
IV. Ritual und Recht

IV.1

Kläger und Richter (Farbtafel 12)

Thomasin von Zerclaere, Der Welsche Gast, Handschrift aus Schwaben, um 1460–1470

Kolorierte Federzeichnung auf Papier

Heidelberg, Universitätsbibliothek,

Cod. Pal. germ. 320, fol. 31v

Zwei Personengruppen beleben das Bild: Zur Linken tritt ein Mann, der als »Kläger« (*der clager*) bezeichnet ist, in kniender Haltung vor einen anderen hin. Dieser sitzt auf einem Thronstuhl. Nicht nur die Überschrift *der herre*, sondern auch seine Kopfbedeckung und der nach vorne offene Umhang weisen ihn als mächtigen Herrn aus. Barhäuptig hingegen der Kläger: In einfacher, bäuerlicher Tracht, den Hut in der Linken, ist er als der Untergebene gezeichnet. Seine Hände hat er in bittender Haltung zum Herrn hin gerichtet. Die rechte Seite des Bildes zeigt, hinter dem Stuhl des Herrn stehend, eine Gruppe von drei Personen, einander zugewandt und offenbar im Gespräch begriffen. Ihre Position im Bild und ihre höfische Kleidung weisen sie der Sphäre des Herrn zu; wahrscheinlich sind sie seine Ratgeber.

Spruchbänder verbalisieren die Szene. Der Kläger sagt: *herre sie hond mir getan* (»Herr, sie haben mir Schaden zugefügt«). Der Herr und Richter antwortet: *Ich widerschaffe es wol* (»Ich werde es vollkommen wiedergutmachen«). Im Widerspruch dazu stehen die Spruchbänder der Ratgeber, gegen die der Vorwurf des Klägers zielt: *Ir sollent im wirs tuon – So dienet uns gern* (»Ihr sollt ihn noch schlechter behandeln« – »So wird er uns bereitwillig dienen«).

Die Darstellung entstammt der spätmittelalterlichen Abschrift einer höfischen Verhaltenslehre vom Anfang des 13. Jahrhunderts: dem »Welschen Gast« des Thomasin von Zerclaere.

Thomasin, Kleriker am Hof des Patriarchen von Aquileja, schrieb sie im Winter 1215/16; seine Didaxe wendet sich an eine deutschsprachige laikale Oberschicht. Die lehrhafte Intention des Textes schlägt sich auch in seiner bildlichen Umsetzung nieder.

Ein Kläger sucht um sein Recht an. Im rituellen Vollzug dieses Gesuchs visualisiert sich das soziale Rangverhältnis der Personen. Indem der Kläger seine Bitte in der dargestellten Weise an den Herrn richtet, bringt er dessen Anerkennung als Herrn – und damit auch als Richter – zum Ausdruck. Appelliert wird an die Pflicht des Herrn, demjenigen, der in persönlicher Abhängigkeit zu ihm steht, Hilfe zukommen zu lassen.

Dabei weist die Zeigegeste der rechten Hand des Herrn nicht nur auf das Spruchband hin, sondern drückt zugleich eine dem Kläger zugewandte Haltung aus, die Hilfsbereitschaft gelobt. Aber wie ernst ist diese Versicherung gemeint? Illustriert wird eine Textpassage, die von der Ungerechtigkeit der Herren handelt, die ihre Leute unterdrücken ließen, wenn diese sich beklagten, aber so täten, als wüssten sie von nichts, und ihr gewalttätiges Regiment nur noch verschärften (V. 3315–3330). Als definierter, aber Variation erlaubender Darstellungstyp findet sich die Abbildung auch in anderen illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes«. Interessant sind die Variationen: Andere Handschriften inszenieren die Textstelle, indem der Herr und Richter zwei Spruchbänder in Händen hält: das eine, das Hilfe verspricht, in der rechten, das andere, das eine noch schlechtere Behandlung annonciert, in der linken Hand. Die hier gezeigte Variante des Bildtyps modifiziert diese Aussage: Der Widerspruch liegt nicht in der Person des Richters selbst – in dem, was er sagt, und was er tatsächlich beabsichtigt –, sondern wird auf den Herrn und seine Ratgeber aufgeteilt. Aber auch so bleibt

die gesellschaftskritische Aussage Thomasins präsent: Der Mächtige hat ein Interesse, sich alle anderen dienstpflichtig zu machen; wer ihm hierin widerstrebt, wird mit allen Mitteln unter seine Herrschaft gezwungen.

