Vgl. ebd.
[514] Vgl. ebd., S. 362.
[515] Vgl. ebd., S. 350.
[516] Vgl. ebd.
[517] Vgl. ebd.
[518] Vgl. Klingner und Lieb, „B466 Die Mörin“, S. 840.

Vorrede schreibt Johannes Adelphus, dass dem *Mörin*-Text eine deutsche Übersetzung der *Egloga* des Baptista Mantuani angeschlossen ist,

> darinn der welt lauff wurt uß gelegt/Welchem wir auch anhangig gemacht/die schoen Egloga/des Edellen Poeten baptiste Manutani uß dem latein verteutschet (fol. 3)

Dabei handelt es sich um die Ekloge *IV. Alphus. De natura mulierum* von Baptista Spagnolo.[519] Der Text war unter den Frühhumanisten in Straßburg bekannt durch die Edition von Jakob Wimpfeling von 1508.[520] Entgegen der Ankündigung folgt der Text dann jedoch nicht, und im zweiten Vorwort (das dem zweiten Text vorangestellt wird) begründet Adelphus, weshalb er sein Vorhaben geändert hat.

> DEm nach und in vorgesetzter vorrede meldung beschehen/hie bei zuo setzen die schoen Egloga Baptiste Mantuani/von der boesen weiber natur/als da zumal unser anschlag waz /so hat sich in mitler zeit erzeuget sollich tugent an weiplicher per=son/das sich unser fürnemen hat verwandelt in ein ander gestalt /und ist uß dem boesen ein guotz worden/also das wir understanden haben an sollicher rymen stat hienach zuo setzen ein ander schoene Satyra und straff= (fol. 3)

Im Erstdruck von 1512 wird der *Mörin* das Werk *Von der Ee*, die sogenannte *Satyra* des Hieronymus Emsers, zur Seite gestellt. Die *Satyra* ist das früheste Werk des Theologen und Luther-Kontrahenten Hieronymus Emser.[521] Durch die Hinzufügung dieses spezifischen Textes zusammen mit der Vorrede wurde der *Mörin*-Text mit einem Rahmen versehen. Die Ehelehre Emsers zeigt das urbane Interesse am Verhältnis der

[519] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 359.
[520] Vgl. ebd.
[521] Vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra‘“, S. 185.

Ehepartner untereinander.[522] Wurde die Ehe im Adel von Verträgen gesichert und war die eigentliche Beziehung der Partner zueinander von nachrangiger Bedeutung, so hatten der Ehestatus und das tatsächliche Verhältnis der Partner zueinander im städtischen Kontext eine neue Wichtigkeit gewonnen.[523] Im städtischen Haushalt waren die Ehefrau und die ‚Zusammenarbeit' mit der Ehefrau von Bedeutung, war doch die Ehe zu einem ökonomischen Verbund geworden, dessen Erfolg auf die Kooperation beider Ehepartner angewiesen war.[524] Der Frau wurden in dieser Konstellation mehr Verpflichtungen auferlegt; beispielsweise war die Ehefrau eines Handwerksmeisters für die Versorgung der Gesellen ihres Mannes zuständig. Mit der Zunahme an Verpflichtungen gingen jedoch auch größere Freiheiten einher. Die spezifische Behandlung des Ehethemas in der *Satyra* ist so eine Reflexion der veränderten Bedeutung der Ehe in der sozialen Landschaft der Stadt.[525]

Die Beigabe des neuen Textes beeinflusste deshalb das Verständnis der in der *Mörin* dargestellten Ereignisse, insbesondere das Verständnis der Liebe, das vom ehemals höfischen Kontext nun in einen städtischen versetzt wird. Hermanns Werke, wie beispielsweise die *Grasmetze*, stellen ein subversives Spiel mit den „sublimierten Formen höfischer Erotik"[526] dar. Das gilt auch für die *Mörin*.[527] Nun, im neuen urbanen Kontext wird das zu einer Gegenreaktion auf die Vorstellungen höfischer Liebe umfunktioniert.[528]

[522] Vgl. Cramer, *Geschichte*, S. 282.
[523] Vgl. ebd.
[524] Vgl. ebd.
[525] Vgl. ebd.
[526] Siehe ebd.
[527] Vgl. ebd.
[528] Vgl. ebd.

Auch in den Wormser Ausgaben von 1538 und 1539 findet sich die erste Vorrede des Johannes Adelphus von 1512, in der die Übersetzung der vierten Ekloge des Baptista Mantuani (Spagnolo) angekündigt wird, die jedoch nicht folgt. Erst im Nachdruck der Wormser Ausgabe von 1539 fehlt der obsolet gewordene Hinweis. Der Frankfurter Druck von 1560 übernimmt die Vorrede der Edition von 1538 erneut, ohne den zweiten Text beizugeben.[529] Interessanterweise hat die *Satyra* selbst keine bedeutenden textuellen Veränderungen im Kontext der Reformation erfahren.[530]

Weshalb wurde die *Satyra* in den Nachfolgeeditionen nun aber zurückgenommen? Der Germanist Walter Behrendt vermutet eine aktive Entscheidung und den bewussten Eingriff des Herausgebers.[531] Die Wormser Offizin des Druckers Sebastian Wagner arbeitete gleichzeitig an einer zweiten Ausgabe der *Mörin* sowie an einer *Freidank*-Ausgabe des Sebastian Brant. Die visuelle Präsentation beider Editionen ist sich sehr ähnlich.[532] Außerdem wurde der Text *Von der Ee* ohne Autorangabe in die Wormser *Freidank*-Bearbeitungen Sebastian Brants von 1538 und 1539 aufgenommen.[533] Wagner hatte Behrendt zufolge nicht nur die Buchausgaben beider Werke vorliegen, sondern auch die Druckstöcke des *Freidanks* und der *Mörin*.[534] Behrendt schließt daraus, dass der Herausgeber bzw. der Drucker den Zweittext der *Mörin* entnahm und dem *Freidank* als 32. Kapitel beifügte. In dieser Form druckte die Wagner'sche Offizin beide Werke

[529] Vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 189.
[530] Vgl. Ernst, *Erzherzogin Mechthild*, S. 8; Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 191.
[531] Vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 189.
[532] Vgl. ebd.
[533] Vgl. ebd., S. 185.
[534] Vgl. ebd., S. 189.

1539 erneut.[535] Möglicherweise aufgrund dieser Entscheidung wurden die übrigen Ausgaben der *Mörin* alleinstehend überliefert.

8.3.4 Textuelle Änderungen im *Mörin*-Text

Nicht nur auf visueller Ebene, sondern auch auf textueller Ebene griffen Johann Grüninger und seine Mitarbeiter in die handschriftliche Vorlage ein. Auf fol. 52 wurde ein Mariengebet eingefügt (im Text V. 6040f.), das von einem zweiteiligen Holzschnitt begleitet wird. Der Holzschnitt zeigt Maria in ihrer Manifestation als *mater dolorosa*, während der rechte und zweite Teil des Holzschnitts einen im Gebet knienden Mäzen abbildet.[536] Bereits in der zweiten gedruckten Edition von 1538 fehlen nicht nur dieses Gebet und der dazugehörige Holzschnitt, sondern auch weitere Textstellen, die auf eine katholische Marienverehrung hingewiesen haben (29r, *Maria durch din Kind vil reins*; 36v, *Maria magt und kunigin*; 53r, *Das bit ich dich maria clar/durch der hoechsten namen drei*; 90v, *Maria suon*). Das Fehlen der Anrufung Mariens und die Tilgung von Hinweisen auf die Marienverehrung weisen auf eine Rezeption der späteren Drucke im protestantischen Kontext hin, was zudem durch die künstlerische Ausführung der Holzschnitte der Frankfurter Ausgaben unterstrichen wird.[537]

Umfassende textphilologische Studien oder eine Edition, die auch die Eigenheiten der Drucke miteinschließt, liegen noch nicht vor. Meine eigenen Vergleiche mit dem Programm juxtacommons haben gezeigt, dass sich die stärksten Eingriffe in den Text nicht beim Übergang von der Handschrift in den Druck, sondern im Schritt von der ersten gedruckten Edition in Straßburg zu den Wormser Ausgaben finden, denn in

[535] Vgl. ebd.
[536] Vgl. Klingner und Lieb, „B466 Die Mörin“, S. 841.
[537] Für weitere Unterschiede zwischen dem Druck von 1512 und den Wormser Drucken vgl. auch Klingner, *Minnereden*, S. 163, Anm. 239.

diesem Zug wurden Hinweise auf die Marienverehrung behutsam umgeschrieben oder getilgt.

8.4 Zusammenfassung

Durch die Einfügung der Paratexte ändert sich die Ausrichtung auf das mit dem Druck primär intendierte Publikum. Es ist nun nicht mehr allein der intime Kreis an Mechthilds Hof, sondern umfasst weitere Kreise in der sozialen Stratosphäre: Ritteradlige, Patrizier und Mitglieder der Funktionselite im städtischen Umfeld.[538] Der soziale Hintergrund der Primärrezipienten hat sich vom Hof in den städtischen Kontext verschoben.[539]

Die Änderungen in der textuellen Gestalt der *Mörin* helfen dabei, diese dem neuen städtischen Kontext anzupassen und einem veränderten Publikum leichter zugänglich zu machen. Sie bilden außerdem einen neuen Rahmen, der das Textverständnis des Lesers leiten soll. Verschiedene paratextuelle Hinzufügungen stellen das Werk und seine Widmung in einen humanistischen Deutungskontext.

[538] Vgl. ebd., S. 238.
[539] Vgl. ebd.

8.5 Visuelle Änderungen

Welche visuellen Änderungen finden sich beim Schritt von der Handschrift in den Druck und wie wirken sich diese auf den Gesamteindruck und die Benutzung des Textes aus? Im folgenden Abschnitt werden die Änderungen analysiert, die sich auf der visuellen Ebene abzeichnen. Dazu zählen sowohl die Seitengestaltung als auch die textgliedernden Mittel und die Holzschnitte, die die einschneidendste mediale Änderung darstellen, da durch sie das Werk eine neue Ästhetik erhält.

8.5.1 Textgliedernde Mittel

Während der Handschriftentext durchgängig in einer späten Bastarda gehalten ist und nur durch einzelne Rubrikationen farblich ausgezeichnet wird, bietet der Text des Druckes mehr visuelle Abwechslung. Neben den bildlichen Elementen, den Initialen und Holzschnitten, wird der Text durch Überschriften in kurze Kapitel unterteilt.[540] Diese Änderungen hängen ebenfalls mit dem Wechsel des intendierten Publikums und einer geänderten Rezeption zusammen. Während für die Handschriftenrezipienten der Text im Vordergrund stand, tritt für den ‚stillen' Leser des Druckes dessen visuelle Qualität stärker in den Vordergrund. Beide Medien gewichten dabei verschiedene Arten und Mechanismen des Lesens unterschiedlich.[541] Wie auch bei den textuellen Änderungen sind in diesem Fall die Mentalitätsgeschichte und die gesellschaftlichen Prozesse die Katalysatoren für an der Oberfläche greifbare Änderungen.

[540] Vgl. Klingner und Lieb, „B466 Die Mörin", S. 841.
[541] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform", S. 281.

8.5.2 Die Seitengestaltung der Handschrift von 1453

Die *Mörin*-Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2946 (210 x 147 mm) ist einspaltig gehalten und umfasst jeweils 24–26 Zeilen pro Seite. Auch wenn es sich um eine Papierhandschrift und damit theoretisch um ein erschwinglicheres Objekt handelte, so verfügt sie über großzügige Marginalien – der Luxus, den Platz auf einer Seite nicht auszunutzen, demonstriert den Wohlstand des Auftraggebers. Im Gegensatz dazu verwendet die gedruckte Edition, bei der es sich um ein Folioformat handelt, ein zweispaltiges Layout, das 38 Zeilen Text je Spalte auf der Seite unterbringen kann. Dies hat zur Folge, dass fast die doppelte Menge Text auf einer Seite platziert werden kann, wodurch der Leser erheblich länger bei einer Seite verweilt. Die Textmenge wird teils jedoch durch die Verwendung von detailreichen Initialen und großflächigen Holzschnitten stark reduziert.[542] Die Vorrede sowie die *Satyra* benötigten wesentlich weniger Platz auf der Seite, da der Text als einspaltiger Fließtext angelegt ist, der den gegebenen Raum ausnutzt und nur den nötigsten Platz für Marginalien lässt. Die unterschiedliche Behandlung des Layouts von Vorrede, Haupttext und Zweittext funktioniert auch als objektstrukturierendes Signal, und der Satz des Haupttextes unterstreicht dessen zentrale Stellung innerhalb des Objekts.

[542] Vgl. u. a. *Mörin*, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2946, fol. 4, 8, 14 und 37.

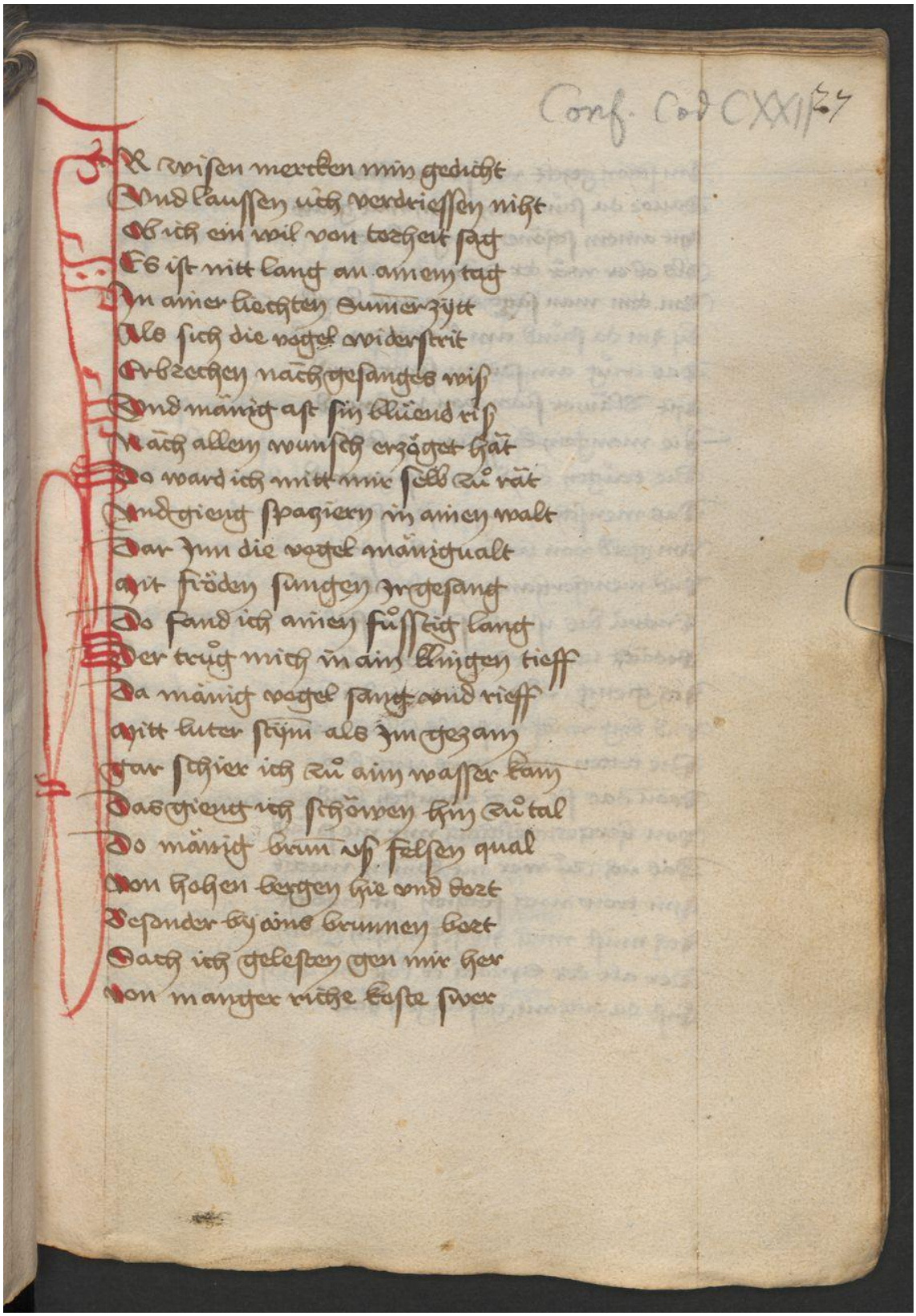


Abbildung 18: *Mörin*, Österreischische Nationalbibliothek, cod. 2946, fol. 61v

8.5.3 Titelseite der Druckausgabe

Das Titelblatt, das der Druckausgabe vorangestellt wird, ist ein Zugeständnis an das neue Medium und unterscheidet die gedruckte Edition klar von der Handschrift, die keine Titelseite braucht.[543] Der erste Kontakt mit einem modernen Buch erfolgt über den Buchrücken und dann über den Buchdeckel. Ähnliches gilt für das spätmittelalterliche gedruckte Buch.[544] Das Titelblatt nimmt hierbei die Position des Buchdeckels beim umschlaglosen Druck ein; es soll also nicht nur über den Inhalt Auskunft geben, sondern ist zudem verkaufsförderndes Instrument.[545] Der Erstdruck der *Mörin* wurde mit einer Titelseite versehen, die in ihrer Bildsprache die wichtigsten Elemente des Textes versammelt. Auf fol. 1 zeigt sie die wichtigsten Charaktere des Werks, wobei die fantastischen Züge des Narrativs durch die Charaktere Brünhilds und des namenlosen Zwergs angedeutet werden. Die Titelseite findet auch im eigentlichen Text als Textholzschnitt Verwendung und wird dort wiederholt.[546]

[543] Vgl. David Ganz, *Buch-Gewänder: Prachteinbände im Mittelalter* (Berlin: Dietrich Reimer, 2015), S. 10.
[544] Vgl. ebd.
[545] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform“, S. 287.
[546] Vgl. Textholzschnitt Nr. 8 im *Mörin*-Druck von 1512.

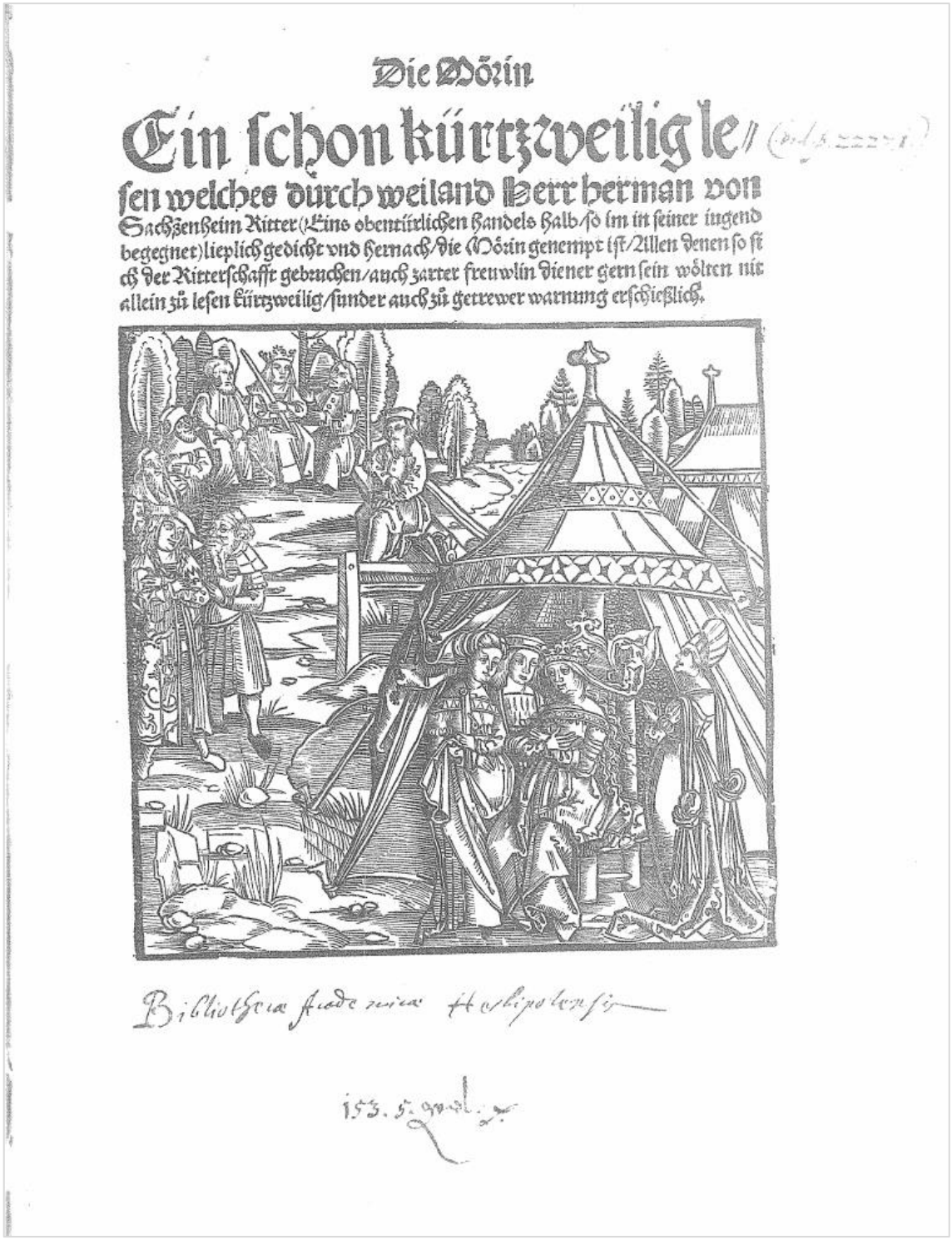


Abbildung 19: Frontispiz der Mörin-Ausgabe von 1512. Hermann von Sachsenheim: Die Mörin. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg: Johann Grüninger, 1512]. 2°, VD 16 H 2448

8.5.4 Holzschnitte

Der Text der *Mörin* umfasst mehr als 6000 Verse. Sie gehört damit nicht nur eindeutig zur Großform des Genres, sondern stellt auch eine der längsten Minnereden überhaupt dar.[547] Während die Handschrift ohne Illuminationen oder Illustrationen als visuelle Reize auskommt, wird der Text der gedruckten Edition durch 21 Holzschnitte erweitert. Die auf 58 Blätter der gedruckten Edition verteilten Holzschnitte lockern den Text auf und geben ihm eine gewisse Struktur, sind jedoch nicht in regelmäßigen Abständen platziert.

Die meisten der Holzschnitte wurden speziell für die gedruckte Edition angefertigt.[548] Das spiegelt sich zum einen in deren Detailreichtum wider, zum anderen in der durch die Verteilung und Größe erreichten Text-Bild-Ratio.[549] Drei Illustrationen wurden früheren Drucken Grüningers entnommen: eine Festszene aus *Königstochter von Frankreich* (1500) und zwei überarbeitete Holzstöcke, die aus *Varia Carmina* von Sebastian Brant (1498) und aus *Hug Schapler* (1500) stammen.[550] In den eigens angefertigten Holzschnitten verweisen zahllose Details auf den Inhalt des Narrativs, so unter anderem der prächtig geschmückte Esel, das Reittier des Protagonisten, das ein wiederkehrendes Motiv bildet (siehe Holzschnitte 5, 15, 16), die Truhe, in der der Protagonist ins Zauberreich der Venus Minn entführt wird (siehe Holzschnitt 1), die turbanartige Kopfbedeckung Brünhilds sowie deren individualisierte Gesichtszüge (siehe Holzschnitte 3, 7, 8, 10).

[547] Vgl. Klingner und Lieb, „B466 Die Mörin“, S. 839.
[548] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 342.
[549] Vgl. Henrike Lähnemann, „Biblische Geschichte“, S.305–306.
[550] Vgl. Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften*, S. 370.

Die Holzschnitte 13 und 14 wurden primär für andere Drucke hergestellt und später für die *Mörin* wiederverwendet.[551] Holzschnitt Nummer 13 stammt ursprünglich aus dem Werk die *Königstochter von Frankreich*; in diesem Druck bildet er den unteren Teil eines zweiteiligen Drucks.[552] Beachtenswert sind die Butzenglasfenster im Hintergrund, die für die urbanen Rezipient:innen des Druckes ein deutliches Signal des Reichtums darstellen mussten. Die Holzschnitte für die *Königstochter von Frankreich* wurden von Hans Baldung Grien gefertigt, was die leichte stilistische Abweichung von den übrigen Holzschnitten erklärt.

8.5.5 Ausführung

Wie der Historiker Oliver Duntze und die Kunsthistorikerin Catarina Zimmermann-Homeyer festhalten, weisen die *Mörin*-Holzschnitte ein außerordentliches künstlerisches Potenzial auf.[553] Insbesondere auf die Darstellung der Kleidung und der Stoffe wurde besonderer Wert gelegt; Faltenwürfe und Raffungen sind mit einem Auge fürs Detail ausgeführt und mit feiner Schraffur versehen, was es möglich macht, die Art des Stoffes sogar im unkolorierten Holzschnitt zu identifizieren (siehe brokatene Eselschabracke, Mantel des Protagonisten, leichte Schleier der Damen). Schraffuren in Holzschnitten wurden äußerst fein ausgeführt; zu Beginn unidirektional, wurde diese Form der Schraffur schon bald von einer vielschichtigeren abgelöst, die die perspektivische Darstellung unterstützt. Gotzkowsky bezeichnet die Holzschnitte der *Mörin* so wohl als ausdrucksstark als auch detailgenau.[554] Darüber hinaus lobt er deren

[551] Im Text selbst sind das die Holzschnitte Nummer 13, 14 und 17 sowie der letzte Widmungsholzschnitt, der sich aus zwei Teilen zusammensetzt: aus einer Abbildung von Maria als *mater dolorosa* und aus einem Stifterbild mit Wappen.
[552] Vgl. Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften*, S. 370.
[553] Vgl. Duntze, *Verleger*, S. 185; Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 53.
[554] Vgl. Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften*, S. 370.

Originalität, die eine zeitgenössisch neuere Entwicklung in den Straßburger Holzschnitten darstelle.[555] Die dargestellten Charaktere verfügen über distinktive Gesichtszüge, eine Besonderheit, die bereits in frühen Produkten der Werkstatt Grüningers erkennbar ist. Bereits um 1501 im *Buch der Wyszheit* zeichnen sich die dargestellten Figuren durch personalisierte Gesichtszüge aus.[556] Die Holzschnitte aus der Werkstatt des Johann Grüningers nehmen daher eine besondere Stellung ein in der künstlerischen Landschaft Straßburgs des 16. Jahrhunderts.

[555] Vgl. ebd.
[556] Vgl. Cécile Dupeux, Hrsg., *La Gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1992), S. 57.

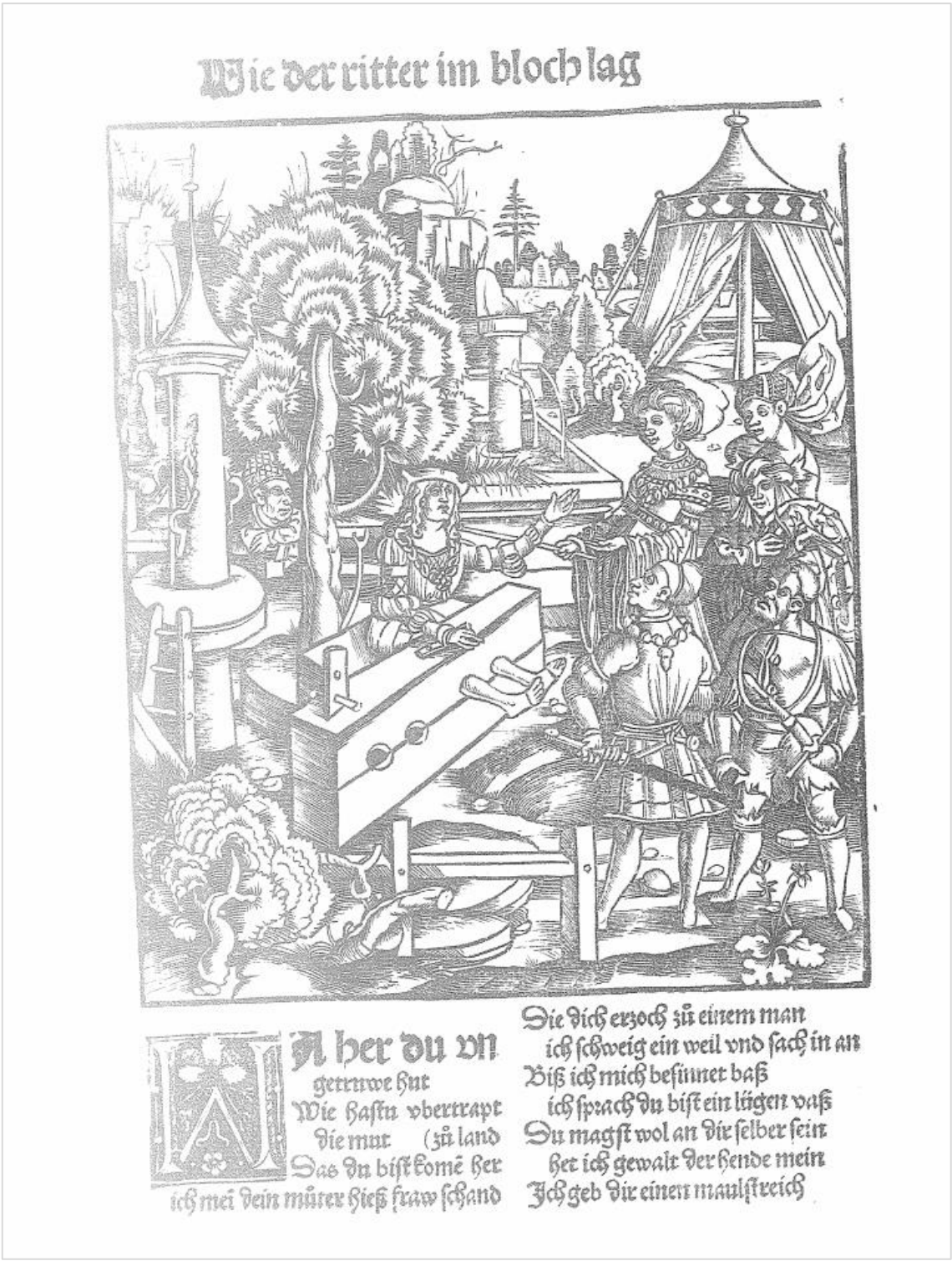


Abbildung 20: Holzschnitt 3, Der schwäbische Ritter am Pranger umgeben von den Höflingen der Venus Minn. Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg: Johann Grüninger, 1512]. 2°, VD 16 H 2448

8.5.6 Funktion der Holzschnitte

Die hinzugefügten Holzschnitte haben zwei Funktionen: Zum einen dienen sie als gliederndes Element, das den langen Text strukturiert respektive auflockert, zum anderen tragen die Holzschnitte zu einer ‚Orientalisierung' der Handlung bei, was wahrscheinlich auch zur Absatzsteigerung beitrug. Die Einfügung der Holzschnitte machte das umfangreiche Werk Hermanns von Sachsenheim für ein Publikum zugänglicher, das vom ursprünglichen Rezeptionskontext weit entfernt war. Die Eingriffe trugen dazu bei, den Text für neue Rezipient:innen attraktiv zu machen, deren soziokulturelle und soziopolitische Situation sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts stark verändert hatte. Während das ursprünglich intendierte Publikum, denkt man sich dieses als den engeren Kreis an Mechthilds Hof, nicht notwendigerweise auf visuelle Stimulation angewiesen war, halfen die Holzschnitte nun dem neuen Publikum beim Textverständnis und trugen zur Unterhaltung während des Lesens bei. Für die Handschrift konnte Hermann noch auf die Vertrautheit des Publikums mit den Referenzen auf zeitgenössische Literatur, Personen und Tagesgeschehen bauen, der Lebensrealität des Publikums des frühen 16. Jahrhunderts waren diese dann aber zunehmend entrückt. Dies war aller Wahrscheinlichkeit nach ein entscheidender Faktor für die visuellen Änderungen im Erstdruck von 1512.

Der zweite Grund für die Einfügung der Holzschnitte ist die Herausarbeitung des ‚Exotismus' des Werkes und des orientalischen Hintergrunds des Narrativs. Zwar finden sich bereits in der Handschrift zahlreiche entsprechende Anspielungen, eindeutig spiegelt sich das dann aber in der gedruckten Edition wider. Die Visualität der Holzschnitte manifestiert die orientalische Natur des Narrativs, des Reiches der Königin Venus Minn und ihrer Vertrauten Brünhild. Das zeigt sich in der Kleidung der Höflinge (Turbane), den Accessoires, den Tieren sowie in der generellen Präsentation des Hofes und Hofstaates der Venus Minn. Der Exotismus, der im Text angedeutet ist, wird

explizit gemacht durch die paratextuale Visualität. Schlüsselszenen sind solche des höfischen Lebens, Dialoge, Turniere und Festlichkeiten, bei denen die *Mörin* als eine nostalgische typologische Retrospektive agiert.

8.6 Zusammenfassung

Würde man die *Mörin*-Handschrift von 1453 und den Erstdruck von 1512 aufgeschlagen nebeneinanderlegen, würden sie – zumindest auf den ersten Blick – sehr unterschiedlich anmuten. Bei genauerem Hinsehen werden die Parallelen zwischen den typographischen Textstrukturierungen jedoch offenbar. Im Druck wurden die bereits in der Handschrift angelegten Werkzeuge zur Textstrukturierung verfeinert. Der Erstdruck von 1512 nutzte die visuellen Gestaltungsmöglichkeiten des neuen Mediums, um einen möglichst großen Kreis an Rezipient:innen anzusprechen. Layout, Titelseite, textinterne Gliederungsmittel sowie die Holzschnitte trugen dazu bei, den Text für einen neuen Typ städtischer Rezipient:innen und deren veränderten Lesehabitus relevant und attraktiv zu machen. Vor allem die Holzschnitte spielten hierbei eine entscheidende Rolle. Zum einen agierten sie als verkaufsförderndes Mittel, indem sie die Erwartungen an einen Druck aus dem Hause Grüninger bedienten, zum anderen ‚exotisierten' sie das Narrativ des Textes.

8.7 Änderungen der Holzschnitte in späteren Editionen

In der Ausgabe von 1538 kommt es zu einigen bemerkenswerten Abweichungen.[557] Die wichtigsten Änderungen sind die Auslassung des Dedikations- und Marienholzschnitts am Ende des *Mörin*-Textes, der Ersatz der Turnierszene (wahrscheinlich aufgrund des Verlustes des ursprünglichen Druckstockes) und die Einfügung eines ‚neuen' Holzschnitts auf fol. 73, der das fantastische Treiben auf dem Venusberg zeigt.

Die stärksten Eingriffe erfuhren jedoch die Editionen von 1560 und 1565.[558] Das Format des Druckes wurde von einem Folio- auf ein Quartformat verkleinert. Dieser Umstand hatte entscheidende Konsequenzen für die visuelle Präsentation. Das kleinere Format bedingte nicht nur eine Änderung des Textlayouts, da insgesamt weniger Text auf der Seite untergebracht werden konnte, sondern es mussten auch neue Holzschnitte eingefügt werden. Zugleich erhöhte es die Handlichkeit und Transportierbarkeit des Objekts: Das Buch konnte nun beim Lesen in den Händen gehalten werden, es war kein Tisch oder ein spezifisches Lesepult mehr erforderlich.[559]

[557] Einen Eindruck von den Änderungen vom Erstdruck zum Druck von 1538 geben folgende Beispiele: Vor dem dritten Holzschnitt in der Erstausgabe ist eine Balkonszene aus der *Königstochter von Frankreich* eingefügt.Der erste Holzschnitt, der die Prozession zum Gerichtsplatz zeigt (Nummer 6 im Druck von 1512), fehlt; stattdessen folgt gleich der zweite Prozessionsholzschnitt, Nummer 7 im Druck von 1512. Dieser wird dafür wiederholt, möglicherweise um den verlorengegangenen ersten zu ersetzten. Holzschnitt Nummer 10 in der Ausgabe von 1512 fehlt im Druck von 1538, stattdessen folgt gleich Holzschnitt Nummer 14 (mit der steigenden Kuh), gefolgt von Holzschnitt Nummer 11 im Druck von 1512. Holzschnitt Nummer 7 aus der Ausgabe von 1512 wird mehrfach wiederholt. Ein komplett neuer Holzschnitt, der den Venusberg zeigt, wird danach eingefügt. Die Tanzszene aus dem Druck von 1512 ist im Druck von 1538 mit der Balkonszene kombiniert, die ebenfalls dem Turnierholzschnitt als obere Hälfte dient. Der Turnierholzschnitt wurde durch einen neuen ersetzt. Möglicherweise ist der ursprüngliche Holzschnitt verlorengegangen. Der Dedikations-/Marienverehrungsholzschnitt wurde im Druck von 1538/39 entfernt.

[558] Vgl. Schlosser, „Einführung", S. 25. Schlosser spricht hier von einer neuen Tradition.

[559] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform", S. 292.

Abbildung 21: HolzschnittKönigin Venus Minn und ihr Ehemann König Tannhäuser und seine Räte aus dem *Mörin*-Druck um 1560 durch Weigand Han. Hermann von Sachsenheim: Die Mörin. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Frankfurt: Weigand Han, um 1560]. 8°, VD 16 H 245

Ähnlich wie im Druck der *Vier Historien* von Pfister in Bamberg wird nicht ein ‚bereits handschriftlich geformtes Textgebilde' in den Druck übersetzt, sondern ein neues Text-Bild Verhältnis geschaffen, dass dem neuen Medium angepasst ist.[560] Die ‚romantisch nostalgischen' Holzschnitte von 1512 mit ihrem fast überbordenden Detailreichtum wurden durch ‚modernere' Abbildungen ersetzt, die die Lebensrealität des neuen Publikums besser widerspiegeln. Während die Holzschnitte von 1512, die für den Text hergestellt wurden, durch die Mitwirkung Hans Baldung Griens an die Arbeiten Dürers

[560] Vgl. Lähnemann, „Biblische Geschichte", S. 3.

erinnern, verströmen die letzten beiden Drucke eine minimalistischere Ästhetik. Die Schraffuren sind auf ein Mindestmaß reduziert, die vormals höfisch gekleideten Akteure präsentieren sich nun in städtisch-bürgerlicher Gestalt. Die Brokatgewänder und wallenden Schleier sind durch Wollkleider, einfarbige Stoffe und bürgerliche Kopfbedeckungen ersetzt.

Die Entwicklung in der Visualität der *Mörin*-Drucke nicht nur im ersten Medienwechsel von der Handschrift in den Druck, sondern von den Editionen von 1538/1539 zu den letzten beiden Editionen demonstrieren, dass mit einer geänderten Materialität auf die geänderten Erwartungen, Anforderungen und Interessen der Rezipient:innen eingegangen wird. Der Formatwechsel mit seinen weitreichenden materiellen und visuellen Konsequenzen verdeutlicht greifbar, wie die Drucker materielle Anpassungen an ihren Produkten vornahmen, um auf die veränderten Lesererwartungen und den Lesehabitus eines neuen, in diesem Falle städtischen Publikums einzugehen.

8.8 Rps 49/IV: Ein Umkehrbeispiel

Rps 49/IV, UB Thorn/Toruń, verblüffte die frühere *Mörin*-Forschung –zumindest kurzzeitig.[561] Die Handschrift von 1528 ist eine Kopie des Erstdruckes von 1512 (VD 16 H 2448). Aufgrund der Abschrift ging der Germanist F. Roth im 19. Jahrhundert von der Existenz einer weiteren gedruckten Edition aus.[562] Dies wurde jedoch bereits von Ernst Martin zurückgewiesen, der feststellte, dass es sich bei der Handschrift von 1528 um eine Abschrift des Druckes von 1512 handelte.[563] Aus medienwissenschaftlicher Sicht ist der Umstand entscheidend, dass es sich um eine

[561] Vgl. Schlosser, „Einführung“, S. 25.
[562] Vgl. ebd.
[563] Vgl. ebd.

Abschrift des Druckes von 1512 – und nicht etwa um die Kopie einer Handschrift – handelt. In diesem Fall findet eine Transferleistung, ein Medienwechsel vom Druck in die Handschrift statt. Anhand dieses ‚Umkehrbeispiels' lässt sich die medienspezifische Visualität des *Mörin*-Drucks von 1512 demonstrieren, aber auch die enge Verzahnung zwischen den beiden Medien im 16. Jahrhundert aufzeigen.

Die Papierhandschrift ist dem gedruckten ‚Original' getreu, da sie nicht nur Johannes Adelphus Mulings Vorrede, die gereimte Inhaltsangabe und den eigentlichen *Mörin*-Text, sondern auch die zweite Vorrede sowie Hieronymus Emsers *Satyra* überliefert.[564] Die Handschrift ist äußerst sauber geschrieben und verfügt über regelmäßige Rubrizierungen sowie filigrane Lombarden (p. 10). Aber nicht alle Besonderheiten des Drucks wurden kopiert, so etwa die nummerierten Lauftitel oder die Blattangaben. Letztere wurden in der Handschrift durch unregelmäßige Kustoden ersetzt (p. 10).

[564] Vgl. Handschriftencensus: Thorn/Toruń, Universitätsbibl., Rps 49/IV, https://handschriftencensus.de/13938 (letzter Zugriff: 01.04.2022).

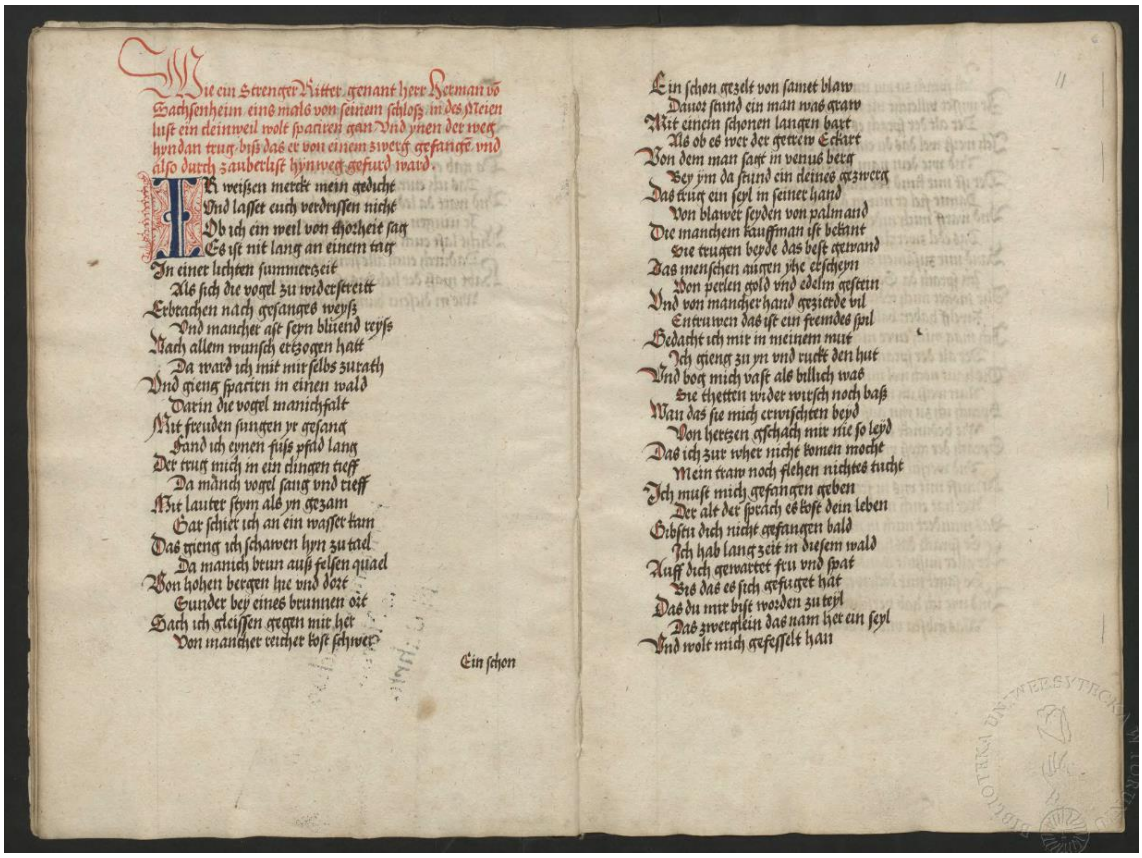


Abbildung 22: Hermann von Sachsenheim, *Mörin*, Universitätsbibliothek Thorn/Toruń, Rps 49/IV. Nach der Paginierung der Handschrift hier p. 10–11. Sauber geschriebener Text mit regelmäßigen Rubrizierungen sowie einer filigranen Lombarde; Kustode am unteren rechten Seitenrand von p. 10

Die für den Druck aufbereitete Visualität wurde den Gesetzmäßigkeiten der Handschriftenüberlieferung angepasst. In diesem Vorgang wurden die für den Druck eingefügten Holzschnitte nicht etwa durch Illustrationen oder Illuminationen ersetzt, sondern gänzlich entfernt. Das Textlayout wurde erneut auf eine einzelne Spalte mit großzügigen Marginalien reduziert. Dies bedeutet, dass insgesamt weniger Text auf der Seite Platz fand, es wurde also mehr Papier zur Textherstellung benötigt, folglich stieg der Preis des fertigen Produkts. Aufgrund der Regelmäßigkeit und Sauberkeit in der Ausführung der Schrift kann vermutet werden, dass der Text höchstwahrscheinlich von einem professionellen Schreiber kopiert wurde und sich nicht jemand an der Kopie eines favorisierten Textes versuchte. Diese Annahme unterstützt der speziell angefertigte Einband, auf dem sich neben dem Werktitel in goldgeprägten Lettern

zahlreiche weitere Prägungen finden, die möglicherweise auf den/die Auftraggeber:in verweisen. Daneben verfügt die Handschrift über metallene Schließen, die den Wert des Objekts unterstreichen.

