

# Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

## Liebesimagination, Rollencharakteristik und Textillustration im Prosaroman

Datum der Zweitveröffentlichung: 17.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109149x

### Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (1996): Liebesimagination, Rollencharakteristik und Textillustration im Prosaroman, in: Helga Sciurie und Hans-Jürgen Bachorski (Hrsg.), Eros - Macht - Askese : Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur, Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier, S. 343–360.

### Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

# LIEBESIMAGINATION, ROLLENCHARAKTERISTIK UND TEXTILLUSTRATION IM PROSAROMAN

von

**Ingrid Bennewitz**

Aus literarhistorischer Perspektive ist die Geschichte des frühneuhochdeutschen Prosaromans gekennzeichnet durch eine vorwiegend und anhaltend negative Beurteilung, in deren Zentrum stets die literarästhetische Kategorie der Trivilliteratur stand. Erst das letzte Jahrzehnt brachte in Zusammenhang mit einer generellen Interessensveränderung der germanistischen Mediävistik und einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Literatur des 14. - 16. Jahrhunderts eine deutliche Korrektur dieser Einschätzung, als deren sichtbares 'Zeichen' nach außen zweifelsohne der Forschungsbericht von Jan-Dirk Müller aus dem Jahr 1985 gelten darf.<sup>1</sup> Dabei blieben jedoch bislang die Textillustrationen, an denen auch die Drucke der Prosaromane einen reichen Bestand aufweisen, aus diesen jüngeren Überlegungen fast notwendigerweise ausgespart, galt es doch als ausgemacht, daß sie aufgrund ihres eher allgemeinen und unspezifischen Charakters wenig zu einer Interpretation der Texte beitragen könnten. Die folgenden Ausführungen verstehen sich

---

1 Jan-Dirk Müller, Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert - Perspektiven der Forschung, in: IASL (1986) Sonderheft 1, S. 1-128. - Einen inhaltlichen Überblick vermittelt Xenja von Ertzdorff, Romane und Novellen des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Darmstadt 1989.

daher als ein vorläufiger Versuch, einen Konnex zwischen textueller und visueller Struktur des frühneuhochdeutschen Liebesromans herzustellen.<sup>2</sup>

Im Jahre 1587 erschien in Frankfurt am Main *in verlegung Sigmund Carln Feyerabend* ein Kompendium von 13 Prosaromanen unter dem Titel *Das Buch der Liebe*. Die Edition derartiger 'Summen' war eine Spezialität Feyerabends: so edierte er 1560 und 1590 das *Heldenbuch*, eine Sammlung von Teufelsbüchern (*Theatrum Diabolorum*, 1569, 1575, 1587/88) ebenso wie eine Kontamination aus Wickrams *Rollwagen*, Freys *Gartengesellschaft*, Paulis *Schimpf und Ernst* und dem *Decamerone* unter dem Titel *Kurtzweilige vnd Laecherliche Geschicht vnd Historien* (1583) und eine Sammlung von 18 Pilgerberichten, das *Reyßbuch des heyligen lands* (1584). Dazu tritt noch die Folio-Ausgabe des *Amadis* von 1583, dessen erste deutsche Übersetzungen schon zwischen 1569 und 1575 beim gleichen Verleger erschienen waren.<sup>3</sup> Feyerabend selbst war gelernter Holzschneider und übte diesen Beruf bis gegen 1563 selbst aus. Schon in dieser Zeit dürfte er die Zusammenarbeit mit auswärtigen

- 
- 2 Diese Überlegungen entstanden gleichzeitig mit meinem Beitrag zum Berliner Symposium 1989 'Liebe, Ehe, Familie in der Literatur der frühen Neuzeit' 1989, (*Du bist mir Apollo/du bist mir Helena*. 'Figuren' der Liebe im frühneuhochdeutschen Prosaroman, in: Hans-Jürgen Bachorski (Hrsg.), *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Trier 1991, S. 185-210. Ich knüpfe im folgenden an die dort erarbeiteten und ausführlich dokumentierten Ergebnisse an. - Vgl. zu dieser Fragestellung jetzt auch Anneliese Schmitt, *Zum Verhältnis von Bild und Text in der Erzählliteratur während der ersten Jahrzehnte nach der Erfindung des Buchdrucks*, in: Wolfgang Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990, S. 168-182. Dieser Beitrag wurde mir erst nach Abschluß meiner Arbeit zugänglich.
- 3 Zu Feyerabend und seinem Verlag vgl. Heinrich Pallmann, *Sigmund Feyerabend, sein Leben und seine geschäftlichen Verbindungen*, Frankfurt am Main 1881 (= *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, n. F. Bd. 7); Ders., *Ein Meßregister Sigmund Feyerabends aus dem Jahre 1565*, in: *Archiv für die Geschichte des deutschen Buchhandels* 9 (1884), S. 5-46; F. H. Meyer, *Der Verlag Siegmund Feyerabends*, in: *Archiv für die Geschichte des deutschen Buchhandels* 14 (1891), S. 114-134; Josef Benzing, *Art. Feyerabend*, in: *NDB* 5, S. 119; Ders., *Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts*. - Zum *Buch der Liebe* verweise ich insbesondere auf die Darstellung von John Flood (*Sigmund Feyerabends Buch der Liebe* [1587], in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Jeffrey Ashcroft/Dietrich Huschenbett/William Henry Jackson, Tübingen 1987, S. 204-220). - Zu seinen Editionen des *Ritter vom Thurn* vgl. Ruth Harvey, *Marquard vom Stein, der Ritter vom Turn*. Berlin 1988 (= *Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, H. 32).