CHRISTIAN SCHNEIDER

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg320>>; Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, hg. v. H. RÜCKERT, Berlin 1965; Thomasin von Zerklare, Der Welsche Gast, hg. v. R. DISANTO, Triest 2001. — Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495), bearb. v. M. MILLER und K. ZIMMERMANN, Wiesbaden 2007, S. 75f.

IV.2

Die Verhandlung vor dem Schöffengericht (Abb. 22)

Conrad Heyden, Der richterlich Clagspiegel [...] Durch Doctorem Sebastianum Brandt wider durchsichtiget, vn[d] mit mererm fleiß von newem zum theyl gebessert, Straßburg: Albrecht 1536

Holzschnitt

Heidelberg, Universitätsbibliothek,
I 2645 E Folio RES, Titelblatt

Der Holzschnitt auf dem Titelblatt des »Richterlichen Clagspiegel« zeigt eine Szene aus einer Gerichtsverhandlung. Der Fürst thront als Richter in der Mitte, erhöht unter einer reich verzierten Richterlaube. Seine Position ist herausragend, er wirkt größer als die anderen Personen. Ein Herzogshut bedeckt seinen Kopf, außerdem trägt er eine Kette und einen langen pelzbesetzten Mantel, der nicht nur seine hohe soziale Stellung zeigt, sondern auch ein Rechtssymbol für Sicherheit und Schutz darstellt. Der Richter hält einen Stab, der Macht und Herrschaft repräsentiert, und eine Papierrolle, die das Gerichtsprivileg symbolisiert. Zu seinen Füßen wacht ein Hund, der ikonographisch unterschiedlich gedeutet werden kann, meist aber für Treue und Wahrheit steht. Der Richter wird von vier Schöffen flankiert, die Rosenkränze halten. Sie gestikulieren untereinander

und scheinen sich zu beraten. Vor dem Richter stehen die verhandelnden Parteien. Zwei Männer auf der rechten Seite hören den Ausführungen der gegnerischen Partei zu, die aus drei Personen besteht. Der Mittlere von ihnen demonstriert seine Zugehörigkeit zu dieser Gruppe, indem er dem Redner die Hand auf die Schulter legt. Die Ausführung des Vortragenden, der seine Worte mit Gesten unterstreicht, stellt in dieser Szene das zentrale Geschehen dar. Er trägt als Mantel eine Schaub, eine seit der zweiten Hälfte des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchliche Ober- und Überbekleidung für Männer.

Die Verhandlung findet vermutlich auf einem Marktplatz in einem abgegrenzten Bereich statt. Die Abgrenzung wird in der Abbildung durch eine Mauer angedeutet, erfolgte tatsächlich aber häufig durch Holzplanken. Links im Hintergrund verfolgen Zuschauer das Geschehen unter freiem Himmel, der durch Wolken dargestellt wird. Auf der rechten Seite hat der Holzschneider ein Folterinstrument platziert und damit Teile des Prozesses veranschaulicht, die eigentlich nicht öffentlich waren.