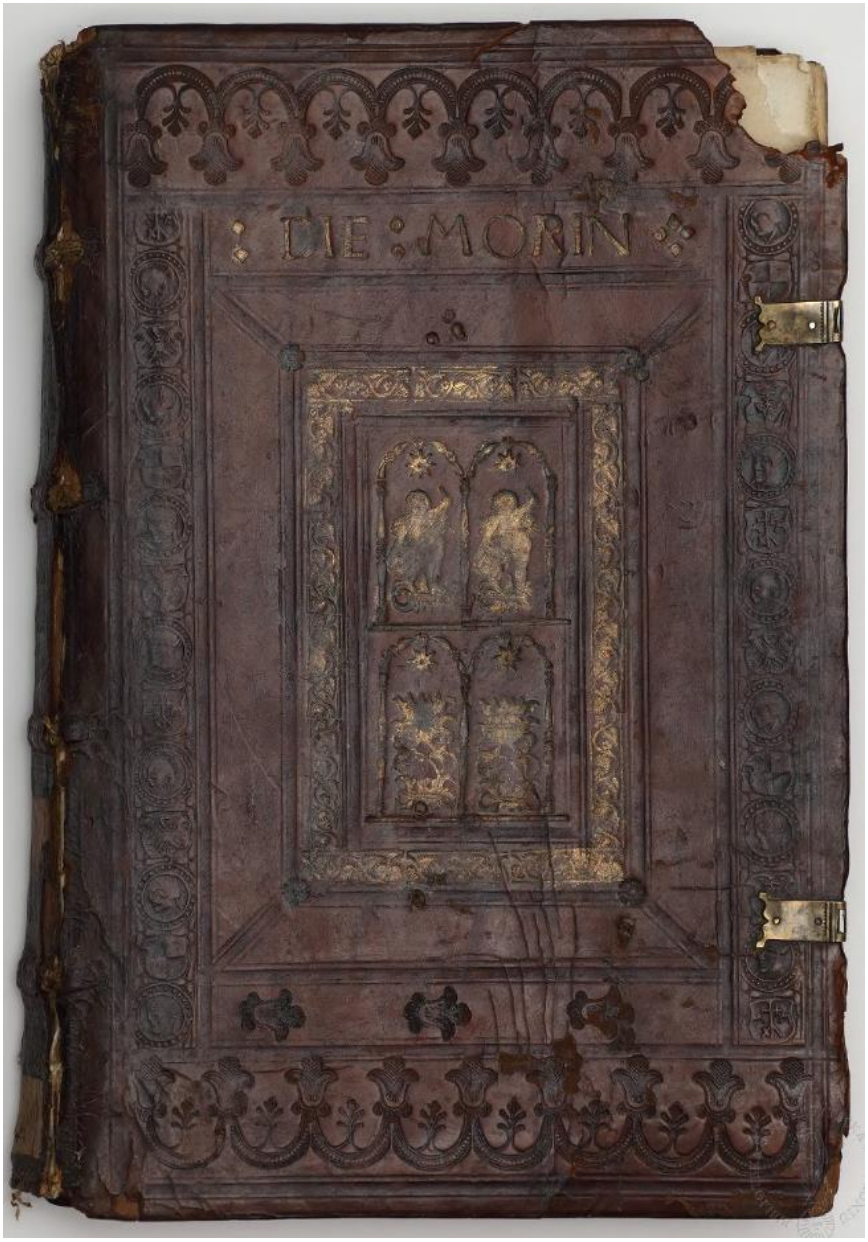


Abbildung 23: Einband der *Mörin*-Abschrift. Mit goldgeprägten Verzierungen und Metallschließen. Hermann von Sachsenheim (c. 1365–1458), *Die Mörin*, Universitätsbibliothek Thorn/Toruń, Rps 49/IV

Der Schreiber wechselt hier anscheinend mühelos zwischen den beiden inhärenten ‚Ordnungssystemen' von Druck und Handschrift. Während im Druck von 1512 die Hierarchie des Textes durch Typen in verschiedenen Größen geleistet wurde, treten in

der Handschrift Rubrikationen und Lombarden in ihrer Funktion als textgliedernde Elemente wieder in den Vordergrund; was im Druck durch die schriftliche Hierarchie gelöst wurde, wird hier in der Handschrift durch Farbe und Ornamentik geleistet. Auch die Notae, die sich im Abschnitt *Von der Ee* befinden, wurden von dem Schreiber kopiert. Er nimmt im Prozess des Kopierens einen Medienwechsel vor. Die Sauberkeit und wahrscheinlich auch Mühelosigkeit dieses Prozesses, erkennbar an fehlenden Korrekturen, Unsicherheiten im Schriftbild und Emmendationen, zeigt nicht nur die Verwandtschaft der beiden Medien, sondern auch die hohe Vertrautheit des Schreibers mit diesem Prozess des ‚Übersetzens'.

Der vorangegangene Medienwandel bleibt jedoch nicht ohne Spuren. Die Vorrede, die zugleich die Widmung des Druckes an den Ritter Jakob von Bock enthält, wird ebenfalls kopiert. Mit einbegriffen ist darin auch das Datum des Erstdruckes in Straßburg 1512 (p. 8). Vom medialen Standpunkt aus macht die Übernahme der Vorrede keinen Sinn; sie entbehrt in der handschriftlichen Form ihrer ursprünglichen Funktion. Für das Textverständnis ist die Vorrede jedoch essenziell und gehört zum Körper des Textes. Sie bildet im Druck zusammen mit der *Satyra* einen neuen Bezugsrahmen für den *Mörin*-Text, in dem die pädagogischen und moralisch-ethischen Aspekte der rechten Art zu lieben hervorgehoben werden.[565] Die neue ‚Leseart', die sich mit dem der *Mörin* beigefügten Text ergibt, kann als Grund für das Vorhandensein der Vorrede angesehen werden. Dass auch sie kopiert wurde, signalisiert, dass für den Auftrag zur Handschrift die Texteinheit als Ganzes von Interesse war und der *Mörin*-

[565] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 239.

Text vor dem Hintergrund des im Druck eingefügten Interpretationsrahmens verstanden wurde.

Die Druckabschrift verweist damit auf zwei wesentliche Momente: zum einen auf die enge Verbindung der beiden Medien miteinander und zum anderen darauf, dass beide Medien nach eigenen spezifischen Regeln funktionieren und diese bei der jeweiligen Textproduktion bewusst waren.[566] Der Wechsel von einem Medium zum anderen wird im vorliegenden Fall mit einer Leichtigkeit vollzogen, die eine tiefe Vertrautheit mit beiden Systemen erkennen lässt.

8.9 Zusammenfassung

1512 wurde die *Mörin* Hermanns von Sachsenheim in der Straßburger Offizin von Johannes Adelphus Muling erstmalig gedruckt. Fast 60 Jahre liegen zwischen der Fertigstellung und Übereignung der Handschrift von 1453, die der Pfalzgräfin Mechthild von der Pfalz und ihrem Bruder Friedrich dem Siegreichen gewidmet worden war, und der ersten gedruckten Ausgabe. Das primäre Publikum der Handschrift war mit großer Wahrscheinlichkeit im Wirkungskreis der Fürstin und an den mit ihr in Verbindung stehenden Höfen zu finden.

Aufgrund seines schwäbischen Protagonisten verfügt der Text über einen starken regionalen Bezug und ein entsprechendes Identitätsangebot – ein weiterer Aspekt, der den Text für das Publikum ‚vor Ort' interessant machte. Neben den intertextuellen Hinweisen zeigt auch Püterichs *Ehrenbrief* die regionale und soziale Verankerung des Textes. Die für spätere Rezipient:innen gewiss teils obskuren Seitenhiebe auf

[566] Vgl. Frank-Job, *Textgestalt*, S. 21.

Zeitgenossen in Hermanns Werk – nicht unähnlich denen in Dantes Inferno – unterstreichen, dass das primär intendierte Publikum in Mechthild und ihrem engeren Kreis zu sehen ist.

1512 wird die *Mörin* erstmalig gedruckt. Im vorliegenden Falle ist es möglich, den Druck einer bestimmten Offizin – jener Grüningers – und einem bestimmten Drucker sowie dem *castigator* und *corrector* Johannes Adelphus Muling zuzuordnen. Ebenso lässt sich ein möglicher Mäzen in der Figur des Jakob Bock von Bläsheim finden. Das erlaubt es, vom Produktionskontext aus das ‚soziale Netzwerk' um die Entstehung des Druckes zu erschließen. Basierend auf der spezifischen Visualität und dem mit der Produktion verbundenen Personal können die Produkte der Offizin bestimmten sozialen Sphären und möglichen Rezipienten zugeordnet werden.[567] Aufgrund der Paratexte (Vorreden, Widmung, Zweittext) ist es wahrscheinlich, dass das für den Druck intendierte Publikum noch immer in den höheren Schichten angesiedelt war, nun jedoch auch die städtischen Eliten miteinschloss. Die mögliche Widmung an Jakob Bock von Bläsheim gibt dennoch Rätsel auf, da Jakob bereits 1511 verstorben war. Ein Sohn gleichen Namens könnte nach dessen Tod als Empfänger angedacht gewesen sein. Aufgrund äußerer Faktoren wurde der angekündigte Zweittext – eine deutsche Übersetzung der Ekloge *IV. De natura mulierum* von Baptista Spagnolo – durch die *Satyra* oder *Von der Ee* des Hieronymus Emser ersetzt. Des Rätsels Lösung, die zugleich auch die Inkongruenz zwischen der Ankündigung der Ekloge des Baptista Spagnolo im ersten Vorwort und deren Ausbleiben im letztlich erfolgten Druck erklären könnte, ist die Dedikation an den gleichnamigen Sohn Jakob nach dem Tod des

[567] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 33.

Vaters.[568] Mit der geänderten Dedikation infolge des Ablebens des ursprünglichen Patrons musste ein anderer Zweittext eingefügt werden, um der Ausrichtung auf ein leicht verändertes antizipiertes Publikum gerecht zu werden – möglicherweise eine angenommene weibliche Leserschaft.

Mit einem Medienwechsel und den Änderungen in der Visualität – und weniger mit einem Materialwechsel – geht eine Verschiebung und Erweiterung des Rezipient:innenkreises einher. Die Gestaltungsmöglichkeiten des Drucks werden genutzt, um den Text einem erweiterten Rezipient:innenkreis zugänglich zu machen. Lag der Fokus des Manuskripts auf dem Text, so präsentiert sich die Folioausgabe des Druckes in einem neuen Gewand. Die veränderte Visualität, insbesondere die eingefügten Holzschnitte, von denen der Großteil für die gedruckte Ausgabe der *Mörin* geschaffen worden waren, betonen nun die Exotik des textuellen Geschehens und seiner Handlungsträger und locken den potenziellen Käufer mit dem Reiz des Fremden. Die Abbildungen dienen als strukturierendes und abwechslungsreiches Element, das den mehr als 6000 Verse umfassenden Text unterteilt. Der geschickte Medien- und Visualitätswechsel ermöglichte es, das Werk in einem neuen Kontext zu verorten und dem veränderten soziokulturellen und historischen respektive politischen Kontext anzupassen. Diese Entwicklung machte das Werk erneut relevant und somit für ein Publikum interessant, dessen Lebensrealität sich stark von derjenigen des ursprünglich intendierten Publikums unterschied.

[568] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 348.

9 Bildstrategien

Das folgende Unterkapitel setzt sich mit den Bildstrategien auseinander, die in den *Mörin*-Drucken angewandt werden. Das Konzept der Bildstrategie beschreibt die auf der Objektoberfläche greifbaren materiellen und visuellen Spuren und umfasst damit das spezifische Layout, die Auswahl des zu bebildernden Materials, die Positionierung des Bildes im Text sowie die Text-Bild-Komposition aus rezeptionsästhetischer Sicht.[569] Alle diese Elemente werden im Folgenden auf ihre Rezeptionswirksamkeit und -lenkung hin untersucht, da es sich um geplante editorische Eingriffe der am Druck beteiligten Personen handelt. So wird im Vorfeld das Thema der Darstellung ausgesucht, die Ikonographie wird festgelegt und die Komposition des Bildes abgewogen. Jedem Detail eines Holzschnitts kommt daher im Hinblick auf das Gesamtwerk eine bestimmte Funktion zu. Nicht nur visualisiert der Holzschnitt den Inhalt des Textes sicht- und greifbar, sondern zusammengenommen lenken die Details den Blick des Lesers und steuern damit die Rezeption des Holzschnitts durch den Benutzer.[570] Durch die zusätzliche Verwendung von Paratexten entsteht eine Komposition von Bild und Text, die die Rezeption des Objekts in bestimmte Bahnen lenkt.[571]

Bildstrategien, wie sie in der *Mörin* zur Anwendung kommen, sind eng verknüpft mit Visualisierungen. Während es sich bei der Bildstrategie um die bewusste und aktive Bebilderung eines Objekts handelt, bezeichnet die Visualisierung einen intuitiven

[569] Vgl. Hans Rudolf Velten, „Visualität in der höfischen Literatur und Kultur des Mittelalters“, in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 304–320, hier S. 308–311.

[570] Vgl. Hans Rudolf Velten, „Visualität in der höfischen Literatur und Kultur des Mittelalters“, S. 308–311.

[571] Vgl. allgemein Christina Lechtermann, *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200* (Berlin: Schmidt, 2005).

Prozess auf der Rezipient:innenseite während des Lesens. Gemeint ist die mentale „Verbildlichung" von Konzepten durch das menschliche Vorstellungsvermögen.[572] Beim Lesen werden nicht intuitiv Sätze oder Passagen gespeichert, sondern „Vorstellungsbilder", die simultan mit dem Leseprozess evoziert werden.[573] Die Visualisierung ist dabei „ein dynamischer Prozess der Hypothesenbildung und ihrer Modifikation", die zu einer „fortlaufenden Konkretisierung der fiktionalen Welt" führt und eine Erinnerungsfunktion einnehmen kann.[574] Intensivste Erinnerungen beruhen auf Bildern und Visualisierungen, die mit einer bestimmten Emotion verbunden sind; sie können ins Langzeitgedächtnis eingehen und werden mit einem bestimmten Text assoziativ verbunden.[575]

In der Bebilderung *der Mörin* überschneiden sich Visualisierungs- und Bildstrategie. Anders als in der internen Visualisierung,[576] die automatisch von den Leser:innen vollzogen wird und einen für Dritte nicht greifbaren Prozess darstellt,[577] bietet das Bild, hier der Holzschnitt, ein statisches und untersuchbares Objekt. Das Bild steht damit als Endprodukt eines kollektiven Visualisierungsprozesses, an dem mehrere Personen beteiligt waren: Neben dem gelehrten Berater Johannes Adelphus Muling waren das möglicherweise ein Vorzeichner, ein Reißer und ein Formschneider. Die Holzschnitte der *Mörin* sind daher als (Bild-)Produkt einer kollektiven Anstrengung zu sehen. Die zunächst intuitive Visualisierungsstrategie eines Individuums wird im physischen,

[572] Vgl. Renate Borsch, „Literarische Lektüre und imaginative Visualisierung: Kognitionsnarratologische Aspekte", in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 104–120, hier S. 105.
[573] Vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 3. Aufl. (München: Fink, 1994), S. 219–225.
[574] Vgl. Borsch, „Literarische Lektüre", S. 109.
[575] Vgl. ebd.
[576] Vgl. ebd., S. 105.
[577] Vgl. ebd., S. 108.

kollektiven Arbeitsprozess zur Bildstrategie, sobald sie eine feste Form annimmt – in diesem Falle, sobald sie auf Papier gebannt ist. Damit wird im Bild eine konkrete Darstellungsabsicht geschaffen.

Damit arbeitet Kapitel 9 im methodischen Zwischenraum zwischen Text- und Bildwissenschaft, der unter anderem mit dem Begriff ‚Intermedialität' beschrieben wird.[578] Intermedialität wird hier nach Rajewsky als eine „critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations" definiert.[579] Damit wird es möglich, das komplexe Zusammenspiel von Text und Bild zur Bedeutungsbildung und Rezeptionslenkung zu untersuchen. Die hier untersuchten Objekte sind Teil der *visual* und *material culture* des Spätmittelalters, in der visuelle und haptische Medien miteinander konkurrieren, koexistieren und interagieren.[580]

In Rajewskys Medienkonzept lässt sich das Konzept der Medienkombiantion als ein „mediales Zusammenspiel, Medien-Fusion, Multi-, Pluri- oder Polymedialität" fassen.[581] Zu den von ihr diskutierten Beispielen zählen auch illustrierte Romane. Für die Untersuchung solcher multimedialer und -piktoraler Objekte sind Mediengrenzen nötig, um Intermedialität als Phänomen untersuchbar zu machen.[582] Die vorliegenden Objekte sind Teil einer *visual culture*, in der den Prozessen des Medienwandels und Konzepten wie der Interpiktoralität eine herausragende Bedeutung als Kategorien der Analyse etwa der Darstellung und Übersetzung literarischer Szenen auf Wandteppichen,

[578] Vgl. Irina O. Rajewsky, „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités* 6 (2005): S. 43–64.
[579] Siehe ebd., S. 47.
[580] Vgl. Mitchell, *Picture Theory*, S. 83.
[581] Vgl. Irina O. Rajewsky, „Intermedialität – Eine Begriffsbestimmung", S. 14.
[582] Vgl. ebd.

Elfenbeinobjekten, Handschriften respektive Drucken und Wandmalereien zukommt.[583] Auch hier zeigt sich der griffige Ausdruck „The medium is the message" von Marshall McLuhan, da selbst dann, wenn alle genannten Objekte dieselbe Szene darstellen, es aufgrund der jeweiligen Beschaffenheit und der medialen Grenzen sowie des Kontextes ihres Gebrauchs, ihrer Rezeption und ihres Verständnisses nie dasselbe sein wird.[584]

9.1 Visuelles Orient-Abenteuer – Der Druck von 1512

Im folgenden Abschnitt wird der Erstdruck der *Mörin* von 1512 besprochen. Dabei werden nicht nur der Medienwandel und die spezifischen Eingriffe in das Objekt analysiert, sondern auch der soziale Hintergrund und die Produktion des Erstdrucks untersucht.

9.1.1 Die Rolle Johannes Adelphus Mulings

Hermann von Sachsenheim starb 1458 und konnte damit keinen direkten Einfluss auf die Drucklegung des Werkes mehr nehmen. Vor diesem Hintergrund tritt die Person des Johannes Adelphus Muling, auf dessen Betreiben das Werk gedruckt wurde,[585] stärker in den Vordergrund.[586] Betrachtet man den Druckmarkt in Straßburg und die Tätigkeit Grüningers im Zeitraum von 1500 bis 1515, finden sich zahlreiche Werke, die bereits als Handschriften mit der *Mörin* in Verbindung standen und die für Johannes Adelphus den Ausschlag gegeben haben könnten, mit seinem Druckvorhaben an Johann Grüninger heranzutreten. Darunter finden sich Werke wie *Herpin*, *Loher und Maller*,

583 Vgl. Puff, „Textualität", S. 325.
584 Vgl. Rippl, „Intermedialität", S. 142.
585 Vgl. Miriam Usher Chrisman, *Lay Culture, Learned Culture. Books and Social Change in Strasbourg, 1480–1599* (New Haven: Yale University Press, 1982), S. 38–40, Tab. 9; vgl. Westphal, „Virtues in Print", S. 345.
586 Vgl. Puff, „Textualität", S. 327.

Huge Schappeler und *Die Königstochter von Frankreich*.[587] Allen Werken ist gemein, dass es sich um umfangreichere, ehemals im höfischen Umkreis rezipierte Werke handelt, die im Druck mit großformatigen und qualitativ hochwertigen Holzschnitten ausgestattet wurden – ein innovatives Merkmal, das Grüningers Drucke seit den 1490ern auszeichnete.[588] Durch die Textholzschnitte wurden die Ausgaben in einem neuen, optisch attraktiven Gewand präsentiert – der längere Text wurde aufgebrochen und in überschaubarere Abschnitte unterteilt. Allem Anschein nach war das eine erfolgreiche Strategie, wie die Verkaufszahlen der Buchmessen für die *Mörin* belegen.[589]

Grüninger und Muling hatten bereits vor der Zusammenarbeit an der *Mörin* gemeinsam Werke publiziert, die sich nicht zuletzt aufgrund der lateinischen Sprache an das humanistisch gebildete Straßburger Publikum gerichtet zu haben scheinen.[590] Der VD 16 verzeichnet 33 Werke, die aus der Zusammenarbeit von Grüninger und Adelphus entstanden: elf auf Deutsch, das erste 1505, das letzte 1530 gedruckt.[591] Ab 1512, nach dem Druck der *Mörin*, nimmt die Produktion volkssprachlicher Werke und Übersetzungen stark zu.[592] Unter den in Zusammenarbeit entstandenen Werken finden sich auch reich bebilderte Klassikerausgaben der Komödien des Terenz und Plautus, wobei vor allem das Frontispiz der Terenz-Ausgabe eine enge stilistische

[587] *Herpin*: [Straßburg, Johann Grüninger, 1514]. 2°, VD 16 H 2674; *Loher und Maller*. Übers. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: [Straßburg, Johann Grüninger, 1514]. 2°, VD 16 S 3414; *Huge Schappeler*. Übers. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: [Straßburg: Johann Grüninger, 1508]. 2°, VD 16 H 5854; Hans Bühl: *Die Königstochter von Frankreich*: [Straßburg: Johann Grüninger, 1508]. 2°, VD 16 ZV 7337.
[588] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 97.
[589] Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 317.
[590] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 29–31.
[591] Angaben nach dem VD 16, s. v. Johannes Adelphus Muling.
[592] Vgl. ebd.

Verwandtschaft zu den *Mörin*-Holzschnitten aufweist.[593] Angesichts der Register, der Indizes und des Textsatzes scheinen Grüningers Klassiker-Ausgaben ein möglichst breites, gebildetes Publikum zu antizipieren, das mithilfe paratextueller und drucktechnischer Möglichkeiten an einer vormals exklusiv für Gelehrte gedachten Ausgabe Gefallen finden konnte.[594] Im Gegensatz dazu verfügt die *Mörin* in der Ausgabe Grüningers über keine solchen Navigationsmittel.[595] Erst in den Wormser Nachdrucken wird ein Titelregister am Ende eingefügt. Dies könnte einerseits mit den großen Lauftiteln erklärt werden, angesichts derer umfassendere Mittel zur Textnavigation als vernachlässigbar hätten erscheinen können, andererseits ist möglicherweise eine gezwungenermaßen zügige Drucklegung – als Folge des Todes des ursprünglichen Mäzens – verantwortlich zu machen.[596]

Im Falle der durch Grüninger gedruckten lateinischen Klassiker wurden „beratende Gelehrte“ mit der „literarischen [sowie] bildlichen Gestaltung des Buches“ beauftragt.[597] Ähnliches kann für die *Mörin* wahrscheinlich gemacht werden. Während bereits Huschenbett und expliziter Westphal für die Involvierung und den Einfluss Adelphus’ auf den Text der *Mörin* argumentieren,[598] ist eine mögliche Beteiligung an der Visualisierung bislang vernachlässigt worden. Dabei finden sich andere namhafte Fälle gelehrter Kastigatoren und Korrektoren wie Jodocus Badius Ascensius für

[593] Vgl. Kapitel 9.2 zu den Wormser Auflagen.
[594] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 253.
[595] Vgl. Westphal, „Virtues in Print“, S. 343. Westphal sieht die *Mörin* aufgrund ihrer zahlreichen Illustrationen als „easy to read to encourage literacy“; ebd. Dies trifft meines Erachtens nicht auf das Werk zu, auch nicht für die späteren Auflagen, die ein Register sowie eine umfangreichere Anzahl an Holzschnitten aufweisen, etwa im Fall der Frankfurter Ausgaben. Der thematisch vielseitige Inhalt und die vielen intertextuellen Referenzen machen das Werk zu einer äußerst verdichteten Erzählung, die selbst mit der modernen Auflage Schlossers nur schwer zu entwirren ist. Es ist daher äußerst unwahrscheinlich, dass die gedruckte *Mörin* jemals der von Westphal angedeuteten Funktion diente.
[596] Vgl. ebd., S. 347–349.
[597] Siehe Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 75.
[598] Vgl. Schlosser, „Einführung“, S. 23; Westphal, „Virtues in Print“, S. 344–346.

Trechsels Werkstatt in Lyon und Sebastian Brant in Basel, die in die Bebilderung der von ihnen edierten und korrigierten Werke involviert waren.[599] Das Resultat waren inhaltlich wie visuell hochwertige Ausgaben.[600]

Der weitreichende Einfluss von Adelphus könnte auch erklären, weshalb die *Mörin*-Holzschnitte detailreich und textrelevant sind. Während in einer Basler *Vergil*-Ausgabe aus der Vorrede eindeutig hervorgeht, dass das übergreifende Konzept, die zu illustrierenden Stellen sowie die Bilderfolge Sebastian Brant als Herausgeber bestimmt hatte, bietet die *Mörin*-Vorrede keine ähnlich stichhaltigen Anhaltspunkte. Aufgrund der geschickten Auswahl der zu illustrierenden Szenen sowie der direkten Textrelevanz und Detailgenauigkeit ist eine ähnliche Rolle Johannes Adelphus Mulings jedoch wahrscheinlich.[601] Nur durch eine genaue Textkenntnis lässt sich die Nähe zu und Korrespondenz mit den betreffenden Textstellen erklären. Dies liefert einen Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit dem Text auf einer Ebene, die wahrscheinlich nicht durch das Personal der Offizin[602] geleistet werden konnte, auch wenn über Grüningers eigenen Bildungsgrad spekuliert wird.[603] Daher ist es wahrscheinlich, den Verantwortlichen für die visuelle Konzeption des Werks in Johannes Adelphus Muling zu suchen.

[599] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 75.
[600] Vgl. ebd.
[601] Vgl. ebd., S. 252.
[602] Vgl. Chrisman, *Lay Culture*, S. 4, Tab. 1.
[603] Vgl. Christoph Reske und Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, 2. Aufl. (Wiesbaden: Harrassowitz, 2015), S. 948.

9.1.2 Technik und Ausdruck

Während die erhaltenen acht Handschriften der *Mörin* unillustriert sind, ist die erste gedruckte Ausgabe von 1512 reich bebildert und präsentiert damit eine neue gebrauchs- und publikumsabhängige Rezeptionsästhetik. Grüningers Drucke waren prägend für die Straßburger Buchillustration, denn sie popularisierten einen besonderen Stil, der auch in der *Mörin* zum Tragen kommt. Er zeichnet sich durch seine feine Schraffur sowie eine starke Binnenzeichnung aus, womit eine starke Plastizität durch den Helldunkelkontrast erzeugt wird.[604] Aufgrund der feinen Schraffur und der filigranen Details wurden die Holzschnitte in den Drucken Grüningers teils für Kupferstiche gehalten.[605] Diese Verwechslung unterstreicht die herausragende Qualität der Holzschnitte. Diese spezifische Ausführung der Holzstöcke war eine technologische Herausforderung, woran sich die Meisterschaft der Grüninger'schen Offizin zeigt: Aufgrund der dichten Schraffur liegen die einzelnen Stege des Holzblocks teils so nahe beieinander, dass die Gefahr des Verschmierens groß ist.[606]

Der gekonnte, ‚kupferstichartige' Zugriff auf das Medium Holzschnitt hat den hohen Detailgrad der Grüninger'schen Holzschnitte ermöglicht. Neue technische Möglichkeiten zur künstlerischen Gestaltung des Holzschnitts beeinflussten den darzustellenden Inhalt und den Ausdruck des Endproduktes. Dies eröffnete neue künstlerische Horizonte: Durch die präzisere und individualisiertere Darstellung der Figuren und Hintergründe konnten neue, komplexere Zusammenhänge im Bildraum

[604] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 101.
[605] Vgl. Albert Schramm, Maria Möller und Wieland Schmidt, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (Leipzig: Hiersemann, 1920).
[606] Laut Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 101, gilt dies als größter Mangel der genannten Technik.

dargestellt werden, so bspw. Nuancierungen kultureller Andersartigkeit.[607] Dies schlägt sich auch in der Rezeptionsästhetik des Lesebilds nieder: So verfügen die dargestellten orientalischen Charaktere[608] über distinktive Gesichtszüge, bspw. Brünhild (vgl. Holzschnitt 10 auf Eiii^{r}), die teils weniger exotisiert wird als die ‚schweinsnasigen' machmetistischen Diener, die in ihren Zügen und ihrer Kleidung ins Animalische tendieren (vgl. Holzschnitt 15 auf Hi^{r}). Die Individualisierung der dargestellten Protagonisten ist eine Besonderheit, die sich bereits in frühen Produkten der Werkstatt manifestiert. Bereits um 1501 im *Buch der Wyszheit* zeichnen sich die dargestellten Figuren durch personalisierte Gesichtszüge aus,[609] was die innovative Leistung der Offizin unterstreicht.[610]

Charakteristisch für Holzschnitte solcher Machart ist, dass eine nachträgliche Bemalung der Illustrationen fast überflüssig ist, da sich ohne Bemalung eine druckexklusive Ästhetik ergibt. Aufgrund der Bandbreite an Grautönen wird eine ‚farbige Wirkung' erzielt.[611] Kupferstiche, die über eine solch enge Schraffur verfügen, wurden üblicherweise nicht bemalt. Der nachträglich kolorierte *Mörin*-Druck (Abbildung 24) wirkt daher fast schon plump, da aufgrund der Bemalung die filigrane Schattierung und technische Raffinesse des Holzschnitts kaschiert wird. In diesem Bearbeitungsschritt

[607] Vgl. Charlotte Colding Smith, „Biblical Images of the Turk: The Apocalyptic and the Exotic", in *Images of Islam, 1453-1600. Turks in Germany and Central Europe* (London: Routledge, 2018), S. 69–98.

[608] Der überwiegende Teil der Höflinge an Venus Minns Hof werden als Sarazenen oder Anhänger Machmets bezeichnet. Beim ‚machmetistischen Glauben' handelt es sich um eine stereotypisierte und exotisierte Form des Islam, die sich zwar teils historischer und religiöser Elemente bedient, diese aber für die Konkretisierung eines Feindbildes entfremdet und verdreht.

[609] Vgl. Dupeux, *Gravure*, S. 57.

[610] Dem charakteristischen Stil der Holzschnitte im Straßburg der 1490er-Jahre widmete sich bereits Kristeller in seiner 1888 erschienenen Dissertation zu den Straßburger Druckillustrationen: Paul Kristeller, *Die Strassburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation (Leipzig: E. A. Seemann, 1888).

[611] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 101.

überlebt so eine Handschriftentradition, die mit den geänderten technischen Möglichkeiten im dergestalt ausgestatteten gedruckten Buch eigentlich obsolet geworden ist. Darin zeigt sich die ‚Mittelalterlichkeit' und Wichtigkeit von Farbe, nicht nur als handschriftentypisches Element, sondern auch als Prestige- und Statussymbol im Medium Buch.[612] Als herausragende Exemplare der „feinen kupferstichartigen Holzschnitttechnik" verweist Kristeller auf den *Huge Schappeler* und die *Königstochter von Frankreich*, die in mehreren Auflagen durch Grüninger und in enger zeitlicher Verbindung zur *Mörin* gedruckt wurden.[613]

Abbildung 24: Nachträglich bemalter Holzschnitt auf fol. 9v und 10r in der *Mörin*. Der gefangene Ritter wird in Prozession auf einem Esel vor das Königspaar geführt. Hermann von Sachsenheim, *Mörin.* [Sebastian Wagner: Frankfurt 1538], 2°, VD16 H 2449

[612] Vgl. Kristeller, *Bücher-Illustration*, S. 25; vgl. Gustav Adolf Erich Bogeng, *Geschichte der Buchdruckerkunst*, Bd. 6–7, Buchkundliche Arbeiten (Hildesheim: G. Olms, 1973), S. 288; vgl. Werner Cohn, *Einblattdrucke der Strassburger Druckerei Johannes Grüninger*, Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts (Straßburg: J. H. E. Heitz, 1937), S. 8–10; vgl. Horst Kunze, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*, Bd. 1, 2 Bde. (Leipzig: Insel, 1975), S. 220; vgl. Anneliese Schmitt, „Tradition und Innovation von Literaturgattungen und Buchformen in der Frühdruckzeit", in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Tiemann und der Maximilian-Gesellschaft, Bd. 2 (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1999), S. 9–120, hier S. 105.

[613] Vgl. Kristeller, *Bücher-Illustration*, S. 30–32.

Aufgrund des hohen Wiedererkennungswertes und eines werkübergreifenden Stils liegt die Vermutung nahe, dass Grüningers Offizin starke Auftragsbindungen zu bestimmten Künstlern und Werkstätten unterhielt, die von ca. 1495 bis 1520 Holzschnitte für volkssprachliche Produkte der Offizin herstellten.[614] Die kooperative Natur der Holzschnittfertigung macht es jedoch fast unmöglich, die Holzschnitte mit einem bestimmten Künstlernamen in Verbindung zu bringen, sofern keine Signatur vorliegt. Grüninger beschäftigte eine Reihe namhafter Künstler, wie Hans Baldung Grien, J. Schäufelin, Urs Graf, Hans Wechtelin und den sogenannten Terenz-Meister Martin Schongauer.[615] Dadurch nehmen die Holzschnitte aus der Werkstatt des Johann Grüninger eine besondere Stellung in der künstlerischen Landschaft des 16. Jahrhunderts in Straßburg ein. Der „qualitätsvolle Werkstattstil" der volkssprachlichen Drucke untermauert in Zimmermann-Homeyers Augen auch den hohen Ruf, den die Produkte der Grüninger'schen Werkstatt genossen, und wirkte so als Qualitätssiegel.[616]

Insgesamt beweisen die Holzschnitte ein außerordentliches künstlerisches Potenzial und manifestieren dadurch die hohe Vorabinvestition der Werkstatt,[617] die hohe Anforderungen des Publikums an das Bildmaterial antizipierte und bediente. Neben individuellen Gesichtszügen ist insbesondere die Kleidung exquisit dargestellt; Faltenwurf und Raffungen sind mit einem Auge für Details ausgeführt und mit einer feinen Schraffur versehen, womit die Beschaffenheit des Stoffes auch im unkolorierten Holzschnitt erkenntlich wird (siehe Eselschabracke, Mantel des Protagonisten, Schleier

[614] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 101–102; Kristeller, *Bücher-Illustration*, S. 9–10; Hermann Römer, „Hans Grüninger und die Buchdruckerfamilie Reinhard aus Markgröningen", in *Markgröningen im Rahmen der Landesgeschichte. Bd. I: Urgeschichte und Mittelalter* (Markgröningen: Renczes, 1933), S. 277–331, hier S. 290–293; Cohn, *Einblattdrucke*, S. 9.
[615] Vgl. Reske und Benzing, *Buchdrucker*, S. 948.
[616] Siehe Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 297–298.
[617] Vgl. Duntze, *Verleger*, S. 185.

der Damen). Die Detailliertheit der Kleidung und Textilien könnte einerseits für eine Leserschaft sprechen, für die der dargestellte Prunk eine Spieglung ihrer Lebensrealität war, eine Hypothese, die mit der Widmung und dem mit der Gattung untrennbar verbundenen adligen Publikum an Wahrscheinlichkeit gewinnt.[618] Gleichzeitig könnten die Holzschnitte jedoch auch das zunehmende Selbstbewusstsein eines städtischen Publikums widerspiegeln, das an modischen Darstellungen und Entwicklungen interessiert war, wie es etwa die Kostümbücher und -studien Dürers belegen.[619] Gotzkowsky lobt deren Originalität, die eine zeitgenössisch neuere Entwicklung in den Straßburger Holzschnitten darstellt.[620] Somit würde die Inklusion neuer Rezipient:innen aufgrund der innovativen Holzschnitte durchaus passend erscheinen.

9.1.3 Illustrationsprozess

Beim Prozess der Illustrierung von Minnedrucken standen wohl vor allem marktwirtschaftliche Überlegungen im Vordergrund.[621] Die Integration von Bildelementen in einen Druck deutet darauf hin, dass aus der Perspektive des Druckers für die größtmögliche Rezeption zusätzliches visuelles Material vonnöten war und ein lohnender Absatzmarkt für solche Objekte bestand.[622] Im Fall der *Mörin* kann die Hinzufügung von Bildmaterial als eine greifbare Reaktion auf die Erwartungshaltung der Rezipient:innen gesehen werden. Diese Reaktion antizipiert und bedient in der Erstausgabe zwei Ebenen: Zum einen kommt es im ursprünglichen Zweck als Dedikationswerk an den Ritter Jakob Bock von Bläsheim durch die Hinzufügung

618 Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 199–202.
619 Vgl. Gabriele Mentges, *Kulturanthropologie des Textilen* (Berlin: Editions Ebersbach, 2005).
620 Vgl. Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften*, S. 370.
621 Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 43.
622 Vgl. ebd.

großformatiger Holzschnitte zu einer erheblichen Prestige- und Wertsteigung des Objekts.[623] Dies wird unterstützt durch die spezielle Fertigung der Holzschnitte für das Werk, was eine erhebliche Vorabinvestition bedingte, sich aber auch in der direkten Textrelevanz der Holzschnitte niederschlug. Zum anderen spiegelt die Hinzufügung von Bildmaterial das Gattungsverständnis des Herausgebers wider, der davon ausging, dass das Bildmaterial im Erwartungshorizont des späteren Abnehmers lag und daher eine Illustrierung den Verkaufswert steigern würde.[624] Vor allem der letzte Gedankengang wird durch die späteren *Mörin*-Ausgaben bestätigt, die am visuellen Material festhalten (vgl. Wormser Ausgaben). In extremo zeigt sich das in den Frankfurter Ausgaben: Selbst als das ursprüngliche Material aufgrund von Verlust oder Abnutzung nicht mehr vorhanden oder zu gebrauchen war, wurde neues eingefügt (vgl. Frankfurter Ausgaben). Als mediales Gegenbeispiel kann dagegen Rspv. VI herangezogen werden, eine Abschrift des Erstdruckes von 1528, die auf jeglichen Bildschmuck verzichtet und sich damit in die illustrationslose Handschriftentradition der Minnereden einreiht.

Im Fall der *Mörin*-Drucke stellten Bilder ein notwendiges Element dar, um den Verkaufswert zu steigern und das Werk im Buchmarktkontext konkurrenzfähig zu machen. Die Hinzufügung von Bildern als Verkaufsstrategie reagierte damit auf die spezifische Erwartungshaltung des Publikums, das infolge der Auseinandersetzung mit anderen Büchern und Genres mit entsprechenden Erwartungen an ein individuelles Produkt herantrat und dieses aufgrund visueller Charakteristika in vorhandene Verständniskategorien einzuordnen vermochte.[625] Trotz des hohen finanziellen und

[623] Vgl. Duntze, *Verleger*, S. 192. Für die Wertsteigerung von Manuskripten durch Bilder vgl. Rudy, *Piety in Pieces*, S. 327–330.
[624] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 43.
[625] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform“, S. 290–292.

geistigen Aufwands, der für die Erstausgabe der *Mörin* betrieben wurde, scheint sie in Straßburg eine Einzelausgabe geblieben zu sein. Gegen einen finanziellen Misserfolg sprechen jedoch die thematisch und visuell ähnlichen Nachfolger innerhalb der Werkstatt sowie die zwei wenn auch erheblich späteren Nachdrucke aus Worms. Möglicherweise war der Straßburger Minnedruckmarkt zu klein dafür, dass eine zeitlich nahe Neuauflage finanziell tragbar gewesen wäre.

9.1.4 Bildstrategie

Das Einfügen von Bildern dient je nach Text und dessen intendiertem Gebrauch unterschiedlichen Zielen und kann über eine Bandbreite an Funktionen verfügen: Neben der texterläuternden oder -ergänzenden Funktion im Sinne der *visual literacy* helfen Bilder, die Textmasse zu strukturieren, und bieten dem Leser neue visuelle Stimuli, die das Leseerlebnis insgesamt sensorisch ergänzen.[626] Im Kontext der *visual culture* des Mittelalters können sie auch einer Memorialfunktion einnehmen, indem sie der Andacht und Kontemplation dienen.[627] Des Weiteren werden visuelle Element als Distinktionsmerkmal zur Gliederung der Textstruktur verwendet, die den Lesefluss

[626] Vgl. Marie-Laure Ryan, Hrsg., „Introduction“, in *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004), S. 1–40, hier S. 1–3.

[627] Vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, London: Routledge, 2018); vgl. Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images*, 3. Aufl., Bd. 2, Studies in the Art of Renaissance (Oxford: Phaidon, 1985); vgl. Fahlenbrach, *Medien, Geschichte und Wahrnehmung*, S. 91; vgl. Michael Curschmann, „Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema im internationalen Rahmen“, in *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie*, hrsg. von Eckart Conrad Lutz (Freiburg, Schweiz: Universitäts-Verlag, 1998), S. 115–137; vgl. Wolfgang Harms und Alfred Messerli, Hrsg., *Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450–1700)* (Basel: Schwabe, 2002); vgl. Gottfried Boehm, Hrsg., *Was ist ein Bild?*, 3. Aufl., Bild und Text (München: Fink, 2001); vgl. Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 626; vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform“, S. 304; vgl. Christine Jakobi-Mirwald, *Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung*, Universal-Bibliothek (Stuttgart: Reclam, 2004), S. 224.

vereinfachen und das Textverständnis aufgrund einer einfacheren Orientierung positiv beeinträchtigen.[628]

In der Bildstrategie der *Mörin* überschneiden sich mehrere Funktionen im Bild: Auf der Ebene der Textorganisation fungieren die Holzschnitte als gliederndes Element, nach außen wirken sie als verkaufsförderndes Mittel, das die Handlung des erzählten Geschehens „orientalisiert", während sie auf der eigentlichen Verständnisebene des Textes das Textverständnis und die Einprägsamkeit des Gelesenen durch ihre evokative Natur unterstützen.[629] Wie auch Klingner unterstreicht, sollte das Einfügen von Holzschnitten als Teil einer spezifischen Bildstrategie verstanden werden, die dem Holzschnitt „eine feste Stelle im Ablauf der Erzählung" zugesteht und damit ein durchkomponiertes Ganzes erstellt.[630]

Der Erstdruck der *Mörin* ist damit besonders aussagekräftig für die Ausrichtung der Produktion an der Lesererwartung. Aufgrund fehlender Illuminationen und Illustrationen in den überlieferten Handschriften der *Mörin* konnte sich Grüningers Offizin nicht diachron an bereits bestehenden Traditionen in der Bebilderung orientieren, sondern musste vielmehr in synchroner Weise auf andere zeitgenössische Drucke zurückgreifen und neue Bildstrategien entwerfen, um die Lesegewohnheiten des antizipierten Publikums zu bedienen. Ähnlich wie im Druck der *Vier Historien* von Pfister in Bamberg wurde nicht ein „bereits handschriftlich geformtes Textgebilde" in den Druck übersetzt, sondern ein neues Text-Bild-Verhältnis im Objekt geschaffen, das

[628] Vgl. Rautenberg, „Das Buch in der Codexform", S. 296–298, 304–306; Jakobi-Mirwald, *Das mittelalterliche Buch*, S. 224.
[629] Vgl. Borsch, „Literarische Lektüre", S. 109.
[630] Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 241.

dem neuen Medium angepasst wurde.[631] Dies wurde durch die dem Folioformat angepasste Größe der Holzschnitte und deren am Text orientierte Platzierung erreicht.[632] Die Holzschnitte wurden als textgliederndes Mittel eingesetzt; sie stehen physisch in der Nähe der jeweiligen Textstelle, auf die sie sich beziehen. Dabei folgt die bebilderte Textstelle dem korrespondierenden Holzschnitt zumeist später, wodurch das Bild zu einer wortwörtlichen Vorschau wird, die die Antizipation des Lesers anregt und visuelle Schlüsselszenen zusammenfasst. Aufgrund des großen Formats der Holzschnitte passt nur wenig Text auf eine Holzschnittseite, wodurch die Bildbetrachtung priorisiert wird. Für die gezielte Einfügung der Holzschnitte spricht auch die teils sehr unregelmäßige Verteilung des Bildmaterials: Die Abstände zwischen den Holzschnitten in der Ausgabe von 1512 reichen von zwei bis elf Seiten.[633]

Die großformatigen Holzschnitte in hoher Qualität setzten die *Mörin*-Ausgabe Grüningers von anderen zeitgenössischen Texten ab und machten sie zu einer ansprechenden Ausgabe. Aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang auch der Satz der Erstausgabe, der nicht auf Sparsamkeit abzielte, wodurch mehr Material als nötig verwendet werden musste. Aufgrund der großflächigen Holzschnitte und deren textspezifischer Platzierung kommt es häufig zu eklatanten Leerstellen, die durch Blockornamente oder halbseitige Holzschnitte gefüllt wurden, anstatt wie in späteren Auflagen mit Text aufgefüllt zu werden. Doch auch im Detail brilliert der Satz der *Mörin* nicht. Ähnlich wie im *Spruch von der Buhlschaft* wirkt der Satzspiegel unruhig und ungeplant: Längere Verse werden oft in die nächste Zeile umgebrochen, was den

631 Vgl. Lähnemann, „Biblische Geschichte“, S. 3.
632 Vgl. ebd., S. 6–7.
633 Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 280–281.