Kollegen gesucht und namentlich die Nürnberger Holzschneider Jost Amman und Vergil Solis engagiert haben. Zugleich gründete er sein eigenes Verlagsunternehmen und ging wechselnde Geschäftsverbindungen mit anderen Druckern und Verlegern ein: die bekannteste und erfolgreichste war zweifelsohne die 1562 ins Leben gerufene 'Cumpanei'.

Ohne den Kapital-Rückhalt eines großen Verlegers vom Stil Sigmund Feyerabends wären Unternehmen wie die Drucklegung des *Buch der Liebe* wohl kaum möglich gewesen.<sup>4</sup> Die Sammlung von 13 Prosaromanen - von John Flood sehr einleuchtend als Parallele zu den 13 *Amadis*-Büchern der Folio-Ausgabe interpretiert<sup>5</sup> - umfaßt in dieser Abfolge: *Kaiser Octavianus* (1r-31v), *Die schöne Magelone* (31v-44r), *Galmy* (44v-78v), *Tristrant* (78v-107v), *Camillus und Emilia* (107v-118r), *Florio und Biancheffora* (118v-179r), *Theagenes und Chariclia* (179v-229r), *Gabriotto und Reinhart* (229r-262r), *Melusine* (262v-284v), *Ritter vom Thurn* (285r-314v), *Pontus und Sidonia* (315r-347v), *Herpin* (347v-381r) und *Wigoleis* (382r-396r).<sup>6</sup> Über die Kriterien, die Feyerabend seiner Auswahl zugrunde legte, können letztlich nur Vermutungen angestellt werden. Flood vertritt die Ansicht, daß »sich Feyerabend wohl kaum von hochtrabenden literarästhetischen Überlegungen leiten (ließ) - ihm genügte es, daß die dreizehn Erzählungen durch die Liebesthematik in ritterlich-höfischem Milieu miteinander verbunden waren - sonst ließ er sich von rein praktischen Interessen beeinflussen.«<sup>7</sup> Denn mit Ausnahme des *Octavian* waren alle Erzählungen im *Buch der Liebe* bereits einmal als Separatdrucke in Frankfurter Offizinen publiziert

---

4 Zwar geriet Feyerabend in der achtziger Jahren in finanzielle Schwierigkeiten, doch gibt es keinen Grund zur Annahme, das *Buch der Liebe* sei ein verlegerischer Mißerfolg gewesen. Vielmehr hat wohl Feyerabends Tod im Jahre 1590 und der bald darauf folgende Verkauf des Verlags durch seine Erben weitere Auflagen verhindert.

5 Flood (wie Anm. 3), S. 217.

6 Hier und in der Folge alle Angaben und Textzitate nach dem Exemplar der Göttinger Universitätsbibliothek. Ich danke der UB Göttingen sehr herzlich für die Übersendung einer Kopie. Mein Dank gilt gleichfalls der Deutschen Staatsbibliothek Berlin für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die dort aufbewahrten Exemplare des *Buchs der Liebe* und der *Amadis*-Ausgaben.

7 Flood (wie Anm. 3), S. 206.

worden.<sup>8</sup> Dieser Auffassung ist zweifelsohne im großen und ganzen zuzustimmen, zu warnen ist nur vor dem Eindruck einer völligen Beliebigkeit oder Planlosigkeit, der so vielleicht entstehen könnte. Denn es läßt sich zeigen, daß die Anordnung der 13 Romane keineswegs ohne Konzept erfolgte, wenn auch ihre Abfolge sich nicht an einem neuzeitlichen starren Ordnungsschema orientiert. Darüber hinaus mußte Feyerabend bei zwei Historien, nämlich *Theagenes und Chariclia* und dem *Ritter vom Thurn*, damit rechnen, die Geschäftsinteressen von Nikolaus Basseus ('Bassee') zu stören. Denn Basseus hatte erst 1580 *Theagenes und Chariclia* aufgelegt<sup>9</sup>, und darüber hinaus die Eigentumsrechte der zweiten Feyerabendschen Auflage des *Ritter vom Thurn* ('G', 1572) von Johann Feyerabend und Melchior Schwarzenberg erworben, so daß Feyerabend in diesem Fall gezwungen war, auf seine erste Ausgabe ('Z', 1564) zurückzugreifen. Dennoch kam es um eben dieses Werk zu permanenten Zwistigkeiten zwischen Basseus und Feyerabend.<sup>10</sup> In Verbindung mit der Tatsache, daß sich der *Ritter vom Thurn* durch seine ausgeprägt moraldidaktische Komponente als 'Frauenzucht' stark von den übrigen Historien unterscheidet, weist dies doch darauf hin, daß Feyerabend großen Wert auf die Aufnahme dieses Werks in sein Kompendium legte - eine Vermutung, die sich auch mit Hilfe der Illustrationen stützen läßt (vgl. dazu weiter unten) -, vielleicht gerade um damit ein Gegengewicht zu den Exempeln für *vnordentliche Bulerische Lieb*<sup>11</sup> zu schaffen.<sup>12</sup>

Zu vermitteln, *beyde was recht ehrliche / dargegen auch was / vnordentliche Bulerische Lieb sey*, ist nach dem sorgfältig gestalteten Titelblatt Anliegen der nachfolgenden *Herrliche(n) Schone(n) / Historien und*

---

8 Ebenda.

9 Paul Heitz/Franz Ritter, Versuch einer Zusammenstellung der deutschen Volksbücher des 15. und 16. Jahrhunderts nebst deren späteren Ausgaben und Literatur, Straßburg 1924, S. 184.