Das Rechtsbuch, dem der Holzschnitt voransteht, wurde ursprünglich um 1425 durch den Schwäbisch Haller Stadtschreiber Conrad Heyden verfasst. Der Humanist Sebastian Brant gab das Werk 1516 neu heraus und verlieh ihm den Namen »Clagspiegel«. Das Werk, teilweise auch Laienspiegel genannt, erschien in deutscher Sprache. Es wurden hauptsächlich Bestimmungen des römischen Rechts aufgenommen, welches außerhalb der Universitäten kaum verbreitet war. Den am Prozess beteiligten Laien, in erster Linie *Clager/ Antwurter oder Richter*, die kein juristisches Studium absolviert hatten, vermittelte es in einfachen Formulierungen Richtlinien, um willkürlichen Entscheidungen vorzubeugen. Die klare Gliederung und die praxisorientierten Erörterungen von Problemen aus juristischen Bereichen, die zum Teil mit den heutigen Begriffen Privat- und Strafrecht erfasst werden können, sorgten für die schnelle Verbreitung des »Clagspiegels« und mit ihm für eine breitere Rezeption des römischen Rechts.

NICOLE KRONE



Abb. 22

Das Schöffengericht tagt öffentlich auf einem mit Planken beschränkten Platz. Holzschnitt, 1536 (Nr. IV.2).

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/drwbrant1536>>
— C. BABENDERERDE: Handlungsanweisungen an Verklagte vor Gericht im 16. Jahrhundert. Zur symbolischen Kommunikation und ihrer Funktion, in: Rechtssymbolik und Wertevermittlung, hg. v. R. SCHULZE, Berlin 2004, S. 51–68; A. DEUTSCH: Der Klagspiegel und sein Autor Conrad Heyden. Ein Rechtsbuch des 15. Jahrhunderts als Wegbereiter der Rezeption, Köln, Weimar, Wien 2004; K.-P. SCHROEDER: Vom Sachsenspiegel zum Grundgesetz. Eine deutsche Rechtsgeschichte in Lebensbildern, München 2001; H. WECK: Art. »Klagspiegel«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 4, 2. Aufl., Berlin, New York 1983, Sp. 1170f.

IV.3

Die Erklärung der Fehde (Abb. 23)

Geoffrey de la Tour Landry, Pontus und Sidonia (dt.), Handschrift aus Stuttgart (?), um 1475

Kolorierte Federzeichnung auf Papier aus der Werkstatt Ludwig Henfflins
Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 142, fol. 19r

Die akkurat ausgeführte und vielfarbige Federzeichnung zeigt eine Szene aus dem Versroman »Ponthus et la belle Sidoyne« des Geoffrey de la Tour Landry, der hier in der deutschen Übersetzung eines unbekanntenen Autors vorliegt. Die gerahmte, vor einen von weiß nach blau übergehenden Hintergrund gestellte Szene besteht aus dem prächtig gewandeten thronenden Haguel mit Szepter und Krone links, dem in der Bildmitte zu ihm gewandten und mit ihm sprechenden Pontus (ebenfalls mit Krone, was seine königliche Abkunft verdeutlicht, obwohl er im Roman niedere Herkunft vortäuscht), sowie einer Schar von Rittern des Königs rechts. Der vorderste dieser Ritter hebt den Mantel auf, den Pontus als Zeichen der Fehdeerklärung dem König vor die Füße geworfen hat. Die Darstellung bedient sich realistischer Formen und Proportionen, achtet auf die Herstellung räumlicher Perspektive und ist insgesamt dynamisch, szenisch: Pontus und der Ritter sind mitten in der Handlung festgehalten. Die Bildüberschrift lautet: *Wie pontus sin kappen fuor*

den kunig warff vnd sy der heidenisch ritter vff huob.