Lesefluss erschwert.[634] Von einem typographischen Standpunkt aus ist der Satz des *Mörin*-Drucks unelegant, was jedoch nicht untypisch für Minnereden im Druck ist, wie Jakob Klingner feststellt.[635] Dies scheint zwar mit dem hohen finanziellen Aufwand zu kontrastieren, der betrieben wurde, um hochwertige und textspezifische Holzschnitte einzufügen, ordnet den Druck jedoch von einem typographischen Standpunkt aus klar in die Tradition der Minneredendrucke ein.

Das Hinzufügen der Holzschnitte macht das umfangreiche Werk gleichzeitig zugänglicher für ein Publikum, das vom ursprünglichen Rezeptionskontext zeitlich sowie zumindest teilweise sozial weit(er) entfernt war. Die Eingriffe trugen aufgrund ihrer lebhaften Visualität dazu bei, den Text an ein neues Publikum anzupassen, dessen soziokulturelle und soziopolitische Situation sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts stark verändert hatte.[636] Denn während das ursprünglich intendierte Publikum nicht notwendigerweise auf eine visuelle Stimulation angewiesen war – der engere Kreis an Mechthilds Hof, an den hier vor allem zu denken ist, „erlebte" den Text ja in einer öffentlichen, performativen Situation –, halfen die Holzschnitte dem neuen, nun auch städtischen Publikum beim Textverständnis und trugen zur Unterhaltung während des individuellen Lesens bei.[637] Konnte das handschriftliche Dedikationsexemplar noch darauf bauen, dass das Publikum mit den Referenzen auf die zeitgenössische Literatur,

634 Vgl. ebd., S. 52.

635 Vgl. ebd., S. 213.

636 Vgl. Inge Leipold, „Untersuchungen zum Funktionstyp. Frühe deutschsprachige Druckprosa. Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48, Nr. 2 (1974): S. 264–290, hier S. 267. Inge Leipold geht davon aus, dass die Drucker der Frühdruckzeit aufgrund der besonders kapitalintensiven Produktionssituation den Erfolg der verlegten Werke genau einschätzen mussten – und daher mit ihren Produkten das Interesse eines ihnen bekannten, lokalen Marktes spiegeln.

637 Vgl. Paul Saenger, „Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages", in *The Culture of Print*, hrsg. von Roger Chartier (Princeton: Princeton University Press, 2014), S. 147–173, hier S. 142–144.

relevante Personen und das Tagesgeschehen vertraut war, war dies für das frühe 16. Jahrhundert nicht mehr der Fall.

Ein weiterer Grund für die Einfügung der Holzschnitte ist die Betonung des ‚Orient-Faktors' des Werkes. Hier spielten wahrscheinlich auch ökonomische Überlegungen eine große Rolle, da die Visualisierung speziell mit der ‚Orientalisierung' für den Druck als Verkaufsobjekt zur Absatzsteigerung beitrug.[638] Aufgrund des zunehmenden Kontakts mit dem ‚Orient' in Form des Osmanischen Reiches nahm das oberflächliche Interesse am exotisierten Anderen zu.[639] Die orientalische Szenerie, auf die sich bereits in der Handschrift zahlreiche Anspielungen finden, wird durch die Visualität der Holzschnitte betont.[640] Es erstaunt daher kaum, dass der einzige doppelseitige Holzschnitt in der *Mörin* einen wahrhaft orientalischen Zug darstellt (Holzschnitt 5). In diesem wird der anonyme Ritter auf einem Esel vor das stattliche Königspaar geführt. Ein Wilder Mann und ein Hofzwerg tummeln sich dabei Seite an Seite mit exotisierten und stereotypisierten Darstellungen orientalischer Charaktere. Weshalb der Künstler die Gelegenheit versäumte, die auf einem Einhorn reitende Brünhild an dieser Stelle

638 Vgl. Colding Smith, *Images of Islam*, S. 69–98.

639 Vgl. Berman, „Pilgrims ", S. 69–71.

640 Der exakte geographische Handlungsort wird nicht genauer definiert, obwohl es Hermann von Sachsenheim nicht an Informationen mangelte. Der Umstand lässt sich mit der Gattung erklären, zu deren Merkmalen eine Trennung zwischen echtem und imaginiertem Raum gehört, die nach der Natur- und Spaziergangseinleitung durch die magische Entführung überwunden wird. Vgl. dazu Ihring und Rimpau, *Raumerfahrung – Raumerfindung*. Im Text finden sich zahlreiche direkte und indirekte Anspielungen auf den geographisch vagen Orient: V. 180: *Ich wond, es wer das paradiß/Da ich erwacht und umm mich sach*. V. 210-213: *Ich kan üch nit gesagen wie,/Mang schön gezelt gezieret was./Gold und gestain von Konckensas*. V. 305–311: *Swarcz krüselet was ir das hăr:/In lemlins wis, als es sol sin./Daruff da lag ain krenczle fin/Mit bernlin groß von Orient,/Das lucht, als ob es wer enbrent,/Von gold und von gestaine rich,/In yedem orn gar maisterlich/Zwen ring von gold uß Araby.* V. 443–449: *Da hort ich gar ain groß geschray/Von vil der zungen mangerlay,/Kaldayscher und von Indyon./ Ich hort ouch mangen wilden don/Uß fremden inseln hie and da,/Besonder von der ferren India,/Da Thomas der zwelffbotte lit*. Mehr als 60 Hinweise auf Zelte finden sich in der *Mörin* sowie die Verwunderung des Erzählers, dass man im Orient auf dem Boden auf Kissen speist: V. 2796: *Sie sässen nach der hayden sit,/Yetliches schön năch sinem wird/On küssen nider zů der erd,/Uff guldin tůch on als gestül,/Darummb das es solt geben kül/Als man in Morlant ŏch begint.*

darzustellen, ist unklar. Die Holzschnitte vermitteln die orientalische Szenerie und Natur des Hofes der Königin Venus Minn und ihrer Vertrauten Brünhild. Das orientalische Flair spiegelt sich auch in der Kleidung der Höflinge (Turbane), den Accessoires, den Zelten im Hintergrund sowie in der generellen Präsentation des Hofes wider. Der fantastische Orient als Handlungsort wird explizit gemacht durch die Visualität der Holzschnitte.

Die Holzschnitte eröffnen aufgrund ihrer zum Text komplementären Konzeption eine zusätzliche Rezeptionsebene, die mit ihrer spezifischen Ästhetik essenziell zum Verständnis des Gesamtwerkes beiträgt. Illustriert wurden dazu für die Handlung wesentliche Momente (Gefangennahme, Dialog und Streitgespräch mit Brünhild, Eselsübergabe), die mit Details aus dem relevanten Textzusammenhang ausgeschmückt wurden und sich in direkter Nähe der zu illustrierenden Textstelle befinden.[641] Durch die Detailtreue können einzelne Figuren klar identifiziert und wiedererkannt werden; diese wiederholte Visualisierung der Handlungsträger:innen untermauert das Textverständnis, indem es sie den Leser:innen wieder und wieder vor Augen führt.[642] Die Holzschnitte sind damit nicht nur schönes Beiwerk, sondern unterstützen das Textverständnis und Ergänzen das „sensorische" Gesamterlebnis des Textes.[643]

[641] Zu dieser spezifischen Text-Bild-Konzeption vgl. Grüningers *Vergil*-Ausgaben, besprochen in: Werner Suerbaum, *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in alten Drucken* (Hildesheim, New York: Georg Olms, 2008), S. 52.

[642] Dieser Punkt wird besonders im Kontrast zu den Frankfurter-Drucken offensichtlich, in denen die Rolle der weiblichen Figuren in der Bildsprache deutlich reduziert und minimiert wurde. Der Fokus der Ausgaben verschob sich von der Handlung der weiblichen Figuren im Bildraum zur Darstellung der männlichen Charaktere und ihrer Beziehung, insbesondere Eckharts und des anonymen Ritters.

[643] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 251.

9.1.5 Bildprogramm

Die meisten der Holzschnitte von 1512 wurden speziell für die gedruckte Ausgabe angefertigt.[644] Das spiegelt sich im Detailreichtum der jeweiligen Holzschnitte wider, wodurch der Künstler eine direktere Text-Bild-Beziehung konstruieren konnte. Für die Holzschnitte bedeutet dies, dass sie textspezifische Details beinhalten, die für den illustrierten Text exklusiv sind. Zahllose Details verweisen auf den Inhalt des Narrativs und etablieren eine direkte Textrelevanz; das zeigt sich unter anderem in dem prächtig geschmückten Esel, dem Reittier des Protagonisten, das ein wiederkehrendes Motiv bildet (siehe Holzschnitte 5, 15, 16), in der Truhe, in der der Protagonist ins Zauberreich der Venus Minn entführt wird (siehe Holzschnitt 1), in der turbanartigen Kopfbedeckung Brünhilds sowie in ihren individualisierten Gesichtszüge (siehe Holzschnitte 3, 7, 8, 10 etc.).[645]

Die Textrelevanz wird besonders deutlich in der Illustrierung werkspezifischer Szenen, bspw. der Gefangennahme des anonymen Ritters durch den Zwerg und einen weiteren Häscher der Königin Venus Minn (vgl. Textholzschnitt 1 in 1512, 1537 und 1538). In der Darstellung werkexklusiver Szenen sind es die spezifischen Figurenkonstellationen innerhalb der Komposition, die durch den engen Textbezug schließlich auch zum Textverständnis beitragen. Der Holzschnitt wird so zum „Lesebild".[646] So wird der anonyme Ritter mit seinem Beistand Eckhart dargestellt, während Königin Venus Minn

644 Vgl. Westphal, „Virtues in Print", S. 342.

645 Vgl. Ursula Peters, „From Social History to the Poetics of the Visual: Philology of the Middle Ages as Cultural History". *The Journal of English and Germanic Philology* 105, Nr. 1 (2006): S. 185–206.

646 Vgl. Nikolaus Henkel, „Die Carmina Priapea in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe (1520). Strategien einer angeleiteten Kommunikation. Mit einem Anhang: Die Sammlung der Vergil-Epitaphien der Straßburger Ausgabe", in *Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500*, hrsg. von Klaus Bergdolt, Joachim Knape, Anton Schindling und Gerrit Walther (Wiesbaden: Harrassowitz, 2010), S. 131–173, hier S. 138–140.

von Brünhild und ihren Damen begleitet wird. An keinem Punkt zeigen sich jedoch der Detailreichtum sowie die gezielte und gekonnte Fertigung der Holzschnitte für die Ausgabe von 1512 wie in der Darstellung Brünhilds. Die Gesichtszüge der Protagonistin sowie ihre Kleidung sind in höchstem Maße individualisiert, was zum hohen Wiedererkennungswert des Charakters beiträgt.

Für die meisten der *Mörin*-Holzschnitte war deren Wiederverwertbarkeit für andere Werke stark eingeschränkt, sofern eine direkte Textrelevanz des Bildes angestrebt wurde. Dies machte die Fertigung der *Mörin*-Holzschnitte zu einem beachtlichen Investment vor der eigentlichen Drucklegung, also bevor mit Erträgen gerechnet werden konnte. Im Fall der Grüninger'schen Offizin kann jedoch angenommen werden, dass die Kosten für die Holzschnitte aufgrund des Produktionsniveaus und des Absatzumfangs durch andere Werke hätten abgefangen werden können, falls sich das Werk wider Erwarten als ein finanzieller Misserfolg herausgestellt hätte.[647] Aufgrund der kostspieligen Holzschnitte in Verbindung mit der spezifischen Widmung bestehen im Grunde kaum Zweifel, dass Johannes Adelphus Muling ein bestimmtes und ausgenommen kaufkräftiges Publikum vor Augen stand.[648]

Illustriert werden neben textspezifischen und textexklusiven Szenen Schlüsselszenen des höfischen Lebens: Dialoge, Turniere und Festlichkeiten, bei denen die *Mörin* als eine nostalgische typologische Retrospektive wirkt. Sie nimmt dabei visuellen Bezug auf die Widmungsvorrede an den Ritter Jacob von Bock und die Phrase *Allen denen so sich der Ritterschaft gebruchen* (Überschrift Frontispiz) und richtete sich damit auch in der Visualisierung an ein Publikum, das sich durch die Ausübung und Pflege

[647] Vgl. Chrisman, *Lay Culture*, S. 4–5.
[648] Vgl. Duntze, *Verleger*, S. 8.

spezifischer Aktivitäten zum Ritterstand zählte.[649] Unter diese Aktivitäten fiel auch die Pflege bestimmter literarischer Gattungen, wozu auch Minnereden gehörten. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts kam es im Fall des Bildprogrammes der *Mörin* zu einer eindeutigen Urbanisierung der Gattung und einer breiteren sozialen Streuung der Leserschaft auf visueller Ebene (siehe Kapitel 9.3).

Damit werden die besondere Konzipierung des Druckes von 1512 und seine Funktion als Dedikationsdruck auch im Umgang mit dem Bildmaterial offenbar. Für die Erstausgabe entschloss man sich in Grüningers Offizin, in spezifisch gefertigte Holzschnitte zu investieren, die dem allgemeinen Werkstattstil entsprachen: detailreich und ganz im Geist der nördlichen Renaissance.[650] Dadurch betrieb Grüningers Offizin eine Art „visuelles Marketing", wodurch die Holzschnitte zum wiedererkennbaren Markenzeichen und Qualitätssiegel der Werkstatt wurden.[651]

Obwohl der überwiegende Teil der Holzschnitte für das Werk geschaffen wurde, finden sich drei der Illustrationen bereits in früheren Drucken Grüningers. Die Wiederverwendung zeigt nicht nur den Wert des einzelnen Druckstocks, sondern auch das visuelle Register an typischen Szenen, auf das Drucker zurückgreifen konnten und das für stereotype Aktivitäten und Themen zur Anwendung kommen konnte. Hier handelt es sich um eine Festszene (Holzschnitt 13) aus der *Königstochter von Frankreich* (1500) sowie um zwei überarbeitete Holzstöcke (14 und 17), die aus den *Varia Carmina* von Sebastian Brant (1498) und aus dem *Hug Schappeler* (1500) stammten. Diese Holzstöcke wurden primär für andere Drucke hergestellt und später für

649 Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 155–157.
650 Vgl. Nash, *Northern Renaissance Art*, S. 129–131.
651 Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 311.

die *Mörin* wiederverwendet, was deren stilistische Abweichung erklärt.[652] Bei den auf den Holzschnitten abgebildeten Szenen handelt es sich um Teile eines visuellen Handlungskatalogs, so bspw. bei der Festszene, einer Narrenszene und einer Kranzübergabe. Als Beleg für die Präsenz dieses Kataloges dient die Turnierszene, die in den Wormser Drucken durch eine werkfremde generische Turnierszene ersetzt wurde. Die städtische Festszene aus der *Königstochter von Frankreich* wurde in der *Mörin* zur Illustrierung des heiteren und wollüstigen Treibens auf dem Venusberg genutzt. Damit wurde das fantastische Treiben mithilfe der bildlichen Darstellung in die visuelle Vorstellungswelt des zeitgenössischen Lesers versetzt.

9.1.6 Rezipient:innen

Mit diesem Kunstgriff, einer Art „Urbanisierung" des Bildraumes, gehen auch eine erste Verschiebung und eine Fokussierung auf ein eher städtisches Publikum einher. Durch die Hinzufügung erster „städtischer" Holzschnitte wird die *Mörin* visuell „rekontextualisiert". Bereits 1512 wird die Szenerie teils in eine urbanere Landschaft verlegt, so etwa im Turnierholzschnitt (Nr. 16). Im Hintergrund erhebt sich deutlich sichtbar eine Stadtmauer. Auch die Tanzszene (Nr. 13) findet nicht in einem Zelt, sondern in einem Stadthaus statt; bemerkenswert sind hierbei die Butzenglasfenster, die für den Reichtum der Bewohner sprechen, möglicherweise ein Hinweis auf die Lebensumstände des antizipierten Publikums.[653] Die in der *Mörin* dargestellten Aktivitäten werden daher in einem dem städtischen Publikum vertrauten visuellen

[652] Im Text selbst sind das die Holzschnitte 13, 14 und 17 sowie der letzte Widmungsholzschnitt, der sich aus zwei Teilen zusammensetzt; aus einer Abbildung von Maria als *mater dolorosa* und einem Stifterbild mit Wappen. Vgl. Gotzkowsky, *Ausgewählte Schriften*, S. 370.

[653] Interessant ist hier auch das Alter des Holzschnitts. Der Tanzsaalholzschnitt entstammt der Ausgabe der *Königstochter von Frankreich* aus der Offizin Grüningers, die bereits 1500 gedruckt wurde.

Rahmen präsentiert. So scheint es nicht ausschließlich ein adliges Publikum gewesen zu sein, dass die fantastische Seite der *Mörin* zu genießen und zu schätzen wusste, vielmehr wird mit der visuellen Umsetzung und Übersetzung ein breiterer Rezipientenkreis anvisiert.

Als Käufer der *Mörin* ist daher nicht nur an adlige Liebhaber der Gattung zu denken, sondern auch an gut situierte Käufer wie gebildete Bürger, Kaufleute und die Funktionseliten einer Stadt. Damit richtete sich die *Mörin* noch immer an gebildete, aber nicht explizit gelehrte Leser.[654] Aufgrund der direkten Textrelevanz sowie der Detailfülle zielte die Ausgabe wahrscheinlich auf ein breiteres Publikum, dass „die [fast schon] narrativen Bildinhalte" zusammen mit dem korrespondierenden Text lesen konnte, ein Phänomen, das Henkel als „Lesebilder" bezeichnet.[655]

9.1.7 Straßburger Ausgabe – Zusammenfassung

Wie sich gezeigt hat, basiert die Erstausgabe auf einem geplanten Konzept, das Bild und Text vereint. Die organische Einheit von Bild und Text führt zu einer visuell und philologisch ansprechenden Ausgabe. Verantwortlich für die Konzeption der Ausgabe und ihres spezifischen Bildprogramms war wahrscheinlich Johannes Adelphus Muling, auf dessen Betreiben die *Mörin* gedruckt wurde.

Bereits in der Erstausgabe zeigt sich dadurch eine klare Korrelation zwischen der Materialität und visuellen Präsentation des Objekts einerseits und dessen Publikum andererseits. Die visuelle Strategie der Erstausgabe war ganz auf Prunk ausgerichtet. Das große Format bot Raum für großflächige Holzschnitte, deren Detailreichtum und

654 Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 253.
655 Vgl. Henkel, „Carmina Priapea", S. 138–139.

hohe Qualität einer repräsentativen Folioausgabe gerecht werden. Die Komplexität der Holzschnitte und der hohe Detailreichtum belohnen den Leser und führen zu einem Wiedererkennen wichtiger Szenen, Figuren und teils amüsanter Details, die das Leseerlebnis insgesamt bereichern.

Auch der Satz des Druckes ist großzügig gestaltet: Weißräume werden nicht etwa vermieden oder mit Text des anschließenden Kapitels aufgefüllt, sondern es werden halbseitige Holzschnitte oder Blockornamente eingefügt, die aus der setzerischen Schwäche eine Tugend machen. Dabei kontrastiert der unruhige gattungstypische Satz mit dem Prunk der Holzschnitte.

Aufgrund des vorliegenden Befundes kann daher – neben dem Empfänger des Dedikationsexemplares – das Publikum noch immer in den höheren Schichten der Gesellschaft verortet werden. Ein Publikum, das nicht nur über die notwendigen finanziellen Mittel verfügte, um sich eine teure Ausgabe zu leisten, sondern auch das literarische und bibliophile Interesse besaß, die Ausgabe trotz des höheren Preises zu erstehen. Die Rezipient:innen der Erstausgabe wurden dafür mit der direkten Textrelevanz und dem orientalischen Prunk der Holzschnitte belohnt. Grüningers Werkstatt in Zusammenarbeit mit Johannes Adelphus schuf dadurch ein visuelles Kunstwerk, das selbst in der blühenden Drucklandschaft des 16. Jahrhunderts bemerkenswert ist.

9.2 Zwischen den Welten – Wormser Auflagen von 1538 und 1539

1538 und 1539 wurde die *Mörin* in der Offizin Sebastian Wagners in Worms nachgedruckt. Bei der Wormser Ausgabe handelt es sich zwar eindeutig um einen Nachdruck der Straßburger Ausgabe,[656] jedoch ist sie mit dieser keineswegs identisch, wie die Untersuchung zeigt. Bei genauerer Betrachtung wird dies nicht nur in der visuellen Ausstattung offenbar, sondern auch in den Paratexten. Während die Straßburger Ausgabe noch den redundanten Hinweis auf die Ekloge Baptista Mantuanis enthält, wurde er aus den Wormser Ausgaben entfernt.[657] Ebenso fehlt die *Satyra*, die ehedidaktische Reimpaarrede *Von der Ee* von Hieronymus Emser, die in der Straßburger Ausgabe den Platz der Ekloge einnahm. Wie Behrendt feststellt, findet sie sich jedoch in einem anderen von Wagner herausgegebenen Werk, nämlich als 32. Kapitel in der von ihm gedruckten *Freidank*-Ausgabe Sebastian Brants.[658]

Sebastian Wagner begann seine Drucktätigkeit 1534, nur ein Jahr nachdem die Offizin Johann Grüningers an Peter Schöffer verkauft worden war.[659] In seiner Offizin verwendete Wagner Prachtinitialen und anderes Druckmaterial Johann Schöffers, des Bruders von Peter Schöffer, weshalb bereits Benzing eine Filialdruckerei oder Niederlassung des Mainzer Verlegers in Worms vermutet.[660] Dieser Verdacht wird durch die Reichsdruckerzeugnisse erhärtet, die Wagner herstellte und für die Peter Schöffer privilegiert war.[661] Es ist wahrscheinlich, dass Johann Grüningers Sohn

[656] Vgl. Schlosser, „Einführung“, S. 18–19; Klingner, *Minnereden*, S. 238–239; Finkele, *Ritter, Minne, Abenteuer*, S. 36–37.
[657] Vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra‘“, S. 190–191.
[658] Vgl. ebd., S. 185. Als Vorlage für den Nachdruck der Wormser *Freidank*-Ausgabe gilt die Grüninger’sche Ausgabe von 1508.
[659] Vgl. Reske und Benzing, *Buchdrucker*, S. 948.
[660] Vgl. ebd., S. 1108–1110.
[661] Vgl. ebd.

Bartholomäus die Stöcke der *Mörin* nach 1535[662] und vor 1539, vor seiner Übersiedlung nach Worms, an Peter Schöffer verkaufte und Wagner auf diesem Weg an das Material gelangte.[663]

Hieronymus Emsers 'Satyra'	Hermanns von Sachsenheim 'Mörin', hg. v. Adelphus	'Freidank', bearb. v. Sebastian Brant
Leipzig: Lotter 1505 [A]		Straßburg: J. Grüninger 1508
(Mainz: Schöffer) o.J. [B]		Augsburg: J. Schönsperger 1510
	Straßburg: J. Grüninger 1512 [C]	Augsburg: J. Schönsperger 1513
	Worms: Seb. Wagner 1538	**Worms: Seb. Wagner 1538 [D]**
	Worms: Seb. Wagner 1539	**Worms: Seb. Wagner 1539 [E]**
	Frankf. a.M.: W. Han (um 1560)	Frankf. a.M.: M. Lechler 1567 (für Feyerabend und Hüter)
	Frankf. a.M.: W. Han Erben (um 1570)	**Magdeburg: W. Roß 1583 [F]**

Die fettgedruckten Ausgaben enthalten den Text der Satyra.
Die Striche zeigen Abhängigkeiten zwischen den Satyra-Versionen an.

Tabelle 2: *Mörin*-Ausgaben und ihre Nachdrucke durch Wagner (Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 191)

[662] Druckdatum eines Nachdrucks der *Barbarossa*-Biographie Johann Grüningers, die einen *Mörin*-Holzschnitt verwendet (Holzschnitt 15 aus 1512, die Eselsübergabe). Johannes Adelphus Muling: *Barbarossa*. Bearb. Sebastian Brant: [Straßburg: Bartholomäus Grüninger 1535]. 2°, VD 16 A 218.

[663] Vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 191.

Leupold sieht die Wormser Nachdrucke als Beleg für die Migration von Druckmaterialien, insbesondere der Stöcke, die zu den größten Vorabkosten eines Druckes zählten.[664] Aus den Wormser *Mörin*-Drucken wird ersichtlich, dass Wagner versuchte, möglichst viel des ursprünglichen Materials zu verwenden.[665] Dies führte zum einen zu häufigeren Wiederholungen einzelner Holzschnitte, hatte jedoch zum anderen den Vorteil, die spezielle Ästhetik des Werks unangetastet zu lassen. Damit wurde aus marktwirtschaftlicher Sicht auch ein möglicher Wiedererkennungswert der Holzschnitte genutzt, die mit dem Werk assoziiert wurden.[666] Dies trifft auch auf den eigentlichen Text der *Mörin* zu: Er wird fast unverändert übernommen. Dass es sich tatsächlich um einen Nachdruck und nicht etwa um einen Raubdruck handelt, wird aus der Abnutzungserscheinung der Stöcke sowie deren mit dem Original übereinstimmender Ausrichtung offenbar – keiner der Holzschnitte ist spiegelverkehrt, was sonst oft als Indiz für eine Kopie oder einen Raubschnitt gilt.

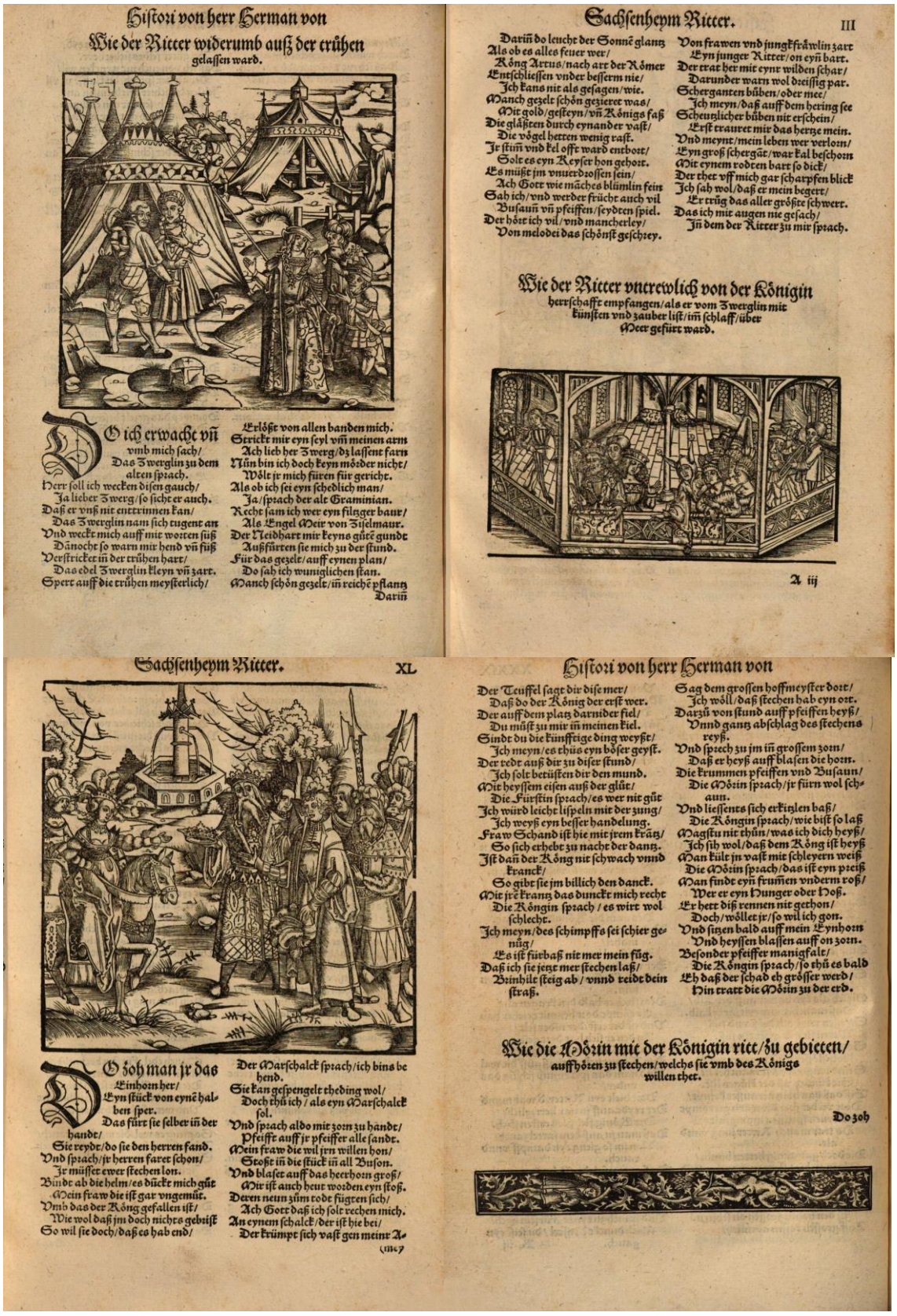
Auch im Layout und im Satz „imitieren" die Wormser Auflagen den Straßburger Druck, was sich auf die Gesamtpräsentation auswirkt. In den Straßburger und Wormser Auflagen wurden Holzschnitte verwendet, die eine ¾ bis eine ganze Seite in Anspruch nahmen. Die Holzschnitte wurden jeweils zu Beginn eines Kapitels eingefügt. Wenn auch versucht wurde, in diesen Ausgaben möglichst ökonomisch zu setzen und Weißräume zu vermeiden, gelang dies nicht immer. Aufgrund der schieren Größe der Holzschnitte blieb nur wenig bis gar kein Platz, um Text auf einer Holzschnittseite zu

[664] Vgl. Barbara Leupold, *Sebastian Brant: Der Freidanck*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Beihefte 8 (Stuttgart: Hirzel, 2010), S. 93–103; vgl. Behrendt, „Hieronymus Emsers ‚Satyra'", S. 190–191. Behrendt zeigt zwar die Verbindungen und mögliche Route auf, die die Holzstöcke genommen haben könnten, zieht daraus jedoch keine Schlüsse im Hinblick auf dieser Migration zugrunde liegende professionelle Netzwerke.

[665] Vgl. Leupold, *Freidanck*, S. 188.

[666] Vgl. Duntze, *Verleger*, S. 8–10.

setzen. Am Ende eines Kapitels bedeutete dies, dass meist zu wenig Platz war, um auf derselben Textseite die neue Kapitelillustration einzufügen, worauf diese auf der nächsten Seite platziert werden musste. Dies führte zu teils umfangreichen Weißräumen, die man durch großzügig platzierte Ornamente zu kaschieren suchte (siehe Abbildungen 25).



Historj von herr Herman von

Wie der Ritter widerumb auß der trühen gelassen ward.

Sachsenheym Ritter. III

Wie der Ritter vnrewlich von der Königin herrschafft empfangen/als er vom Zwerglin mit künsten vnd zauber list/in̄ schlaff/über Meer gefürt ward.

A iij

Sachsenheym Ritter. XL

Historj von herr Herman von

Wie die Mörin mit der Königin ritt/zu gebieten/ auffhören zu stechen/welchs sie vmb des Königs willen thet.

Do zoh

Abbildung 25: Großflächiger Weißraum im Wormser Druck von 1538, der durch eine Ornamentleiste kaschiert wird. Riiiv und Rivr

Die Wormser-Drucke bauen in ihrer Visualität eindeutig auf der Erstausgabe auf, und es scheint, als hätte Wagner versucht, die *Mörin* in Satz und Bild als Ganzes zu reproduzieren. Ob dies dem Erfolg der Erstausgabe zuzuschreiben ist oder ob sich in der ‚Ready Made'-Ausgabe eine gute Möglichkeit bot, eine ehemals kostspielige Folioausgabe nun mit einer überaus vorteilhaften Marge zu drucken, darüber lässt sich nur spekulieren. Möglicherweise waren beide Gründe ausschlaggebend. Wenn auch versucht wurde, die *Mörin* als eine zusammengehörige Entität aus Text und Bild zu reproduzieren, weichen die Wormser Ausgaben dennoch in einigen Punkten ab. Diese Unterschiede bieten Anhaltspunkte für die geänderte Rezeptionssituation und das intendierte Publikum der Drucke. Daher sollen diese Abweichungen im Folgenden näher beleuchtet werden.

In den Wormser Drucken werden mehrere Holzschnitte aus der *Königstochter von Frankreich* wiederverwendet (neben der bereits bekannten Tanzszene von 1512 eine Balkon- sowie eine neue Turnierszene). Dies spricht dafür, dass Sebastian Wagner ein Kompendium an Druckstöcken aufgekauft haben muss und mit dem Erstdruck von 1512 vertraut war. Da bereits 1512 Holzschnitte aus der *Königstochter von Frankreich* durch Grüninger übernommen worden waren, scheint es nicht ferngelegen zu haben, weitere Holzschnitte aus diesem Werk für die *Mörin* zu kapitalisieren.

Auch in der Auswahl des Frontispizes unterscheidet sich der Druck von 1538 von der Erstausgabe. Das Frontispiz von 1512 wird ausgetauscht und durch den Textholzschnitt 7 der Ausgabe von 1512 ersetzt. Während das Titelblatt von 1512 ursprünglich die Königin Venus Minn und ihre Damen vor einem geschmückten Zelt zeigt, ist auf dem Titelblatt von 1538 nun eine Prozession zum Gerichtsplatz zu sehen.

Abbildung 26: Das Frontispiz von 1512 links im Vergleich zum ‚neuen' Frontispiz 1538, dem ehemaligen Textholzschnitt 7 aus der Erstausgabe

Im Frontispiz von 1512 liegt der visuelle Fokus auf der titelgebenden Figur Brünhilds und der Königin Venus Minn. Im Titelholzschnitt von 1538 befinden sich die Königin und ihr Gefolge jedoch am Ende der Prozession. Sie sind dort zwar noch immer Teil des vordergründigen Geschehens, allerdings steht nun König Tannhäuser im geometrischen Mittelpunkt des Holzschnitts. Während im Holzschnitt von 1512 die Gruppe der Frauen aufgrund des Bildaufbaus etwas abgesondert ist und damit im Fokus steht, verlagert sich dieser im Holzschnitt von 1538 zu der vom König Tannhäuser angeführten Prozession zum Gerichtsplatz. Der Haupthandlungsort, der Gerichtsplatz, bleibt derselbe, aber die Protagonisten werden in der Bildsprache des Holzschnitts leicht anders gewertet. Der Fokus schwenkt von der titelgebenden Protagonistin zum Gesamtgeschehen und zu den männlichen Protagonisten. Die Wahl dieses Holzschnitts als Frontispiz geschah nicht aufgrund des Verlustes des ursprünglichen Titelholzschnitts, da dieser an späterer Stelle im Text verwendet wird. Daher müssen andere Überlegungen im Vordergrund

gestanden haben, deren genaue Rationalisierungen leider im Unklaren bleiben. Der neue Titelholzschnitt demonstriert jedoch einen aktiven Eingriff der Offizin, durch den der ehemalige Textholzschnitt nun aufgrund seiner exponierten Stellung als Titelholzschnitt einen besonderen Stellenwert im Bildmaterial erhält.

Im Druck von 1538 wurden weitere, klein anmutende, aber aussagekräftige Änderungen vorgenommen. Textholzschnitt 3 zeigt die erste Abweichung von der etablierten Holzschnitt-Reihenfolge von 1512. In der Auflage von 1538 wird stattdessen der obere Teil eines ursprünglich zweiteiligen Holzschnitts abgebildet, der an späterer Stelle zusammen mit einem neuen Turnierschnitt eine seitenfüllende Illustration ergibt (R2v). Gezeigt wird eine textfremde Balkonszene aus Grüningers *Die Königstochter von Frankreich*, aus der bereits für die Straßburger Erstausgabe ein Holzschnitt entlehnt worden war. Dies unterstützt Behrendts und Leupolds ursprüngliche Annahme, dass Druckmaterial unter Kollegen weiterverkauft worden war.[667] Es scheint, als ob nicht nur Grüningers *Mörin*-Material, sondern auch die verbleibenden Stöcke der *Königstochter von Frankreich* in Wagners Besitz gelangt waren.

Im Großen und Ganzen scheint es, als hätte die Werkstatt versucht, die Reihenfolge der Holzschnitte der Erstausgabe von 1512 auch in der Ausgabe von 1538 zu wahren. Dies gelang jedoch nur teilweise. Höchstwahrscheinlich infolge von Abnutzung oder wegen des Verlustes der Holzstöcke kommt es zu häufigen Wiederholungen der ursprünglichen Holzschnitte, teilweise sogar direkt hintereinander, so etwa bei Holzschnitt 7. Dieser wird im Text insgesamt dreimal verwendet und als Frontispiz genutzt. Die Wiederholung von Holzschnitten für Textstellen, an denen ursprünglich

[667] Vgl. Leupold, *Freidanck*, S. 188–191.

andere Holzschnitte verwendet worden waren, demonstriert nicht nur den Wert der bebilderten gegenüber der unbebilderten Textstelle, selbst wenn keine direkte Textrelevanz besteht, es zeigt auch, dass die *Mörin* von 1512 eine durchgeplante Einheit darstellte, in der die Bilder ein integraler Bestandteil des Textgefüges sind. Der negative Effekt dieser Bildstrategie ist jedoch, dass die ursprüngliche Textrelevanz bei einer häufigen Wiederholung minimiert wird, bei der die einst spezifischen Holzschnitte (in ihren Ursprungswerken) in der *Mörin* zu generischen Repräsentationen höfischer Aktivitäten werden.

Ebenso wie die ikonographische Bankettszene fehlt auch der zweiteilige Dedikationsschnitt am Ende des Textes. Dieser wurde höchstwahrscheinlich aufgrund der Abbildung Mariens als Schmerzensmutter weggelassen, eine Entwicklung, die sich in Bild und Text des Druckes von 1538 und später von 1560 wiederfindet. Grüninger als katholisch sympathisierender Verleger schließt sie noch mit ein.[668] Bereits Schlosser verweist auf die Tilgung Mariens und der Marienverehrung in den Drucken nach der Erstausgabe.[669] Ausführliche textuelle Vergleiche bestätigen dies und zeigen zugleich, wie wenig der eigentliche *Mörin*-Text über die Jahrzehnte hinweg verändert wurde.[670] In sehr geschickter, kaum merklicher Weise hat die Werkstatt Wagners in den Text selbst eingegriffen, um ihn den religiösen Lebensumstände des Publikums anzupassen. Daher konnte ein so augenscheinlicher Verweis auf die Gottesmutter nicht länger im Druck von 1538 bestehen bleiben.

668 Vgl. Reske und Benzing, *Buchdrucker*, S. 948.
669 Vgl. Schlosser, „Einführung“, S. 25–26.
670 Dies zeigt ein Traditionsbewusstsein der Gattung im Druck, das auch Klingner, *Minnereden*, S. 15, betont.

In einem weiteren Punkt unterscheidet sich der Druck von 1538 von der Ausgabe von 1512. Holzschnitt 14 von 1538 zeigt ein interessantes Sujet: den vermeintlichen Venusberg, die Hoheitsstätte der Königin Venus Minn – der personifizierten Minne.[671] Mit der Einfügung einer ‚Versinnbildlichung' des Venusberges wird der visuelle Fokus erneut auf das lustvolle (teils lüsterne) Treiben am Hof von Königin Venus Minn gelenkt. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um einen neuen Holzschnitt, der von der Offizin Sebastian Wagners oder affiliierten Künstlern im Stil der *Mörin*-Drucke gefertigt wurde, sondern ganz im Gegenteil um recyceltes Material. Der Holzschnitt stammt ursprünglich aus der Grüninger'schen Terenz-Ausgabe von 1496 und wurde dort als Titelbild verwendet.[672] Der vermeintliche Venusberg-Holzschnitt weist große Ähnlichkeiten mit den Werken des Meisters W mit dem Schlüssel auf, dessen Arbeiten auch eine Serie leerer, elaborierter architektonischer Bühnen umfassen.[673] Neben dem Meister ES produzierte auch Martin Schongauer ähnliche Konzeptionen.[674] Letzterer arbeitete während der 1490er-Jahren für Grüninger.[675] Der Venusberg-Holzschnitt basiert auf der Abbildung eines Theaterturmes in der Lyoner Terenz-Ausgabe, wird jedoch in der Grüninger'schen Werkstatt zu einer fantastischen architektonischen Struktur.[676] In der Terenz-Ausgabe trägt der Holzschnitt das Spruchband „Theatrum"

[671] Vgl. Ulrich Müller und Werner Wunderlich, Hrsg., *Burgen, Länder, Orte* (Konstanz: UVK, 2008), S. 917–926.
[672] Publius Terentius Afer: *Comodiae*. Komm. Guido Juvenalis, Jodocus Badius Ascensius und Johannes Egidius: [Straßburg, Johann Grüninger, 1496]. 2°, GW M45481.
[673] Vgl. Nash, *Northern Renaissance Art*, S. 133.
[674] Vgl. ebd.
[675] Vgl. Zimmermann-Homeyer, *Frühdrucke*, S. 100.
[676] Vgl. ebd., S. 108.

und stellt vermutlich die Zuschauerränge dar, von wo aus man auf die Hauptcharaktere der Komödie hinabblicken kann.[677]

Dieser Holzschnitt ist aus mehreren Gründen äußerst aufschlussreich. Zum einen zeigt er noch stärker als die bislang betrachteten Holzschnitte, wie langlebig Holzstöcke sein und wie lange sie in einer Art „Winterschlaf" überdauern konnten, bis sie von einem neuen Drucker verwendet wurden. In diesem Falle überbrückte der Holzschnitt eine Spanne von über 40 Jahren: von seiner Verwendung durch Grüninger 1496 in der Terenz-Ausgabe bis zu seiner Wiederverwendung durch Sebastian Wagner für die *Mörin* 1538. Zum anderen demonstriert dieser Holzschnitt dadurch, wie Holzstöcke entlang professioneller und persönlicher Netzwerke zwischen Verlegern und Mitarbeitern einer Offizin wanderten.

Die Zusammenführung von Holzschnitten verschiedenen Ursprungs in der *Mörin* macht deutlich, dass zumindest in einem gewissen Rahmen von einem Werkstattstil für die Grüninger'schen Holzschnitte gesprochen werden kann, da sich der Terenz-Holzschnitt trügerisch passend in die *Mörin* einfügen ließ. Wahrscheinlich ist er aus diesem Grund nicht zu einem früheren Zeitpunkt identifiziert worden. Sogar das veränderte Personal der *Mörin* lässt sich auf die abgebildeten Akteure anwenden und fügt sich damit lückenlos in die visuelle Interpretation der übrigen Holzschnitte ein. So wird aus Pamphilius der anonyme Ritter, aus Davus der Zwerg und Häscher der Venus Minn, aus Simon (dem Flachnasigen) der weise Eckhart. Bei den Frauen lässt sich zwar keine direkte „Übersetzung" bewerkstelligen, doch eine (Neu-)Identifizierung der beiden weiblichen Figuren am rechten Bildrand als Königin Venus Minn und Brünhild bietet

[677] Vgl. ebd.

sich an. Für die *Mörin* wurden die begleitenden Bildüberschriften weggelassen und der erklärende Titel „Theatrum“ wurde durch „Venusberg“ ausgetauscht.

Abbildung 27: Titelbild des Grüninger'schen Terenz-Druckes von 1496, hier koloriert mit Wasserfarben, um die Schraffur nicht zu überdecken. Das Schriftband „Theatrum“ im Zentrum des Bildvordergrundes. Publius Terentius Afer:

> *Comodiae*. Komm. Guido Juvenalis, Jodocus Badius Ascensius und Johannes Egidius: [Straßburg, Johann Grüninger, 1496]. 2°, GW M45481. Digitalisat der Universität Heidelberg https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/it00094000/0003 (letzter Zugriff: 16.11.2020)

Es kann festgehalten werden, dass die Auflagen von 1538 und 1539 bestrebt waren, die Gestalt und die ästhetische Text-Bild-Komposition von 1512 zu erhalten. Dies gelang zwar, jedoch kam es aufgrund des Verlustes einiger der ursprünglichen Stöcke zu häufigen Wiederholungen einzelner Holzschnitte im Text. Diese Wiederholungen sowie die Einfügung der Venusbergillustration legen jedoch die Bemühungen offen, die direkte Textrelevanz des Bildmaterials beizubehalten.

Die Einfügung des Venusberg-Holzschnitts weist auf zwei wichtige Punkte hin. Zum einen ist sie ein Beleg für die Migration des wertvollen Druckmaterials vom Zeitpunkt seiner Herstellung 1496 und seiner Verwendung durch Johann Grüninger in Straßburg zu seiner Wiederverwendung 1538 durch Sebastian Wagner in Worms. Dies weist auf die professionellen Netzwerke der Verleger und Drucker hin, über die Druckmaterial an- und verkauft wurde. Der Venusberg-Holzschnitt unterstreicht auch den speziellen Werkstattstil der Holzschnitte der Grüninger'schen Offizin, da sich der Terenz-Holzschnitt fast lückenlos in die Reihe der *Mörin*-Holzschnitte fügt.