10 Vgl. die in Anm. 3 genannte Literatur sowie zum *Ritter vom Thurn* besonders Ruth Harvey (Anm. 3).

11 Titelblatt des *Buchs der Liebe*.

12 Vgl. dazu Verf., *Darumb eine fraw jrem mann nit kan zu vil gehorsam seyn*. Zur Konstituierung von Weiblichkeitsidealen im *Ritter vom Thurn*, in: FS für Ingo Reiffenstein zum 60. Geb., hrsg. von Peter K. Stein/Andreas Weiss/Gerold Hayer, Göttingen 1988 (= GAG 478), S. 545-564.

*Allerley selten / vnd newen Exempel, die allen hohen Standes personen / Ehrliebenden vom Adel / zuechtigen Frauwen vnd Jungfrauen / Auch jederman in gemein so wol zu lesen sein sollen. Die Zueignung an die weibliche Leserschaft greift die Widmungspassage der Amadis-Folioausgabe wieder auf: Insonderheit / Jungfrauen vnd Frauen / sehr nuetz vnd kurtzweilig zu lesen. Auch die erste Kurzanündigung der bevorstehenden Lektüre-Höhepunkte berücksichtigt präsupponierte geschlechtsspezifische Interessenslagen: Neben dem glücklichen oder aber *erbaermliche(n) außgang* der diversen Liebesgeschichten preist sie mit namentlicher Nennung der weiblichen Protagonistinnen die Rettung der zu Unrecht verfolgten weiblichen Unschuld *durch Gottes des gerechten Rich/ters versehung* (mit direktem Bezug auf *Kaiser Octavian* und *Galmy*) an. Der strebsame junge Herr hingegen kann sich über die Bedingungen höfischer Karrieren informieren: *welcher gestallt die vom Adel / vnd andere so zu Hof seyn / Ritterschaft vben / oder sonst nach hohen Ehren streben / sich zu verhalten / damit sie bey grossen Potentaten / gnad vnd gunst erwerben*. An beide Geschlechter dürfte hingegen die Warnung vor dem *wanckelmuetig(en) vnd vnbestendig(en) Glueck* und die Erinnerung an den großen Nutzen von *Tugendt vnd Froembkeit* in jeder Lebenslage gerichtet sein.*

Tatsächlich aber erlaubten die Texte ihren RezipientInnen bei aller zeitbedingten Einschränkung doch ein erheblich weiteres Spektrum an Identifikationsmöglichkeiten, als es die Vorankündigung vermuten läßt. Denn die Protagonistinnen der Prosaromane sind oft genug ständisch und finanziell ihren Partnern überlegen (vgl. *Melusine*, *Galmy*, *Herpin*, *Camillus* und *Emilia*, *Gabriotto* und *Reinhart*); sie übernehmen mehrfach die Initiative, sei es zu Beginn einer Liebesaffaire (*Florie*, *Florentina*, *Clarissa* im *Herpin*, *Melusine*) oder aber, wenn das Leben des Partners bedroht erscheint (*Herzogin* im *Herpin*, *Melusine*); sie schlagen sich in Männerkleidung und -berufen durch die Welt (*Herzogin* im *Herpin*); sie üben großen Einfluß auf die Entscheidungen von Vater (*Marcebill* im *Octavianus*) und Ehemann (Mutter des *Florio*) aus bzw. widersetzen sich den Vorstellungen und Normvorgaben von Elternhaus und Gatten (*Marcebill*, *Magelone*, *Philomena* und *Rosamunde*, *Emilia*); *Melusine* wird gar ohne wesentliches Zutun ihres Gatten *Raimund* als Bauherrin

und Mutter zur Gründerin eines europaweit verflochtenen Adelsgeschlechtes.<sup>13</sup> Darüber hinaus läßt sich gerade an den Liebesgeschichten mit *erbaermliche(m) außgang*, also *Gabriotto und Reinhart*, *Tristrant und Isalde*, *Camillus und Emilie*, eine erstaunliche Veränderung des 'discours amoureux' beobachten<sup>14</sup>, als deren wesentliche Punkte festzuhalten sind:

- die Gleichwertigkeit beider Partner innerhalb der Liebesbeziehung,
- die Angleichung männlichen und weiblichen Rollenverhaltens, das in die Ausformulierung eines neuen männlichen Rollenstereotyps mündet, in dem männlich-heldische Tugenden eine untergeordnete Rolle spielen,
- die Verlagerung der Handlung von außen nach innen, der Rückzug ins Private, die Stilisierung der Liebeshandlung als literarästhetisches Ereignis und bewußtes Rollenspiel.

### Das Bild zum Text

Zum anspruchsvollen Erscheinungsbild des *Buchs der Liebe* tragen neben der großzügigen, gleichmäßigen Schrift und den Holzschnittinitialen am Kapitelbeginn auch die zahlreichen Illustrationen bei, die beinahe zu jedem Kapitel (und damit auf jedem Blatt) anzutreffen sind. Nur einer dieser kleinformatigen Holzschnitte mit rechteckigem Rahmen (Bl.308r) trägt Initialen, nämlich das Monogramm IA. In der Forschung gelten die Illustrationen als ein Werk Jost Ammans, mit dem Sigmund Feyerabend seit 1562 zusammenarbeitete.<sup>15</sup>

13 Vgl. dazu Verf., *Melusines Schwestern. Beobachtungen zu den Frauenfiguren im Prosaroman des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987*. Bd. 1: *Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussion*, hrsg. von Norbert Oellers, Tübingen 1988, S. 291-300.

14 Vgl. dazu Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977. Dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt (5.Aufl.) 1986. Zum folgenden verweise ich auf die ausführliche Darstellung in meinem Beitrag zum Berliner Kolloquium 1989 (Anm. 2).