Die Geschichte von Pontus und Sidonia, in der vorliegenden deutschen Übersetzung wohl für Margarethe von Savoyen, die Ehefrau Graf Ulrichs V. von Württemberg, angefertigt, war ein äußerst beliebter Ritterroman. Er stellte ritterliche und höfische Ethik, Tugenden und Verhaltensweisen in den Mittelpunkt. Die Abenteuer des Titelhelden Pontus zum Gewinn seiner Braut Sidonia hatten angemessene Betätigungsfelder des christlichen Ritters zum Thema. Die Fehde, sofern sie aus gerechtem Grund und in angemessener Form erklärt wurde, gehörte durchaus dazu: Der Ritter war verpflichtet, Beleidigungen seiner Ehre (*honor*) abzuwaschen, indem er dem Fehdegegner die Ab- oder Aufsage (*diffidatio*) erteilte. Diese Absage geschah seit dem 13. Jahrhundert meist in schriftlicher Form, aber oft traten auch symbolische Handlungen hinzu. Das Zu-Boden-Werfen eines Kleidungsstücks, oft des Handschuhs, in diesem Beispiel aber des Mantels, ist dafür typisch. Durch die Absage wurde die Fehde gleichsam rechtskräftig als ein Zustand institutionalisierter Feindschaft zwischen den Parteien, der oft nur durch den Sieg einer Partei oder beider Ermüdung beendet wurde. Ein Frieden, wenn er denn zustande kam, musste meist von angesehenen Dritten vermittelt werden.

PAUL TÖBELMANN

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg142>>; Pontus und Sidonia in der Verdeutschung eines Ungenannten aus dem 15. Jahrhundert, hg. v. K. SCHNEIDER, Berlin 1961. — O. BRUNNER: Land und Herrschaft, 5. Aufl., Wien 1965; Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181), bearb. v. K. ZIMMERMANN unter Mitwirkung v. S. GLAUCH, M. MILLER und A. SCHLECHTER, Wiesbaden 2003, S. 313f.

Wie pontus sin kappen für den künig warff und so
der heidensche vitter off gub



Abb. 23

Als Symbol der Fehdeerklärung schleudert Pontus seinen Mantel vor die Füße des Königs. Kolorierte Federzeichnung, um 1475 (Nr. IV.3).

IV.4

Der Zweikampf als Gottesurteil (Farbtafel 13)

Heinrich von Veldeke, Eneas, bearbeitet von Hans Coler, Handschrift aus Straßburg, 1419

Kolorierte Federzeichnung aus der »Elsässischen Werkstatt von 1418«

Heidelberg, Universitätsbibliothek,

Cod. Pal. germ. 403, fol. 248v

Die kolorierte Federzeichnung zeigt einen Höhepunkt des Eneas-Romans Heinrichs von Veldeke (ca. 1145–1210): den Zweikampf zwischen Eneas und Turnus. Die Bildmitte wird vollständig von den Figuren der beiden Kämpfer eingenommen, die mit Harnisch und federgeschmücktem Helm schwer gerüstet sind. Der linke Krieger durchbohrt seinen Gegner mit dem Schwert, der Dolch in dessen Hand ist noch zum Stoß erhoben: Dargestellt ist also der Moment, in dem Eneas Turnus schließlich tötet. Die Kämpfer sind von einer hölzernen Schranke umgeben, die einen nahezu runden Kampfplatz einfasst. Als einzige dargestellte Zuschauerin wohnt Lavine dem Geschehen vom Fenster eines Turmes am linken Bildrand aus bei. Die Bildüberschrift lautet: *Hie kempfet Eneaß vnd turnus vnd sehent die lutte zuo vnd lit die kunigin lauina an enne venster in d[er] veste[n]*.

In der für die sogenannte »Elsässische Werkstatt von 1418« typischen Manier sind die Figuren in starken Linien gezeichnet, die mit verhältnismäßig schwacher, dreifarbigter Kolorierung ausgefüllt ist. Eneas, Turnus und Lavine sind am größten und detailliertesten dargestellt, der Kampfplatz, die Schranken und der Turm dagegen in sparsamer Ausführung eher angedeutet. Ein Bildhintergrund fehlt völlig. Dieser Stil gab das Vorbild ab für die spätere, berühmte Werkstatt Diebold Laubers, in der in großer Zahl preiswerte Bildhandschriften in Art einer Manufaktur entstanden (vgl. Nr. II.9, IV.7).