Aufgrund der erneuten Verwendung der Holzstöcke, womit die ursprünglichen hohen Produktionskosten zum Teil entfielen, konnte der Preis der Auflagen höchstwahrscheinlich gesenkt werden. Daher war es Sebastian Wagner möglich, eine noch immer bibliophil orientierte, visuell hochwertige Ausgabe herauszubringen, deren Kosten jedoch unter denen der Erstausgabe gelegen haben mussten. Unter finanziellen Gesichtspunkten ist daher eine Erweiterung des Rezipientenkreises denkbar. Obwohl der primäre Rezipient in Form des Dedikationsempfängers Ritter Jakob Bock von Bläsheim in den Wormser Auflagen wegfällt, ist das Publikum der Neudrucke noch

immer als standesbewusstes, wenn auch vermehrt städtisches zu denken, das nun auch *liebhaber[ ] der schrifftlichen tugenden* (Aiii^{r}) umfasst, zu denen Klingner Schichten mit höherer humanistischer Bildung zählt, wie Beamte, Ärzte und Juristen, die mit dem geburtsadeligen Publikum durch berufliche und gesellschaftliche Zusammenhänge eng verflochten waren.[678]

9.3 Spätlese – Frankfurter Auflagen: 1560 und ca. 1568

Die augenscheinlichsten Änderungen in der visuellen Präsentation und der Bildstrategie der *Mörin* finden sich in der Frankfurter Ausgabe von 1560. Betrachtet man die vorangegangenen Auflagen, stellt die Frankfurter Ausgabe eine visuell unabhängige Bearbeitung dar.

Wie Jacob Klingner in seiner Monographie *Minnereden im Druck* hervorhebt, stellen die *Mörin* und ihre Mediengeschichte einen Spezialfall dar. Dies ist vor allem der letzten Frankfurter Auflage geschuldet, einem der spätesten Minnedrucke überhaupt.[679] Keine andere Minnerede wurde über einen so langen Zeitraum, von 1512 bis ca. 1568/1569, mit einer solch materiellen und visuellen Bandbreite überliefert. Die letzten beiden Auflagen der *Mörin* entstanden in Frankfurt in der Offizin Weigand Hans. Die erste von ihnen wurde wahrscheinlich um 1560 gedruckt, während sich die Offizin noch unter Weigand Hans Leitung befand. Die zweite Auflage datiert nach Weigand Hans

678 Vgl. Klingner, *Minnereden*, S. 263.
679 Vgl. ebd., S. 35.

Tod 1562 und wurde von Weigand Hans Erben gedruckt.[680] Wie im 16. Jahrhundert in Frankfurt üblich, pflegte die Han'sche Offizin ihre Drucke mit dem Datum der nächsten Buchmesse zu firmieren.[681] Im Falle der *Mörin* wurden 56 Exemplare während der Frankfurter Buchmesse im Frühjahr 1569 verkauft, weshalb es wahrscheinlich ist, dass die zweite Frankfurter Auflage der *Mörin* entweder 1568 oder 1569 selbst fertiggestellt wurde.[682] Die zweite Frankfurter Ausgabe lehnt sich visuell stark an die erste an: Sie enthält dasselbe Bildmaterial, und wo Holzschnitte ausgetauscht wurden, wurden sie durch Illustrierungen aus demselben Werk ersetzt. Insgesamt kommt es dabei zu zehn Wiederholungen im Bildmaterial.[683]

Nach dem Tod Weigand Hans ging die Verlagsdruckerei an seine Erben, die zusammen mit den Druckern Siegmund Feyerabend und Georg Rab eine Verlagsgesellschaft unter dem Namen „die Cumpanei" gründeten.[684] Unter dem Einfluss von Sigmund Feyerabend und Georg Rab verlagerten sich die Schwerpunkte der Produktion vom illustrierten Volksbuch hin zu repräsentativeren Büchern mit kunstvolleren Illustrationen wie z. B. dem *Frankfurter Heldenbuch* von 1560, das ebenfalls im Folioformat gefertigt und mit zahlreichen kunstvollen Holzschnitten ausgestattet

[680] Hermann Gülfferich selbst hinterließ bei seinem Tod 1554 keine Kinder, weshalb sein Geschäft in die Hände seiner Witwe und seines Stiefsohnes Weigand Han überging. Vermutlich 1556 übernahm Weigand Han die Geschäfte seines Stiefvaters. Erste von ihm firmierte Drucke datieren auf das Jahr 1556. Bis 1560 druckt Weigand wie sein Vorgänger auf eigene Kosten. Weigand Han führte die Druckerei für fünf Jahre, bis er sich 1561 Partner für seine Unternehmung suchte, und trat ab diesem Zeitpunkt vor allem als Verleger in Erscheinung. 1562 starb Weigand Han. Sein Todesdatum hat in der älteren Forschung zu Datierungsproblemen mit den *Mörin*-Drucken geführt, da diese auf das Jahr 1565 datiert wurden, jedoch noch mit seinem Namen firmiert worden waren. Die kontinuierliche Praxis der Offizin unter Weigand Hans Erben und den Partnern erklärt dies jedoch. Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 26–30.

[681] Vgl. ebd., S. 317.

[682] Vgl. ebd.

[683] Vgl. ebd.

[684] Vgl. ebd., S. 222.

wurde.[685] Dieses Werk versammelt fast alle Holzschnitte, die ehemals für den *Fortunatus*, die *Melusine*, den *Ritter Galmy*, die *Sieben weisen Meister* sowie den *Kaiser Octavian* in den Ausgaben Hermann Gülfferichs gefertigt worden waren.[686] Dieselben Holzschnitte finden sich in Teilen in den Frankfurter Ausgaben der *Mörin*.

9.3.1 Offizin und Programm

Die Produkte der „Cumpanei" waren für den Frankfurter Buchdruck richtungsweisend.[687] Dabei orientierte sich Gülfferich zwar mit seinen Produkten am Typ des bereits in Augsburg und Straßburg etablierten Volksbuchs, wie es auch von Grüninger und Wagner hergestellt wurde, jedoch nahm er einige bedeutende Änderungen vor. Dadurch antizipierte er nicht nur Erwartungshaltungen des bereits vorhandenen Publikums, sondern schaffte aktiv eine Nachfrage und eröffnete damit neue Leserkreise, um so einer Marktübersättigung vorzubeugen.[688] In seiner umfassenden Untersuchung hält Gotzkowsky fest, dass die Produkte der Gülfferich-Han'schen Offizin „in keiner Weise von der Ausstattung der übrigen Bücher ihrer Zeit abweichen".[689] Er bezieht sich damit einerseits auf die Typen – die Fraktur und die Schwabacher, die von der Offizin verwendet wurden – sowie auf das Bildmaterial, nicht aber auf das Format. Obwohl Gülfferichs Ausgaben auch mit einer hohen Anzahl von Holzschnitten ausgestattet waren, waren diese üblicherweise im Quart- oder Oktavformat gehalten, was sich auf die Gesamtorganisation und Präsentation des Druckes sowie seinen Gebrauch auswirkte.

685 Vgl. ebd., S. 29.
686 Vgl. ebd., S. 24.
687 Vgl. ebd., S. 222.
688 Vgl. Rudy, *Piety in Pieces*, S. 3; vgl. Jonathan Green, „Reading in the Dark: Lost Books, Literacy, and Fifteenth-Century German Literature". *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 52, Nr. 2 (2016): S. 134–154.
689 Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 24.

Stärker als die Offizinen Grüningers und Wagners spezialisierte sich die Gülfferich-Han'sche Verlagsdruckerei auf „volkstümliche und populärwissenschaftliche Schriften" in deutscher Sprache.[690] In der Spanne von 1548 bis 1555 fertigte Hermann Gülfferichs Offizin überarbeitete Nachdrucke von sechs Volksbüchern an, die auf Straßburger oder Augsburger Erstausgaben basierten.[691] Gülfferichs Programm ließ damit keinen Raum für Spekulationen: Sein Angebot beschränkte sich auf bereits etablierte Texte, wobei der Großteil seines Bestandes aus den Programmen der Drucker Heinrich Steiner aus Augsburg, Jacob Cammerlander aus Straßburg und Georg Hoffmann aus Frankfurt stammte.[692] Der Publikumserfolg, der von ihm gedruckten Werke ist ersichtlich an den hohen Auflagenzahlen und den Nachdrucken durch Weigand Han.[693] Daher sticht die *Mörin* aufgrund ihrer geringeren Verbreitung etwas aus der Textauswahl heraus.

Bereits an dieser Stelle zeigt sich die Kontinuität und ‚Sparsamkeit' der Gülfferich-Han'schen Offizin als Teil eines professionellen Netzwerks, über das nicht nur fertige Texte angekauft und verkauft wurden, sondern Materialien wie Typen und Holzstöcke den Besitzer wechselten. Unter der Leitung Weigand Hans wurde die überwiegend als Verlagsdruckerei agierende Offizin zu einer der wichtigen Produktionsstätte für Volksbücher. Von den 132 Drucken aus der Han'schen Offizin zählt Gotzkowsky 32 unter der Kategorie „Romane und Erzählungen"[694] – im Verhältnis von Zeitraum und Anzahl der Drucke mehr als bei anderen Druckern dieser Offizin. Einige der Titel wie

690 Vgl. ebd., S. 25. Als volkstümlich bezeichnet Gotzkowsky Volksbücher: Prosaromane, Schwank und Märensammlungen sowie in Reimpaarrede gehaltene Romane und ritterromantische Versepik. Demgegenüber gelten als ‚populärwissenschaftliche Schriften' im weitesten Sinne medizinische Schriften, etwa Wundarzneibücher, sowie Prognostica und Planetenbücher.
691 Vgl. ebd.
692 Vgl. ebd., S. 24.
693 Vgl. ebd., S. 222, 344.
694 Vgl. ebd., S. 26.

Die Sieben weisen Meister, *Fortunatus*, *Magelone* und *Melusine* gehören zu den meistverlegten Volksbüchern im deutschsprachigen Raum.[695] Wenn sich auch Weigand Hans Programm stark an den von Gülfferich gedruckten Titeln orientierte, fertigte er auch Erstausgaben an sowie Nachdrucke der zuvor in Straßburg bei Jakob Frölich erschienenen Werke Georg Wickrams.[696] Ein Großteil dieser überarbeiteten Drucke diente später anderen Druckern als Vorlage.[697] Insgesamt wurden 22 Romantitel in einer Gesamtzahl von 31 Auflagen gedruckt.

9.3.2 Holzschnitte

Neben den Werken der Nürnberger Künstler Virgil Solis und Jost Amman waren es vor allem die Holzschnitte Hans Brosamers, die in den illustrierten Volksbüchern der Gülfferich-Han'schen Offizin zum Einsatz kamen und die wie die Holzschnitte Grüningers zum Markenzeichen der Offizin wurden.[698] Der Formschneider Hans Brosamer ist zwar urkundlich nicht fassbar, durch sein Monogramm HB lassen sich jedoch seine Schaffenszeit und seine Wirkstätten erschließen.[699] Unter anderem war er in Marburg, Erfurt, Magdeburg, Nürnberg, Ingolstadt, Leipzig, Wittenberg und Frankfurt am Main tätig. Das Schneidemesser, das teils sein Monogramm begleitet, weist auch auf eine Tätigkeit als Formschneider hin.[700] Seine Hauptschaffenszeit wird von Gotzkowsky auf die Jahre 1528 bis 1554 eingegrenzt,[701] wobei er ab 1545

[695] Vgl. ebd.
[696] Vgl. ebd.
[697] Vgl. ebd.
[698] Vgl. ebd., S. 29.
[699] Vgl. ebd., S. 11.
[700] Vgl. ebd.
[701] Vgl. ebd., S. 11.

überwiegend für den Frankfurter Verleger Hermann Gülfferich tätig war. Dieser hatte 1542 eine Druckerei in Frankfurt gegründet.[702]

Von 1548 bis 1554 fertigte Brosamer eine beachtliche Anzahl an Holzschnitten für die Offizin Gülfferichs an.[703] Diese umfassten fünf vollständige Bilderzyklen (insgesamt 157 Illustrationen) für die Volksbücher *Fortunatus* (1549), *Melusine* (1556 und früher), *Die Sieben weisen Meister* (1554), *Ritter Galmy* (1554) und *Kaiser Octavian* (1564 und früher)[704]. Neben dem *Narrenschiff* und Gülfferichs *Eulenspiegel*-Ausgabe von 1545 stellen sie die einzigen Werke dar, in denen Brosamer weltliche Themen verarbeitete.[705]

Welche herausragende Bedeutung den Holzschnitten Brosamers zukam, wird unter anderem daran ersichtlich, dass Gülfferichs Nachfolger, sein Schwiegersohn Weigand Han sowie dessen Erben, sie für ihre eigene Neuauflagen wiederverwerteten.[706] Dabei ist insbesondere die Heldenbuchausgabe von 1560 zu nennen: Für sie benutzte Weigand Han 157 der Brosamer Holzschnitte aus den fünf separaten Bilderzyklen.[707]

In seiner Untersuchung zu den Holzschnitten Hans Brosamers erschließt Gotzkowsky die Ursprünge der *Mörin*-Holzschnitte, identifiziert sie im Kapitel zum Frankfurter *Mörin*-Druck jedoch nicht explizit. Zur eindeutigen Identifizierung und Übersicht dienen deshalb die beiden nachfolgenden Tabellen, auf die im Weiteren zurückgegriffen wird. Die Holzschnitte der Frankfurter *Mörin* sind Gotzkowsky zufolge folgenden Werken entnommen:

---

[702] Vgl. ebd., S. 16.
[703] Vgl. Heinrich Röttinger, *Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530–1550* (Baden-Baden: Koerner, 1980), S. 136.
[704] Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 17.
[705] Vgl. ebd.
[706] Vgl. ebd.
[707] Vgl. ebd.

Titel	**Jahr**	**Holzschnitt Nr.**
Fortunatus	1549	1, 4, 19, 24
Der Ritter Galmy	1554	2, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 21
Die sieben weisen Meister	1554	6, 8, 16, 22, 23, 25
Tristrant und Isalde	1555	15, 26
Melusine	1556	18
Schimpf und Ernst	1549	20
Kaiser Octavian	1564	Titelblatt, Wiederholung 14

Tabelle 3: Überblick der Brosamer Holzschnitte in der *Mörin* (nach Gotzkowsky)

Titel	**Jahr**	**Holzschnitte**	**Wiederholungen**	**Gesamt**
Fortunatus	1549	4	2	6
Der Ritter Galmy	1554	6	5	11
Die sieben Weisen Meister	1554	2	2	4
Tristrant und Isalde	1555	2	–	2
Melusine	1556	1	–	1
Schimpf und Ernst	1549	1	–	1
Kaiser Octavian	1564	1	1	2

Tabelle 4: Anzahl und Wiederholungen der Brosamer Holzschnitte (nach Gotzkowsky)

Wie aus den Tabellen hervorgeht, ist die Auflage Weigand Hans zwar in ihrer Visualität die am wenigsten einheitliche, jedoch genau aus diesem Grund von besonderem Interesse und großer Aussagekraft für den deutschen Druckmarkt im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Zum einen zeigt die Frankfurter Ausgabe, wie eine Offizin durch die Verwendung von bestimmtem Bildmaterial auf die Erwartungshaltung des intendierten Publikums eingeht (oder auch nicht), zum anderen legt sie damit gleichzeitig die Produktions- und Bildstrategien einer Offizin offen, deren editorische Entscheidungen auf finanzielle, materielle und markttechnische Faktoren zurückzuführen sind.

Bereits auf den ersten Blick ist der Unterschied zwischen den Frankfurtern und den vorangegangenen Auflagen greifbar. Das Format der Frankfurter Auflagen wurde von einem Folio- auf ein Oktavformat verringert, was direkte Konsequenzen für das Layout der Seite und die Organisationsstruktur des Werks insgesamt nach sich zog. Auch die visuelle Präsentation innerhalb der Druckwerke unterscheidet sich deutlich von den vorangegangenen Auflagen. Dies ist hautsächlich auf zwei Gründe zurückzuführen.

Zum einen wurden die Holzschnitte der Erstausgabe speziell für diese gefertigt, zum anderen mussten bedingt durch den Formatwechsel neue, kleinere Holzschnitte eingefügt werden, um das Text-Bild-Verhältnis auszubalancieren. Das verringerte Format bedingte die Nutzung kleinerer Holzschnitte, weshalb das Text-Bild-Verhältnis in den Frankfurter Drucken eher 60/40 und oder 50/50 beträgt. Außerdem verfügen die Han'schen Ausgaben der *Mörin* über eine größere Anzahl von Holzschnitten als die vorangegangenen Auflagen: Es handelt sich nun um 25 respektive 26 Textholzschnitte und einen Titelholzschnitt, verteilt auf 152 Blatt.[708]

Der eigentliche Seitenaufbau wurde auf eine Kolumne reduziert und die Marginalien wurden deutlich verkleinert, weshalb reine Textseiten gemessen an der nun reduzierten Textmenge dennoch voll wirken. Da der Text sich durch das verringerte Format nun über mehr Seiten erstreckte, mussten zusätzliche Holzschnitte eingefügt werden, um das Text-Bild-Verhältnis insgesamt auszugleichen. Da der Text des Werkes nicht schwerwiegend gekürzt wurde, was eine Verringerung des Formats zur natürlichen Folge gehabt hätte, müssen Gattungskonventionen in Verbindung mit dem spezifischen Gebrauch des Objekts dafür verantwortlich gemacht werden.[709]

Dass auch hier die Holzschnitte aufgrund spezifischer Kriterien und nicht arbiträr eingefügt wurden, zeigen die Abstände zwischen den einzelnen Textholzschnitten, die extrem variieren und von einer Seite bis 31 Seiten reichen, während in den vorangegangenen Auflagen der längste ununterbrochene Textteil elf bis zwölf Seiten beträgt. Die Frankfurter Ausgaben bedienen sich damit einer anderen

[708] Für die erste Frankfurter Ausgabe sind es ein Titelholzschnitt plus 25 Textholzschnitte, für die zweite Auflage ein Titelholzschnitt plus 26 Textholzschnitte (vgl. ebd., S. 317), während die Erstausgabe der *Mörin* über einen Titelholzschnitt plus 18 Textholzschnitte verfügt.

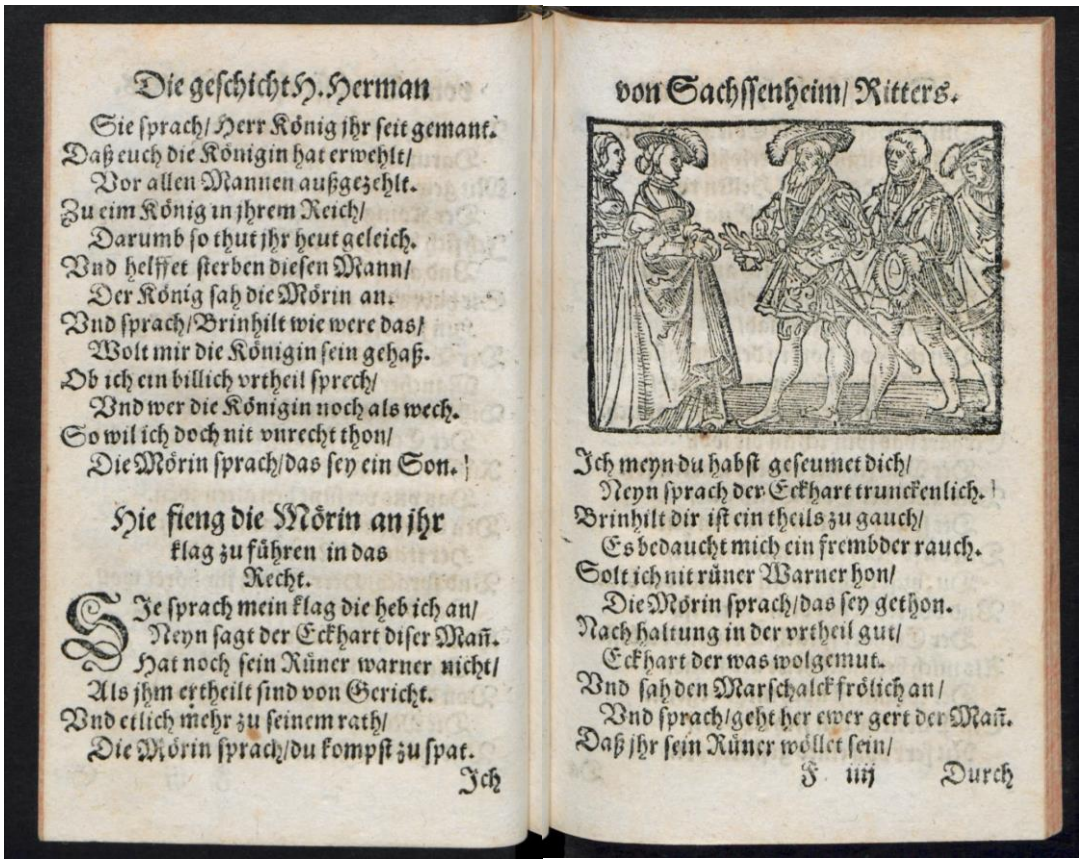
[709] Lediglich die bereits angesprochenen Verweise auf die Marienverehrung wurden herausgenommen.

Visualisierungsstrategie als die Erstausgabe, indem sie nicht nur die bebilderte Seite höher gewichten als die unbebilderte, sondern gleichzeitig die spezifische Textrelevanz der Abbildung vernachlässigen. Noch immer wird versucht, eine gewisse Textrelevanz und Kohärenz im Bildmaterial zu erzielen, doch dies ist aufgrund der spezifische Szenerie des Narrativs sowie stark wiedererkennbarer Charaktere schwierig.

Dies eröffnet einen Kontrast zwischen der Straßburger und der Frankfurter Bildstrategie: Während die Straßburger und Wormser Ausgaben überwiegend spezifisch angefertigtes Bildmaterial verwenden, bezieht die Frankfurter *Mörin*-Ausgabe ihr Bildmaterial aus zahlreichen anderen volkssprachlichen Texten. Um dennoch eine einigermaßen einheitliche Ästhetik zu erzielen, obwohl Bildmaterial aus verschiedenen Quellen bezogen wurde, wurden die Holzschnitte der Frankfurter Ausgaben anhand bestimmter Kriterien ausgesucht: Zum einen verfügen sie entweder über einen neutralen Hintergrund, wie die unzähligen Redeszenen im „leeren" Raum (vgl. Holzschnitte 3, 5, 7), oder über einen „städtischen" Hintergrund und finden in einem Innenraum statt (vgl. Holzschnitt 6, 16, 19, 20). Dies hilft den Leser:innen, die Bildhandlung in einem ähnlichen Raum zu platzieren. Zum anderen bietet die städtische Kleidung der dargestellten Figuren ein verbindendes Element, das die Holzschnitte unterschiedlicher Werke visuell assimiliert. Lediglich das Königspaar sticht durch seine prunkvolle, teils konservative Kleidung und seine Regalien heraus. Trotz der Bemühungen um bildliche Kohärenz ist es aufgrund der unterschiedlichen Bildbezugsquellen den Leser:innen teils unmöglich, die abgebildeten Charaktere mit denen im Text zu identifizieren, da je nach Ursprung des Holzschnitts eine Identifikation immer wieder aufs Neue getätigt werden muss.

Während in vorangegangenen Auflagen Weißräume textökonomisch ungenutzt blieben, nutzen die Frankfurter Auflagen diese effizient. Dadurch spiegeln sich Änderungen auf der Satzebene in der visuellen Präsentation der Seite sowie in der materiellen Gestalt

wider. Auch in den Frankfurter Auflagen wurden die Holzschnitte jeweils zu Beginn des Kapitels eingefügt. Wie bei den vorangegangenen Auflagen lässt sich der Textsatz teilweise nicht mit einer Illustration zu Beginn des Kapitels vereinbaren. Anders als in vorangegangen Auflagen werden mögliche Weißräume jedoch explizit für den Text genutzt, weshalb der Leser teilweise erst einige Zeilen des neuen Kapiteltextes lesen muss, bevor er auf der nächsten Seite auf die Kapitelillustration stößt (siehe Abbildung 27). Dieser aus moderner Sicht ungewohnte Satz leuchtet in materiell-ökonomischer Hinsicht ein, erschwert jedoch den Lesefluss, da der Rezipient jeweils vor- und zurückblättern muss, um die jeweilige Textstelle sowie das begleitende Bild „vor Augen“ zu haben. Unnötige Leerräume werden damit vermieden und sorgen nicht nur für einen kompakteren visuellen Eindruck, sondern resultieren in Materialeinsparungen.



Die geſchicht H. Herman

Sie ſprach/ Herr König jhr ſeit gemant.
Daß euch die Königin hat erwehlt/
Vor allen Mannen außgezehlt.
Zu eim König in jhrem Reich/
Darumb ſo thut jhr heut geleich.
Vnd helffet ſterben dieſen Mann/
Der König ſah die Mörin an.
Vnd ſprach/ Brinhilt wie were das/
Wolt mir die Königin ſein gehaß.
Ob ich ein billich vrtheil ſprech/
Vnd wer die Königin noch als wech.
So wil ich doch nit vnrecht thon/
Die Mörin ſprach/ das ſey ein Son.

Hie fieng die Mörin an jhr klag zu führen in das Recht.

SJe ſprach mein klag die heb ich an/
Neyn ſagt der Eckhart diſer Mañ.
Hat noch ſein Rüner warner nicht/
Als jhm ertheilt ſind von Gericht.
Vnd etlich mehr zu ſeinem rath/
Die Mörin ſprach/ du kompſt zu ſpat.

Ich

von Sachſſenheim/ Ritters.

Ich meyn du habſt geſeumet dich/
Neyn ſprach der Eckhart truncken lich.
Brinhilt dir iſt ein theils zu gauch/
Es bedaucht mich ein frembder rauch.
Solt ich nit rüner Warner hon/
Die Mörin ſprach/ das ſey gethon.
Nach haltung in der vrtheil gut/
Eckhart der was wolgemut.
Vnd ſah den Marſchalck frölich an/
Vnd ſprach/ geht her ewer gert der Mañ.
Daß jhr ſein Rüner wöllet ſein/

F iiij Durch

Abbildung 28: Kapitelillustration wird auf die nächste Seite versetzt. Frankfurter Auflage von 1568, Fiijv und Fivr

Die Illustrationen zu Beginn eines Kapitels scheinen anhand gewisser Schlagworte im Kapiteltitel ausgewählt worden zu sein:[710] Bezeichnungen von Protagonisten wie *Frau Venus*, *König*, *Mörin*, *Eckart*, *Ritter* oder auch Verben wie *lesen*, *klagen* oder *unterreden* dienten als Signal und Auswahlkriterium. Diese Signalworte führten zu regelmäßigen Wiederholungen gewisser Holzschnitte aufgrund der häufigen Nennung der Protagonisten im Titel, bspw. Eckarts oder des Ritters mit Holzschnitt 3, wiederholt als Holzschnitt 13 und 21, oder mit Holzschnitt 7, wiederholt als Holzschnitt 12 und 17, oder der Frau Venus, der Königin und Brünhilds mit Holzschnitt 9, wiederholt in Holzschnitt 11. Dadurch soll höchstwahrscheinlich auch eine einfachere Identifizierung des Textpersonals im Bild geleistet werden, die zunächst dadurch erschwert wird, dass die Holzschnitte aus verschiedenen Quellen bezogenen wurden.

Durch die Fixierung auf bestimmte Schlagworte und die daraus resultierenden Wiederholungen verlagert sich auch der visuelle Fokus weg von den weiblichen Charakteren und hin zu den männlichen Handlungsträgern wie Eckhart und dem anonymen Protagonisten, da das zur Verfügung stehende Bildmaterial nicht denselben textspezifischen Fokus und die spezielle Behandlung des weiblichen Personals im Bildraum bietet. Zwar ist in der Erstausgabe der prozentuale Anteil der dargestellten weiblichen Charaktere insgesamt niedriger – ca. 17 Prozent in der Auflage von 1512 im Gegensatz zu ca. 21 Prozent in den Frankfurter Auflagen (siehe Tabelle unten sowie Kreisdiagramme) –, das liegt jedoch darin begründet, dass in den früheren Auflagen insgesamt mehr Personal/Figuren dargestellt wurden, wie bspw. Musiker, Soldaten und

[710] Auch für die spätere Frankfurter Auflage wurden dieselben Stöcke verwendet, wenngleich einzelne Bilder gegen andere aus derselben Vorlage ausgetauscht oder vereinzelt durch ein anderes aus einer bereits benutzten Vorlage ersetzt wurden. Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 317– 319

andere Hintergrundcharaktere. Die weiblichen Protagonistinnen stechen jedoch in den vorangegangenen Ausgaben visuell aufgrund der geschickten Platzierung in der Komposition und durch die Gestaltung meisterhaft heraus. In den Frankfurter Ausgaben treten sie hinter die männlichen Charaktere zurück, da sie nicht besonders auffällig gestaltet oder gerahmt werden. Dies hat zur Folge, dass die weiblichen Charaktere weniger sichtbar sind.

9.3.3 Bildprogramm

Wie die vorangegangenen Ausgaben der *Mörin* gezeigt haben, gilt die Illustrierung eines Textes als „zentrales Gebrauchsmoment der volkssprachigen Fassung".[711] Obwohl Ott sich in seinem Beispiel auf die Illustrierung deutscher *Belial*-Handschriften im Gegensatz zum lateinischen Original bezieht, ist dies auch für die *Mörin* ein entscheidendes Moment in ihrer medialen Gebrauchsgeschichte. Eine weitere Parallele ergibt sich im Schritt von der Handschrift zum gedruckten Buch: Selbst in der Handschriftentradition des volkssprachlichen *Belial* wurde etwa nur ein Viertel aller Handschriften illustriert, während sich der Bildschmuck für die Drucke in der Regel etablierte.[712] Dies gilt auch für die *Mörin*.

Otts Beobachtungen decken jedoch auch eine neu aufkommende und medienspezifische Problematik des Buchdruckes auf, der besonders in den Frankfurter Ausgaben der *Mörin* ersichtlich wird.[713] Sobald ein Holzstock gefertigt war, konnte er relativ einfach wiederverwendet werden. Die neu eröffneten Illustrationsmöglichkeiten von

[711] Vgl. Norbert Ott, „Handschriftenillustration und Inkunabelholzschnitt – Zwei Hypothesen zu den Bildvorlagen illustrierter ‚Belial'-Drucke". *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 105, Nr. 1 (1983): S. 355–379, hier S. 358.
[712] Vgl. ebd.
[713] Vgl. ebd.

volkssprachlichen Texten resultierten in einem Illustrationsbedürfnis, das durch die technischen Möglichkeiten des Buchdruckes in einen Illustrationszwang umschlug. Das bedeutete, dass zur Textausstattung auch Bilder wiederverwendet wurden, die nur bedingt eine direkte textuelle Relevanz besaßen, da der spätere Abnehmer Bildmaterial erwartete.[714] Während die Wiederverwendung textuell weniger relevanter Holzschnitte für die Erstausgabe der *Mörin* aufgrund ihres primären Abnehmers und ihres Stellenwerts als Dedikationsdruck nicht möglich war, ging die Frankfurter Ausgabe weitaus freizügiger mit der direkten Textrelevanz der Bildausstattung um.

Im Falle der Frankfurter *Mörin* führte der hohe Grad an Individualität des Textes und die beschränkte Auswahl des Bildmaterials zu einer deutlichen Inkongruenz zwischen Text und Bild (Speiseszenen am Tisch anstatt auf Kissen, Häuser statt Zelte etc.).Wenn auch Weigand Han und später seine Erben auf eine große Sammlung an Druckstöcken für die Auflagen der *Mörin* zurückgreifen konnten, so waren sie doch eingeschränkt auf die visuellen Themen der Volksbücher, denen die Illustrationen entstammten. Obwohl die *Mörin* viele der charakteristischen Szenen und Handlungen eines ritterromantischen Volksbuches enthält (Bankett, Tanz, Turnier), stellt sie doch eine Herausforderung für einen sparsamen Verleger dar. Aufgrund des geographisch zwar nicht eindeutig definierten, aber dennoch klar ‚orientalisierten' Handlungsraums sowie der überaus prägnanten Charaktere (Brünhild, Unhold mit Bart, Eckhart etc.) ist die Verwendung werkfremder Holzschnitte fast unmöglich, wenn eine direkte Text-Bild-Relevanz angestrebt wird.

[714] Siehe dazu die Frankfurter Ausgaben der *Mörin* (VD 16 H 2451 und VD 16 H 2452) sowie die *Melusine*-Ausgabe Hermann Gülfferichs (VD 16 M 4475).

Der Handgriff, Holzschnitte aus einem anderen Werk wiederzuverwenden, selbst wenn Bildinhalt und Texthandlung nicht übereinstimmen, wurde in der frühen Neuzeit breiter praktiziert; Beispiele dafür finden sich auch in der Gülfferich-Han'schen Offizin. So auch im Fall des ersten *Melusine*-Drucks von Hermann Gülfferich 1549.[715] Für die Illustrierung des Druckes verwendete Gülfferich Holzschnitte aus dem *Fortunatus*, der vom visuellen Standpunkt aus recht wenig mit der tragischen Geschichte der Namenspatronin der Lusignans zu tun hat. Nur zwei Holzschnitte wurden für das Werk selbst hergestellt, die jedoch generische Schlachtszenen darstellten und somit ohne Weiteres für andere Werke benutzt werden konnten, ähnlich wie die Turnierschnitte der *Mörin*. Für spätere Auflagen der *Melusine* verwendete die Gülfferich-Han'sche Offizin speziell angefertigtes Bildmaterial, die zwei ursprünglichen Schlachtszenen fehlen jedoch,[716] was beweist, dass mit einem gesicherten Absatz höhere Vorabinvestitionen in Kauf genommen wurden.

Dass visuell als auch materiell eindeutig gespart wurde, zeigt auch die nahe Verwandtschaft einzelner Holzschnitte untereinander. Die Holzschnitte 3, 7 und 9 entstammen alle der *Ritter-Galmy*-Ausgabe von 1554, wobei auch in den dargestellten Szenen und dem Bildaufbau der gleiche Ursprung greifbar ist. Das wird besonders im Vergleich der Wiederholungsholzschnitte 7, 11 und 21 ersichtlich. Alle drei Holzschnitte zeigen eine Unterredung in leicht geänderter Konstellation. Die dargestellten Figuren bestehen aus zwei Gruppen, jeweils zwei Personen zur Linken und eine Gruppe von drei Männern zur Rechten. Während Holzschnitt 7 jedoch wie aus einem Guss wirkt, scheint es, als wären in Holzschnitt 11 und 21 nachträgliche

[715] Vgl. Gotzkowsky, *Buchholzschnitte*, S. 143.
[716] Vgl. ebd., S. 144.

Abbildung 1:

Änderungen vorgenommen worden, um die Anzahl der dargestellten Figuren anzugleichen. Während in Holzschnitt Nr. 11 die Zofe links außen sowie der Mann am rechten Bildrand eher wie Lückenfüller wirken, um die Reihe an Protagonisten aufzustocken, wirkt das Gesicht des dritten Mannes am äußersten Bildrand in Holzschnitt 21 wie eine forcierte nachträgliche Einfügung.

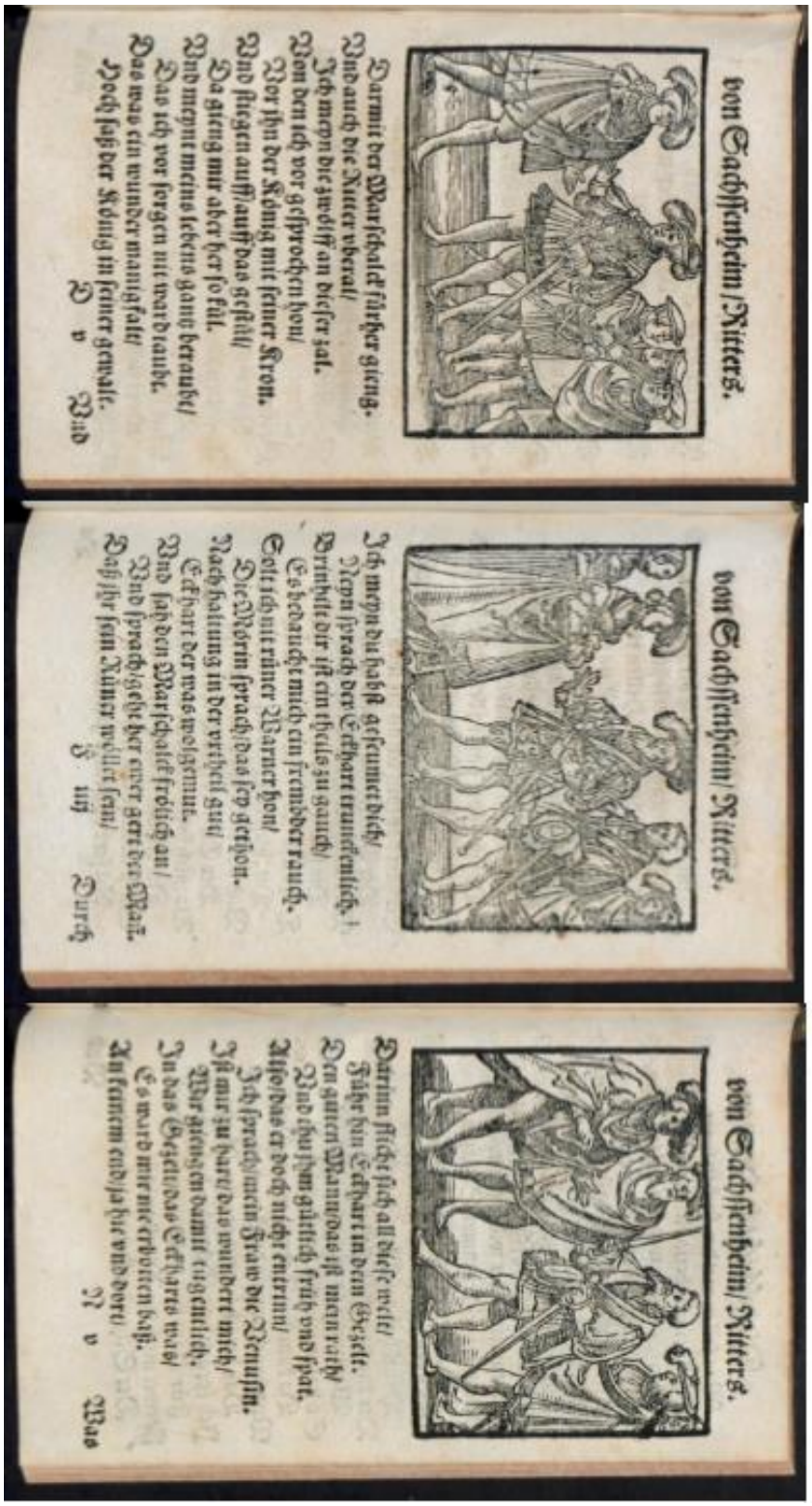


Abbildung 29: Holzschnitte 7, 11 und 21 Seite an Seite im Vergleich

Abbildung 30: Eine Betrachtung im Gegenlicht zeigt die Ähnlichkeit zwischen Holzschnitt 7 und 11

Die Frankfurter Auflagen zeigen in ihrer Visualität wie kein anderer *Mörin*-Druck das enge Verhältnis oder Netzwerk zwischen den kursierenden volkssprachlichen Drucken und die Möglichkeit, einen volkssprachlichen Text trotz mangelnder Textrelevanz der Illustrationen mit bereits im Umlauf befindlichen Holzschnitten auszustatten. Dies weist auf die geänderte Erwartungshaltung des Publikums hin: Der volkssprachliche Druck musste illustriert sein, selbst wenn sich nur eine eingeschränkte Bild-Text-Relevanz herstellen ließ. Die Han'sche Offizin bezog ihr Bildmaterial dabei aus einer breiten Textauswahl, teils über Genre- und Gattungsgrenzen hinweg, wie es besonders im Fall des Holzschnitts aus der Schwanksammlung *Schimpf und Ernst* deutlich wird.[717] Wichtig scheint dabei die ikonographische Übereinstimmung im Bildmaterial gewesen

[717] Vgl. ebd., S. 317.

zu sein, die aufgrund der spezifischen Themen der durch Brosamer illustrierten Volksbücher gegeben war. Durch die Überschneidungen im Bildmaterial im Fall von *Fortunatus*, *Tristrant*, *Galmy*, *Kaiser Octavian* sowie *Die sieben weisen Meister* aus der Han'schen Werkstatt bewirkte das Bildmaterial einen Gebrauchszusammenhang, der zum hohen Wiedererkennungswert der Han'schen Produkte beitrug. Dies beeinflusste wiederum die Erwartungshaltung des Publikums.

Die Relevanz und die Kostbarkeit des Bildmaterials zeigen sich auch in dessen kontinuierlicher Verwendung. Die Kontinuität der visuellen Präsentation und die Wiederverwendung der Holzschnitte sind nicht auf die Tätigkeit eines Verlegers beschränkt, sondern reichen über dessen Aktivität hinaus. So wurden für die Schwanksammlung *Schimpf und Ernst* in Hermann Gülfferichs Ausgabe von 1555, in den Nachdrucken Weigand Hans von 1556, 1558 und 1560 sowie in den Ausgaben von Georg Rab und Weigand Hans Erben 1563 Holzschnitte des *Octavian* verwendet.[718] Dies zeigt den Wert der Holzstöcke, die von drei Generationen von Verlegern für die verschiedensten Werke verwendet wurden. Dies ist auch bei den Frankfurter *Mörin*-Drucken der Fall, wenn man davon ausgeht, dass die erste Frankfurter Auflage noch unter der Leitung Weigand Hans besorgt wurde, während die zweite Weigand Hans Erben produzierten. Im Schritt von der ersten zur zweiten Auflage wird das Bildmaterial konservativ behandelt. Es werden lediglich einzelne Holzschnitte ausgetauscht, während die Werke und die Auflagen, aus denen das Bildmaterial stammt, unverändert bleiben.

[718] Vgl. ebd., S. 222.

9.3.4 Publikum

Die unterschiedlichen Visualisierungsstrategien unterstreichen damit die verschiedenen antizipierten Publikumskreise der jeweiligen Ausgabe. Im Gegensatz zum Großteil der Holzschnitte der ersten Ausgabe, der die zweite und dritte bis auf einige Abweichungen folgen, wurden die Holzschnitte der Frankfurter Auflagen nicht spezifisch für den Text gefertigt. Dies lässt nicht nur einen anderen Umgang mit dem Text seitens des Verlegers erkennen, sondern auch eine Reaktion auf die Erwartungshaltung des antizipierten Publikums. Während die Straßburger Ausgabe ein kaufkräftigeres Publikum annahm, das bibliophil genug war, um eine großformatige, repräsentative Ausgabe mit speziell gefertigten Holzschnitten zu erstehen und wertzuschätzen, richteten sich die kleinformatigeren Ausgaben in Frankfurt an einen breiteren Rezipient:innenkreis – ein weniger kaufstarkes Publikum, das auch eine ‚mobilere' und weniger spezifisch illustrierte Ausgabe nicht verschmähte. Es handelte sich beim vom Verleger antizipierten Publikum damit nicht mehr um Kenner und nostalgische Liebhaber der Gattung, wie sie im Adel und in den höheren humanistisch gebildeten Schichten zu finden waren, sondern um ein Publikum, das vielleicht sogar über die an der Spitze der Gesellschaft stehenden nichtadeligen Kreise hinausging. Damit hatte das vom Verleger intendierte Publikum direkte Auswirkungen auf die materielle und visuelle Gestalt des Objekts.

Die Frankfurter Ausgaben stechen eindeutig aufgrund ihres geänderten Formats und ihrer Ästhetik aus der Reihe der *Mörin*-Drucke heraus. Die Änderung des Formats hat weitreichende Konsequenzen sowohl für die Textstruktur als auch für die visuelle Präsentation. Es kommt in den Frankfurter Ausgaben nicht nur zu einem Schwund der direkten Textrelevanz der Holzschnitte, sondern auch zu einer Reduzierung des visuellen Potenzials. Im Bild wird die textuelle Handlung reduziert auf die Darstellung der Hauptprotagonisten in generischen Posen im Gespräch. Anders als in den

vorangegangenen Auflagen kommt es aufgrund des beschränkten Bildmaterials zu einer Verengung der dargestellten Protagonisten und zu einer Fokussierung auf die männlichen Charaktere. Insgesamt lässt sich festhalten, dass gewisse Handlungsaspekte, wie die höfischen Aktivitäten, und die hervorgehobene Rolle der Protagonistinnen im Bildraum minimiert und teils komplett ausgeblendet werden.