15 Vgl. Flood (wie Anm 3), S. 212f.; Hilkert Weddige, *Die Historien vom Amadis auss Franckreich*. Dokumentarische Grundlegung zur Entstehung und Rezeption, Wiesbaden 1975 (= *Beiträge zur Literatur des XV. und XVIII. Jahrhunderts*, Bd. 2), S. 47f.

Schon aufgrund ihrer dauernden Präsenz vermochten sich BetrachterInnen und LeserInnen wohl kaum der Wirkung dieser Holzschnitte ganz zu entziehen. Ebensowenig aber wird der aufmerksamen Beobachtung die fortgesetzte Wiederholung einzelner Bildmotive entgangen sein, ja wer immer im zeitgenössischen RezipientInnenkreis andere Ausgaben Feyerabends kannte, der/die konnte ihre teilweise Herkunft aus *Amadis*- und *Heldenbuch*-Editionen wohl kaum übersehen.<sup>16</sup> Erübrigt also die Einsicht in ihre mehrfache Verwendbarkeit, ihre scheinbar beliebige Wiederholbarkeit schon die Frage nach ihrem interpretatorischen Gehalt, nach der Bedeutung der mit ihnen in den Text buchstäblich 'eingeschnittenen' Strukturen?<sup>17</sup>

Die Holzschnitte im *Buch der Liebe* reproduzieren zunächst eine zweigeteilte Welt der Geschlechter, in der der Anteil des Männlichen deutlich überwiegt. Ihm zugeordnet erscheint der Bereich des Kampfes: des Massenkampfes gegen heidnische Völker (22r)<sup>18</sup> ebenso wie des Einzelkampfes gegen Riese, Mann und Tier (12v, 80v, 283rv) und in der ritualisierten Form des Turnierkampfes, bei dem Frauen als Zuschauerinnen am Rande in Erscheinung treten (32v). Ganz wesentlich ist das damit verbundene Moment des Vereinzeln: Der einzelne Ritter begegnet dem einzelnen Wächter auf der Stadtmauer, oder dieser steht exponiert einer Schar potentieller Angreifer gegenüber (24v, 104v). Als einzelner erteilt und empfängt er Belohnung für ritterliche Einzelaktivität - den Ritterschlag -, der ihm zugleich jedoch den hierarchischen Aufstieg und die soziale Rückbindung an die männliche Gesellschaft garantiert (79v). Über die Fortbewegungsmittel Pferd und Schiff 'er-fährt' der Mann die imaginative Welt des Romans: Stets nimmt er die abgebildete Landschaft in Besitz, wird Teil von ihr oder dominiert sie vom Pferd aus

---

16 Eine erste Übersicht über Parallelen zwischen den Illustrationen aus *Amadis* und *Buch der Liebe* gibt Weddige (wie Anm. 15), S. 48, Anm. 28. - Eine Zusammenstellung aller Parallel-Illustrationen zwischen *Buch der Liebe*, *Amadis* und *Heldenbuch* wird von mir vorbereitet.

17 Ich verweise zur grundsätzlichen Problematik auf die Überlegungen von Lilli Fischel, *Bilderfolgen im frühen Buchdruck*, Konstanz/Stuttgart 1963 (hier bes. S. 9).

18 Es handelt sich hier und im folgenden (bis auf den Holzschnitt Bl. 34v) ausnahmslos um Holzschnitte, die im *Buch der Liebe* mehrfach Verwendung fanden. Ich belege jeweils nur eine dieser Parallelstellen.

(92v, 103v, 119r). Das Faszinosum der Fremde, das in den fiktiven wie pragmatischen Textgattungen der Frühen Neuzeit eine so wichtige Rolle spielt<sup>19</sup>, kommt in der Weite der Hintergrundlandschaft, die dem Berittenen zu Füßen und unter den Hufen seines Pferdes liegt, ebenso zum Tragen wie in der wiederholten Verwendung von Bildern mit Schiffsszenen (39r, 68r). Dies ist eine Möglichkeit der Erfahrung von Welt, die Frauen nur am Rande des Geschehens oder als Überforderte sehen kann: sei es im ersten Fall als am Hafen Stehende, um dort die Schiffsreisenden zu empfangen oder zu verabschieden (9r), oder - wenn der Text die Seereise einer Protagonistin vorsieht (*Octavian, Magelone*) - als besorgt in die Weite Blickende (40r), jedenfalls dem Geschehen Ausgesetzte ohne Möglichkeit zu einer aktiven Beeinflussung der Situation. - Als ausnahmslos männlich erscheint auch das Gebiet der Planung, der gegenseitigen Beratung: zum einen auf der Ebene des höchsten Feudaladels - immer wieder erscheint ein Bild, das einen thronenden König mit Zepter und Krone zeigt, umgeben von bewaffneten Männern, von denen einer gestikulierend auf ihn einzureden scheint, während zwei andere ihm zuhören (10r); zum anderen in der Begegnung von feudaler und stadtbürgerlicher Welt auf dem Vorplatz einer Kirche (69r).

Diesen zahlreichen, allein mit Männern gefüllten oder zumindest von ihnen dominierten Bildern stehen einige wenige Motive gegenüber, in denen Frauen unter sich bleiben. Zu ihnen zählt ein Bild, das drei Frauen im Gespräch miteinander zeigt, genauer: während die auf einem Thron (oder hohen Sessel) Sitzende durch die lebhafte Gestik als Redende dargestellt ist, zeigen die beiden Stehenden die Körperhaltung aufmerksam Zuhörender. Die drei befinden sich in einem geschlossenen Raum, dessen Fenster durch die gewählte Perspektive keinerlei Außenwelt sichtbar werden lassen. Einen Ersatz dafür bilden allenfalls die Blumen in einer Amphore auf dem Fensterbrett (18r). Eine vergleichbare Tendenz zeigt die Darstellung einer Frau im Baldachinbett, die von einer anderen Frau bedient wird. Während ihr Blick ins Leere geht, öffnet sich nur aus der

---

19 Vgl. Jan-Dirk Müller, *curiositas* und *erfahrung* der Welt im frühen deutschen Prosaroman, in: Ludger Grenzmann/Karl Stackmann (Hrsgg.), *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, Stuttgart 1984, S. 252-273.