Die illustrierte Handschrift ist eine der spätesten Ausgaben des Eneas-Romans Heinrichs von Veldeke. Der Zweikampf zwischen den beiden Kontrahenten Eneas und Turnus nimmt in dem Werk eine klimaktische Stelle ein, in

ihm entscheidet sich das Schicksal sowohl der trojanischen Flüchtlinge als auch der Minne zwischen Eneas und Lavine. Das Geschehen ist hier in hölzerne Schranken gesetzt, eine Referenz auf die Schranken sowohl um den Gerichtsort als auch um den Turnierplatz. Die epische Auseinandersetzung wird also zum einen in den ritualisierten Rahmen eines Gottesurteils durch Zweikampf transponiert: Dem gerechten Streiter Eneas steht Gott bei, dem ungerechten, weil der Raserei und dem Mutwillen ergebenen Turnus versagt er seine Hilfe. Zum anderen stellt die Anwesenheit Lavines im Turmfenster auf das Turnier ab, ist ihre Minne doch der Preis des Siegers (vgl. Nr. III.4). Zwei sehr unterschiedliche rituelle Kontexte kommen also in dieser Zeichnung zusammen.

PAUL TÖBELMANN

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg403>> — Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495), bearb. v. M. MILLER und K. ZIMMERMANN, Wiesbaden 2007, S. 317–319; H. HOLZHAUER: Der gerichtliche Zweikampf, in: Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters, Bd. 1, hg. v. K. HAUCK und K. A. KROESCHELL, Berlin, New York 1986, S. 263–283.

IV.5

Vom Hängen und Rädern (Abb. 24)

Ulrich Tenngler, Laijen Spiegel. Von rechtmässigen ordnungen in Burgerlichen vnd peinlichen regimenten, Straßburg: Hupfuff 1510

Holzschnitt

Heidelberg, Universitätsbibliothek,

I 3308 D Folio RES, fol. 83b

Im Jahre 1509 erschien in Augsburg das juristische Werk »Laijen Spiegel von rechtmässigen ordnungen in Burgerlichen vnd peinlichen regimenten«, verfasst von Ulrich Tenngler, einem ehemaligen Stadtschreiber in Nördlingen und Landvogt von Höchstett. Das Buch sollte eine Hilfe und Anleitung für Laien bei der Rechtsprechung sein. Tenngler schöpfte hierzu aus

Von peen vnd straffen.



Abb. 24

Spiegelnde Strafen verweisen auf das Verbrechen, das dem Verurteilten zur Last gelegt wird – ein Brandstifter etwa wird verbrannt. Holzschnitt, 1510 (Nr. IV.5).

zahlreichen gelehrten Rechtsquellen, aber auch aus der deutschen Gerichtspraxis. Damit ist dieses Buch symptomatisch für eine Übergangsphase zwischen mündlich tradiertem Gewohnheitsrecht und Bestrebungen, Recht schriftlich festzuhalten.

Das Titelbild des dritten Kapitels über die »peinlichen« Strafen trägt den Titel: *Von peen und straffen*. Es zeigt einen Platz an einem kleinen Gewässer, umgeben von Befestigungsanlagen, auf dem eine Vielzahl von Körperstrafen durchgeführt wird. Ein Delinquent wird verbrannt, daneben ein anderer gehängt und ein weiterer auf das Ertränken vorbereitet. Augen werden ausgestochen, Bäuche aufgeschlitzt, Ohren abgeschnitten, es wird gerädert und geprügelt. Am unteren Bildrand schließlich erhebt der Henker unter den Augen eines Priesters das Schwert zur Enthauptung, während ein weiterer Scharfrichter daneben eine Hand abschlägt.