Der auflagenspezifische Satz, insbesondere die Behandlung der Weißräume, resultiert daher in visuell sehr unterschiedlichen Ausgaben. Abgesehen vom offensichtlichen Formatwechsel zeichnet sich hier auch im Satz die Planung unterschiedlicher Ausgaben aus der Perspektive des Verlegers ab. Während in den vorangegangenen Auflagen ein großzügiger Satz vorliegt, der Weißräume aufgrund ästhetischer Gesichtspunkte ungenutzt lässt, setzen die Frankfurter Ausgaben den vorhandenen Platz effizient ein. Damit nehmen sie zwar Abstriche auf rezeptionsästhetischer Ebene in Kauf, können jedoch die Produktionskosten deutlich unter der Erstausgabe und ihren Nachfolgern halten. Das geschieht nicht zuletzt auch gerade durch die Wiederverwendung werkfremder Holzschnitte. Aufgrund dieser Beobachtungen lässt sich schließen, dass sich die Frankfurter Auflagen der *Mörin* an ein anderes Publikum richteten als die repräsentativen Straßburger und Wormser Ausgaben.

Wie auch in den Wormser Ausgaben ist das direkt von der Offizin intendierte Publikum nicht urkundlich bekannt, weshalb aus den materiellen Eigenheiten des Objekts und dem Kontext seiner Entstehung auf das intendierte Publikum geschlossen werden muss. Für die Frankfurter *Mörin*-Drucke kann aufgrund des vorliegenden Befundes von einem breiteren Publikum ausgegangen werden. Anders als bei den vorangegangenen *Mörin*-Drucken ist das von der Offizin antizipierte Publikum nicht mehr primär in den höchsten adligen und berufsadeligen Schichten zu finden. Angesichts der zahlreichen Illustrationen handelt es sich auch bei den letzten *Mörin*-Drucken zwar noch immer

nicht um eine günstige Ausgabe, doch aufgrund des stark verringerten Formats und der minimierten Herstellungskosten war das Werk auf dem kompetitiven Frankfurter Markt konkurrenzfähiger und erschwinglicher.

Damit lässt sich in den Frankfurter Ausgaben auch eine Verlagerung der Ästhetik beobachten: weg vom detaillierten ‚Orientabenteuer', wo das Fremde und Andersartige zelebriert wird, wo man auf Kissen speist und auf Kamelen reitet, hin zur urbanen Identifizierbarkeit. Während die Holzschnitte der ersten Auflage durch ihren Detailreichtum und ihre Renaissanceeinflüsse (Haartrachten, insbesondere die Locken, Kleider(falten) etc.) hervortreten, erreichen die Frankfurter Holzschnitte dieses Niveau an Detailliertheit und Individualität in der Darstellung der einzelnen Figuren nicht. Durch die unterschiedlichen Ursprünge der Holzschnitte wird keine durchgängige visuelle Entität geschaffen, auch wenn Bemühungen in diese Richtung greifbar sind, unter anderem durch verbindende Merkmale wie Szenerie und Kleidung. Durch ihr Format und ihre Bildstrategie gibt die Frankfurter Ausgabe Aufschluss über das erweiterte Publikum und dessen soziale Stellung.

9.4 Zusammenfassung

Die Untersuchung hat gezeigt, wie durch die Nutzung spezifischer Bildstrategien der Rezipient:innenkreis der *Mörin*-Drucke langsam ausgeweitet wurde: von einem begrenzten Adelskreis zu einem stärker städtischen Publikum – wobei auch billigere Oktavausgaben durchaus von einem Adelspublikum gelesen wurden, wie das Beispiel des kleinformatigen *Sigenot*-Drucks im Besitz Kaiser Maximilians zeigt.[719] Die Holzschnitte in der *Mörin* dienten dabei verschiedenen Funktionen. Auf dem

[719] Vgl. allgemein Lähnemann und Kröner, „Die Überlieferung des *Sigenot*", S. 183.

Buchmarkt steigerte die ‚Orientalisierung' und die Ausführung der Holzschnitte das Prestige des Werkes und damit die Dedikation an den Ritter Jakob Bock von Bläsheim. Auf der Textebene dienten die Holzschnitte der Textstrukturierung sowie der Komplementierung des Leseerlebnisses, indem sie die Leser:innen durch die Enthüllung textspezifischer Details belohnten.

Die vergleichende Untersuchung der verschiedenen *Mörin*-Ausgaben hat die spezifischen Bildstrategien der unterschiedlichen Ausgaben offengelegt. Dabei ließen sich drei Strategien unterscheiden:

1. die aufwendige Spezialanfertigung des Bildmaterials für den Straßburger Druck,
2. die Wiederverwendung des textspezifischen Materials in den Wormser Ausgaben und die Hinzufügung von stilistisch ähnlichem Material,
3. die Kreierung einer von den vorangegangenen Drucken unabhängigen Ausgabe in Frankfurt durch die Rekontextualisierung werkfremder Holzschnitte.

Die Untersuchung der Ausgabe von 1512 hat gezeigt, dass sie eine geplante Einheit von Text und Bild war. Aufgrund ihrer Funktion als Dedikationsobjekt wurde ein großer finanzieller Aufwand betrieben, wodurch den Holzschnitten innerhalb der Werkskonzeption eine entscheidende Rolle zukommt. Technische Verfeinerungen in der Herstellung von Holzschnitten halfen dabei, neue, komplexere Zusammenhänge darstellen zu können, und wurden zum Markenzeichen der Offizin Grüningers. Der Einfluss des Gelehrten Johannes Adelphus Muling „resultierte" in textrelevanten und detailgetreuen Holzschnitten und in einer qualitativ hochwertigen Ausgabe. Der Satz wurde dabei verschwenderisch ausgelegt und führte dazu, dass textfremde Holzschnitte herangezogen wurden, um Weißräume zu vermeiden.

Dieses Gesamtkonzept wurde 26 Jahre später in Worms aufgegriffen. Die Drucke von 1538 und 1539 versuchten die vorangegangene Text-Bild-Gestalt zu erhalten. Dadurch

kam es zu häufigen Wiederholungen. Aufgrund des Verlustes von Stöcken musste das vorhandene Material durch textfremdes ergänzt werden. Dabei wurde jedoch versucht, die Gesamtkonzeption beizubehalten, wie in der Einfügung des Terenz-Holzschnitts von 1496 ersichtlich wird; dieser fügt sich stilistisch fast perfekt in das bereits vorhandene Material ein. Dies spricht für den spezifischen Werkstattstil Grüningers und die Bestrebungen, die werkeigene Ästhetik zu bewahren. Aufgrund der Wiederverwendung der Holzschnitte gelang es, eine hochwertige Ausgabe mit geringen Kosten und wenig Zeitaufwand zu produzieren, wodurch es wahrscheinlich zu einer Erweiterung des ursprünglichen Publikums kam.

Die letzte Bildstrategie löst sich von den vorangegangenen, da aufgrund der Formatänderung zur Taschenausgabe neue Holzschnitte benötigt wurden. Hier zeigt sich der mit der Gattung verbundene ‚Illustrationszwang', in dem die illustrierte Seite trotz mangelnder Textrelevanz höher gewertet wurde als die unillustrierte. Die Han'sche Offizin recycelte jedoch ausschließlich werkfremde Holzschnitte für die *Mörin*. Dabei wurde eine neue Ästhetik kreiert: Die Holzschnitte wurden aufgrund ihrer neutralen oder städtischen Szenerie ausgewählt; sie zeigen nun hauptsächlich Bürger und städtisches Personal und gleichen sich somit der Lebensrealität der Rezipienten an. Aufgrund des verringerten Formats und der Wiederverwendung von Holzschnitten konnte eine günstigere und transportablere Ausgabe geschaffen werden, die neue Leserkreise erschloss und erreichen konnte.

Im Vergleich der Bildstrategien hat sich gezeigt, dass diese nicht nur ein bestimmtes Publikum anvisierten, sondern auch dabei halfen, neue Leserkreise auf einem expandierenden Markt zu erschließen, indem sie Inhalte attraktiv und relevant aufbereiteten. Gleichzeitig zeigt die Wiederverwendung und Langlebigkeit der *Mörin*-

Holzschnitte auch das professionelle Netzwerk, über das das wertvolle Druckmaterial unter Kollegen vertrieben wurde.

10 Höfische Werke im Zeitalter des Buchdrucks – eine Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung hat das mediale Schicksal der spätmittelalterlichen höfischen Werke *Heidin* und *Mörin* untersucht – von ihren Anfängen als Handschriften über den Kontakt mit dem Druck bis hin zu ihrer Umsetzung im neuen Medium. Ziel der Untersuchung war es zu analysieren, wie Materialität, Visualität und Medialität der Buchobjekte mit ihren Gebrauchskontexten korrespondierten und wie durch die Instrumentalisierung dieser Aspekte gewisse Leser:innen intendiert und antizipiert wurden.

Vor der eigentlichen Untersuchung wurde dargelegt, dass es sich beim Wechsel von der Handschrift zum gedruckten Buch um einen Medienwechsel handelt. Da der Handschrift wie dem gedruckten Buch die sogenannte Codexform gemein ist, findet der eigentliche Medienwechsel auf der Zeichenapplikationsebene statt. Hierin liegt auch das innovative Potenzial des Buchdrucks: in der mechanischen Applikation der Schriftzeichen auf das Trägermedium. Für die vorliegenden Beispiele fand damit gleichzeitig auch eine Art Paradigmenwechsel statt: vom teils extrem individualisierten Objekt, das auf eine einzelne Mäzenin zugeschnitten war (Handschrift der *Heidin*), hin zu einem vervielfältigbaren Produkt, dessen Zirkulation weitreichender sein konnte (Druckausgaben der *Mörin*). Die in der Überschneidung von Handschriften- und Druckproduktion angesiedelte Untersuchung konnte so nachvollziehen, wie sich das Buch als individuelle Handschrift und als Resultat direkter und indirekter Patronage weiblicher Adeliger im Druck zu einem frühmodernen Produkt entwickelte, das auf einem schnell wachsenden, kompetitiven Markt bestehen musste.

Als Resultate höfischer Literaturproduktion richteten sich die *Heidin*- und die *Mörin*-Handschrift an ein exklusives Publikum und waren in ihrer Materialität, Visualität und

Medialität auf höfische Rezipient:innen zugeschnitten. Es kann daher von einer Kongruenz zwischen der Präsentation der Handschrift und ihrer Rezeption ausgegangen werden. Während die *Mörin* in ihrer Präsentation den Gattungskonventionen folgte, schuf die Henfflin-Werkstatt für Margarethe Objekte, die in ihrer Konzeption, Materialität und Visualität stark vom Medium Druck beeinflusst waren und eine neue Anerkennung für volkssprachliche Literatur verkörperten. Die *Heidin* bot ein visuell eindrückliches Vergleichsbeispiel, da sie sich in den Sammlungen beider Frauen in unterschiedlichsten Ausführungen findet. In ihrer Materialität und Visualität macht cpg. 353 Prozesse greifbar, die auf durch den Einfluss des Drucks geänderte Produktionsbedingungen hinweisen. Die Verbindung von Materialität, spezifischem Stil und Arbeitsteilung zeichnet die *Heidin* als Produkt spätmittelalterlicher Handschriftenherstellung zwischen Manuskriptkultur und Druckzeitalter aus. Die Mäzenin Margarethe entschied sich im Falle der Henfflin-Handschriften aktiv für das Medium der Handschrift und seine spezifische Ausführung. Diese Priorisierung der Handschrift über den Druck findet sich auch in der *Mörin*-Druckabschrift von 1528; sie zeigt, welche Rolle Handschriften auch auf dem Buchmarkt des 16. Jahrhunderts erfüllen konnten.

Als Handschriften bedienten beide Werke im Vergleich zur Druckausgabe einen exklusiveren Rezeptionskreis, da Inhalt, Materialität, Visualität und Medialität auf ein höfisches Publikum zugeschnitten waren und im Kontext dieser Kultur entstanden und perpetuiert wurden. Wie die Arbeit gezeigt hat, war das Publikum dieser Texte aufgrund der sozialen Hierarchien und Strukturen nicht auf die Person der Fürstin beschränkt, sondern erstreckte sich außerdem auf das ‚Frauenzimmer', eine soziale Struktur innerhalb des Hofes. Die betrachteten Handschriften cpg. 353 und cod. 2964 waren nicht zuletzt durch ihre Mäzeninnen ein integrativer Bestandteil der höfischen Buchkultur und Literaturproduktion und hatten damit in der Adelskultur und deren

Literaturgebrauch ihren spezifischen Ort. Die Benutzung und Funktion von Handschriften am Hof mäanderten dabei zwischen Persönlich-Privatem und Öffentlich-Repräsentativem, wobei die beiden Sphären oftmals ineinander übergingen. Dies wird auch an der höfischen Literaturproduktion deutlich: Literaturschaffende wie Hermann von Sachsenheim, Niklas von Wyle, Heinrich Steinhöwel oder Antonius von Pforr waren primär in dienstlicher Funktion als Beamten, Räte und Ministeriale am Hof und für Adelige tätig und erst an zweiter Stelle auch als Literaten und Übersetzer. Am Hof produzierte Bücher waren so nicht nur Objekte zur persönlichen Unterhaltung, sondern Teil der höfischen Gesellschaft, für deren Literaturbetrieb nichtadliges Beamtentum essenziell war.

Die Untersuchung der beiden Handschriften und ihrer soziokulturellen Matrix hat ein Spektrum weiblicher Involvierung innerhalb der adligen Literatur- und Buchproduktion aufgezeigt und dabei deutlich gemacht, welche Rolle Fürstinnen innerhalb der Literaturlandschaft des deutschsprachigen Südwestens zukommen konnte. Die *Mörin* als Widmungshandschrift, eingebettet in ihren soziohistorischen Kontext, verweist auf Mechthilds generelle mäzenatische Tätigkeiten und literarische Unternehmungen. Das Werk steht so pars pro toto für die zahlreichen Dedikationen, die Mechtild erhielt. Durch ihre zahlreichen Kontakte und Förderung von Literaturschaffenden kreierte Mechthild ein Netzwerk an literarisch Interessierten. Die *Heidin* ihrerseits kann als ein direkteres Zeugnis für weibliche Patronage gesehen werden, geht man von einem gewissen Grad der Involvierung Margarethes in ihre Produktion aus. Die Visualität der Henfflin-Handschriften ist dabei eine komplexe Mischung zwischen geänderten Produktionsbedingungen aufgrund finanzieller und medialer Einflüsse sowie Margarethes burgundischem Erbe. Nicht nur mit der *Heidin*, sondern insgesamt mit den Henfflin-Handschriften schuf die Werkstatt einzigartige Zeugnisse eines sich ändernden Literaturverständnisses.

Die Erziehung und Bildung der beiden Frauen hat sich als signifikant für ihre Handschrifteninteraktionen herausgestellt. Beide Frauen erhielten durch ihre Familien die Möglichkeit, Zugang zu Literatur und teils prachtvollen Exemplaren der Handschriftenproduktion zu bekommen. Dieser Zugang und die kulturellen Einflüsse, denen Margarethe ausgesetzt war, spiegeln sich auch in der Visualität ihrer Handschriften wider, die den gewissermaßen ‚deutschen' Illustrationsstil mit burgundischen Bildinhalten und Prunk verbindet. Der Zugang zu Literatur auch in frühen Jahren und ihre Bildung gab den beiden Frauen zwei wichtige Instrumente an die Hand, um ihre literarischen Interessen während ihrer Ehen zu pflegen. Vielleicht hat dies neben ihrem fürstlichen Rang auch dazu beigetragen, dass Margarethe und Mechthild mit humanistischen Größen ihrer Zeit selbstbewusst korrespondierten. Die Widmungen und Lobpreisungen von Männern wie Martin Le Franc und Eneas Silvio Piccolomini, die nicht nur Margarethes und Mechthilds erhöhter gesellschaftlicher Stellung, sondern auch ihren Interessen zuzuschreiben sind, dürften eine Signalwirkung nach außen gehabt haben. Dadurch kamen die beiden Frauen möglicherweise auch auf das Radar anderer literarisch Interessierter.

Aufgrund ihrer literarischen Interessen pflegten beide Frauen umfangreiche und teils internationale Kontakte, über die sie Nachrichten über literarische Werke erhalten und Texte akquirieren konnten. Durch die Verfolgung ihrer literarischen Interessen trugen die Fürstinnen zur Kultur- und Literaturlandschaft der Höfe Württembergs im 15. Jahrhundert bei, indem sie Texte an ihren Höfen ‚popularisierten' und untereinander austauschten. Die *Mörin* überschritt die Rezeptionsgrenzen des Hofes und fand durch das Medium Druck weitere Verbreitung. Sie ist eingebettet in die Geschichte der Wittelsbacher Linie, die zugleich die Geschichte der Kurpfalz ist, und weist nicht nur auf Mechthilds Aktivitäten als Mäzenin, sondern auch auf den politischen Triumph der pfälzischen Fürsten hin. Mit der Doppelwidmung des Werkes an Mechthild von der

Pfalz und ihren einflussreichen Bruder und späteren Kurfürsten Friedrich gelang es Hermann von Sachsenheim, von Anfang an ein größeres Publikum anzusprechen und nicht nur das politische Potenzial seines Widmungsempfängers, sondern auch das soziale Kapital Mechthilds urbar zu machen. Die frühe Erwähnung der *Mörin* in der *Zimmerischen Chronik* und die darin betriebene Mythenbildung durch die Verbindung des Textes mit dem ‚skandalösen' Ruf der Fürstin Mechthild und ihres Rottenburger Hofs erhöhte die Chance auf den Medienwechsel des Werkes.

Mittels der näheren Untersuchung des Prozesses, der mit dem Medienwechsel der *Mörin* einherging, und der verschiedenen gedruckten Editionen konnte herausgearbeitet werden, wie das Medium Druck genutzt wurde, um ehemals exklusiv-höfische Texte im neuen Medium an teils erweiterte, teils neue Leserkreise zu vermarkten. Minnereden, wie die *Mörin*, gewannen erst im Druck ihre opulente Bildhaftigkeit. Daher war in diesem Zusammenhang die Bebilderung der unterschiedlichen Ausgaben entscheiden, da diese Teil einer aktiv von der Offizin betriebenen Bildstrategie war. Die dem jeweiligen Objekt zugrunde liegenden Strategien manifestierten sich in dessen Materialität, Visualität und Medialität und geben so Hinweise auf das von der Produktionsseite antizipierte und intendierte Publikum.

1512 wurde die *Mörin* in Straßburg durch den altgläubigen Drucker Johann Grüninger erstmals gedruckt. Dabei überschnitten sich die höfischen und städtischen Produktions- und Rezeptionskreise, da ein höfisches Werk für ein ursprünglich exklusiv höfisches bzw. adeliges Publikum nun erstmalig in einem städtischen Umfeld gedruckt wurde. Der Erstdruck richtete sich zwar noch immer an ein höfisches Publikum, wenn auch eher an den Land- als den Hochadel, dennoch wurde das adelige Publikum mit dem Schritt in den Druck vom ersten Moment an höchstwahrscheinlich um die hochrangigen Schichten der städtischen Elite ergänzt. Dabei erlaubt die Gesamtheit des Objekts

Rückschlüsse über das antizipierte und anvisierte Publikum: Das wenig mobile Folioformat, die detaillierten Holzschnitte, die als hohe Vorabinvestition den Preis der Ausgabe erhöhten, die Widmung an den Ritter Jakob Bock von Bläsheim als Vermittler zwischen Landadel und städtischem Patriziat, aber auch die Rahmung des Textes als humanistisch-rhetorisches Exempel skizzieren das vom Verleger und Drucker erwartete und intendierte Publikum als ein gebildetes, wenn auch nicht unbedingt gelehrtes, da der Rahmung zum Trotz durch die Visualität eine unterhaltende und anziehende Ausgabe geschaffen wurde.

Besonders die Holzschnitte manifestieren die Anbindung an die höfische Produktion, erleichtern aber gleichzeitig den Zugang zum Text. Durch die fast kupferstichartige Ästhetik der Holzschnitte sind die Szenen äußerst detailreich wodurch es möglich ist komplexere Textzusammenhänge darzustellen. Die abgebildeten Charaktere und ihr höfischer Prunk verweisen zurück auf die Hochzeit des Rittertums und schaffen visuelle Anbindungsmöglichkeiten für adlige Betrachter:innen. Der ‚Orientfaktor' des Textes wird in den Holzschnitten ebenfalls hervorgehoben, wodurch das Werk vor dem Hintergrund der osmanischen Expansion direkte Relevanz gewann und zugleich die ‚Orient-Faszination' des deutschsprachigen Publikums bediente. Durch die Holzschnitte wurde eine opulente bibliophile Ausgabe geschaffen, die möglicherweise auch Leser:innen zu reizen vermochte, die nicht eng mit der Gattung Minnerede vertraut waren.

Die Wormser Ausgaben, die knapp dreißig Jahre später gedruckt wurden, zeigen, wie die ehemals kostspielige Straßburger Ausgabe mit einem geringeren finanziellen Aufwand und für ein nun vermehrt städtisches Publikum neu aufgelegt wurde. Es kommt zu mehrfachen Wiederholungen im Bildmaterial, wodurch die ursprüngliche Ästhetik des Werkes zwar gewahrt wird, jedoch nehmen dadurch die Holzschnitte in

ihrer direkten Textrelevanz leicht ab. Die Wormser Ausgaben distanzierten sich so leicht von einem möglichen Anspruch als bibliophile Ausgabe, erreichten jedoch ein niedrigeres Preisniveau durch die Wiederverwendung der Holzschnitte. In der Hinzufügung der Venusberg-Illustration, des ehemaligen Titelblatts der Terenz-Ausgabe Grüningers, demonstriert die Wormser Ausgabe, wie Druckstöcke über das Netzwerk zwischen Verlegern und Druckern wanderten und ‚überwintern' konnten, bis sie in einer neuen Werkstatt verwendet wurden. Weiterhin zeigt der Venusberg-Holzschnitt das Bewusstsein für die besondere Ästhetik des Erstdrucks und die Bestrebungen, diese zu wahren, da sich der Holzschnitt stilistisch reibungslos in das Bildprogram einfügt, aber inhaltlich ein neues attraktives Motiv bietet. Klar zeigt sich hier, dass die Holzschnitte Grüningers als Marken- und Qualitätszeichen der Produkte der Offizin dienten.

Mit der dritten und letzten Auflage verlagerte sich die Produktion, aber auch das antizipierte Publikum schwerpunktmäßig in den städtischen Kontext. Dies wird ersichtlich an den drastischen materiellen wie auch visuellen Änderungen in der *Mörin*-Ausgabe der Verleger und Drucker Hermann Gülfferich und Weigand Han in Frankfurt. Das Format der Ausgabe wurde von einem Folio auf ein Oktav reduziert. Dies resultierte insgesamt in einem anderen Umgang mit dem Buch. Es war nun mobiler und konnte einfacher gehandhabt, gelesen und gelagert werden. Die Formatänderung hatte tiefgreifende Konsequenzen für die gesamte Textstruktur und -präsentation; es wurde nun von einem Layout mit zwei Kolumnen abgesehen und die Marginalien wurden stark reduziert. ‚Neue' Holzschnitte wurden eingefügt, die aus zahlreichen anderen volkssprachlichen Werken recycelt wurden. Dies führte zu einem Verlust des ‚Orientfaktors' und der höfischen Opulenz in den Holzschnitten – Faktoren, mit denen man gerade das höfische Publikum und höhere gesellschaftliche Schichten hatte einbeziehen wollen. Da für die Frankfurter Ausgaben kein textspezifisches Bildmaterial

hergestellt oder benutzt wurde, versuchte die Verlagsdruckerei Gülfferich-Han durch die geschickte Auswahl von vorhandenem Bildmaterial eine neue kohärente Ästhetik zu schaffen. Die Holzschnitte zeigten nun Personal in städtischer Kleidung in urbanen Kontexten und Räumlichkeiten und erhöhten damit die Identifizierbarkeit der Rezipient:innen mit den Protagonist:innen der Holzschnitte. Durch das Recycling des Bildmaterials und die Formatverringerung gelang es, eine kostengünstigere kompetitive Ausgabe herauszubringen, deren Publikum inklusiver war als das der vorangegangenen Ausgaben.

Die drei *Mörin*-Ausgaben von 1512 bis zur letzten 1568/69 zeigen den Lebensweg eines vormals exklusiv höfischen Textes im Zeitalter des Drucks auf. Während die frühe Druckproduktion noch eng am ursprünglichen Publikum als Absatzgaranten orientiert war, lässt bereits die zweite, die Wormser Ausgabe eine Tendenz zur Publikumserweiterung und Öffnung für breitere Leserschichten erkennen. Die letzte greifbare *Mörin*-Ausgabe bricht mit der visuellen Tradition der bisherigen Editionen und eröffnet durch ihr geändertes Format neue Rezeptionsformen und Rezipient:innenkreise, ohne die ursprünglichen Rezipient:innen kategorisch auszuschließen. Anhand der *Mörin* lässt sich so nachverfolgen, wie die beiden Produktionskreise – der höfische und der städtische – Anfang des 15. Jahrhunderts ineinander übergingen und mit welchen Strategien vormals exklusive Texte einem erweiterten Publikum zugänglich gemacht werden konnten.

11 Bibliographie

11.1 Sekundärliteratur

Achnitz, Wolfgang, „Man mocht es griffen mit der hand. Das Durchbrechen von Erwartungshorizonten als Merkmal der Dichtungen Hugos von Montfort“, in *Aller weishait anevang/Ist ze brúfen an dem aussgang. Akten des Symposiums zum 650. Geburtstag Hugos von Montfort*, hrsg. von Klaus Ammann und Elisabeth De Felip-Jaud, Bd. 76, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010), S. 127–142.

———, „Jacob Klingner u. Ludger Lieb: Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobantu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch, 2 Bde“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138, Nr. 3 (2016): S. 451–459.

Ahnert, Ruth, und Sebastian E. Ahnert, „Protestant Letter Networks in the Reign of Mary I: A Quantitative Approach“. *ELH* 82, Nr. 1 (2015): S. 1–33.

Amelung, Peter, Joachim Fischer und Wolfgang Irtenkauf, Hrsg., *Württemberg im Spätmittelalter. Ausstellung des Hauptstaatsarchivs Stuttgart* (Stuttgart: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, 1985).

Amr, Abu Zeid, *Islam und Orient im Bild der Presse. Zur Suggestivkraft multimodaler Berichterstattung*, zugl. Diss. Univ. Bern 2014 (Marburg: Tectum, 2016).

Assmann, Aleida, und Jan Assmann, „Einleitung: Schrift – Kognition – Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation“, in Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution* (Weinheim: VCH, 1990), S. 1–36.

Backes, Martina, *Das literarische Leben am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg im 15. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gönnerforschung des Spätmittelalters*, Bd. 68, Hermaea Germanistische Forschung Neue Folgen (Tübingen: Niemeyer, 1992).

———, Fremde Historien. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte französischer Erzählstoffe im deutschen Spätmittelalter, Reprint 2015, Hermaea, Neue Folge (Berlin: De Gruyter, 2015).

Bamberger, Gudrun, und Jörg Robert, „‚Mechthilds Musenhof' – Renaissance und Ritterromantik im deutschen Südwesten", in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 39–47.

Bawarshi, Anis, „Materiality", in *Keywords in Writing Studies*, hrsg. von Paul Heilker und Peter Vandenberg (Logan: Utah State University Press, 2014), S. 108–113.

Behrendt, Walter, „Hieronymus Emsers ‚Satyra', Johannes Adelphus und der ‚Wormser Freidank'". *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 119, Nr. 2 (1990): S. 185–191.

Bentele, Günter, und Klaus Beck, „Information – Kommunikation – Massenkommunikation: Grundbegriffe und Modelle der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft", in *Medien und Journalismus. Eine Einführung*, Bd. 1 (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994), S. 16–50.

Berger, Leonie, und Joachim Berger, *Anna Amalia von Weimar. Eine Biographie*. München: Verlag C. H. Beck, 2006.

Berman, Nina, „Pilgrims, Crusaders, Knights, and Settlers (1000–1350)“, in dies., *German Literature on the Middle East: Discourses and Practices, 1000–1989*, Social history, popular culture, and politics in Germany (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011), S. 23–61.

Bertelsmeier-Kierst, Christa, „Übersetzungsliteratur im Umkreis des deutschen Frühhumanismus. Das Beispiel ‚Griseldis‘“. *Wolfram-Studien* 14 (1996): S. 323–343.

———, „Steinhöwels *Griseldis* im Kontext der europäischen Hofkultur des 15. Jahrhunderts“, in *Buchkultur und Überlieferung im kulturellen Kontext*, hrsg. von Tina Terrahe, Regina Töpfer und Würgen Wolf (Berlin: Erich Schmidt, 2017), S. 73–92.

Birkmeyer, Regine, „Aspekte fürstlicher Witwenschaft im 15. Jahrhundert. Die Versorgung der Witwe im Spannungsfeld der Territorialpolitik am Beispiel der Margarethe von Savoyen (1420–1479)“, in *Fürstin und Fürst. Familienbeziehungen und Handlungsmöglichkeiten von hochadeligen Frauen im Mittelalter*, hrsg. von Jörg Rogge, Bd. 15, Mittelalter-Forschungen (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2004), S. 283–300.

Bixler, Matthias, „McLean (2007): The Art of the Network“, in *Schlüsselwerke der Netzwerkforschung*, hrsg. von Boris Holzer und Christian Stegbauer (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019), S. 391–394.

Bland, Mark, *A Guide to Early Printed Books and Manuscripts* (Chichester UK: Wiley-Blackwell, 2013).

Bloh, Ute von, „Literarhistorische Einführung“, in Historie von Herzog Herpin. Übertragen aus dem Französischen von Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 152. Farbmikrofiche-Edition. Literarhistorische Einführung und Beschreibung der Handschrift von Ute von Bloh, Bd. 17, Codices illuminati medii aevi (München: Edition Helga Lengenfelder, 1990), S. 7–73.

———, „Elisabeth, Gräfin von Lothringen und Nassau-Saarbrücken“, in *Killy Literaturlexikon*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, 2. Aufl., Bd. 3 (Berlin, New York: De Gruyter, 2008), S. 255–257.

Böcking, Cordula, „Mit geflorierten Worten? Die Minnelyrik Hugos von Montfort zwischen Epigonalität und Experiment“, in *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*, hrsg. von Elisabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung und Silvia Reuvekamp (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), S. 353–370.

Boehm, Gottfried, Hrsg., *Was ist ein Bild?*, 3. Aufl., Bild und Text (München: Fink, 2001).

Boehm, Gottfried, und W. J. T. Mitchell, „Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters“. *Culture, Theory and Critique* 50, Nr. 2–3 (2009): S. 103–121.

Bogeng, Gustav Adolf Erich, *Geschichte der Buchdruckerkunst*, Bd. 6–7, Buchkundliche Arbeiten (Hildesheim: G. Olms, 1973).

Bolle, Katharina, Christoffer Theis und Lisa Wilhelmi, „Wiederverwenden“, in *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Bd. 1, Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 933 (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015), S. 723–734.

Bolter, Jay D., und Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, 5. Aufl. (Cambridge MA: MIT Press, 2002).

Borsch, Renate, „Literarische Lektüre und imaginative Visualisierung: Kognitionsnarratologische Aspekte“. In *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 104–120.

Boyle, Mary, „Arnold von Harff: Knight, Pilgrim, Guide, and Author“, Oxford Medieval Studies. An Interdisciplinary Form for Medieval Research, 22. April 2021, https://medieval.ox.ac.uk/2021/04/22arnold-von-harff-knight-pilgrim-guide-and-author/ (letzter Zugriff: 29.04.022).

Brady, Thomas A., *Ruling class, regime and reformation at Strasbourg 1520–1555*, Bd. 22, Studies in medieval and reformation thought (Leiden: Brill, 1978).

Brandis, Tilo. *Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften und Drucke*, Bd. 25, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters (München: Beck, 1968).

———, „Handschriften- und Buchproduktion im 15. und frühen 16. Jahrhundert“, in *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposion Wolfenbüttel 1981*, hrsg. von Ludger Grenzmann, Bd. 5, Germanistische Symposien Berichtsbände (Stuttgart: Metzler, 1984), S. 176–193.

Burri, Regula Valérie, „Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen“. *Zeitschrift für Soziologie* 37, Nr. 4 (2008): S. 342–358.

Butler, Judith, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity (New York: Routledge, 1999).

Camille, Michael, „The ‘Très Riches Heures’. An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction“. *Critical Inquiry* 17, Nr. 1 (1990): S. 72–107.

———, „‘For Our Devotion and Pleasure’: The Sexual Objects of Jean, Duc de Berry“. *Art History* 24, Nr. 2 (2001): S. 169–194.

Carafa, Diomede, Franca Petrucci Nardelli und Antonio Lupus, *Memoriali*, Bd. 2, Volgari d’Italia. (Roma: Bonacci editore, 1988).

Carstensen, Broder, Busse, Ulrich, Hrsg. *Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluss des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945* (Berlin: de Gruyter, 1994).

Cermann, Regina, „Die Bibliothek Herzog Eberhards im Bart vom Württemberg (1445–1496)“. *Scriptorium* 51, Nr. 1 (1997): S. 30–50.

Chatenet, Monique, „Les logis des femmes à la cour des derniers Valois“. In *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 175–192.

Chrisman, Miriam Usher, *Lay Culture, Learned Culture. Books and Social Change in Strasbourg, 1480–1599* (New Haven: Yale University Press, 1982).

Cohn, Werner, *Einblattdrucke der Strassburger Druckerei Johannes Grüninger*, Einblattdrucke des Fünfzehnten Jahrhunderts (Straßburg: J. H. E. Heitz, 1937).

Colding Smith, Charlotte, *Images of Islam, 1453–1600. Turks in Germany and Central Europe* (London: Routledge, 2018).

———, „Biblical Images of the Turk: The Apocalyptic and the Exotic“. In Images of Islam, 1453-1600. Turks in Germany and Central Europe, S. 69-98. London: Routledge, 2018.

Cornaz, Ernest, *Le Mariage Palatin de Marguerite de Savoie*, Bd. 15, Mémoires et Documents Publiés par la Société d'Histoire de la Suisse Romande (Lausanne: Payot, 1932).

Cramer, Thomas, Hrsg., *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Bd. 3: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*, 3. Aufl. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000).

Curschmann, Michael, „Wolfgang Stammler und die Folgen: Wort und Bild als interdisziplinäres Forschungsthema im internationalen Rahmen“, in *Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie*, hrsg. von Eckart Conrad Lutz (Freiburg, Schweiz: Universitäts-Verlag, 1998), S. 115–137.

Daniel, Norman, *Heroes and Saracens. An Interpretation of the "Chansons de Geste"* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1984).

Dondi, Cristina, „From the *Corpus Iuris* to 'psalterioli da puti', on Parchment, Bound, Gilt… The Price of Any Book Sold in Venice 1484–1488“, in *Printing R-Evolution and Society 1450–1500. Fifty Years that Changed Europe*, hrsg. von Cristina Dondi, Bd. 13, Studi di storia (Venice: Edizioni Ca'Foscari, 2020), S. 577–599.

Drescher, Karl, Hrsg., *Boccaccio: De Claris Mulieribus*, ins Deutsche übersetzt von Heinrich Stainhöwel, Bd. CCV, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart (Tübingen: H. Laupp Jr., 1895).

Domeisen, Natascha, Gluchowski, Carolin, Morawetz Luise, Vosding Lena, Kurzvortrag „Blast from the Past and back to the Future", MEDIUM ÆVUM Konferenz „Dark Archives" 9. September 2020, https://www.youtube.com/watch?v=kaAQ5_pLdRU&t=3s&ab_channel=DarkArchives (letzter Zugriff: 21.02.2022).

Dubler, Anne-Marie und Bernhard Schnyder, „Erbrecht", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 23.10.2006, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009609/2006-10-23/ (letzter Zugriff: 28.03.2022).

Duntze, Oliver, *Ein Verleger sucht sein Publikum: Die Straßburger Offizin des Matthias Hupfuff (1497/98–1520)* (München: K. G. Saur, 2007).

Dupeux, Cécile, Hrsg., *La Gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1992).

Edmunds, Sheila, „The Medieval Library of Savoy". *Scriptorium* 24, Nr. 2 (1970): S. 318–327.

Ehlers, Eckart, *Der islamische Orient. Grundlagen zur Länderkunde eines Kulturraumes* (Köln: Moritz Diesterweg, 1990).

Erickson, Bonnie H., „Social Networks and History: A Review Essay". *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History* 30, Nr. 3 (1997): S. 149–157.

Ernst, Martin, *Erzherzogin Mechthild, Gemahlin Albrechts VI. von Österreich. Versuch einer Lebensgeschichte* (Freiburg: Wangler, 1874).

Fahlenbrach, Kathrin, *Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung in die Mediengeschichte* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019).

Fendrich, Ilona, „Die Beziehung von Fürstin und Fürst: zum hochadeligen Ehealltag im 15. Jahrhundert“, in *Fürstin und Fürst. Familienbeziehungen und Handlungsmöglichkeiten von hochadeligen Frauen im Mittelalter*, hrsg. von Jörg Rogge, Bd. 15, Mittelalter-Forschungen (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2004), S. 93–137.

Ferlein, Sabine, „Mechthild von der Pfalz als literarische Gestalt“, in *Fürstliche Witwen auf Schloß Böblingen* (Böblingen: Wilhelm Schlecht’sche Buchdruckerei, 1987), S. 67–78.

———, „Mechthild von der Pfalz als Literaturmäzenin“, in *Fürstliche Witwen auf Schloß Böblingen* (Böblingen: Wilhelm Schlecht’sche Buchdruckerei, 1987), S. 57–66.

Finke, Heinrich, *Acta Aragonensia*, Bd. 3 (Berlin, Leipzig: Rothschild, 1922).

Finkele, Diana, Hrsg., Ritter, Minne, Abenteuer: die fabelhafte Welt des Hermann von Sachsenheim. Dokumentation einer Ausstellung des Stadtmuseums Sachsenheim (Sachsenheim: Stadtmuseum Sachsenheim, 2004).

Fischer, Hanns, *Studien zur deutschen Märendichtung*, 2. Aufl. (Tübingen: Max Niemeyer, 1983).

Fleischhauer, Werner, „Der Silberschatz des Grafen Eberhard im Bart von Württemberg“. *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 29 (1970): S. 15–52.

Foster, Hal, „Preface“, in *Vision and Visuality*, hrsg. von Hal Foster, Bd. 2, Dia Art Foundation, Discussion in Contemporary Culture (Seattle: Bay Press, 1988), S. ix–xvi.

Frank-Job, Barbara, *Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschriftentradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen*, Bd. 67, ScriptOralia (Tübingen: G. Narr, 1994).

Frauenknecht, Erwin, „Zwischen Pfalz, Württemberg und Habsburg. Mechthild in ihren dynastischen und politischen Beziehungen“. In *Mechthild (1419-1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung.*, herausgegeben von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert, S. 20–29. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019.

Füssel, Marian, „Die Materialität der frühen Neuzeit: Neuere Forschung zur Geschichte der materiellen Kultur“. *Zeitschrift für historische Forschung* 42, Nr. 3 (2015): S. 433–463.

Gamper, Markus, „Netzwerktheorie(n) – Ein Überblick“, in *Soziale Netzwerke und gesundheitliche Ungleichheiten. Eine neue Perspektive für die Forschung*, hrsg. von Andreas Klärner, Sylvia Keim-Klärner, Irene Moor, Holger von der Lippe und Nico Vonneilich (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2020), S. 49-64.

Ganz, David, *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter* (Berlin: Dietrich Reimer, 2015).

Garver, Valerie L., „Material Culture and Social History in Early Medieval Western Europe“. *History Compass* 12, Nr. 10 (Oktober 2014): S. 784–793.

Gaunt, Simon, „Romance and other genres“, in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, hrsg. von Roberta L. Krueger (Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2000), S. 45–59.

Geppert, Karlheinz, „Gräfin Mechthild – im (Narren-)Spiegel unserer Zeit“, in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 94–100.

Giesecke, Michael, *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006).

Glier, Ingeborg, *Artes Amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden* (München: Beck, 1971).

Gombrich, Ernst H., *Symbolic Images*, 3. Aufl., Bd. 2, Studies in the Art of Renaissance (Oxford: Phaidon, 1985).

Gotzkowsky, Bodo, *Volksbücher. Prosaromane, Renaissancenovellen, Versdichtungen und Schwankbücher. Bibliographie der deutschen Drucke. Bd. 1: Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bd. 125, Bibliotheca bibliographica Aureliana (Baden-Baden: Koerner, 1991).

———, *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers zu den Frankfurter „Volksbuch“-Ausgaben und ihre Wiederverwendungen*, Bd. 361, Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Baden-Baden: Koerner, 2002).

———, *Ausgewählte Schriften. Bd. 4: Realienband*, Bd. 174, Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts (Berlin, Boston: De Gruyter, 2018).

Gramsch-Stehfest, Robert, „Entangled Powers: Network Analytical Approaches to the History of the Holy Roman Empire during the Late Staufer Period“. *German History* 36, Nr. 3 (2018): S. 365–380.

Green, Dennis Howard, *Women Readers in the Middle Ages*, Bd. 65, Cambridge Studies in Medieval Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

Green, Jonathan, „Reading in the Dark: Lost Books, Literacy, and Fifteenth-Century German Literature“. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 52, Nr. 2 (2016): S. 134–154.

Grenzmann, Ludger, Thomas Haye, Nikolaus Henkel und Thomas Kaufmann, Hrsg., *Wechselseitige Wahrnehmungen der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. II. Kulturelle Konkretionen* (Literatur, Mytographie, Wissenschaft und Kunst), Bd. 4, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaft zu Göttingen, Neue Folge (Berlin, Boston: De Gruyter, 2012).

Grubmüller, Klaus, Hrsg., „Die Heidin Fassung B“, in ders., *Novellistik des Spätmittelalters*, 2. Aufl. (Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2014), S. 364–469

———, Hrsg. „Die Heidin Fassung B – Kommentar“. In *Novellistik des Spätmittelalters*, 2. Aufl., S. 1153–1171. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2014.

———, Hrsg., *Novellistik des Mittelalters. Texte und Kommentar*, 2. Aufl. (Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2014).

Günther, Timo, „Gegenstand“, in *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß (Weimar: Metzler, 2006), S. 130–132.

Haebler, Konrad, *Rollen- und Plattenstempel des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 1, 2 Bde. (Leipzig: Harrassowitz, 1928).

Hall, Stuart, „The Spectacle of the ‘Other’“, in *Representation. Cultural representations and signifying practices*, hrsg. von Stuart Hall (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2007), S. 223–290.

Hamburger, Jeffrey F., „Rewriting History. The Visual and the Vernacular in Laic Medieval History Bibles“, in *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, hrsg. von Joachim Bumke und Ursula Peters, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Sonderheft 124 (Berlin: Schmidt, 2005), S. 260–308.

Handschriftencensus, „Die Heidin II“, 1. November 2021, https://www.handschriftencensus.de/werke/7292 (letzter Zugriff: 20.03.2022).

Handschriftencensus: Thorn/Toruń, Universitätsbibl., Rps 49/IV, https://handschriftencensus.de/13938 (letzter Zugriff: 01.04.2022).

Harms, Wolfgang, und Alfred Messerli, Hrsg., *Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450–1700)* (Basel: Schwabe, 2002).

Haug, Walter, „Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung“, in *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Burghart Wachinger und Walter Haug, Bd. 8, Fortuna Vitrea (Tübingen: Niemeyer, 1993), S. 1–36.

Häusser, Ludwig, *Geschichte der Rheinischen Pfalz nach ihren politischen, kirchlichen und literarischen Verhältnissen* (Heidelberg: Winter, 1845).

Heinig, Dorothea, „Handschriftenbeschreibung 22519“, Handschriftencensus, Februar 2016, https://handschriftencensus.de/22519.

Heinzle, Joachim, „Märenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mittelhochdeutschen Kleinepik“. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 107, Nr. 2 (1978): S. 121–138.

Henkel, Nikolaus, „Die Carmina Priapea in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe (1520). Strategien einer angeleiteten Kommunikation. Mit einem Anhang: Die Sammlung der Vergil-Epitaphien der Straßburger Ausgabe“, in *Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500*, hrsg. von Klaus Bergdolt, Joachim Knape, Anton Schindling und Gerrit Walther (Wiesbaden: Harrassowitz, 2010), S. 131–173.

Hickndreas, „Translokale Medienkulturen“, in *Grundlagentexte zur Transkulturellen Kommunikation*, hrsg. von Andreas Hepp und Martin Löffelholz (Konstanz: UVK, 2002), S. 861–885.

———, „Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung“, in *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Swantje Lingenberg und Jeffrey Wimmer (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015), S. 91–100.

Hepp, Andreas, und Rainer Winter, „Konnektivität, Netzwerk und Fluss: Perspektiven einer an den Cultural Studies orientierten Medien- und Kommunikationsforschung“, in *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp und Rainer Winter (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008), S. 155–176.

Hensler, Ines, *Ritter und Sarrazin: Zur Beziehung von Fremd und Eigen in der hochmittelalterlichen Tradition der “Chansons de Geste”*. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 62. Köln: Böhlau Verlag, 2006.

Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*, 2., aktualisierte und überarb. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2010).

Hicks, Dan, „The Material-Cultural Turn: Event and Effect“, in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, hrsg. von Dan Hicks und Mary C. Beaudry (Oxford: Oxford University Press, 2012), S. 25–98.

Hindman, Sandra, Michael Camille, Nina Rowe und Rowan Watson, *Manuscript Illumination in the Modern Age* (Evanston: Mary and Leigh Museum of Art, 2001).

Hirdina, Karin, „Ästhetik/Ästhetisch“, in *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006), S. 29–34.

Hirschbiegel, Jan, und Werner Paravicini, Hrsg., *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000).