Perspektive der Frontalbetrachtung der Weg ins Freie, wo eine weitere Bedienstete an einem Fluß mit dahinterliegendem Turm bzw. Burg ein Kleidungsstück wäscht (34v). Sieht man davon ab, daß das Bett in diesem Fall deutlich den Raum bestimmt, handelt es sich im Grunde um die parallele Stilisierung zweier weiblicher Arbeitsplätze: jenem der Kammerzofe (eventuell auch Amme) und jenem der Wäscherin.

Wenn es einen Bereich gibt, den der Illustrator des *Buchs der Liebe* eindeutig den Frauen zuordnet, so ist es der des Schreibens und des Lesens bzw. des Buchbesitzes. Immer wieder findet jener Holzschnitt Verwendung, der eine Frau in eleganter Kleidung an einem massiven Tisch sitzend und schreibend zeigt. Eckbank und Tisch sowie der niedrige Raum lassen ein eher 'bürgerliches' Ambiente assoziieren. Wiederum verbietet die Art der Fensterverglasung den Blick ins Freie und erzeugt den Eindruck eines hermetisch abgeschlossenen Raumes. Dies wird noch verstärkt durch einen vor der Tür sitzenden Boten mit Lanze und Ranzen, der wiederum - ebenso wie die dahinter liegende Landschaft - nur aus der Außenperspektive sichtbar wird (12r). So entsteht der Eindruck von Einsamkeit und Isolation der Frau. Die einzig denkbare Verbindung zur Außenwelt wird jenes Blatt Papier herstellen, an dem sie eben schreibt. Während dem Text zufolge zumindest in *Gabriotto und Reinhart* und *Camillus und Emilia* die männlichen Protagonisten wenigstens ebenso häufig mit dem Verfassen von Liebesbriefen beschäftigt sind wie ihre Partnerinnen, ist der schreibende/lesende Mann als Bildmotiv ausgespart, ja selbst dort, wo der Text einen Mann als Briefschreibenden vorstellt, findet eben dieser Holzschnitt Verwendung (364v).

Eigens für den *Ritter vom Thurn* (wenn auch in Anlehnung an dessen Bildtradition<sup>20</sup> ist wohl jenes Bild angefertigt worden, das die Autorfiktion des Epilogs umsetzt. Ein älterer Ritter (im Harnisch!), neben dem ein offenbar nicht direkt beteiligter jüngerer Mann steht, überreicht ein Buch (eben die Niederschrift des *Ritter vom Thurn*) an zwei junge reichgekleidete Damen, die jeweils die rechte Hand besitzergreifend auf das Buch gelegt haben (285r, 314v) (Abb. 1). Ein Aperçu am Rande: Eben

---

20 Vgl dazu die ausführlichen Hinweise zu den Illustrationen der Drucke des *Ritter vom Thurn* bei Harvey (wie Anm. 3).

diese höfische Kleidung widerspricht ganz und gar dem didaktischen Impetus des Textes, der mit diversen 'Historien' vor den bösen Folgen weiblicher Eitelkeit und Putzsucht warnt.

Diese Darstellung ist zugleich ein erstes Beispiel für die Begegnung der Geschlechter in den Holzschnitten des *Buchs der Liebe*. Ihr repräsentativstes und einprägsamstes Modell findet sich hingegen auf dem Titelblatt (und wird danach noch sieben Mal wiederholt) (Abb. 2). Es zeigt im Vordergrund ein reichgekleidetes junges Paar, in dem als Fensterausschnitt stilisierten Hintergrund eine hügelige Landschaft mit Burg. Während die junge Frau sitzt, die Hände (vielleicht mit einer Handarbeit beschäftigt) auf ein Schoßkissen gelegt und das Gesicht dem stehenden Mann zugewendet, beugt sich dieser ihr entgegen, mit der rechten Hand an ihr Kinn greifend, die linke mahnend/ schwörend erhoben. Das gleiche Muster findet sich in einer locus amoenus-Szene (45v), die zugleich ein anderes Leitmotiv in dieser Darstellung der Geschlechterbegegnung aufgreift: die Protagonistin ist nie allein (Abb. 3). Stets ist zumindest die - hier dezent schlummernde - Zofe oder Freundin präsent, um ein Mindestmaß gesellschaftlicher Obhut zu repräsentieren. Charakteristisch dafür ist die ebenfalls sieben Mal wiederholte Darstellung eines auf einander zueilenden Paares im Vorhof eines Hauses (oder einem Innenraum, der auf einer Seite geöffnet ist). Rechts daneben sitzt in einem stilisierten Garten eine mit Handarbeiten beschäftigte Zofe, deren Interesse freilich mehr dem jungen Paar als ihrer Arbeit zu gelten scheint (43r). Auch bei anderen Paardarstellungen bleibt dieses Moment von (gegenseitiger) Kontrolle erhalten (vgl. Bl. 44r).