Auch wenn das Bild von seiner Anordnung eine reale Gleichzeitigkeit der Ereignisse suggeriert, fand eine derartige Massenbestrafung so sicherlich nicht statt. Für den Laienspiegel hat die Darstellung vor allem illustrierenden Charakter und zeigt einen Auszug der Mittel, die dem Laienrichter als Strafen zur Verfügung standen. Für den Ritualcharakter maßgebliche Aspekte der Bestrafungen werden nicht dargestellt, allem voran das Publikum und die Inszenierung. Nur die Öffentlichkeit und der festgelegte Ablauf schufen einen Rahmen, der deutlich machte, dass hier eine legitime Autorität das Tötungsverbot brach und somit Recht ausübte. Die verschiedenen grausamen Tötungsmethoden dienten also nicht allein der Abschreckung, auch wenn der Versuch, potentielle Straftäter durch eine derartige öffentliche Darbietung von ihrem Tun abzuhalten, in Zeiten schlechter Verbrechensaufklärung wichtig war.

Jede einzelne Hinrichtungsart hatte ihre eigene symbolische Bedeutung und sollte zeigen, dass jede Tat eine bestimmte Strafe verdiente. Deutlich wird dies bei den spiegelnden Strafen, bei denen zum Beispiel einem Lügner die Schwurhand abgeschlagen oder ein Brandstifter verbrannt wurde. Andere Hinrichtungsmetho-

den zeigten soziale Unterschiede an. Der Galgen galt als ehrloser als das Enthaupten. Auch die öffentliche Hinrichtung ist somit als Symbol für die Ordnungsvorstellungen der Gesellschaft zu deuten.

JULIAN WILLUHN

E. KAUFMANN: Art. »Leibesstrafe«, in: Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte 3, Berlin 1984, S. 1777–1789; DERS.: Art. »Peinliche Strafen«, in: Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte 3, Berlin 1984, S. 1574; E. KLEINSCHMIDT: Art. »Tengler, Ulrich«, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 9, 2. Aufl., Berlin, New York 1995, Sp. 6690–6696; G. KÖBLER: Bilder aus der deutschen Rechtsgeschichte, München 1988; B. KOEHLER: Art. »Laienspiegel«, in: Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte 2, Berlin 1978, S. 1358–1361; D. MEURER: Art. »Todesstrafe«, in: Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte 5, Berlin 1998, S. 264–270.

IV.6

Verrat durch den »falschen« Kuss (Farbtafel 14)

Spiegel menschlicher gesuntheit, Handschrift vom Mittelrhein, 1420–1430
Kolorierte Federzeichnung auf Pergament
Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Cod. Pal. germ. 432, fol. 23v

Der »Judaskuss« und damit der Verrat an Jesus steht im Zentrum der gezeigten Illustrationen einer mittelhochdeutschen Prosafassung des »Heilsspiegels«, dessen lateinisches Original um 1330 entstand. Der Text fand im Spätmittelalter in mehreren Sprachen und Versionen weite Verbreitung. Im Gefolge der sogenannten »Armenbibel« (*Biblia pauperum*) zählte er zu den wichtigsten Quellen für das Wissen um das Leben Marias und Jesu. Die Darstellung folgt den wichtigsten Lebensstationen der beiden Protagonisten, die meist mit drei alttestamentarischen Präfigurationen, also vorausdeutenden Darstellungen, in Parallele gesetzt werden. Im Fall des Judaskusses handelt es sich um den Mord Joabs an Amasa (2 Sam 20,8–10), die Verfolgung Davids durch König Saul (1 Sam

18,9–11, vgl. Nr. II.7f.) und Kains Mord an Abel (Gen 4,3ff.; die beiden letztgenannten Miniaturen sind auf der aufgeschlagenen Seite nicht zu sehen, sondern folgen auf fol. 24r/v).

Wenngleich alle drei Szenen die Motive des Verrats und der Brüchigkeit menschlicher Beziehungen umsetzen, so bildet die Episode um Joab und Amasa die deutlichste Parallele zum Verrat an Jesus (Mt 26,47–50). In der biblischen Erzählung verfolgte Joab als Soldat Davids Amasa, der einen Befehl des Königs nicht wie vorgeschrieben ausgeführt hatte. Bei ihrer Begegnung wiegte er Amasa mit einem Begrüßungskuss in Sicherheit, erstach ihn dann aber hinterrücks während der Umarmung. Der mittelalterlichen Tradition galt Joab daher als zwiespältige Figur: Einerseits hatte er treu die Befehle Davids ausgeführt, andererseits aber hinterhältig gehandelt. Noch im 15. Jahrhundert waren Joab und sein Mord durchaus präsent. In seiner Verteidigung des Tyrannenmords, die er 1408 im Auftrag des burgundischen Herzogs Johann Ohnefurcht verfasste, argumentierte Jean Petit an zentraler Stelle mit diesem Ereignis.