Hitzbleck, Kerstin, „Verflochten, vernetzt, verheddert? Überlegungen zu einem erfolgreichen Paradigma“, in *Die Grenzen des Netzwerks 1200–1600*, hrsg. von Kerstin Hitzbleck und Klara Hübner (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2014), S. 17–40.

Höfert, Almut, *Den Feind beschreiben. „Türkengefahr“ und europäisches Wissen über das Osmanische Reich 1450–1600*, Bd. 35, Campus historische Studien (Frankfurt am Main: Campus, 2003).

Höger, Iris, „Bilderhandschriften in der Frühzeit des Drucks – Margarethe von Savoyen und die *Werkstatt des Ludwig Henfflin*“, in *Mediale Wechselwirkungen. Adaptionen – Transformationen – Reinterpretationen*, hrsg. von Iris Höger, Christine Oldörp und Hanna Wimmer, Bd. 6, Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung (Berlin: Reimer, 2013), S. 186–205.

———, „Bilderhandschriften in der Frühzeit des Drucks. Margarethe von Savoyen und die ‚Werkstatt des Ludwig Henfflin‘“, PROJEKT 2010/11 – Mediale Wechselwirkungen – Teilprojekte, 3. April 2022, https://ils-stiftung.de/teilprojekte-2010-11-iris-hoeger.html.

Hubig, Christoph, *Die Kunst des Möglichen I. Grundlinien einer dialektischen Philosophie der Technik. Bd. 1: Technikphilosophie als Reflexion der Medialität* (Bielefeld: transcript, 2006).

Husband, Timothy B., „Sequence of Production“, in *The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2008), S. 74–79.

Huschenbett, Dietrich, *Hermann von Sachsenheim. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts*, Bd. 12, Philologische Studien und Quellen (Berlin: Erich Schmidt, 1962).

———, *Hermann von Sachsenheim: Namen und Begriffe: Kommentar zum Verzeichnis aller Namen und ausgewählter Begriffe im Gesamtwerk*, Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 34. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

Ihring, Peter, und Laetitia Rimpau, Hrsg., *Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident* (Berlin: Akademie Verlag, 2015).

Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 3. Aufl. (München: Fink, 1994).

Jäger, Ludwig, „Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache“, in *Sprache und neue Medien*, hrsg. von Werner Kallmeyer, Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache (Berlin, New York: De Gruyter, 2000), S. 9–30.

———, „Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen“, in *Performativität und Medialität*, hrsg. von Sybille Krämer (München: Fink, 2004), S. 35–74.

Jakobi-Mirwald, Christine, *Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung* (Stuttgart: Reclam, 2004).

Kasper, Christine, *Von miesen Rittern und sündhaften Frauen und solchen, die besser waren. Tugend- und Keuschheitsproben in der mittelalterlichen Literatur vornehmlich des deutschen Sprachraums*, Bd. 547, Göppinger Arbeiten zur Germanistik (Göppingen: Kümmerle, 1990).

Keller, Katrin, „Kurfürstin Anna von Sachsen (1532–1585). Von Möglichkeiten und Grenzen einer ‚Landesmutter‘“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 263–286.

Kerlen, Dietrich, *Einführung in die Medienkunde*, Universal-Bibliothek 17637 (Stuttgart: Reclam, 2003).

Kestemont, Mike, Folgert Karsdorp, Elisabeth de Bruijn, Matthew Driscoll, Katarzyna A. Kapitan, Pádraig Ó Macháin, Daniel Sawyer, Remco Sleiderink, und Anne Chao, „Forgotten Books: The Application of Unseen Species Models to the Survival of Culture“. Science 375, Nr. 6582 (18. Februar 2022): S. 765–769.

Kiening, Christian, „Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne“, in *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, hrsg. von Christian Kiening und Martina Stercken, Bd. 4, Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven (Zürich: Chronos, 2008) S. 9–128.

———, *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter* (Zürich: Chronos, 2016).

Kiening, Christian, und Martina Stercken, Hrsg., *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Bd. 4, Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven (Zürich: Chronos, 2008).

Kintzinger, Martin, „Die zwei Frauen des Königs. Zum politischen Handlungsspielraum von Fürstinnen im europäischen Spätmittelalter“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hisrchbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 377–400.

Kircher-Kannemann, Anja, „Organisation der Frauenzimmer im Vergleich zu männlichen Höfen“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 235–246.

Klingner, Jacob, *Minnereden im Druck. Studien zur Gattungsgeschichte im Zeitalter des Medienwechsels* (Berlin: Erich Schmidt, 2010).

Klingner, Jacob, und Ludger Lieb, „B466 Die Mörin“, in *Handbuch Minnereden*, hrsg. von Jacob Klingner und Ludger Lieb (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), S. 840–848.

———, Hrsg., *Handbuch Minnereden* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013).

Köfler, Gretl, und Silvia Caramelle, *Die beiden Frauen des Erzherzogs Sigmund von Österreich-Tirol*, Bd. 269, Schlern-Schriften (Innsbruck: Wagner 1982).

Köpf, Gerhard, *Märendichtung* (Stuttgart: Metzler, 1978).

Koselleck, Reinhart, „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe“. In *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Surhkamp, 2003.

Krämer, Sybille, „Das Medium als Spur und als Apparat“, in *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hrsg. von Sybille Krämer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), S. 73–94.

Kris, Ernst, und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1202 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995).

Kristeller, Paul, *Die Strassburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts* (Leipzig: E. A. Seemann, 1888).

Krueger, Roberta L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

———, „Questions of gender in Old French courtly romance“, in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, hrsg. von Roberta L. Krueger (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), S. 132–149.

Kruska, Renate, „‚Die Mörin‘ eine Groteske – das Groteske in der ‚Mörin‘“, in dies., *Mechthild von der Pfalz. Im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur*, Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1111, Deutsche Sprache und Literatur (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1989), S. 78–100.

———, *Mechthild von der Pfalz. Im Spannungsfeld von Geschichte und Literatur*, Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1111, Deutsche Sprache und Literatur (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1989).

Kuhn, Hugo, „Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur“, in *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters*, hrsg. von Hugo Kuhn (Tübingen: Niemeyer, 1980), S. 77–101.

Kunze, Horst, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert*, Bd. 1, 2 Bde. (Leipzig: Insel, 1975).

Lähnemann, Henrike, „Margarethe von Savoyen in ihren literarischen Beziehungen“, in *Encomia-Deutsch* (Tübingen, 2002), S. 158–173.

———, „From Print to Manuscript. The Case of a Manuscript Workshop in Stuttgart around 1475“. In *The Book in Germany*, herausgegeben von M.C Fischer und William A. Kelly, S. 17–34. Edinburgh: Merchiston Publishing, 2010.

———, „Biblische Geschichte für den Druck. Die Vier Historien (Bamberg 1462)“, in *Strategien der Narrativierung von Vergangenheit im Mittelalter, XXV. Anglo-German Colloquium, Manchester 2017*, hrsg. von Sarah Bowden, Stephen Mossman, Michael Stolz und Manfred Eikelmann (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017), S. 299–320.

Lähnemann, Henrike, und Timo Kröner, „Die Überlieferung des Sigenot: Bildkonzeptionen im Vergleich von Handschrift, Wandmalerei und Frühdrucken“. In Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft, S. 175-188. Frankfurt am Main: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2003.

Langer, Andrea, „Die visuelle Repräsentation der Königin. Zu frühneuzeitlichen Porträts von jagiellonischen Herrschern und Herrscherinnen“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 133–150.

Lechtermann, Christina, *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200* (Berlin: Schmidt, 2005).

Leipold, Inge, „Untersuchungen zum Funktionstyp. Frühe deutschsprachige Druckprosa. Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48, Nr. 2 (1974): S. 264–290.

Leupold, Barbara, *Sebastian Brant: Der Freidanck*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Beihefte 8 (Stuttgart: Hirzel, 2010).

Lexer, Matthias, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer, (letzter Zugriff: 22.04.2022).

Lieb, Ludger, und Peter Strohschneider, „Die Grenzen der Minnekommunikation. Interpretationsskizzen über Zugangsregulierung und Verschwiegenheitsgebote im Diskurs spätmittelalterlicher Minnereden“, in *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, hrsg. von Gert Melville und Peter von Moos (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1998).

Lobinger, Katharina, „Visualität“, in *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Swantje Lingenberg und Jeffrey Wimmer (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015), S. 91–100.

Maurer, Hans-Martin, Hrsg., „Das Testament der Erzherzogin Mechthild von Österreich vom 1. Oktober 1481“, in *Eberhard und Mechthild. Untersuchungen zu Politik und Kultur im ausgehenden Mittelalter*, Bd. 17, Lebendige Vergangenheit (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1994), S. 111–165.

McKenzie, Donald F., *Bibliography and the Sociology of Texts* (Cambridge UK, New York: Cambridge University Press, 1999).

McKitterick, David, *Print, manuscript, and the search for order, 1450–1830* (Cambridge UK, New York: Cambridge University Press, 2003).

McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, hrsg. von W. Terrence Gordon (Berkeley, Calif.: Gingko Press, 2013).

Meier, Thomas, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, „Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken: Einleitung und Gebrauchsanweisung“, in *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015), S. 1–7.

Meier, Thomas, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Hrsg., *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Bd. 1, Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 933 (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015).

Mentges, Gabriele, *Kulturanthropologie des Textilen* (Berlin: Edition Ebersbach, 2005).

Mertens, Volker, „Elisabeth“, in *Lexikon des Mittelalters*, hrsg. von Robert-Henri Bautier, Robert Auty und Norbert Angermann, Bd. 3 (München, Zürich: Artemis, 1986), Sp. 1836–1837.

Meyer, Evelyn, „Wolfram von Eschenbach’s *Parzival*. A Complex Reshaping and Expansion of a Source“, in *A Companion to World Literature*, hrsg. von Ken Seigneurie (Hoboken: Wiley, 2019), S. 1–11.

Miller, Matthias, und Karin Zimmermann, Hrsg., *Die Codices Palatini Germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. Germ. 304-495)*, Bd. 8, Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg (Wiesbaden: Harrassowitz, 2007).

Mirzoeff, Nicholas, „On Visuality“. *Journal of Visual Culture* 1, Nr. 5 (2006): S. 53–79.

Mitchell, William J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (London: University of Chicago Press, 1994).

———, „Showing seeing: A critique of visual culture“. *Journal of Visual Culture* 1, Nr. 2 (2002): S. 165–181.

Mock, Thomas, „Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations-und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs“. *Publizistik* 51, Nr. 2 (Juni 2006): S. 183–200.

Müller, Nicole, *Feirefiz – Das Schriftstück Gottes* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008).

Müller, Ulrich, und Werner Wunderlich, Hrsg., *Burgen, Länder, Orte* (Konstanz: UVK, 2008).

Nash, Susie, *Northern Renaissance Art*, Oxford History of Art (New York: Oxford University Press, 2008).

Nolte, Cordula, „Verbalerotische Kommunikation, *gut schwenck* oder: Worüber lachte man bei Hofe? Einige Thesen zum Briefwechsel des Kurfürstenpaares Albrecht und Anna von Brandenburg-Ansbach 1474/75“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 449–462.

Ornato, Ezio, „Exigences fonctionelles, contraintes matérielles et pratiques traditionelles dans le livre médiéval: quelques réflexions“, in *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse eines buchgeschichtlichen Seminars, Wolfenbüttel, 12.–14. November 1990*, hrsg. von Peter Rück, Martin Boghardt und der Philipps-Universität Marburg, Bd. 2, Elementa diplomatica (Marburg an der Lahn: Institut für Historische Hilfswissenschaften, 1994), S. 7–31.

Ott, Michael R. und Rodney Ast, „Textkulturen“, in *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hrsg. von Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer, Bd. 1, Schriftreihe des Sonderforschungsbereichs 933 (Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015), S. 191–198, S. 196

Ott, Norbert, „Handschriftenillustration und Inkunabelholzschnitt – Zwei Hypothesen zu den Bildvorlagen illustrierter ‚Belial‘-Drucke“. *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 105, Nr. 1 (1983): S. 355–379.

Ott, Norbert H., „Die Handschriften-Tradition im 15. Jahrhundert“, in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Tiemann und dem Vorstand der Maximilian-Gesellschaft, Bd. 1 (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1995), S. 47–124.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, London: Routledge, 2018).

Paravicini, Werner, „Einleitung“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 14–25.

———, Hrsg., La Cour de Bourgogne et l’Europe. Le rayonnement et les limites d’un modèle culturel. Actes du colloque international tenu a` Paris les 9, 10 et 11 octobre 2007, Bd. 73, Beihefte der Francia (Ostfildern: Jan Thorbecke, 2013).

Peters, Ursula, „From Social History to the Poetics of the Visual: Philology of the Middle Ages as Cultural History“. *The Journal of English and Germanic Philology* 105, Nr. 1 (2006): S. 185–206.

Pfannmüller, Ludwig, *Die vier Redaktionen der Heidin*, hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt, Bd. 108, Palaestra (Berlin: Mayer & Müller, 1911).

Pibiri, Eva, „Von der Königin von Sizilien zur Herzogin von Bayern: Die beiden ersten Ehen der Margarethe von Savoyen", in Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache), hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 56–64.

Pietraß, Manuela, und Rüdiger Funiok, „Medialität als Ausgangspunkt für die Frage nach dem Menschsein", in *Mensch und Medien. Philosophische und sozialwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Manuela Pietraß und Rüdiger Funiok (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), S. 7–22.

Press, Volker, „Eberhard im Bart von Württemberg als Graf und Fürst des Reichs", in *Eberhard und Mechthild. Untersuchungen zu Politik und Kultur im ausgehenden Mittelalter*, hrsg. von Hans-Martin Maurer, Bd. 17, Lebendige Vergangenheit (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1994), S. 9–34.

Puff, Helmut, „Textualität und Visualität um 1500", in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 321–340.

Rajewsky, Irina O., „Intermedialität – Eine Begriffsbestimmung", in *Intermedialität im Deutschunterricht*, hrsg. von Marion Bönnighausen und Heidi Rösch (Baltmansweiler: Schneider, 2004), S. 8–30.

———, „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités* 6 (2005): S. 43–64.

Rasmussen, Ann Marie, und Markus Stock, „Introduction: Medieval Media“. *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 52, Nr. 2 (Mai 2016): S. 97–106.

Rautenberg, Ursula, „Buchhändlerische Organisationsformen in der Inkunabel- und Frühdruckzeit“, in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Tiemann und der Maximilian-Gesellschaft, Bd. 2 (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1999), S. 339–376.

———, „Das Buch in der Codexform und einblättrige Lesemedien“, in *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), S. 279–336.

Reske, Christoph, und Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, 2. Aufl. (Wiesbaden: Harrassowitz, 2015).

Rippl, Gabriele, „Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse“, in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Brigitte Weingart und Claudia Benthien, Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 139–158.

Rischer, Christelrose, *Literarische Rezeption und kulturelles Selbstverständnis in der deutschen Literatur der Ritterrenaissance des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Ulrich Füetrers Buch der Abenteuer und dem Ehrenbrief des Jakob Püterich von Reichertshausen* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1973).

Roeck, Bernd, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeuge ihrer Zeit. Von der Renaissance bis zur Revolution* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004).

Römer, Hermann, „Hans Grüninger und die Buchdruckerfamilie Reinhard aus Markgröningen“, in *Markgröningen im Rahmen der Landesgeschichte. Bd. I: Urgeschichte und Mittelalter* (Markgröningen: Renczes, 1933), S. 277–331.

Röttinger, Heinrich, *Der Frankfurter Buchholzschnitt 1530–1550* (Baden-Baden: Koerner, 1980).

Rückert, Peter, „Mechthild, Eberhard, Barbara: eine Familienskizze“, in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung*, hrsg. von Erwin Frauenknecht und Peter Rückert (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 48–59.

———, „Margarethe von Savoyen in Basel 1445. Herrschaftsrepräsentation und ihre Medien im städtischen Kontext“, in *Raum und Medium. Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Thali Johanna und Nigel F. Palmer, Kulturtopographie des alemannischen Raums (Berlin: De Gruyter, 2020), S. 201–218.

Rückert, Peter, und Anja Thaller, „Zur Einführung: Eine ‚europäische‘ Fürstin und ihre Netzwerke“, in Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache), hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 11–20.

Rudolph, Pia, *Buchkunst im Zeitalter des Medienwandels. Die deutschsprachigen Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Ikonographie* (Ingolstadt: KU Eichstätt-Ingolstadt, 2008).

———, „Die Nähe zur Druckgrafik“, in dies., Buchkunst im Zeitalter des Medienwandels. Die deutschsprachigen Bibelcodices der Henfflin-Werkstatt vor dem Hintergrund der spätmittelalterlichen Ikonographie (Ingolstadt: KU Eichstätt-Ingolstadt, 2008), S. 39–57.

Rudy, Kathryn M., *Piety in Pieces. How Medieval Readers customized their Manuscripts* (Cambridge: Open Book Publishers, 2016).

Ryan, Marie-Laure, „Introduction“, in *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, hrsg. von Marie-Laure Ryan (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004), S. 1–40.

Saenger, Paul, „Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages“, in *The Culture of Print*, hrsg. von Roger Chartier (Princeton: Princeton University Press, 2014), S. 147–173.

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E., „Der Einzelne im Verbund: Kooperationsmodelle in der spätmittelalterlichen Buchherstellung“, in *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Christine Beier und Evelyn Theresia Kubina (Wien: Böhlau, 2014), S. 177–201.

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E., „Die Heidin. Handschrift Nr. 50.0.1“, in *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters online (KdiH)*, hrsg. von Norbert H. Ott, Hella Frühmorgen-Voss, Ulrike Bodemann, Kristina Freienhagen-Baumgardt, Pia Rudolph, Peter Schmidt und Nicola Zotz, Bd. 6 (München, 2015), http://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/50/0/1 (letzter Zugriff: 28.03.2022).

Scarpaci, Joseph L., „Material Culture and the Meaning of Objects“. *Place & Material Culture* 48, Nr. 1 (2016): S. 1–9.

Scherer, Wilhelm, *Die Anfänge des deutschen Prosaromans und Jörg Wickram von Colmar. Eine Kritik von Wilhelm Scherer* (London: Tübner & Comp., 1877).

Schirmer, Karl-Heinz, Hrsg., *Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späten Mittelalters*, Bd. 558, Wege der Forschung (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983).

Schlosser, Horst Dieter, „Einführung“, in *Hermann von Sachsenheim: Die Mörin*, hrsg. von Horst Dieter Schlosser (Wiesbaden: Brockhaus, 1974), S. 7–37.

———, Hrsg., *Hermann von Sachsenheim: Die Mörin* (Wiesbaden: Brockhaus, 1974).

Schlotheuber, Eva, „Bücher(sammlungen) in Frauenhand“, unveröffentlichter Vortrag auf der Tagung „Paläste der Gelehrsamkeit. Privatbibliotheken im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit“ in Greifswald, 22. bis 24. September 2010.

Schmitt, Anneliese, „Tradition und Innovation von Literaturgattungen und Buchformen in der Frühdruckzeit“, in *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Tiemann und der Maximilian-Gesellschaft, Bd. 2 (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, 1999), S. 9–120.

Schmitz, Wolfgang, „Die Schriftträger“, in ders., *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels* (Stuttgart: Hiersemann, 2018), S. 71–75.

Schneider, Jan Georg. „Medialität“. In *Handbuch Pragmatik*, herausgegeben von Frank Liedtke und Astrid Tuchen, S. 272–281. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018.

Schrader, Johanna, *Isabella von Aragon, Gemahlin Friedrichs des Schönen von Österreich*, Bd. 58, Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte (Berlin, Leipzig: Rothschild, 1915).

Scholz, Günter, „Mechthild von der Pfalz (1419–1482)“. In *Fürstliche Witwen auf Schloß Böblingen*, S. 37–44. Böblingen: Wilhelm Schlecht’sche Buchdruckerei, 1987.

Schramm, Albert, Maria Möller und Wieland Schmidt, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (Leipzig: Hiersemann, 1920).

Schramm, Percy Ernst, und Florentine Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768–1250* (München: Prestl, 1962).

Schröder, Stefan, „Fremde Menschen“, in ders., *Zwischen Christentum und Islam. Kulturelle Grenzen in den spätmittelalterlichen Pilgerberichten des Felix Fabri*, Bd. 11, Vorstellungswelten des Mittelalters (Berlin: Akademie Verlag, 2009), S. 198–311.

———, *Zwischen Christentum und Islam. Kulturelle Grenzen in den spätmittelalterlichen Pilgerberichten des Felix Fabri*, Bd. 11, Vorstellungswelten des Mittelalters (Berlin: Akademie Verlag, 2009).

Schulz-Grobert, Jürgen, *Das Straßburger Eulenspiegelbuch. Studien zu entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung*, Bd. 83, Hermaea, N. F. (Tübingen: Niemeyer, 1999).

Sesemann, Vasily, *Aestehtics* (Amsterdam, New York: Rodpoi, 2007).

Signori, Gabriela, „Wanderers between Worlds: Visitors, Letters, Wills, and Gifts as Means of Communication in Exchanges between Cloister and the World“, in *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger und Susan Marti (New York: Columbia University Press, 2008), S. 259–274.

Smith, Lesley, und Jane H. M. Taylor, Hrsg., *Women, the Book and the Worldly. Selected Proceedings of the St. Hilda's Conference, Oxford*, 1993, Bd. 2, 2 Bde. (Cambridge: Brewer, 1995).

Soentgen, Jens, „Materialität", in *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hrsg. von Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert, und Hans Peter Hahn (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014), S. 226–230.

Spieß, Karl-Heinz, „Fremdheit und Integration der ausländischen Ehefrau und ihres Gefolges bei internationalen Fürstenheiraten", in *Fürstenhöfe und ihre Außenwelt. Aspekte gesellschaftlicher und kultureller Identität im deutschsprachigen Spätmittelalter*, hrsg. von Thomas Zotz, Bd. 16, Identitäten und Alteritäten (Würzburg: Ergon, 2004), S. 267–290.

———, „Unterwegs in ein fremdes Land. ‚Internationale' Erbtochterheiraten im Mittelalter", in Die Erbtochter, der fremde Fürst und das Land. Die Ehe Johanns des Blinden und Elisabeths von Böhmen in vergleichender europäischer Perspektive/L'héritière, le prince étranger et le pays. Le mariage de Jean l'Aveugle et d'Elisabeth de Bohême dans une perspective comparative européenne (Luxembourg: Cludem, 2013), S. 9–26.

———, „Heiratsmigrationen (westeuropäische Christenheit)". In *Migrationen im Mittelalter*, herausgegeben von Michael Borgolte, S. 305–310. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2014.

Sporer-Heis, Claudia, „Mitgift und Morgengabe – Hochzeit und Politik um 1500", in Circa 1500: Leonhard und Paola – ein ungleiches Paar; De ludo globi – vom Spiel der Welt; An der Grenze des Reiches. Katalog der Tiroler Landesausstellung 2000, hrsg. von Marco Abate (Genf, Mailand: Skira, 2000).

Spyra, Ulrike, und Effinger, Maria, „Cod. Pal. germ. 345: ‚Lohengrin'; ‚Friedrich von Schwaben'", Bibliotheca Palatina digital, September 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg345.html (letzter Zugriff: 28.03.2022).

———, „Cod. Pal. germ. 353: ‚Die Heidin'", Bibliotheca Palatina digital, September 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg353.html#:~:text=Ihm%20gefiel%20das%20Manuskript%20so,Christus%20und%20die%20Auferstehung%20zeigen (letzter Zugriff: 31.03.2022).

———, „Werkstatt des Diebold Lauber", Bibliotheca Palatina digital, September 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/lauber.html (letzter Zugriff: 31.03.2022).

———, „Die Elsässische Werkstatt 1418", Bibliotheca Palatina digital, November 2008, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/werkstatt1418.html (letzter Zugriff: 17.01.2022).

———, „Schwäbische Werkstatt des Ludwig Henfflin", Bibliotheca Palatina digital, März 2012, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin.html (letzter Zugriff: 29.04.2022)..

———, „Cod. Pal. germ. 16–18: Dreibändige Bibel, AT, deutsch", Bibliotheca Palatina digital, 4. Januar 2021, http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/glanzlichter/oberdeutsche/henfflin/cpg16.html (letzter Zugriff: 04.04.2022).

Steinhausen, Georg, Hrsg., *Deutsche Privatbriefe des Mittelalters*, Bd. 1, 2 Bde., Denkmäler der deutschen Kulturgeschichte (Berlin: Gaertner, 1899).

Steinhoff, Hans Hugo, „Elisabeth von Nassau-Saarbrücken“, in *Verfasserlexikon*, hrsg. von Wolfgang Stammler, 2. Aufl., Bd. 2 (Berlin, Boston: De Gruyter, 1980), Sp. 482–488.

Stetter, Christian, *System und Performanz. Symboltheoretische Grundlagen von Medientheorie und Sprachwissenschaft* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2005).

Strauch, Philipp, *Pfalzgräfin Mechthild in ihren litterarischen Beziehungen. Ein Bild aus der schwäbischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts* (Tübingen: Verlag der H. Laupp’schen Buchhandlung, 1883).

Streich, Brigitte, „Frauenhof und Frauenzimmer“, in *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Jan Hirschbiegel und Werner Paravicini, 6. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (Stuttgart: Jan Thorbecke, 2000), S. 247–262.

Strohschneider, Peter, *Ritterromantische Versepik im ausgehenden Mittelalter. Studien zu einer funktionsgeschichtlichen Textinterpretation der „Mörin“ Hermanns von Sachsenheim sowie zu Ulrich Fuetrers „Persibein“ und Maximilians I. „Teuerdank“*, Bd. 14, Mikrokosmos (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986).

Sturken, Marita, und Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001).

Suerbaum, Werner, *Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in alten Drucken* (Hildesheim, New York: Georg Olms, 2008).

Thaller, Anja, „Mechthild von der Pfalz und Margarethe von Savoyen – zwei Fürstinnen im Spiegel ihrer Korrespondenz“, in *Mechthild (1419–1482) im Spiegel der* Zeit (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2019), S. 60–68.

———, „Margarethe von Savoyen im deutschen Südwesten“, in Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache), hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 65–74.

———, „Zur Buchkultur am spätmittelalterlichen württembergischen Hof. Buchbesitz und literarische Interessen der Margarethe von Savoyen (1420–1479) im Spiegel ihrer Briefe“, in *Württemberg als Kulturlandschaft. Literatur und Buchkultur an Klöstern und Höfen*, hrsg. von Nigel Palmer, Peter Rückert und Sigrid Hirbodian, Bd. 123, Kulturtopographie des alemannischen Raums (Berlin, Boston: De Gruyter, im Erscheinen 2022), S. 1–32.

———, „Zwischen fürstlichem Prunk und finanziellen Nöten: Margarethe von Savoyen als Gräfin von Württemberg“, in *Starke Frauen? Adelige Damen im Südwesten des spätmittelalterlichen Reiches*, hrsg. von Peter Rückert, Anja Thaller und Klaus Oschema, Sonderveröffentlichung des Landes Baden-Württemberg (Stuttgart: W. Kohlhammer, im Erscheinen 2022), S. 21–42.

Tolan, John V., *Sons of Ishmael. Muslims through European Eyes in the Middle Ages* (Gainesville: University Press of Florida, 2013).

Trebeß, Achim, „Einleitung“, in *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hrsg. von Achim Trebeß (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006), S. I–X.

Unger, Gerard, *Wie man’s liest* (Salenstein: Niggli, 2009).

Velten, Hans Rudolf, „Visualität in der höfischen Literatur und Kultur des Mittelalters“, in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 304–320.

Volfing, Annette, „The Orient in Württemberg: The Topographies of Hermann von Sachsenheim“, (Vortrag gehalten auf der Konferenz: Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späten Mittelalter*:* Württemberg, Tübingen, 13.04.2018–14.04.2018).

Wallmann, Katharina, *Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnerede des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Bd. 13, Mikrokosmos (Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1985).

Walsh, Katherine, „Verkaufte Töchter? Überlegungen zu Aufgabenstellungen und Selbstwertgefühl von in die Ferne verheirateten Frauen anhand ihrer Korrespondenz“. *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins – Freunde der Landsekunde* 135 (1991): S. 129–144.

Waltenberger, Michael, „Kuckuck und Nachtigall. Stilfragen an Hugo von Montfort“, in *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*, hrsg. von Elisabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung und Silvia Reuvekamp (Berlin, Boston: De Gruyter, 2015), S. 371–388.

Wareham, Edmund, „Sozialer Kontext und Netzwerke“, in *Netzwerke der Nonnen. Edition und Erschließung der Briefsammlung aus Kloster Lüne (ca. 1460–1555)*, Wolfenbütteler Digitale Editionen, ZZ (Wolfenbüttel 2016–), http://diglib.hab.de/edoc/ed000248/start.htm (letzter Zugriff: 04.04.2022).

Watt, W. Montgomery, *Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter*, 2. Aufl. (Berlin: Wagenbach, 2010).

Wegener, Hans, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek*, hrsg. von der Universitätsbibliothek Heidelberg (Leipzig: Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1927).

Weingart, Brigitte, „Bastards: Text/Image Hybrids in Pop Writing by Rolf Dieter Brinkmann and Others“, in *Media, Culture, and Mediality. New Insights into the Current State of Research*, hrsg. von Ludwig Jäger, Erika Linz und Irmela Schneider (Bielefeld: transcript, 2010), S. 429–461.

Wenzel, Horst, *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Philologische Studien und Quellen 216 (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2009).

Westphal, Sarah, „Virtues in Print. Johannes Adelphus Muling and the 1512 Edition of ‘Die Mörin’“, in *Kulturen des Manuskript-Zeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002*, hrsg. von Arthur Groos und Hans-Jochen Schiewer (Göttingen: V&R unipress, 2004), S. 341–364.

Wetzel, Michael, „Der blinde Fleck der Disziplinen: Zwischen Bild- und Textwissenschaften“, in *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), S. 175–192.

Winkler, Hartmut, „Mediendefinition“. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 21, Nr. 1 (2004), S. 16–17.

———, *Basiswissen Medien* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008).

Wirth, Uwe, „Intermedialität“. In *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*, herausgegeben von Thomas Anz, 1:S. 254-264. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007.

Wis, Marjatta, „Zum Schleiertüchlein Hermanns von Sachsenheim: Ein gereimter Pilgerbericht des ausgehenden Mittelalters“. *Neuphilologische Mitteilungen* 66, Nr. 1 (1965): S. 1–28.

Zehtemair, Hans, Klaus Grubmüller und Ulrich Montag, Hrsg., *Jakob Püterich von Reichertshausen, der Ehrenbrief Cgm 9220*, Bd. 154, Patrimonia (München: Kulturstiftung der Länder: Freistaat Bayern, Bayerische Landesstiftung, 1999).

Zemon Davis, Natalie, „Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (*The Prothero Lecture*)“. *Transactions of the Royal Historical Society* 33 (Dezember 1983): S. 69–88.

Zimmermann, Karin, Hrsg., *Die Codices Palatini germanici der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181)*, Bd. 6, Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg (Wiesbaden: Reichert, 2003).

———, „Die Handschriften Margarethes von Savoyen in der Bibliotheca Palatina“, in Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitband zur Ausstellung in Stuttgart, Turin und Morges (Ausgaben in deutscher, italienischer und französischer Sprache), hrsg. von Klaus Oschema, Peter Rückert und Anja Thaller (Stuttgart: W. Kohlhammer, 2020), S. 100–106.

Zimmermann, Karin, und Maria Effinger, „Die pfälzischen Kurfürsten als Auftraggeber von Handschriften und Büchersammler“, Bibliotheca Palatina digital, Oktober 2012,https://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/bibliotheca_palatina /auftraggeber.html (letzter Zugriff: 17.01.2022).

Zimmermann-Homeyer, Catarina, *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*, Bd. 36, Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung (Wiesbaden: Harrassowitz, in Kommission, 2018).

Zimmern, Froben Christoph von, *Zimmerische Chronik*, hrsg. von Karl August Barack, 2. Aufl., Bd. 1 (Freiburg im Breisgau, Tübingen: Akademische Verlagsbuchhandlung J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1881).

11.2 Handschriften

11.2.1 Zentrale Handschriften

Heidin, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 353. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg353block?ui_lang=ger (korrigierte Blattfolge) (letzter Zugriff: 20.03.2022).

Mörin, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2946. Digitalisat: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3889668&order=1&view=SINGLE (letzter Zugriff: 29.04.2022).

11.2.2 Handschriften mit Verbindung zu Mechthild

Heinrich Steinhöwel, *Gregorius auf dem Stein*; *Der Junker und der treue Heinrich*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 119. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg119 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Ibn Butlân, *Tacuinum Sanitatis*, Bibliothèque nationale de France, cod. ms. lat. 9333. Digitalisat: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105072169 (letzter Zugriff: 31.03.2022).

Malagis, Reinolt von Montelban, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 340. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg340 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Niklas von Wyle, *Marina*; Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 119. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg119 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Sammelhandschrift mit Reimpaardichtungen, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 341. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg341 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

11.2.3 Handschriften in Verbindung zu Margarethe

Bibel (Altes Testament):

Bücher Mose, Josua, Richter, Ruth, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 16. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg16 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Könige, Paralipomenon I und II, Esra, Tobias, Judith, Esther, Hiob, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 17. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/
diglit/cpg17 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Psalter, Parabole, Ecclesiastes, Cantica canticorum, Sapienta, Ecclesiasticus, Propheten, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 18. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg18 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, *Herzog Herpin*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 152. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg152 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Johannes von Tepl, *Der Ackermann von Böhmen*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 76. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg76 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Legende der hl. Felix und Regula; *Legende des hl. Meinrad*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 111. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg111 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Lohengrin; *Friedrich von Schwaben*, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 345. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg345 (letzter Zugriff: 31.03.2022).

Pontus und Sidonia, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 142. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg142 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Sigenot, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 67. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg67 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

11.2.4 Weitere Handschriften

Hermann von Sachsenheim, *Mörin*, Universitätsbibliothek Thorn/Toruń, Rps 49/IV. Digitalisat:https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/73289/edition/79785/content (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Wolfram von Eschenbach, Parzival (Band 1), Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 339. Digitalisat: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339i (letzter Zugriff: 29.04.2022).

11.3 Drucke

11.3.1 *Mörin*-Drucke

Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg: Johann Grüninger, 1512], 2°, VD 16 H 2448. Digitalisat: http://diglib.hab.de/drucke/153-5-quod-2f-1/start.htm (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Worms: Sebastian Wagner, 1538]. 2°, VD 16 H 2449. Digitalisat: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00086873?page=4,5 (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Worms: Sebastian Wagner, 1539]. 2°, nicht im VD 16 erfasst. (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Frankfurt: Weigand Han, 1560]. 8°, VD 16 H 2451. Digitalisat: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN835969827&PHYSID=PHYS_0007&DMDID= (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Hermann von Sachsenheim: *Die Mörin*. Bearb. Johannes Adelphus Muling: [Frankfurt: Weigand Han Erben]. 8° 1568/69, VD 16 H 2452.

11.3.2 Weitere Drucke

Der Freidanck. Bearb. und hrsg. Sebastian Brant: [Straßburg: Johann Grüninger, 1508]. 4°, VD 16 F 2542.

Die sieben weisen Meister: [Straßburg: Matthias Hupfuff, 1512]. 4°, VD 16 S 6329.

Guillaume Caoursin: *Historia von Rhodis*. Bearb. und übers. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg: Martin Flach, 1513]. 2°, VD 16 C 790.

Hans Bühl: *Die Königstochter von Frankreich*: [Straßburg: Johann Grüninger, 1500]. 2°, GW05707.

Hans Bühl: *Die Königstochter von Frankreich*: [Straßburg: Johann Grüninger, 1508]. 2°, VD 16 ZV 7337.

Hermann Bote: *Till Eulenspiegel*: [Straßburg, Johann Grüninger, 1510]. 4°, VD 16 ZV 2280.

Herpin: [Straßburg, Johann Grüninger, 1514]. 2°, VD 16 H 2674.

Huge Schappeler. Übers. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: [Straßburg: Johann Grüninger, 1508]. 2°, VD 16 H 5854.

Huge Schappeler. Übers. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Bearb. u. Hrsg. Conrad Heyndörffer: [Straßburg, Johann Grüninger, 1500]. 2°, GW 12589.

Jakob Mennel: *Passional* (in Form eines Gerichts). Beitr. Johannes Adelphus Muling: [Straßburg, Johann Grüninger, 1514]. 2°, VD 16 A 221.

Johannes Adelphus Muling: *Barbarossa*. Bearb. Sebastian Brant: [Straßburg: Bartholomäus Grüninger 1535]. 2°, VD 16 A 218.

Johannes Adelphus Muling: *Die Türckisch Chronica*: [Straßburg: Martin Flach, 1513]. 2°, VD 16 A 236.

Johannes Pauli: *Schimpf und Ernst*: [Frankfurt am Main: Weigand Han, 1549]. 4°, nicht im VD 16 verzeichnet. Nachweis in Gotzkowsky, *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers*, 317.

Johannes von Capua: *Das Buch der alten Weisen*. Übers. Antoninus Pforr: [Straßburg: Johann Grüninger, 1501]. 2°, VD 16 J 378.

Loher und Maller. Übers. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: [Straßburg: Johann Grüninger, 1514]. 2°, VD 16 S 3414.

Publius Terentius Afer: *Comodiae*. Komm. Guido Juvenalis, Jodocus Badius Ascensius und Johannes Egidius: [Straßburg, Johann Grüninger, 1496]. 2°, GW M45481.

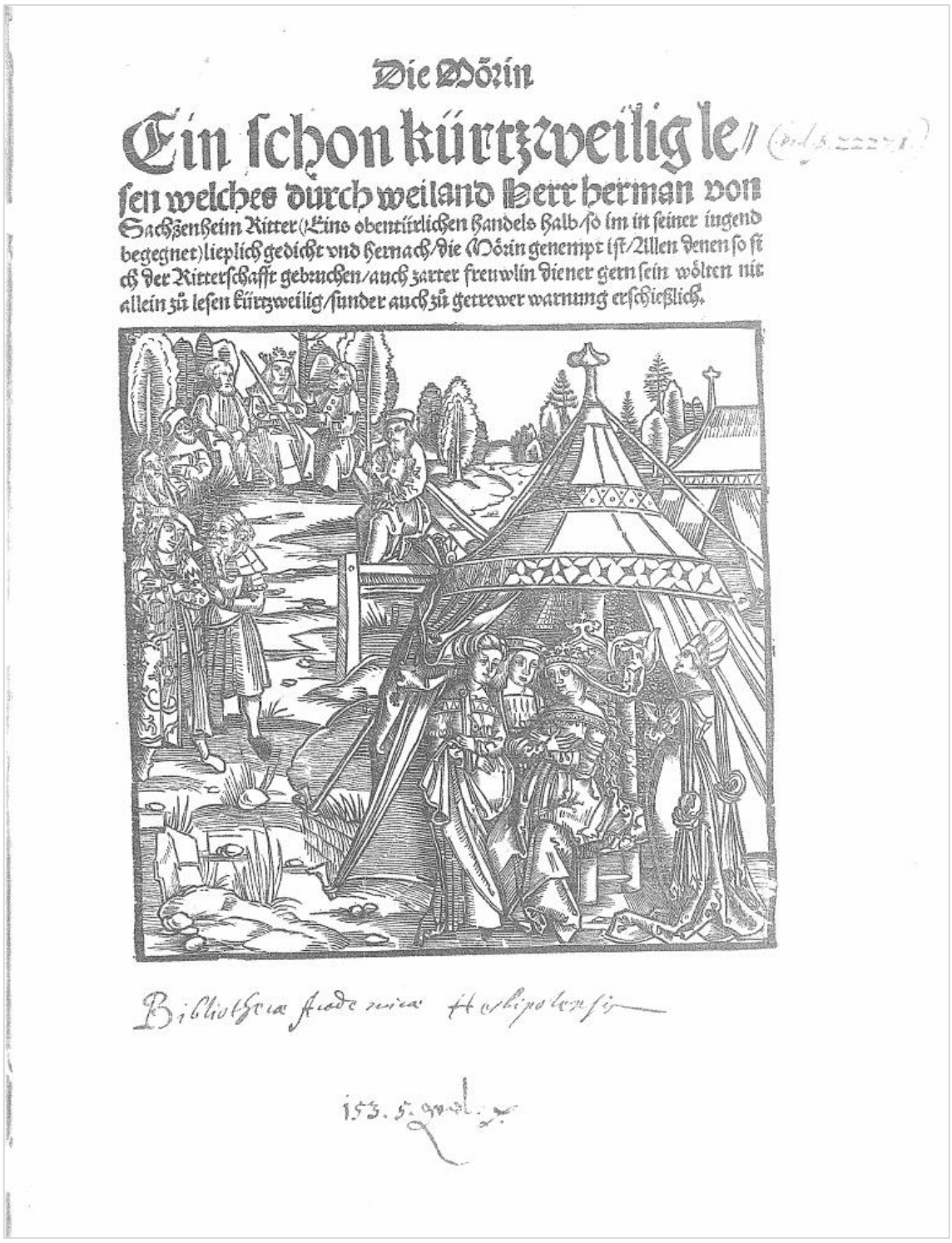
Publius Vergilius Maro: *Majoris Opera*. Bearb. und komm. Sebastian Brant, Aelius Donatus, Domitius de Caldereiis, Antonio Mancinelli, Cristoforo Landino und Servius: [Straßburg, Johann Grüninger, 1502]. 2°, VD 16 V 1332.

12 Anhänge

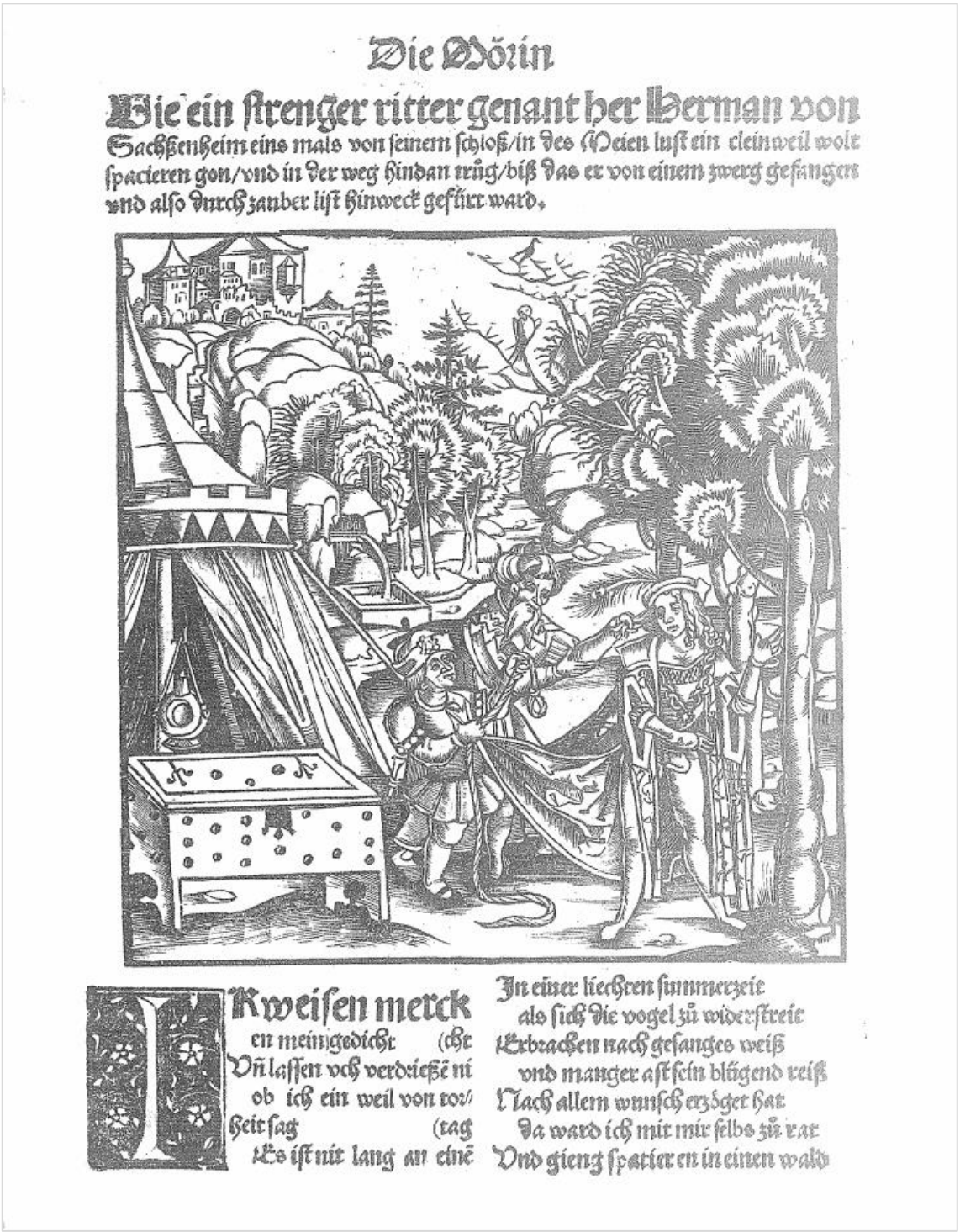
12.1 Holzschnitte der Erstauflage von 1512

Mörin [Johann Grüninger, Straßburg, 1512]. 2°, VD 16 H 2448.