Gleiches gilt auch für eine weitere Darstellung der Begegnung von Ritter und Dame und deren Begleitung (47v). Während drei weibliche Figuren einen Halbkreis um die beiden bilden, also zugleich nach außen abschirmen und nach innen beobachten, vermitteln die hohen Wände zusammen mit den über Kopfhöhe angebrachten und mit einem Gittermuster versehenen Fenstern den Eindruck des hermetisch Abgeschlossenen, vielleicht auch des Dunkel-Geheimnisvollen, das eben jenem gesellschaftlichen 'Halbdunkel' entspricht, in dem eine nicht-offizielle Begegnung zwischen Mann und Frau nur stattfinden kann. Jedenfalls aber läßt auch hier der weibliche Lebensraum nicht den Eindruck

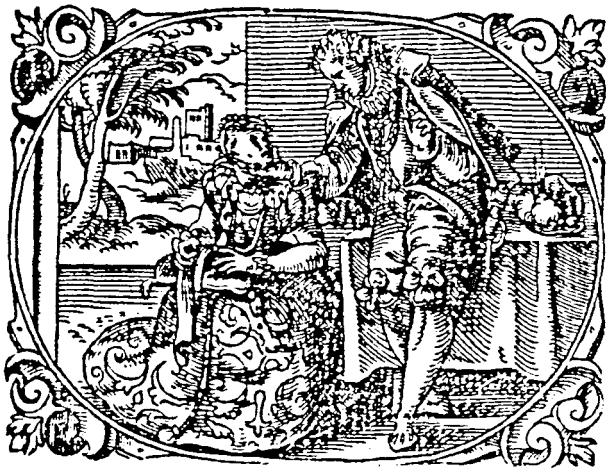


Abb. 1 und 2

von Bewegungsfreiheit entstehen. Was außerhalb der Mauern dieser Frauenräume liegt, soll offenkundig nicht sichtbar werden, spielt für das Leben 'innen' keine Rolle. Andererseits erscheint die Frau als den Gefahren dieser hier unsichtbaren Außenwelt schutzlos ausgesetzt. So spielt etwa die einzige Gerichtsszene mit Frauen bezeichnenderweise (und justizhistorisch korrekt) vor den Stadtmauern. Zwei Frauen knien mit flehend erhobenen Händen vor dem König, der ihre Bitten mit herrischer Geste zurückweist, während im Hintergrund schon der Scheiterhaufen lodert (74r). Obwohl dieses Bild vier Mal Verwendung im *Buch der Liebe* findet, ist es - wie schon die vor den Frauen liegenden Kinder zeigen - nur auf den Text des *Kaiser Octavianus* zugeschnitten. Hingegen ist wenigstens bei seinem ersten Auftreten jenes Motiv genau kontextbezogen, das eine Frau mit königlichen Attributen - hier Isolde - mit abwehrender Handhaltung zeigt, während ein Aussätziger (erkenntlich an der Klapper in seiner Hand) bedrohlich auf sie zugeht (91v). In beiden Fällen spielt gewiß auch das Moment einer gewissen Sensationslust eine Rolle, ähnlich wie bei dem für den *Octavian* angefertigten Holzschnitt, der den Raub der beiden Kinder der Kaiserin durch Löwin und Affe zeigt (3v) (Abb. 4).<sup>21</sup> Dies ist zugleich ein Beispiel für die unterschiedliche Bewältigungsmöglichkeit von gleichzeitigen Handlungen in den Medien von Bild und Text. Während in der 'Historie' die beiden Raubfälle (und in Vorwegnahmen das weitere Schicksal der Kinder) hintereinander erzählt werden, zeigt das Bild die Gleichzeitigkeit beider Aktionen. Konsequenterweise muß es daher gleich in direkter Abfolge wiederholt werden (5r) und sich solcherart dem 'Nacheinander' des Textes unterordnen.<sup>22</sup>

Ich komme noch einmal zurück auf die Darstellung der Frau außerhalb der sie zugleich schützenden und einschließenden Wände ihres

21 Vgl. aber auch den Druck des Heldenbuches von 1590 (Bl. 47r).

22 Eine ähnliche Form der Paralleldarstellung bietet eigentlich nur noch der Holzschnitt auf Bl. 113r zur Geschichte von *Camillus und Emilie*. Der Text läßt aufeinander folgen: Entdeckung durch den Ehemann, Flucht des Liebhabers, abermalige Rückkehr des Ehemanns und vergebliche Suche nach dem Nebenbuhler, Flucht Emilias. Im Holzschnitt erscheinen diese Stationen zusammengefaßt: die vergebliche Suche des Ehemannes, die Frau noch im Bett liegend und zugleich mit dem Geliebten ansetzend zum rettenden Sprung aus dem Fenster.



Abb. 3 und 4

Gemachs. Besonders deutlich wird die Passivität der Frau und damit ihre vorgebliche Unterlegenheit gegenüber der aktiven männlichen Auseinandersetzung mit dieser Welt in drei Holzschnitten, die Reiterdarstellungen zum Thema haben. Da ist zum einen die Abbildung dreier Frauen, die fasziniert und erschrocken den Ritt zweier Männer verfolgen (dem Text zufolge - Florens reitet auf Marcebillas Zelt zu - dürfte es freilich nur ein einzelner Reiter sein) (15v), also die Haltung der Beobachterin. Die gleiche Rollenverteilung zeigt die deutlich an Dürers Vorlage<sup>23</sup> orientierte Darstellung eines 'Paar(s) zu Pferde'. Gerade hier springt wiederum die Diskrepanz von Text und Bild ins Auge: bei seiner ersten Verwendung dient es zur Illustration der Entführung Marcebillas durch Florens, und wenigstens anfänglich ist diese keineswegs von diesem gewaltsamen Handstreich begeistert (*Die Jungfrau Marcebilla gehub sich sehr vbel*, 16va), während das Bild bereits ein Liebespaar in ungetrübter Harmonie suggeriert.<sup>24</sup> Es scheint mir aufgrund des bisher Gezeigten auch kein Zufall und nicht nur in der Ökonomie der Bildverwendung begründet zu sein, daß dieses Bild ein weiteres Mal dort Verwendung findet, wo zwar wiederum ein Paar, diesmal aber sehr wohl mit zwei Pferden und noch dazu auf weibliche Initiative hin flüchtet (38r) :