Die offensichtlich große Bedeutung der Episode erklärt sich vor allem mit der Rolle des Kusses als einer der zentralen Gesten im menschlichen Miteinander. Der Kuss galt nicht nur als intime Handlung zwischen Liebenden, sondern diente auch als Ausdruck von Harmonie im juristischen und politischen Bereich. Die Interpretation der einschlägigen Symbolik wird dabei durch die große Bandbreite möglicher Sinngehalte erschwert. So finden wir den Kuss als brüderlichen Friedenskuss zwischen den Gemeindemitgliedern bei der Messe, aber auch als egalitären Gestus im Ritual der Belehnung, wo er die vorher im Handgang hergestellte Hierarchie symbolisch wieder aufhob (vgl. Nr. I.8f.). Besonders markant trat er auch bei Friedensschlüssen auf. Solche Verträge wurden häufig mit einem Kuss besiegelt, der grundsätzlich auf den Mund erfolgte (vgl. Nr. IV.7).

Diese Vielfältigkeit des Kusses macht die Gefahren deutlich, die mit einem Missbrauch des mächtigen Gestus verbunden sein konnten. Die vorliegende Handschrift spricht vom

felschlichen Gruss, mit dem der Erlöser durch Judas verraten wurde. Da der Gruß einen friedvollen und aufrichtigen Kontakt einleiten sollte – wer kämpfen wollte, der grüßte nicht –, stellte dies die Grundlagen der gesellschaftlichen Ordnung auf den Kopf. KLAUS OSCEMA

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg432>>; Y. CARRÉ: *Le baiser sur la bouche au moyen âge*, Paris 1992; *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg* (Cod. Pal. germ. 304–495), bearb. v. M. MILLER und K. ZIMMERMANN, Wiesbaden 2007, S. 399f.; *The Kiss in History*, hg. v. K. HARVEY, Manchester 2005; M. NIESNER: *Das Speculum Humanae Salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster*, Köln, Weimar, Wien 1995; K. OSCEMA: *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 488–538; K. PETKOV: *The Kiss of Peace*, Leiden, Boston 2003; G. SCHWEDLER: *Herrschertreffen des Spätmittelalters*, Ostfildern 2008, S. 388–403.

IV.7

Friedensgeste (Farbtafel 15)

Historia septem sapientum (dt.), Handschrift aus Hagenau, um 1450

Kolorierte Federzeichnung auf Papier aus der Werkstatt Diebold Laubers

Heidelberg, Universitätsbibliothek,

Cod. Pal. germ. 149, fol. 59r

In der Bildmitte präsentiert ein Kardinal mit rotem Kardinalshut und der Magna Capa, einem Mantel, einen goldenen Reliquienschrein. Darin verborgen liegen, so lässt sich im begleitenden Text lesen, die sterblichen Überreste der Apostel Petrus und Paulus. Das Stadttor, unter dem er steht, gehört zu Rom, das durch eine feindliche Übermacht belagert wird. Um Frieden zu erlangen, soll der Kardinal das Heiligtum an den König übergeben, der gerade auf seinem Pferd heran sprengt. Er wird von Bewaffneten begleitet, was die angespannte Situation deutlich macht. Die Forderung des Königs, den höchsten Reliquienschatz der Stadt herauszugeben, kommt einer Kapitulation gleich. Die

drohende Zerstörung wie auch die Herausgabe des Reliquienschatzes kann jedoch am Ende durch eine List der Titelhelden verhindert werden.