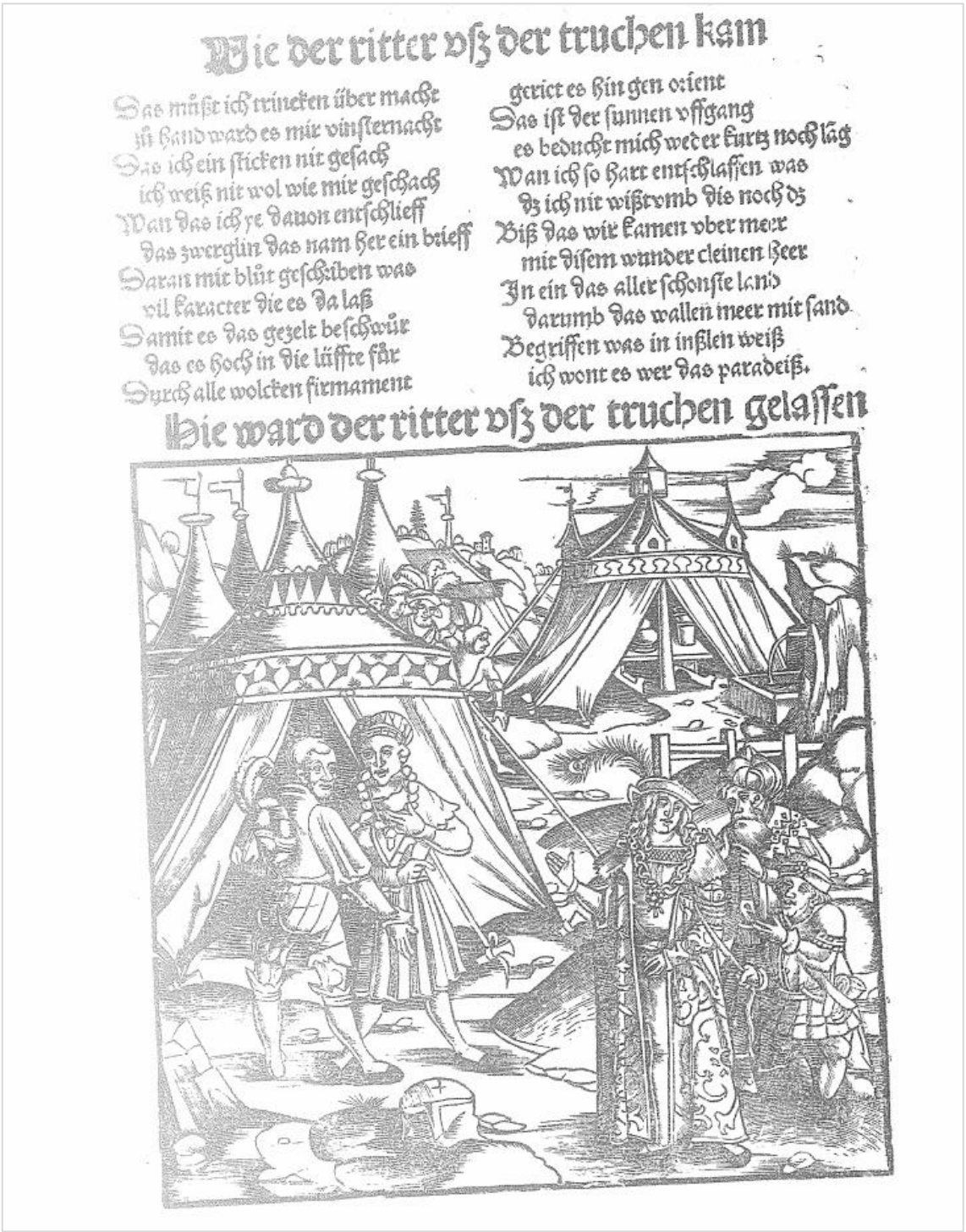
Frontispiz



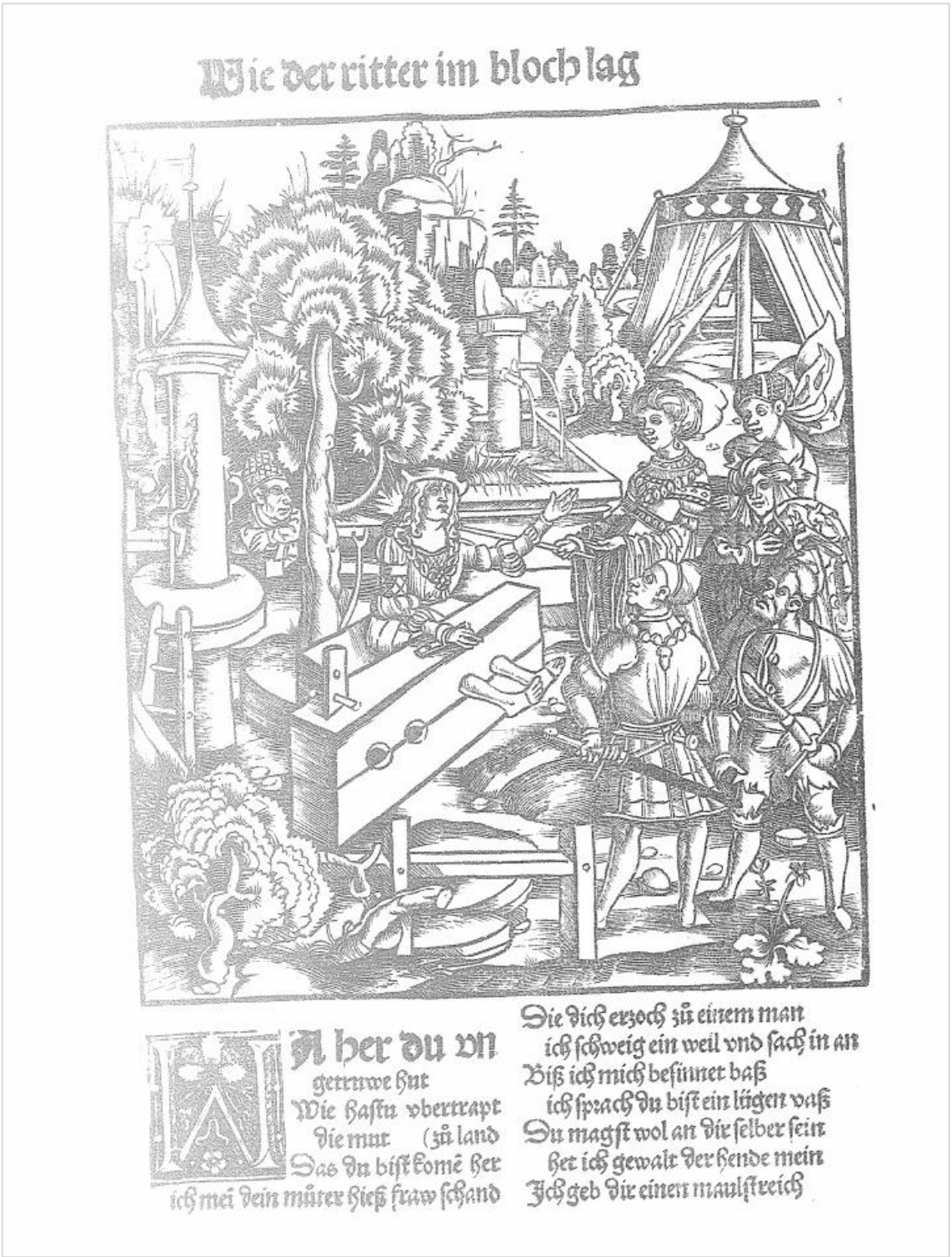
Textholzschnitt 1



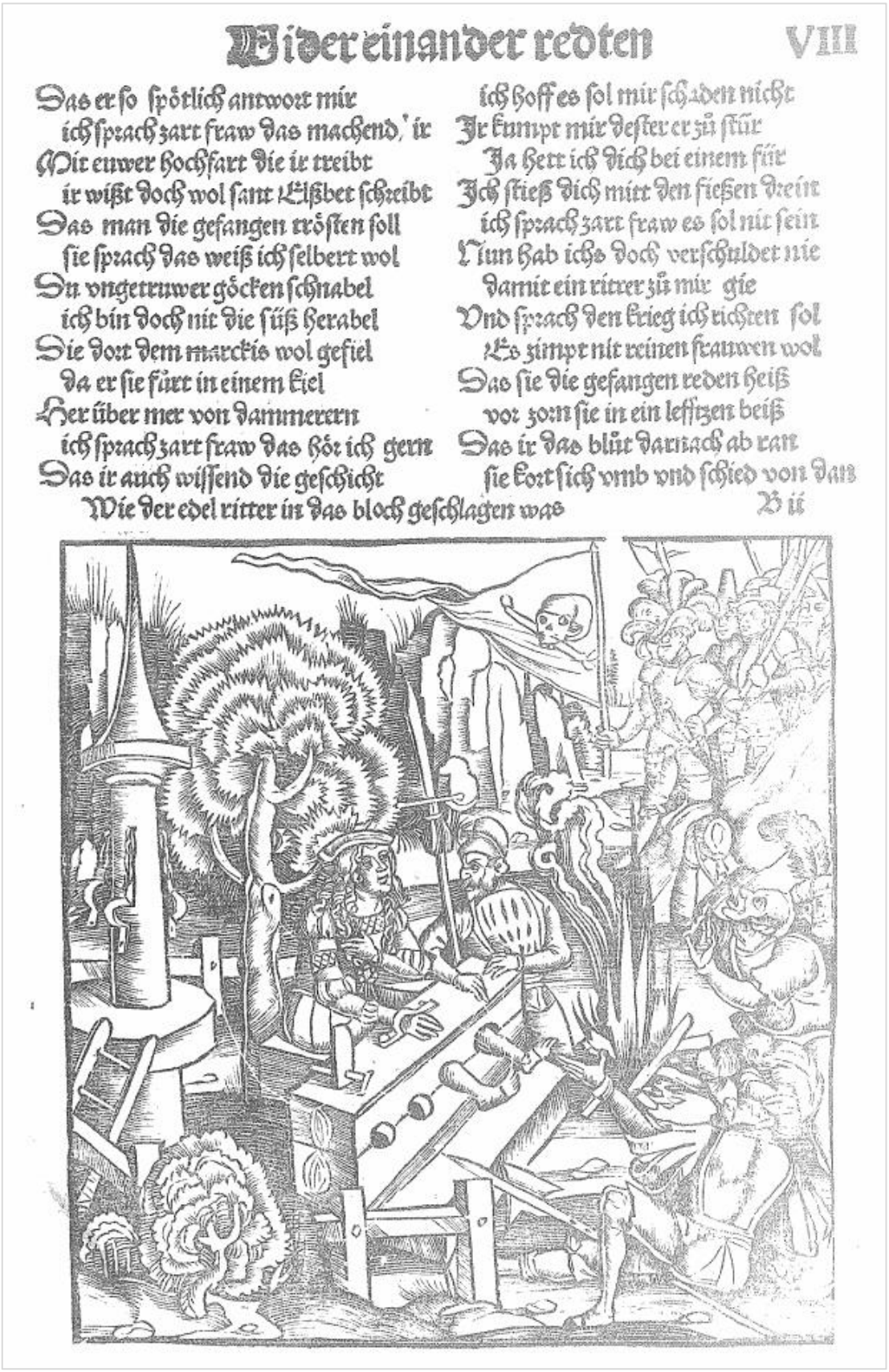
Textholzschnitt 2



Textholzschnitt 3



Textholzschnitt 4



Wider einander redten VIII

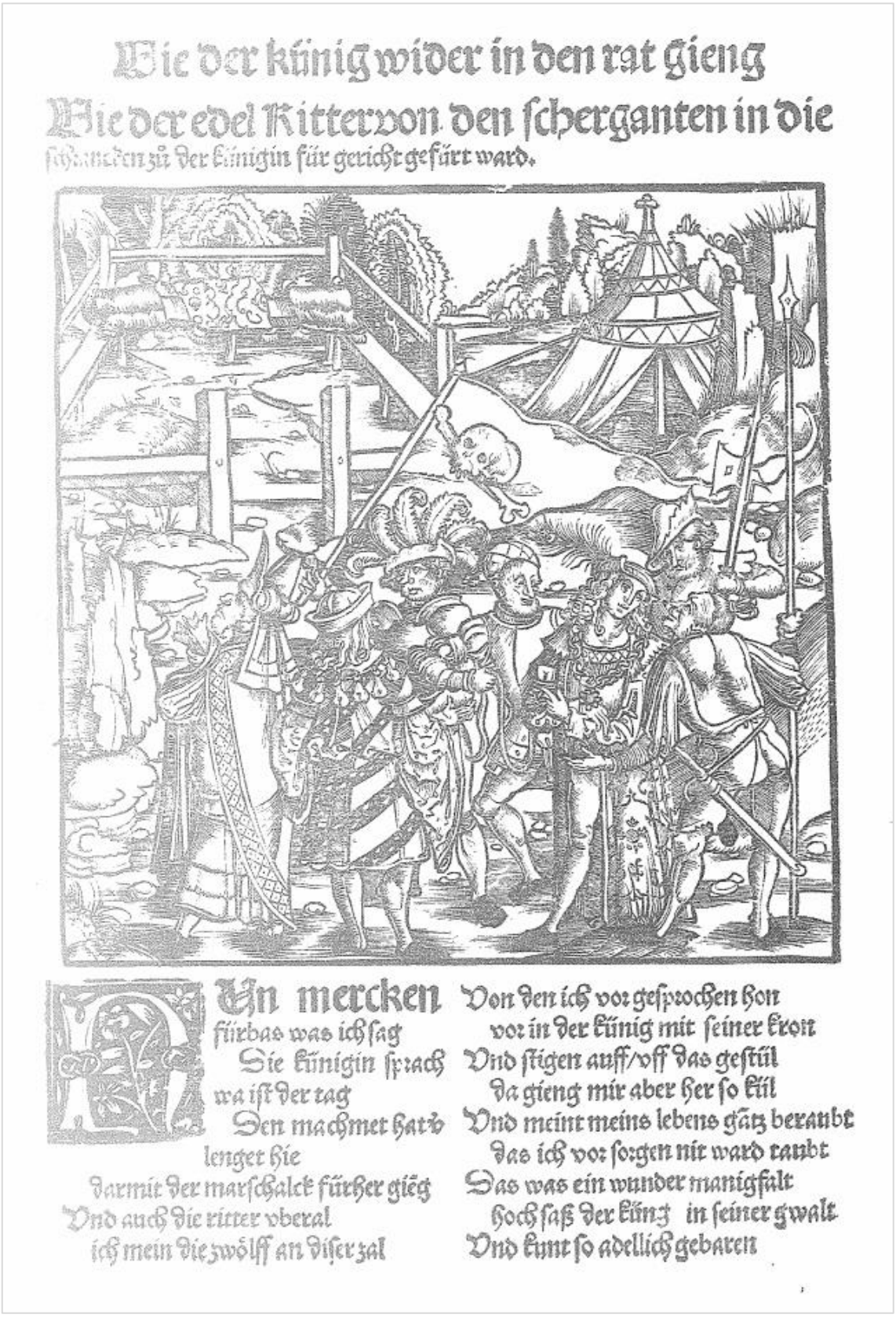
Das er so spötlich antwort mir
ich sprach zart fraw das machend, ir
Mit euwer hochfart die ir treibt
ir wißt doch wol sant Elßbet schreibt
Das man die gefangen trösten soll
sie sprach das weiß ich selbert wol
Du vngetruwer göcken schnabel
ich bin doch nit die süß herabel
Sie dort dem marckis wol gefiel
da er sie fürt in einem kiel
Her über mer von dammererr
ich sprach zart fraw das hör ich gern
Das ir auch wissend die geschicht
Wie der edel ritter in das block geschlagen was

ich hoff es sol mir schaden nicht
Ir kumpt mir dester er zů stür
Ja herr ich dich bei einem für
Ich stieß dich mitt den fießen dein
ich sprach zart fraw es sol nit sein
Nun hab ichs doch verschuldet nie
damit ein ritter zů mir gie
Vnd sprach den krieg ich richten sol
Es zimpt nit reinen frauwen wol
Das sie die gefangen reden heiß
vor zorn sie in ein lefftzen beiß
Das ir das blůt darnach ab ran
sie kort sich vmb vnd schied von dan