*Sie bat jn auch fleissiglich / er wolt gute starcke Pferde mit bringen / damit sie auff das schnellst auß dem Land jhres Vatters kaemen.*<sup>25</sup>

Die selbständige Reiterin, die keinen männlichen 'Fluchthelfer' benötigt, hat zwar Platz in der Geschlechterdarstellung des Textes, nicht aber in jener seiner Illustrationen. - Der dritte Holzschnitt besitzt zwar bei der ersten Verwendung einen korrekten Textbezug, bei den beiden folgenden Malen aber wiederum eine in ihrer Tendenz durchaus ver-

23 Paar zu Pferd (1496).

24 Das gleiche Mißverhältnis besteht auch bei der dritten Verwendung Bl. 366r (Entführung Florentinas). - Ein hübsches Detail am Rande bietet eine weitere Diskrepanz von Bild und Text. Während die Frau - wie schon bei Dürer - hinter dem Reiter sitzt, läßt der Text Marcebilla v o r Florens sitzen - die Liebesimagination des Textes verlangt, daß der Mann das Objekt seiner Begierde auch sehen kann (zumal er ja sofort mit seinen amourösen Annäherungsversuchen beginnen muß).

25 Bl. 37v; Hervorhebung von mir, I. B.

gleichbare Diskrepanz: er zeigt eine Dame, die das Pferd eines Ritters am Zügel hält und so am Weitergehen hindert. Die beiden Frauenfiguren im Hintergrund verweisen deutlich auf den wohl ursprünglich bestehenden Zusammenhang mit der Melusinengeschichte (263v).<sup>26</sup> Zwar benötigt auch Melusine Raimunds Mithilfe zu ihrer Erlösung, in der hier gestalteten Szene am Durstbrunnen hat Raimund jedoch zweifelsohne größere Probleme und ist auf ihre Hilfe angewiesen. Die beiden folgenden Verwendungen ordnen das Bild prompt wieder in den Zusammenhang des Gegensatzes von weiblicher Passivität (auch und gerade in Hinblick auf räumliche Immobilität) und männlicher Aktivität bzw. Mobilität zu (Pontus' Abschied von Sidonia, 330v; Gabons Verheiratung mit Florie, die vorübergehend seine Reise- und Abenteuerlust behindert, 383r).

Betrachtet man das Gesamtcorpus des *Buchs der Liebe* in Hinblick auf die 'korrekte' sinngemäße Zuordnung von Text und Illustration, so werden zwei Historien als positives wie negatives Beispiel besonders augenfällig: Zweifelsohne gibt es die stärksten Mißgriffe in der *Historie von der bruenstige(n) Liebe Camilli vnd Emilie*. Vielleicht hängt dies mit den hohen Erwartungen zusammen, die durch die sensible Rollengestaltung und Liebesdiskussion des Textes geweckt wird und die dort allenfalls noch in Wickrams Erzählung von *Gabriotto und Reinhart* erreicht wird. Bei insgesamt nur 11 Illustrationen sind hier wenigstens drei völlig deplaziert (110v: Gerichtsszene; Text: Gefangennahme Camillus' bei Emilie. - 111v: König mit Ratgebern; Text: Camillus beim Bischof. - 114v: Hundenärrin im Bett; Text: Emilia ist bereits geflohen; Freunde des Ehemannes durchsuchen ihr Zimmer). Erstaunlicherweise fehlt hier etwa der gesamte, für die Entwicklung des 'discours amoureux' so wichtige Bereich der Kunstausübung oder auch die Gestaltung des Klage-monologs vollständig. - Hingegen widmete der Redaktor des *Buchs der Liebe* ein großes Maß an Aufmerksamkeit der Umsetzung von Motiven aus dem *Ritter vom Thurn*. Mag sein, daß hier der Konkurrenzdruck

26 Die Kongruenz von Text und Bild trug wohl auch zur Konservierung dieses Bildtyps bei; vgl. die Illustration Ludwig Richters zur Ausgabe der *Melusine* von Gotthard Oswald Marbach, die bei Otto Wiegand in Leipzig erschien (Reprint Stuttgart 1986; hier S. 227).

besonders groß war: immerhin werden die Holzschnitte der deutschsprachigen Erstausgabe unter anderem niemand geringerem als Albrecht Dürer zugeschrieben.<sup>27</sup> Darüber hinaus gaben sowohl die Vielzahl exemplarischer Geschichten wie auch der umfangreiche Teil mit biblischen Erzählungen, für die verbindlichere Illustrationsvorstellungen angenommen werden können, Anlaß zur Aufnahme zahlreicher, auch sonst weder im *Buch der Liebe* noch im *Amadis* erscheinender Holzschnitte.<sup>28</sup> Ich verweise insbesondere auf die schon erwähnte Illustration von Pro- bzw. Epilog (285r, 314v); die Darstellung einer jungen Frau im Bett, der ein Gerippe im Kampf gegen den nächtlich lauernenden Vergewaltiger und damit um ihre Unschuld zur Seite steht (285r); die Inkriminierung weiblicher Putzsucht mittels eines - sit venia verbo - nacktärschigen Teufels, dessen rückseitiges Antlitz der Eitlen aus dem Spiegel entgegenblickt, oder der beängstigenden Darstellung übertriebener weiblicher Hundeliebe im Bild einer Sterbenden, auf deren Kopfkissen zwei Hündchen ihr (Un-) Wesen treiben (288v). Dieser Beobachtung kommt umso größere Bedeutung zu, als die Holzschnitte eben nicht aus den früheren Feyerabendischen Druckversionen des *Ritter vom Thurn* übernommen wurden, wie Ruth Harvey feststellt:

Die Schnitte zum *Ritter vom Thurn* (im *Buch der Liebe*, I.B.) sind demnach alle neu; kein einziger geht auf die Gruppe EZG zurück. 23 davon entsprechen genau dem Text und wurden eigens dafür hergestellt.<sup>29</sup>

Dies bedeutet aber nichts weniger, als daß Siegmund Feyerabend besonderes Augenmerk und besondere Sorgfalt, natürlich auch verbunden mit größerem finanziellen Aufwand, ausgerechnet auf die Bilder Ausstattung jenes Textes verwandte, der für das *Buch der Liebe* nicht typisch ist, in dem weibliche Selbständigkeit - insbesondere in bezug auf das Liebesverhalten - stets aufs schärfste verurteilt wird und der ein Frauenbild vertritt, das keinerlei höfischen Charakter mehr trägt,

27 Vgl. dazu: Das Kleine Albrecht Dürer Album, Weinheim o.J., S. 322ff.

28 Vgl. zur Gestensprache der mittelalterlichen Bilddarstellung François Garnier, *Le langage de l'image au moyen age*. II. Grammaire des Gestes, Paris 1989.

29 Harvey (wie Anm. 3), S. 63.

sondern vielmehr geprägt ist von frühbürgerlich-patriarchalen Erwartungshaltungen.<sup>30</sup> Während jedoch die anderen Texte den Leserinnen noch partielle Identifikationspotentiale außerhalb der Kategorien von Anpassung, Unterordnung und (räumlicher wie moralischer Selbstbeschränkung) anboten, wurden diese ohnehin geringen Freiräume bereits dort durch die Textillustrationen wieder weitgehend zurückgenommen. Auch hier scheint es mir wichtig, an Feyerabends besondere Widmung des Kompendiums an die *zuechtigen Frauwen vnd Jungfrauwen* zu erinnern: diese sollten mit dem Text schließlich auch die begleitenden Illustrationen zu Kenntnis nehmen. Wie empfänglich Frauen jedoch für die Macht des Bildes sind, mochte diesen schon das Beispiel der dunkelhäutigen Mutter Chariclias suggerieren, deren Embryo sich weiß verfärbte, weil sie während der Zeugung sich zu sehr in das Bildnis der weißen Andromeda versah:

»Sihe / da ich mit grossem schmerzen geboren hatt / meynt ich wie eine Mutter erfreuwet zu werden / da warest du gantz weiß / wider die Natur / aller Kinder in Morenland. Ich fiel erst in vielfaeltigen Schmetzen / hinderdacht die Sache / wie es doch jmmer muéglich were. Also fiel mir zu / daß in der Schlawffkammer / da wie / ich vnnd dein Vatter / bey einander lagen / vnnd ich dich deßmals empfieng / die Andromeda gantz nackicht / wie sie Perseus auß dem Felsen her bringt / darzu gantz schneeweiß gemahlet stehet / vnd ich jr Bildt in dieser stund mit grossem lust vnnd begier ansahe / mich daran verwundert / Ach da bist du vnglueckselige in meinem Leib ( wie denn sonst vielmal andere

---

30 Vgl. dazu Verf. (wie Anm. 2). - Vgl. auch Susanne Burghartz, Ehebruch und eheherrliche Gewalt. Literarische und außerliterarische Bezüge im *Ritter vom Turn*, in: Bachorski (wie Anm. 2), S. 123-140. Ich möchte mit dieser Gegenüberstellung keineswegs zum Ausdruck bringen, daß die Frauenrollen des höfischen Romans und des Prosaromans 'nicht patriarchal' geprägt sind. Der Unterschied besteht jedoch meines Erachtens darin, daß der Prosaroman, solange er im höfischen Milieu spielt, den Protagonistinnen eine gewisse Handlungsfreiheit, ein gewisses Maß an Selbständigkeit einräumt, das später nicht mehr möglich scheint. Charakteristisch hierfür scheint mir etwa der Unterschied in Wickrams Gestaltung 'höfischer' und 'bürgerlicher' Frauenrollen zu sein (z.B. *Galmy*, *Gabriotto* einer- und *Nachbarn-Roman* andererseits). - Zur Situation der Frau in der Frühen Neuzeit vgl. Natalie Zemon Davies, *Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit*, Berlin 1986.

*Geburten / denn natürlich / bey den Frauwen befunden worden )  
in eine weisse gestalt formiert vnd empfangen.*« (195vb/196ra)

Es erübrigt sich zu sagen, daß Chariclia damit das Schicksal aller Töchter widerfährt, die dem Bild der Mutter nicht gleichen: diese muß die Tochter verstoßen, um nicht selbst verstoßen zu werden. Die Rettung der Tochter aber wird einzig darin liegen, sich dem von der Mutter imaginierten Ideal anzunähern. Chariclia kann ihre gesellschaftliche Legitimation bezeichnenderweise in jenem Moment erringen, als sie in den Augen der anderen ihr Frau-Sein hinter sich läßt: *darzu war jhr ansehen mehr gleich einer Goettin / denn einem Weibsbild* (223vb).

## Abbildungen

Illustrationen aus Sigmund Feyerabend, *Das Buch der Liebe*, Frankfurt  
a.M. 1587

- 1 fol. 285 r / 314 v
- 2 Titelblatt
- 3 fol 45 v
- 4 fol. 3 v