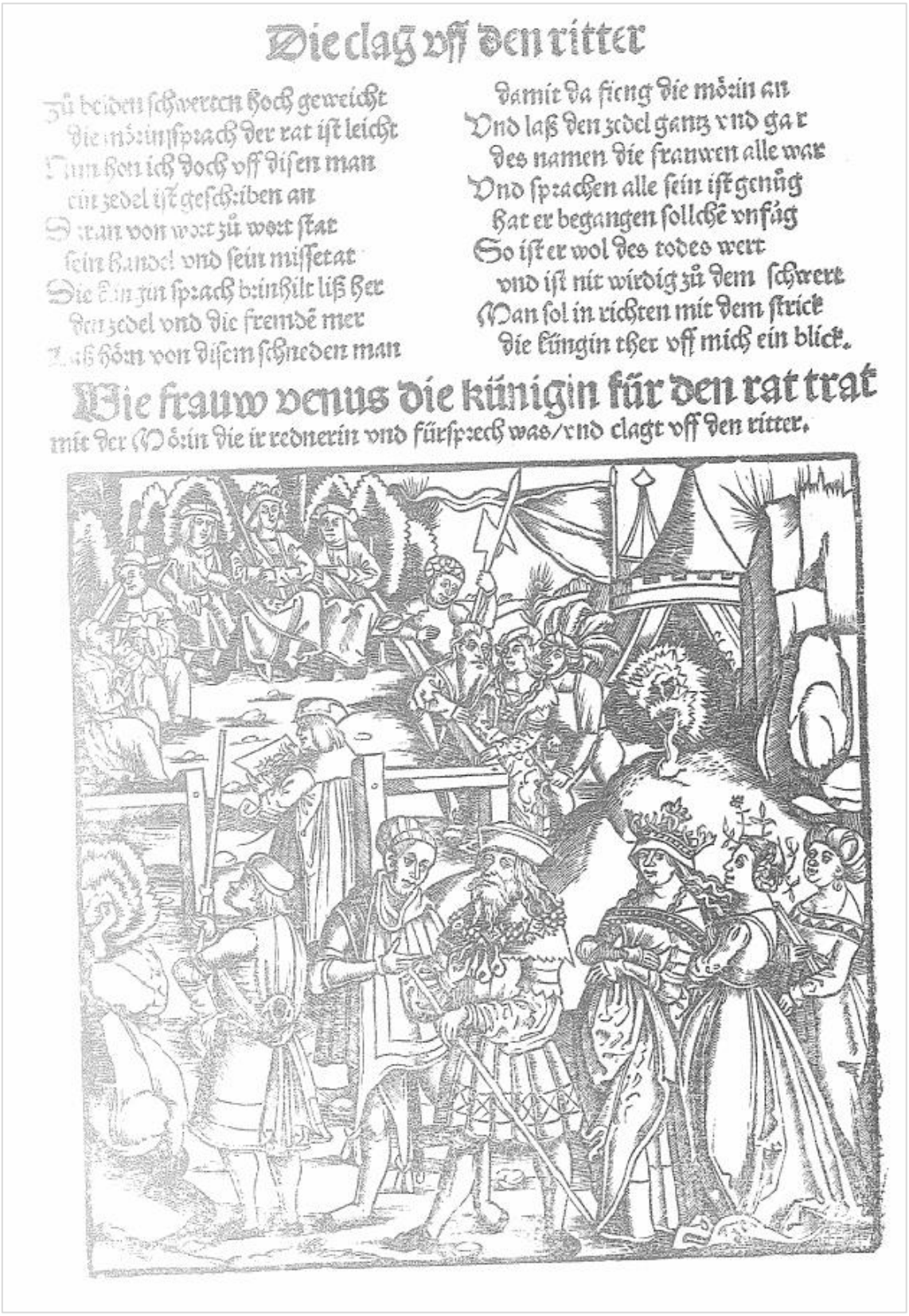
B ii

Textholzschnitt 5

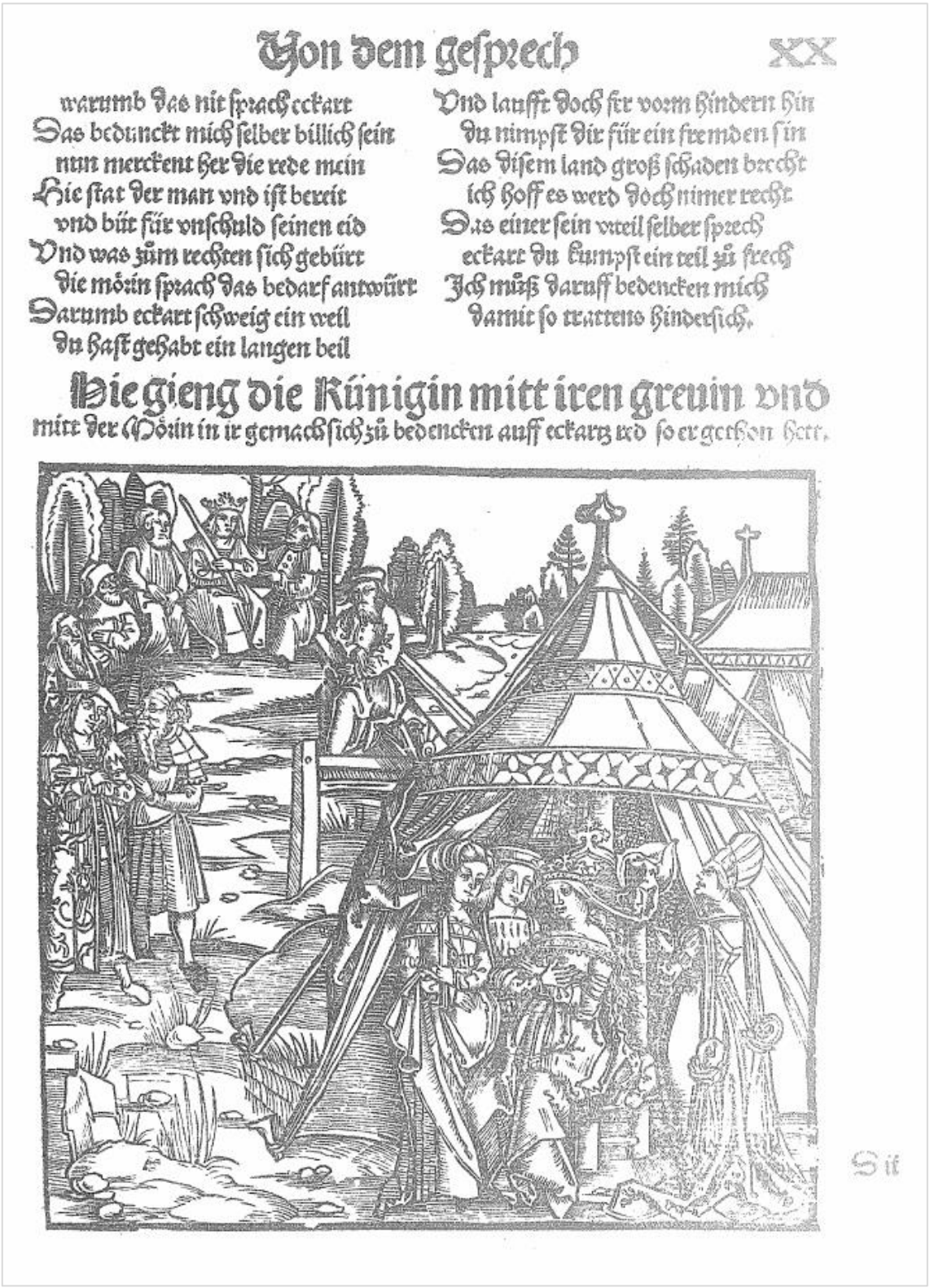
Textholzschnitt 6



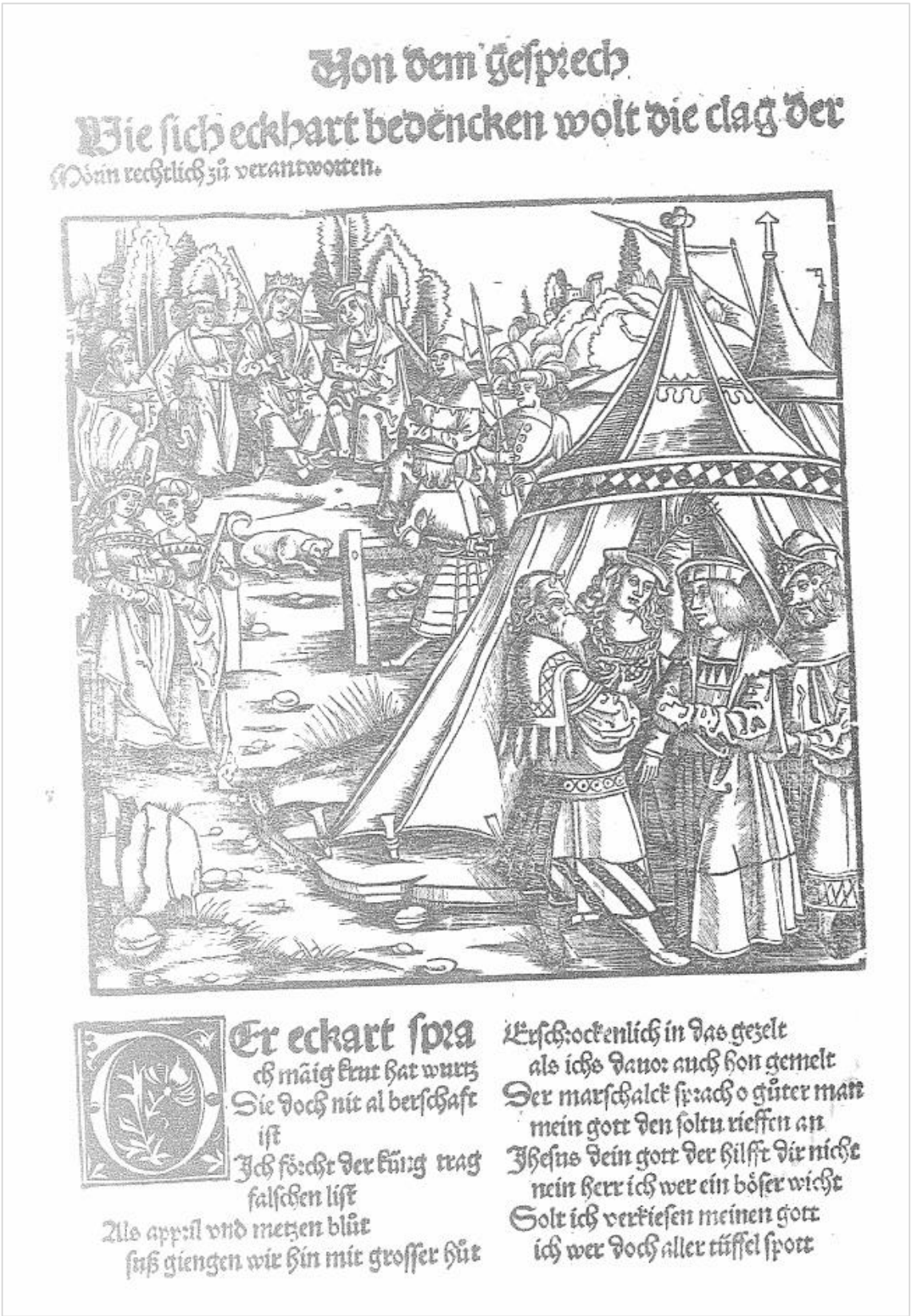
Textholzschnitt 7



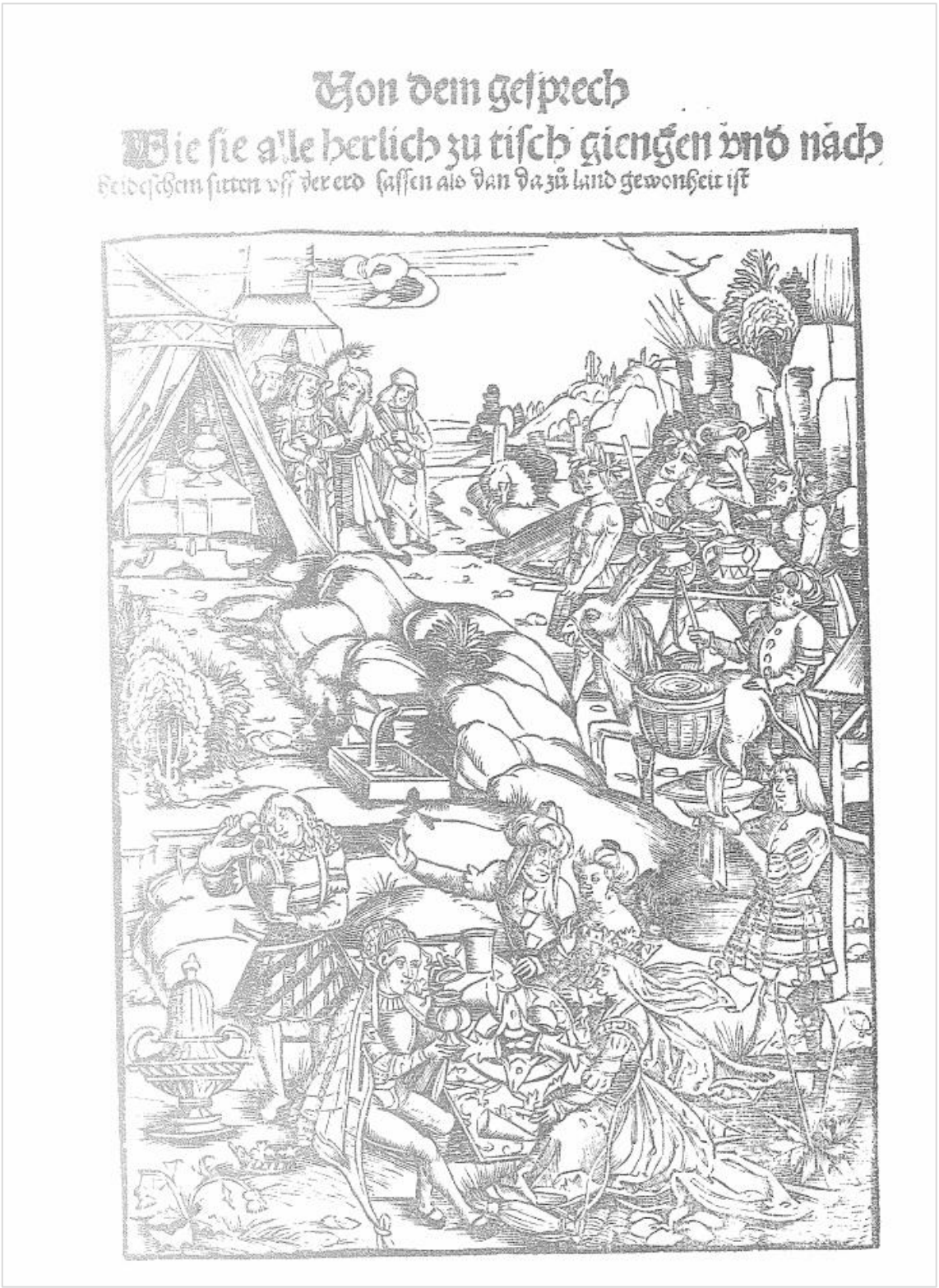
Textholzschnitt 8



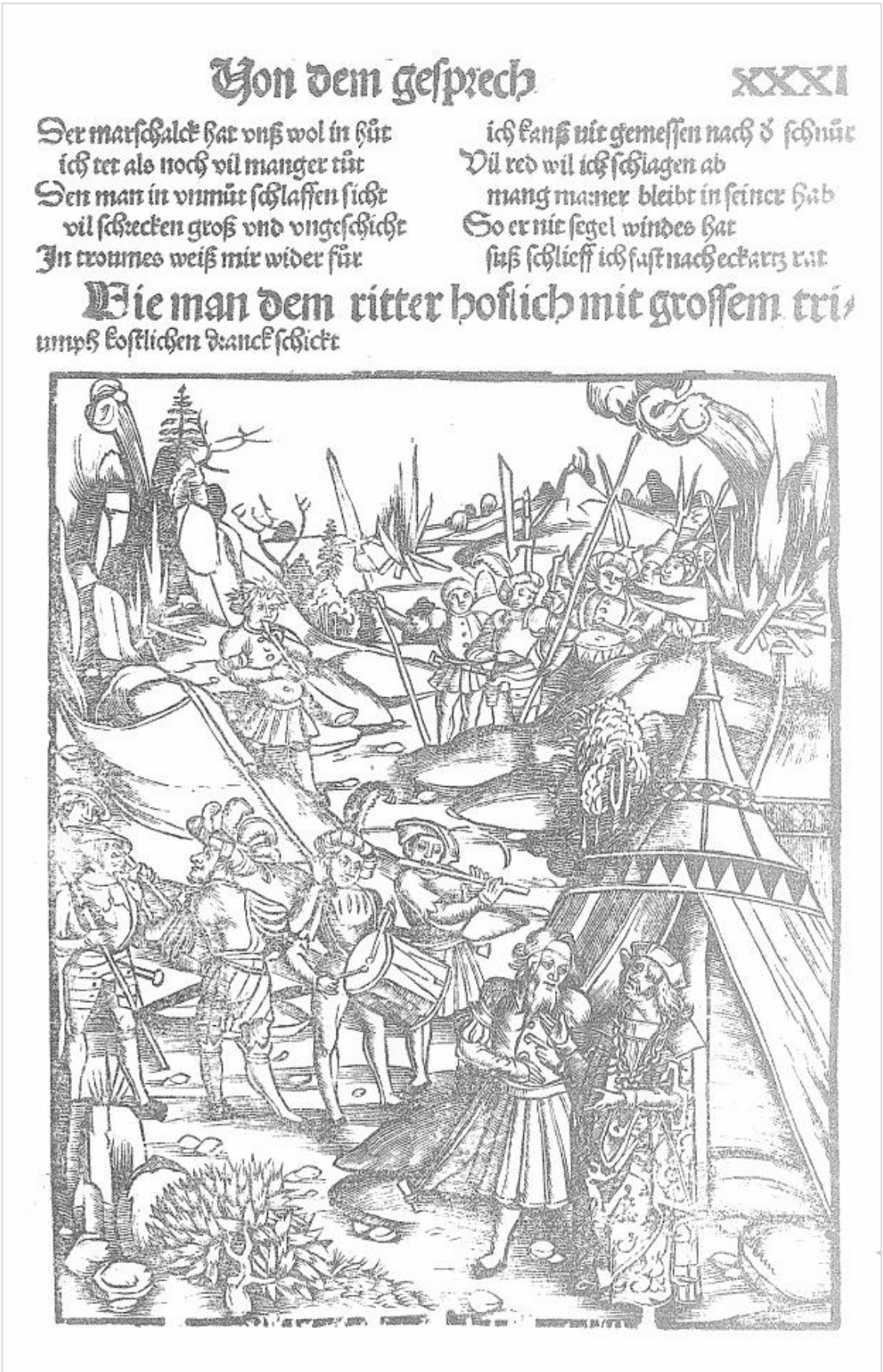
Textholzschnitt 9



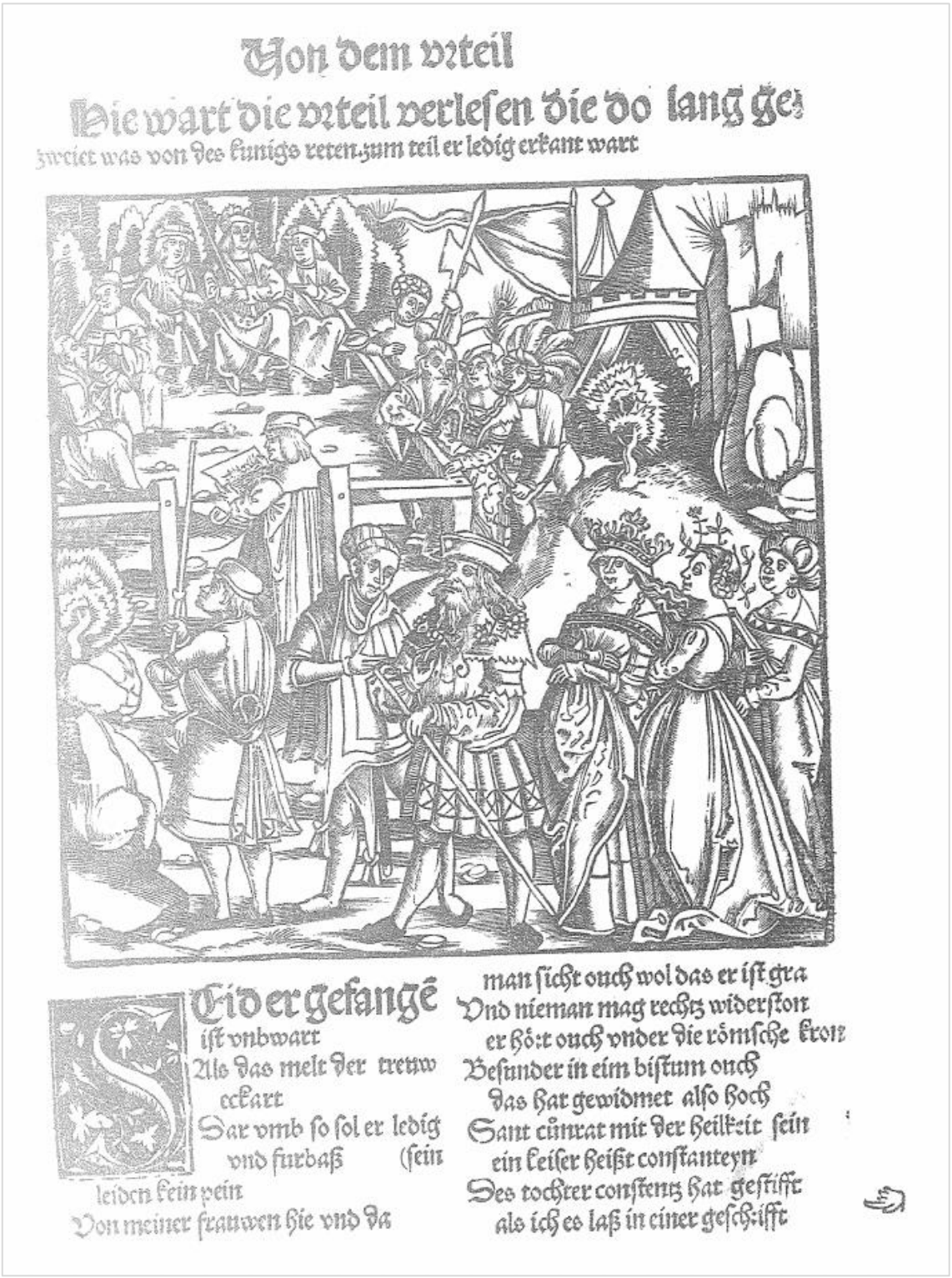
Textholzschnitt 10



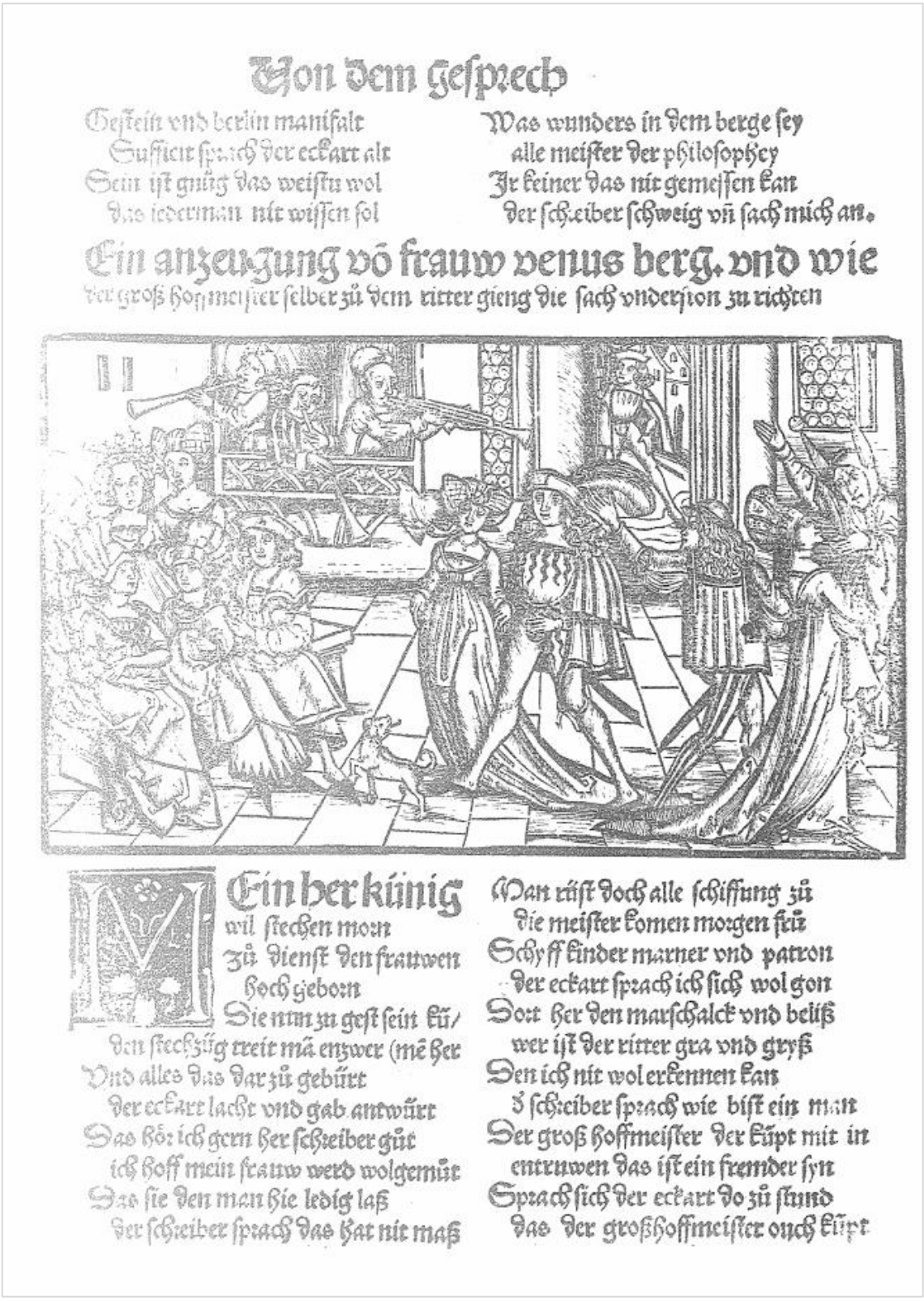
Textholzschnitt 11



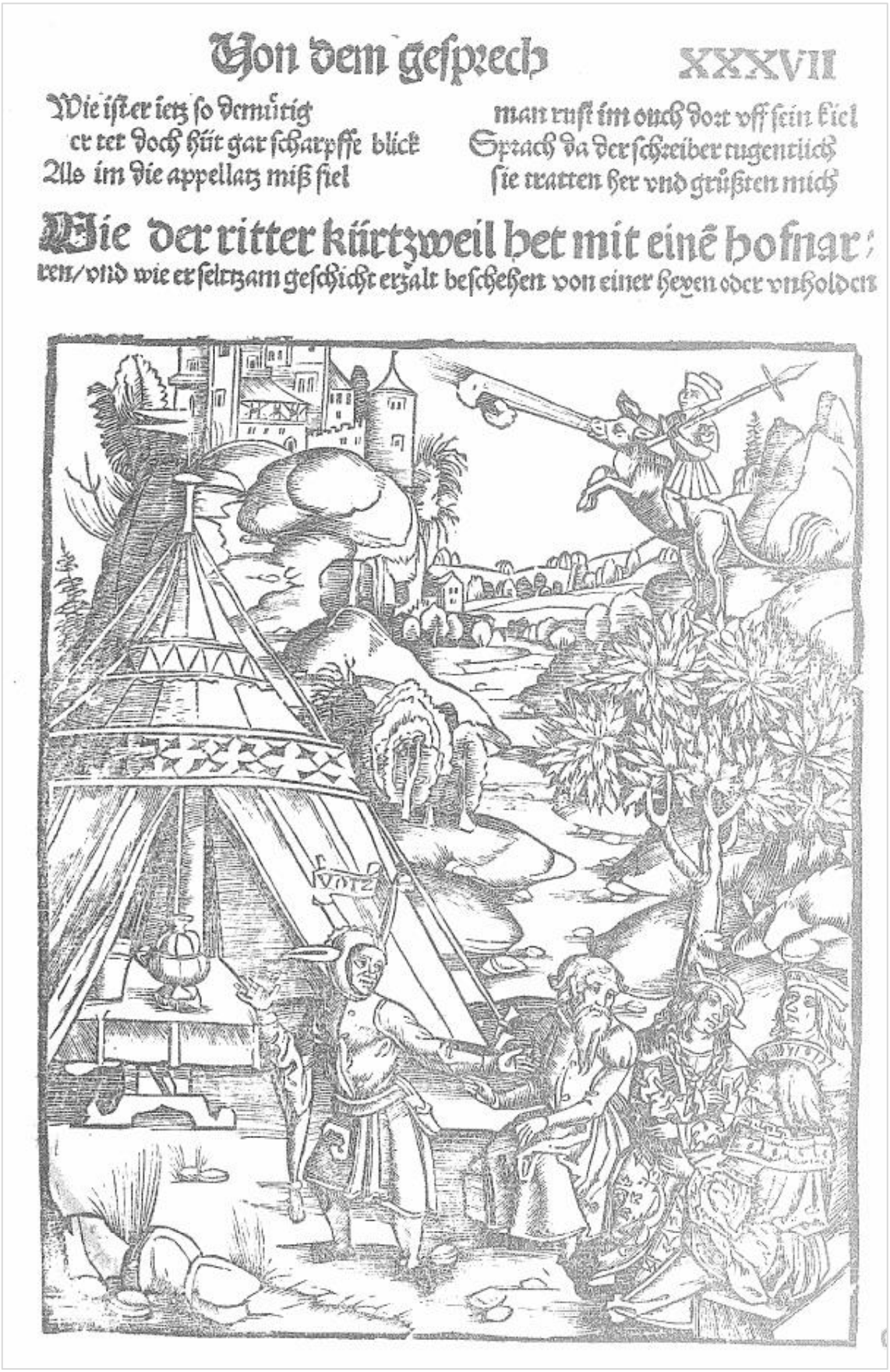
Textholzschnitt 12



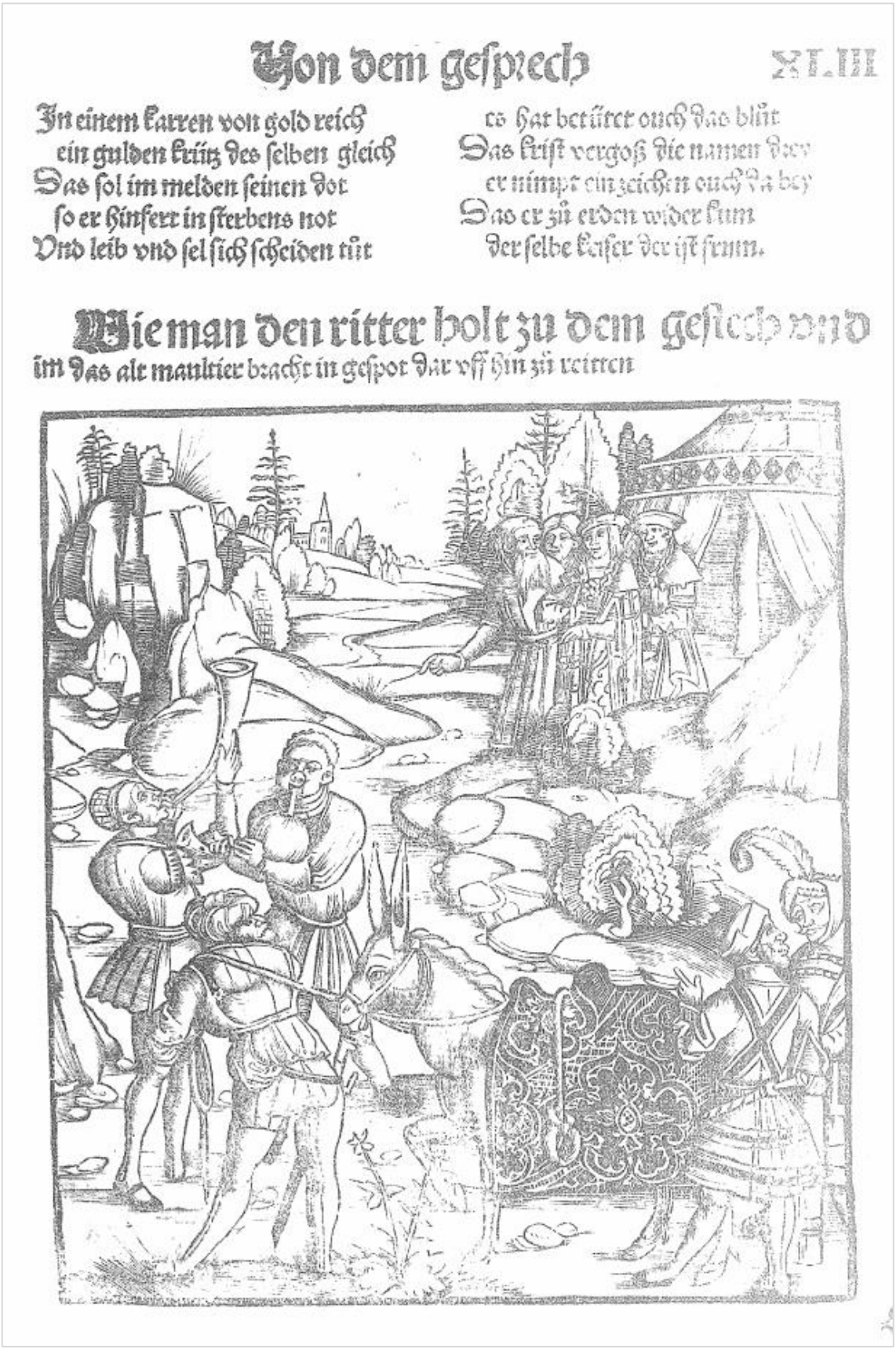
Textholzschnitt 13



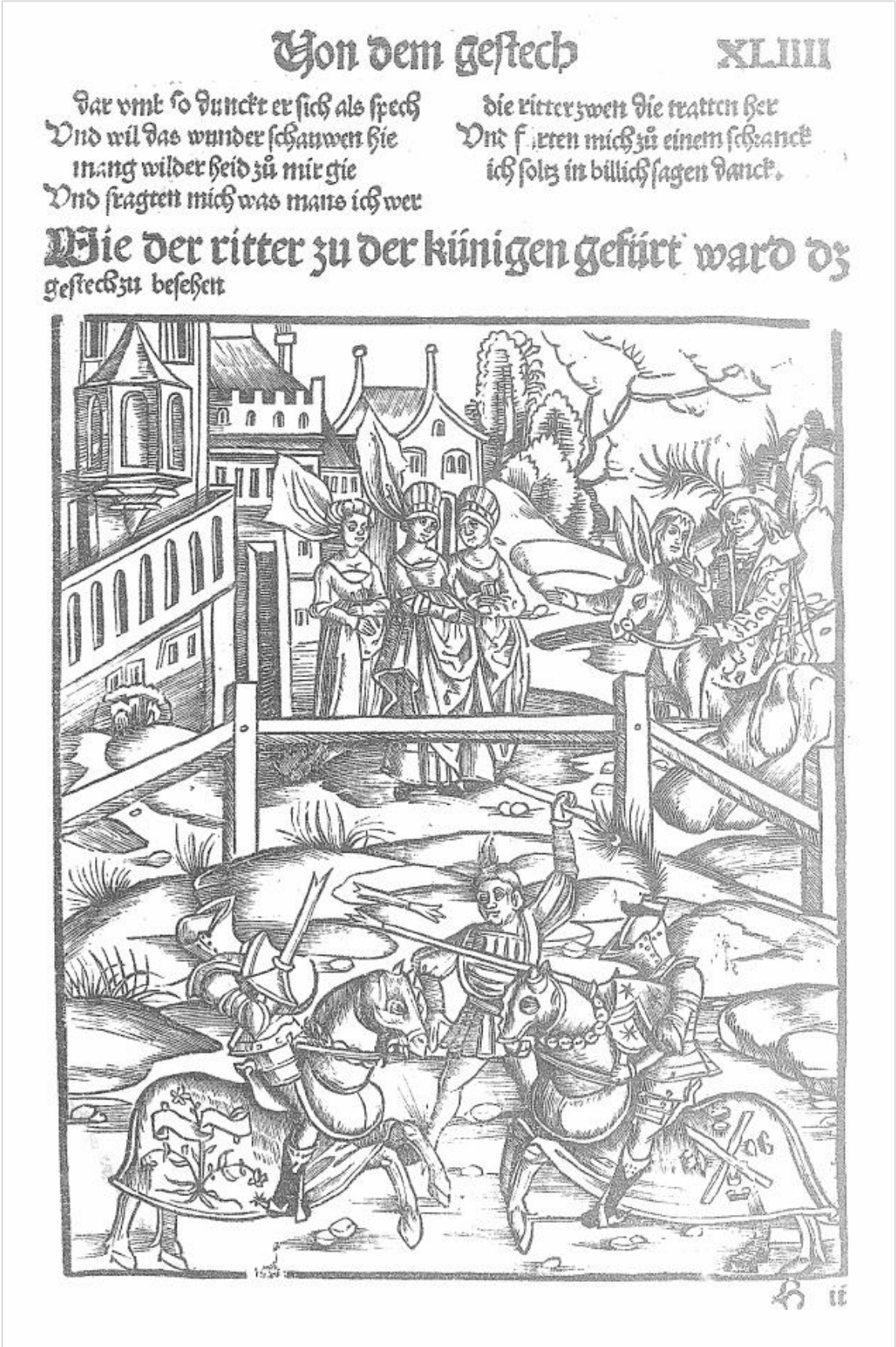
Textholzschnitt 14



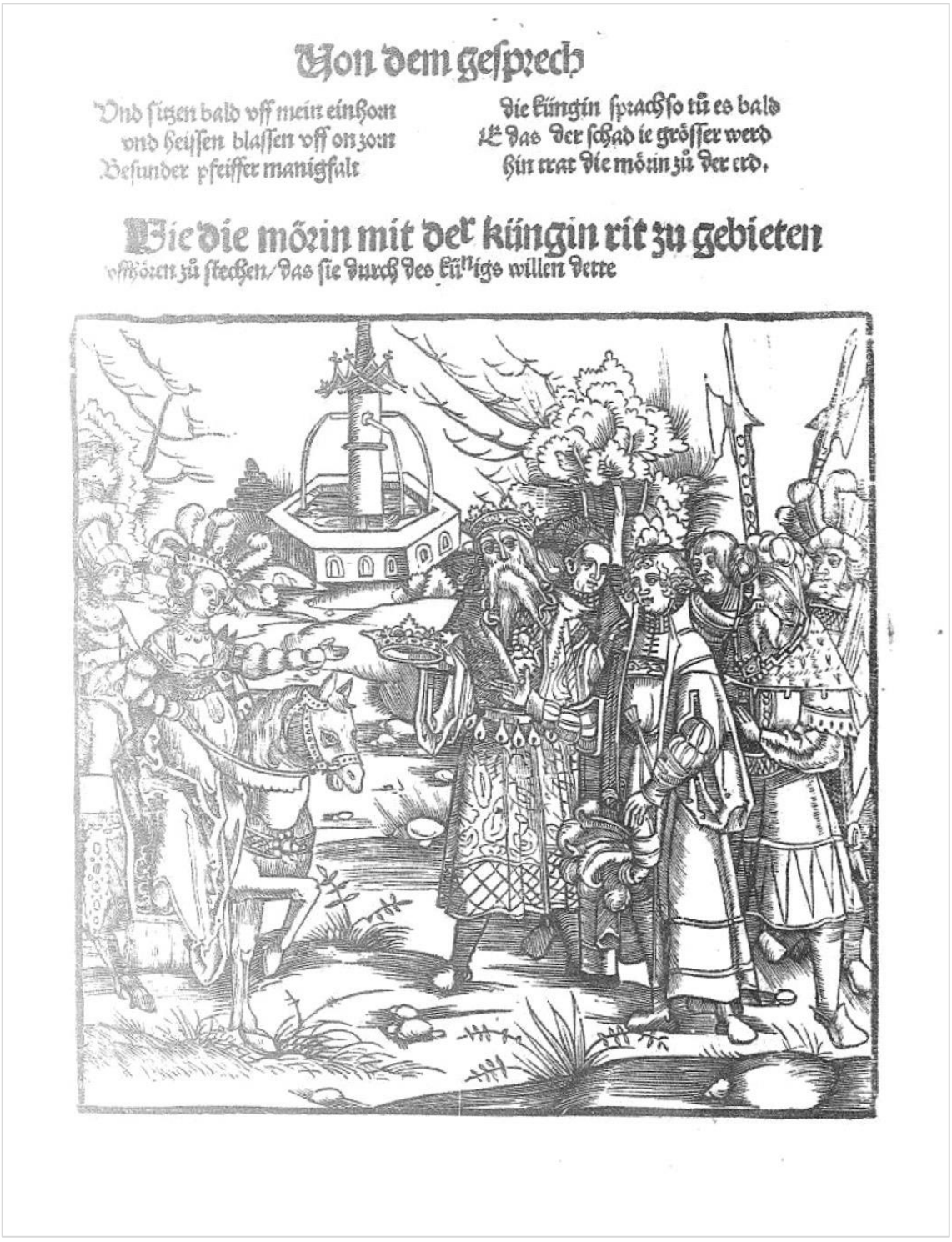
Textholzschnitt 15



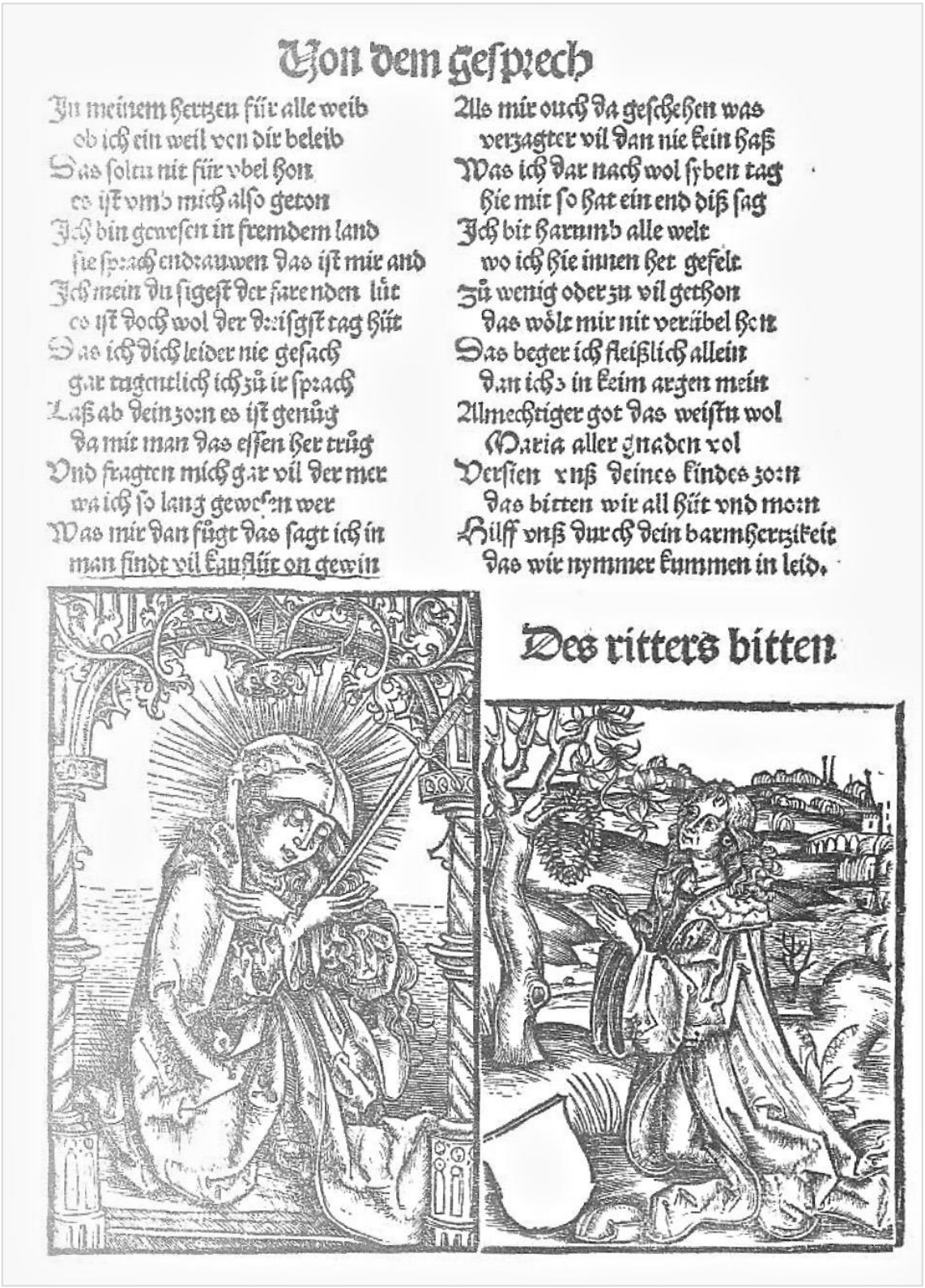
Textholzschnitt 16



Textholzschnitt 17



Textholzschnitte 18 und 19



Von dem geſprech

In meinem hertzen für alle weib
ob ich ein weil von dir beleib
Das ſoltu nit für vbel hon
es iſt vmb mich alſo geton
Ich bin geweſen in fremdem land
ſie ſprach entrauwen das iſt mir and
Ich mein du ſigeſt der farenden lüt
es iſt doch wol der dritſgſt tag hüt
Das ich dich leider nie geſach
gar tugentlich ich zů ir ſprach
Laß ab dein zorn es iſt genůg
da mit man das eſſen her trůg
Vnd fragten mich gar vil der mer
wa ich ſo lang geweſen wer
Was mir dan fügt das ſagt ich in
man findt vil kunſtlůr on gewin

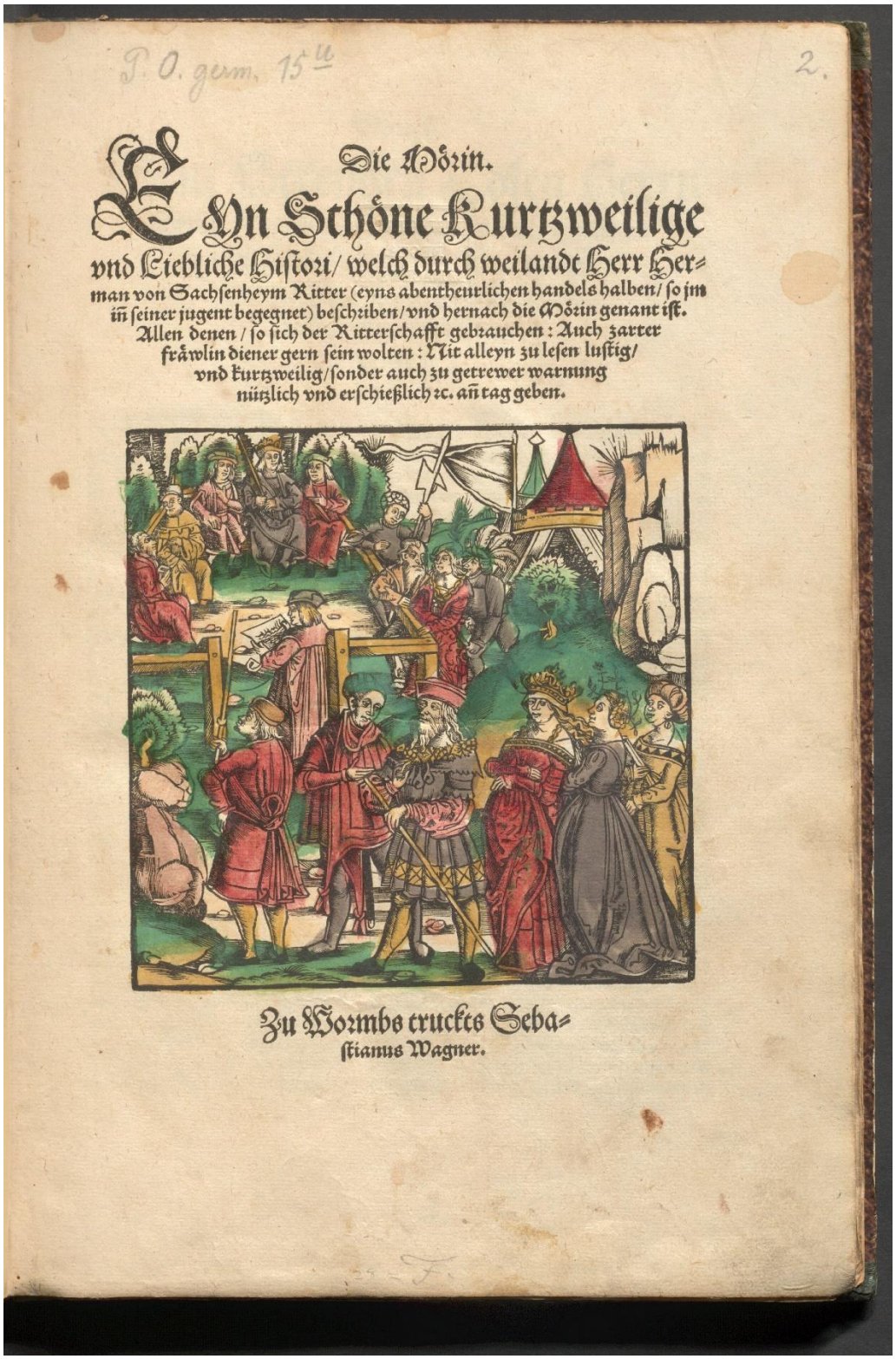
Als mir ouch da geſchehen was
verzagter vil dan nie kein haß
Was ich dar nach wol fyben tag
hie mit ſo hat ein end diß ſag
Ich bit harumb alle welt
wo ich hie innen her gefelt
Zů wenig oder zu vil gethon
das wölt mir nit verübel hon
Das beger ich fleißlich allein
dan ichs in keim argen mein
Almechtiger got das weiſtu wol
Maria aller gnaden vol
Verſien vnß deines kindes zorn
das bitten wir all hüt vnd morn
Hilff vnß durch dein barmhertzikeit
das wir nymmer kummen in leid.

Des ritters bitten

12.2 Holzschnitte des Wormser Drucks von 1538

Mörin [Worms, Sebastian Wagner, 1538] 2°, VD 16 H 2449.

Frontispiz



Textholzschnitt 1

I

Wie eyn strenger Ritter genant
Herr Herman von Sachsenheym/auff eyn zeit vō
seinem Schloß/ iñ des Meyen lust/eyn kleyne weil/wolt spa-
cieren gehn/vnnd jn der weg hindan trūg/ also/daß er
iñ dem Wald verirret/vnd zu leest von eynem
Zwergen gefangen/ vnd iñ eyn Trū-
hen verschlossen/vnd also durch
zauber list hinweg gefürt
ward ꝛc.

DEr weisen mercket
mein gedicht/
Vñ lasset euch verdrieß-
sen nicht.

Ob ich eyn weil von thorheyt sag/
Es ist nit lang an eynem tag.
Jñ eyner liechten Sommer zeit/
Als sich die vögel widerstreit.
Erbrachen/nach gesanges weiß/

A

Textholzschnitt 2

Hiſtori von herr Herman von
Wie der Ritter widerumb auß der trühen
gelaſſen ward.

DO ich erwacht vñ
vmb mich ſach/
Das Zwerglin zu dem
alten ſprach.
Herr ſoll ich wecken diſen gauch/
Ja lieber Zwerg/ſo ſicht er auch.
Daß er vnß nit enttrinnen kan/
Das Zwerglin nam ſich tugent an
Vnd weckt mich auff mit worten ſüß
Dänocht ſo warn mir hend vñ füß
Verſtricket iñ der trühen hart/
Das edel Zwerglin kleyn vñ zart.
Sperr auff die trühen meyſterlich/
Erlöſt von allen banden mich.
Strickt mir eyn ſeyl vñ meinen arm
Ach lieb her Zwerg/dz laſſent farn
Nün bin ich doch keyn mörder nicht/
Wölt jr mich füren für gericht.
Als ob ich ſei eyn ſchedlich man/
Ja/ſprach der alt Graminian.
Recht ſam ich wer eyn filtzger baur/
Als Engel Meir von Tiſelmaur.
Der Neidhart mir keyns gütē gundt
Außfürten ſie mich zu der ſtund.
Für das gezelt/auff eynen plan/
Do ſah ich wuniglichen ſtan.
Manch ſchön gezelt/iñ reichē pflantz
Dariñ

Textholzschnitt 3

Sachsenheym Ritter. III

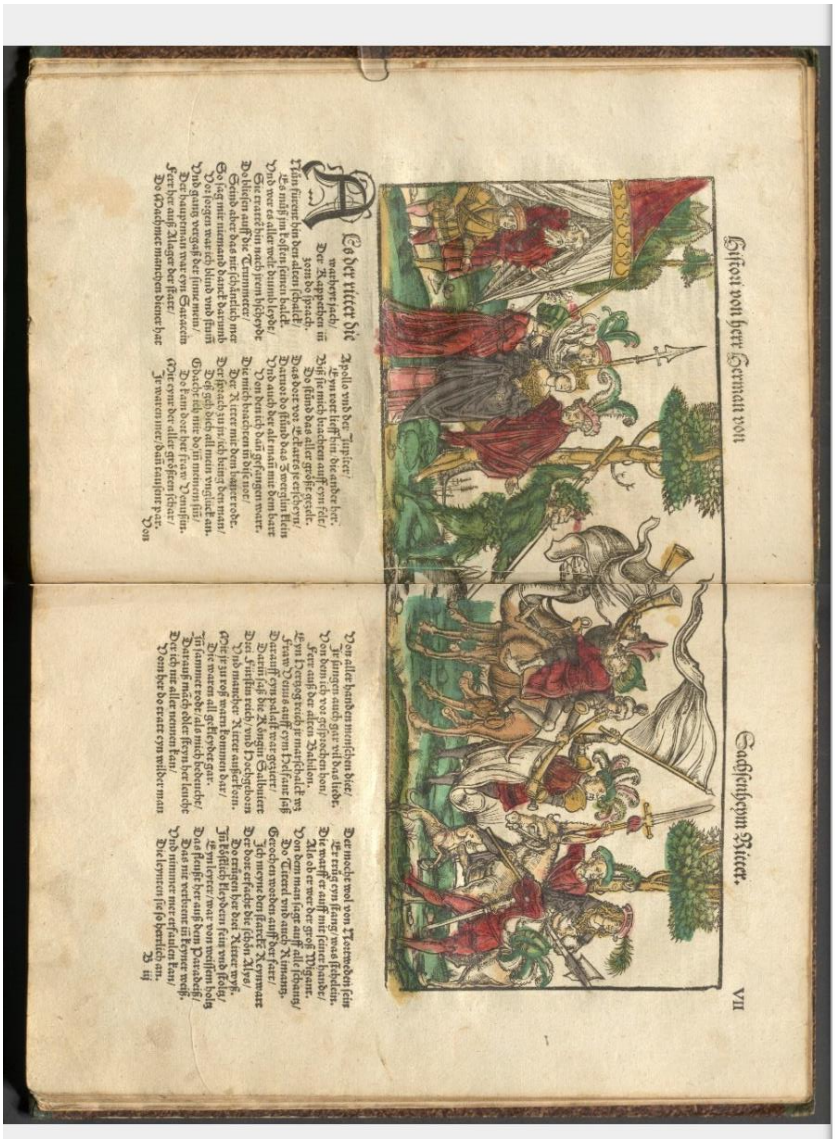
Darin̄ do leucht der Sonnē glantz
Als ob es alles feuer wer/
Kōng Artus/nach art der Römer
Entschliessen vnder besserm nie/
Jch kans nit als gesagen/wie.
Manch gezelt schön gezieret was/
Mit gold/gesteyn/vñ Königs faß
Die gläßten durch eynander vast/
Die vögel hetten wenig rast.
Jr stim̄ vnd kel offt ward entbort/
Solt es eyn Keyser hon gehort.
Es müßt jm vnuerdrossen sein/
Ach Gott wie mäches blümlin fein
Sah ich/vnd werder frücht auch vil
Busaun̄ vñ pfeiffen/seydten spiel.
Der hört ich vil/vnd mancherley/
Von melodei das schönst geschrey.
Von frawen vnd jungkfräwlin zart
Eyn junger Ritter/on eyn̄ bart.
Der trat her mit eynr wilden schar/
Darunder warn wol dreissig par.
Scherganten büben/oder mee/
Jch meyn/daß auff dem hering see
Scheutzlicher büben nit erschein/
Erst trauret mir das hertze mein.
Vnd meynt/mein leben wer verlorn/
Eyn groß schergāt/war kal beschorn
Mit eynem rodten bart so dick/
Der thet vff mich gar scharpfen blick
Jch sah wol/daß er mein begert/
Er trūg das aller größte schwert.
Das ich mit augen nie gesach/
Jn̄ dem der Ritter zu mir sprach.

Wie der Ritter vntrewlich von der Königin herrschafft empfangen/als er vom Zwerglin mit künsten vnd zauber list/im̄ schlaff/über Meer gefürt ward.

A iij

Textholzschnitt 4

Textholzschnitt 5



Textholzschnitt 6

Sachsenheym Ritter. IX

NVn mercket fürbaß/was ich ſag/
Die Kõngin ſprach/wo iſt der tag.
Den Machmet hat verlengert hie/
Domit der marſchalck fürher gieg
Vnd auch die Ritter all zumal/
Jch meyn die zwölff an diſer zal.
Von den ich vor geſprochen hon/
Vorn her der Kõng mit ſeiner krõ.
Vnd ſtigen do auff das geſtül/
Do gieng mir an mein hertz ſo kül.
Vnd meynt meins lebẽs gar beraubt
Daß ich vor ſorgen nit war taub.
Das war eyn wunder manigfalt/
Noch ſaß der Kõng iñ ſeiner gwalt
Vnd kundt ſo adelich gebarn/
Was ſunſt vor ritter darbei warn.
Die hielten all an eyner rott/
Mich daucht/ich wer jr aller ſpott
Sie ſahen mich gar ſcheußlich an/
Do ſah ich auch ſchweben den fan.
Der eitel rodt geferbet was/
Do bei die edel Kõngin ſaß.
Auff eym geſtül gar adelich/
Võ mancher handt koſten vñ reich
Der ich nit aller nennen kan/
Dort abher kam eyn weiſſer ſchwã
Vil ſchneller/dañ keyn adelar/
Vmb ſie do ſaß eyn groſſe ſchar/
Von frawen vnd jungkfrawen zart/
Manch werde fraw von Ritters art.

C

Textholzschnitt 7

Sachsenheym Ritter. XI

VNd sprach / die
red gefelt mir wol /
Es geht doch / als es bil
lich sol.
An manchen enden hie vnd dort /
Es ist eyn alt gesprochen wort.
Wer hie auff erden fälschlich wirbt /
Ob er eyns vnrechten todts stirbt.
Das sei den wilden gensen klagt /
Die Kôngin war gar vnuerzagt.
Vnd auch die andern frawen zart /
Domit der radt beschlossen ward.
Vnd tratten hin all in gemeyn /
Die Kôngin vnd die frawen reyn
Vnd auch die andern überal /
Ich weyß nit wol jr aller zal.
Vor jn gieg her der Marschalck gůt /
Vnd auch der Beliß hochgemůt.
Vnd botten für / als sie es wolt /
Mit stäblin / all mit feinem goldt.
Durch das getreng / zu dem gericht /
O we des scharpffen angesicht.
Das mir die Kôngin do verleych /
Von schrecken ward ich rodt vnd
bleych.
Vnd sah den frommen Eckart an /
Er lacht / vñ sprach / vil gůter man
An Gott niemand verzweiffeln sol /
Ich sprach / gnad her / das weyß ich
wol.
An Gott ich nit verzagen wil /
Doch ist es mir eyn hertes spil.
Daß ich hie stand on freund vñ mag /
Mir ligt das leben auff der wag /
Neyn sprach der Eckart wädels frei

Textholzschnitt 8

Sachsenheym Ritter. XVI

DJe Köngin/vnd die andern all/
Sie giengent hin mit grossem schall.
Jn eyn gezelt/das köstlich was/
Vor zorn die Köngin nider saß.
Auff eynen sessel/der stünd dort/
Jnwendig in des gzeltes pfort.
Darin sich schwang die Köngin stoltz
Der sessel war auch von dem holtz.
Das auß dem Paradeiß her fleußt/
Vor alter ab den bäumen scheußt.
Jn Tigris in das wasser groß/
Die Köngin legt jr hend in schoß.
Vnd sprach/jr frawen trettent her/
Habt jr gehört je frembder mer.
Als hie von disem alten gauch/
Sie sprachen all/es dunckt vnnß auch.
Der Eckart gern zu schād vnß brecht
Den Sachsenspiegel/Schwäbisch recht.
Das lasset fraw nit für sich gehn/
Er nimpt auch für/als wir verstehn
Der man der sei eyn freier Schwab/
Von welchem Keyser kam die gab
Daß sie seind frei für ander leut/
Die Köngin sprach/eyn jar ists heut
Daß ich in eyner Chronick laß/
Meyland hie vor belegert was.
Von eym Römischen Keyser hoch/
Mit dem do eyn edler Fürst zoch.
Der war geborn auß Schwabēland
Gerdwig der Hertzog war genant
Der war beim Keyser lange zeit/

Textholzschnitt 9

Sachsenheym Ritter. XIX

DEr Eckart spra=
ch/manch kraut hat
wurtz.
Die doch nit alle wersch
affe ist/
Ich förcht/ der Köng trag falschē
list.
Als des Appfiln vnd Mertzen blůt/
Do gieng wir hin mit grosser hůt.
Erschrockenlich iñ das gezelt/
Als ichs hie vor auch hab gemelt.
Der Marschalck sprach/ O güter mā
Meiñ Gott den soltu rüffen an.
Jesus dein Gott der hilffe dir nicht/
Neyn herr/ich wer eyn böser wicht
Solt ich verkiesen meinen Gott/
Ich wer doch aller teuffel spott.
So sie mich brächten mit jn heym/
Der Eckart sprach/ dz helffenbeyn
Vil weisser/ dañ der marmel ist/
Gott vnser vatter Jesu Christ.
Der ist das liecht/ das alweg scheint/
Ob diser mañ wirt hin gespeint.
Das mag jn Gott ergetzen wol/
Der Beliß sprach/ nůn der mañ sol
Eyn ander theding fahen an/
Wie wir erretten disen man.
Das dunckt mich gůt/ vñ ist das best
Der schreiber sprach / wie gern ich
weßt.
Ob er das wunder hat erwelt/
Als dort die Mörin hat erzelt.
Mit scharpffen worten manichfalt/
Neyn/ sprach der Eckart / ich bin
alt.

E iij

Textholzschnitt 10

Historj von herr Herman von

Deß ich euch ümmer dancken ſol/
Der Marſchalck ſprach/ es kompt
noch wol.

Du dunckſt vnß ſein eyn biderman/
Do mit ſchieden ſie do von dañ.
Vnd botten mir die hend all drei/

Wie der Keyſer vnd die Königin/ſampt jrem hoffgeſind zu diſch giengen/vnd/nach Heydniſchem ſitten/auff der erden ſaſſen/als dañ do zu land gewonheyt iſt.

Die

Textholzschnitt 11

Sachsenheym Ritter. XXVI

NAch dem hort ich eyn groß geschell/
Ich meynt/all Teu
fel auß der hell.
Dem Lucifer entlauffen wern/
Der Mon der schien/ vnd auch die
stern.
Durch das gezelt an manchem end/
Außgiengen wir/ vñ waren bhend
Für das gezelt/durch abentheur/
Do sah ich vil vnd manich feur.
Die do durchglissen das gezelt/
Als ob entbronnen wer das felt.
Das landt vnd das gebürg so hoch/
Scharwechter vil hin vnd her zoch
Mit rotten/fenlin manigfalt/
Mich wundert/sprach der Eckart
alt.
Weñ dise nacht eyn end wil habn/
Ich sih so vil der bösen knabn.
Daß ich mich vor jn segen wil/

Textholzschnitt 12

Sachsenheym Ritter. XXVIII

So müßt ich doch das beste thün/
Zu Kanech saß eyn baur hieß Chün
Der war vil frummer/als man seyt/
Dañ diser Köng/mit vnderscheyt
Nün hin/das seind verlorne wort/
Auff stünd eyn schreiber/d saß dort
Den sechsen zu der rechten handt/
Er sprach/nün höret alle sandt.
Eyn vrtheyl ich hie öffnen wil/
Darin̄ do seind artickel vil.
Die alle weiset diser brieff/
Manch müter kindt herzů her lieff
Vnd wolten hören dise mer/
Was wunders in̄ der vrtheyl wer.

Wie die vrtheyl verlesen/die do lang gezweyet ware von des Königs rädten/vnd er zům theyl ledig erkant ward.

DEr schreiber sprach/vernemet mich
Mein herrn habē vereynet sich.
Jch meyn die sechs in̄ eyner rott/
Besunder nach der Gött gebott.
Sie sprachen all auff jre eyd/
Vnnd doch eyn theyl mit vnderscheyd.

Textholzschnitt 13

Textholzschnitt 14

Textholzschnitt 15

Sachsenheym Ritter. XXXII

Den ich nit wol erkennen kan/
Der Schreiber sprach/ wie bist eyn man.
Der groß hoffmeyster kompt mit jn/
Fürwar das ist eyn frembder sin.
Sprach sich der Eckart do zu stundt
Daß der groß Hoffmeyster auch kumpt.

Wie ist er jetzt so demütig/
Er thett doch heut gar scharpffe blick.
Als jm die Appellatz mißfiel/
Man rüßt jm auch dort auff sein kiel.
Sprach do der schreiber tugentlich/
Sie tratten her/vnd grüßten mich

Wie der Ritter kurtzweil hett mit eynem hoffnarrn/ vnd wie er seltzam geschicht erzalt/beschehen von eyner Hexen/oder Vnholden/oder Zaubersen.

Textholzschnitt 16

Historj von herr Herman von

Vil baß helt er in hohem werdt.
In eym karren von gold so reich/
Eyn gulden creutz des selben gleich
Das sol im deuten seinen todt/
So er hin fürt in sterbens not.
Vnd leib vnd seel sich scheyden thůt/
Es hat bedeutet auch das blůt.
Das Christ vergoß in namen drei/
Er nimpt eyn zeychen auch darbei
Daß er zůr erden wider kom/
Der selbig Keyser der ist from.

Wie man den Ritter holt zu dem gestech/ vnd im eyn alt Maulthier bracht/ in gespött darauff hin zu reidten.

ER kan vñ weyß die rechte schůl/
Doch helt er nichts vō Römschen stůl/
Er hat sein eygen patriarch/
Doch helt er vil von Gottes arch.
Dariñ sich schleußt das Sacrament
Der dañ die narren halb verbrent.

In

Textholzschnitt 17

Hiſtori von herr Herman von

Nit weit daruon die Köngin ſaß/
Auff eynem Helffant mercket das.
Bei jr der hohen frawen vil/
Do hůb ſich an das Ritterſpiel.
Mit hellem juchtzen mancherley/
Es war das aller gröſßt geſchrey.
Das vor Baldeck dort je geſchah/
Schön hangend wägen ich vil ſah
Dort auſſerhalb des ſchrancken ziel/
Darin̄ do ſaſſen frawen vil/
Jungkfrawen vnd manch Zwerglin kleyn/
Manch wagendůch von ſammet reyn.
Ja eyns war blaw/das ander rodt/
Von Orient perlin manch lot.
Die dücher waren all durch ſpickt/
Als es manch meyſter hat geſtickt.
Zu Alexandria vnd Damaſt/
Jeglichs dem andern gab ſein̄ glaſt
Als ob es brennend fackeln wern/
Von gold/die Son̄/der Mon vnd ſtern.
Die gliſſen durch eynander her/
Groß ſtück von manchem gbroch-en ſper.
Der lagen vil auff eynem plan/

Hale

Textholzschnitt 18

Sachsenheym Ritter. XL

DO ſoh man jr das
Einhorn her/
Eyn ſtück von eynē hal-
ben ſper.
Das fürt ſie ſelber iñ der
handt/
Sie reydt/do ſie den herren fand.
Vnd ſprach/jr herren faret ſchon/
Jr müſſet ewer ſtechen lon.
Bindt ab die helm/es dūckt mich gůt
Mein fraw die iſt gar vngemůt.
Vmb das der Kōng gefallen iſt/
Wie wol daß jm doch nichts gebriſt
So wil ſie doch/daß es hab end/
Der Marſchalck ſprach/ich bins be
hend.
Sie kan geſpengelt theding wol/
Doch thů ich / als eyn Marſchalck
ſol.
Vnd ſprach aldo mit zorn zu handt/
Pfeifft auff jr pfeiffer alle ſandt.
Mein fraw die wil jrn willen hon/
Stoßt iñ die ſtück iñ all Buſon.
Vnd blaſet auff das heerhorn groß/
Mir iſt auch heut worden eyn ſtoß.
Deren neun zům todt fügten ſich/
Ach Gott daß ich ſolt rechen mich.
An eynem ſchalck/der iſt hie bei/
Der krümpt ſich vaſt gen meinr A-
(mey

12.3 Kapitelüberschriften der 1560er Edition und korrespondierende Holzschnitte

Mörin [Frankfurt am Main, Weigand Han Erben, nach 1560] 8°, VD 16 H 2451.

Frontispiz

Ein kurzweilige | Geschicht/ so etwann Herren | Hermann von Sachssenheim/Ritter/| inn seiner jugent abeenthewrlicher handlung | halben begegnet/welche er nachmals beschriben /| vnnd die Mo̊rin genennt/Alen/so sich Rit-| terschafft vnterstehen/zur warnung | nůtzlich zu lesen/in den | Druck verfertiget.

Textholzschnitt 1

Wie wein Streng| ger Ritter/genant Herr Her | man von Sachssenheim/eins mals | von seinem Schloß/inn des Reynen luft/ein kleine weil wolt spatzieren gehen/vnd ihn | der weg hindann trug/biß dß er | von einem Zwerg gefangen/| vnd also durch Zauber | list hinweg gefůh| ret warde.

Textholzschnitt 2

Hie ward der Streng Edel Rit | ter auß der Truhen ge | gelassen

Textholzschnitt 3

Wie der Ritter vnfreundtlich vonn | der Kǒnigin Herrschaft entpfangen | ward/als er mit kůnsten im schlaf. | fe vber Meer von dē Zwerg | lin gefůhrt ward.

Textholzschnitt 4

Wie der Edel Ritter in das Bloch geschlagen was.

Textholzschnitt 5

Wie der Eckhart den Rit | ter tr̊ostet.

Textholzschnitt 6

Wie der K̊onig vnd seine R̊ath/alle | dem Ritter gern das best hetten gethan/| aber Fraw Venus die K̊onigin | wolt jhn nur todt | haben.

Textholzschnitt 7

Wie der Edel Ritter von den Schar | ganten in die Schrancken zu der Kǫ̊ni | gin fǔr Gericht gefǔ̊hrt | warde.

Textholzschnitt 8

Wie sich der Kͤonig zum ersten mal | mercken ließ/das er der Kͤonigin bessers |

gu̇nnet denn dem Ritter/wiewol | er ein gleicher Ritter solt sein.

Textholzschnitt 9

Wie Fraw Venus die Kǒnigin fůr | den rath trat mit der Mǒrin die ihr | Rednerin vnd Fůrsprech was/| vnd klaget auff den Ritter.

Textholzschnitt 10

Hie ward das vrtheil verlesen/vnnd | ward erkant/daß der Ritter frey le | dig vngebunden stehen | solt vor Gericht.

Textholzschnitt 11

Hie fieng die M̊rin an jhr | klag zu fůhren in das | Recht.

Textholzschnitt 12

Wie Eckhart mit dem Ritter vnnd | it dem Schreiber/Rom̊er vnnd | Warner abtratten sich | zu vndterre | den.

Textholzschnitt 13

Wie Eckhart des Ritters Fůrsprech/| antwort in das Recht auff der | Mǒrin klag.

Textholzschnitt 14

Hie ging die Kǒnigin mit jhren | Grǎuin vnd mit der Mǒrin in jhr | Gemach/sich zu bedencken | auff Eckharts ge | thane red.

Textholzschnitt 15

Wie Eckhart des Ritters Endt | erbott wider die Edle K̊onigin | Fraw Venus.

Textholzschnitt 16

Die ander klag auff den Ritter | von der Edlen Fraw Venussin/| vnnd die da hart | was.

Textholzschnitt 17

Wie sich Eckhart bedencken wolt | die klag der M̊rin rechtlich zu | verantworten.

Textholzschnitt 18

Wie der K̊onig hieß tretten | sich zu vnderreden.

Textholzschnitt 19

Wie man dem Ritter hoͤflich mit | grossem Triumph koͤstlichen | tranck schicket.

Textholzschnitt 20

Wie die vrtheil verlesen/die da lang | gezweyet ware von des K̊onigs | Rå̊then/vnd er zum theil | ledig erkandt ward.

Textholzschnitt 21

Wie der Ritter dem K̊onig sagt/| Wer Fraw Abenthewr | sey.

Textholzschnitt 22

Ein anzeigung von Fraw Venus | berg/vnd wie der groß Hofmeister | selber zu dem Ritter gieng/vnd die sach unter | stundt zu ver | tragen.

Textholzschnitt 23

Wie der Ritter kurtzweil hett mit | einem hofnarren/vnd wie er sel | tzam geschicht erzehlt/gesche | hen von einer Hexen/| Unholden/oder | Zaubersen.

Textholzschnitt 24

Wie der groß Hofmeister dem Ritter | abermals ehrlich essen schicket von | des K̊onigs Hof.

Textholzschnitt 25

Wie der Ritter zu der Kǒni | gin gefǔhrt ward/das | Gestech zu be | sehen.

Textholzschnitt 26

Wie die Mo̊rin mit der Ko̊nigin | ritth/zu gebieten auff ho̊ren zu ste | chen/welchs sie umb des Ko̊nigs willen | thet.