Die ganzseitige, kolorierte Federzeichnung veranschaulicht eine Szene aus der »Historia septem sapientum«. Der rote Bildtitel fasst einen Teil der Geschehnisse aus einer der 15 Erzählungen zusammen. Die Fabeln in der »Historia septem sapientum« – zu deutsch »Geschichte der Sieben Weisen Meister« – werden durch eine Rahmengeschichte zusammen gehalten, in der der Kaiser Pontianus nach dem Tod seiner Frau seinen Sohn Diocletianus in die Hände dieser Meister gibt, um ihn erziehen zu lassen. Der Kaiser heiratet erneut, die neue Kaiserin stellt sich gegen den Stiefsohn und versucht, ihn durch falsche Beschuldigungen und Fabeln zum Tode verurteilen zu lassen. Die sieben weisen Meister können dies durch Ge-generzählungen verhindern. Schließlich wird die Kaiserin enttarnt und muss anstelle von Diocle-tianus sterben.

Die »Historia septem sapientum« geht auf das »Sindbad-Buch«, um 900 n. Chr. in Persien entstanden, zurück und rezipiert teilweise ori-entalische und antike Erzählungen, wobei heid-nische Elemente in einen christlichen Rahmen eingebettet werden. Seit dem 12. Jahrhundert dient das Werk als moralischer und politischer Wegweiser. Die vorliegende Fassung stammt aus dem 15. Jahrhundert und war vor allem im südwestdeutschen Raum verbreitet. Der Codex stammt aus der Werkstatt des Diebold Lauber (vgl. Nr. II.9, IV.4), die erschwingliche Papier-handschriften in größeren Mengen produzierte und illustrierte. NICOLE KRONE

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg149>>; Die Worte der Sieben Weisen. Griechisch und deutsch, hg. v. J. ALTHOFF und D. ZELLER, Darmstadt 2006. — Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181), bearb. v. K. ZIMMERMANN unter Mitwirkung v. S. GLAUCH, M. MILLER und A. SCHLECHTER, Wiesbaden 2003, S. 327–330; B. LUNDT: Weiser und Weib. Weisheit und Geschlecht am Beispiel der Erzähltradition von den »Sieben Weisen Meistern« (12.–15. Jahrhundert), München 2002; N. H. OTT:

Art. »Sieben weise Meister«, in: Lexikon des Mittelalters 7, München, Zürich 1995, Sp. 1836; H.-J. SCHIEWER: Art. »Diebold Lauber«, in: Lexikon des Mittelalters 3, München, Zürich 1986, Sp. 986.

IV.8

Ein Handschlag für den Frieden (Farbtafel 16)

Lohengrin, Handschrift aus Stuttgart (?), um 1470

Kolorierte Federzeichnung auf Papier aus der Werkstatt Ludwig Henfflins

Heidelberg, Universitätsbibliothek,

Cod. Pal. germ. 345, fol. 139r

Der Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Lohengrin-Roman verbindet literarische Fiktion mit (pseudo-)historischen Fakten, indem er den Stoff um den legendären Schwanenritter Lohengrin und die Reichsgeschichte unter dem ottonischen König Heinrich I. (um 875–936) miteinander verwebt. Lohengrin, um dessen Herkunft keiner wissen darf, wird durch die Heirat mit Elsa zum Herzog von Brabant. Zuerst kämpft er im Dienst König Heinrichs gegen die Ungarn und dann auf Bitten des Papstes gegen die Sarazenen. Die große Schlacht gegen die Muslime kann von Lohengrin, dem die Apostel im Kampf zu Hilfe eilen, zu Gunsten Heinrichs entschieden werden. Als Dank für die Rettung der Christenheit wird Heinrich I. in Rom zum Kaiser gekrönt. Eine Szene dieses Heidenkampfes ist in der vorliegenden Hand-schrift bildlich ausgestaltet.

Vier bekrönte Ritter in voller Rüstung ergeben sich einem fünften Ritter, der durch den Schwan auf seiner Krone und die Überschrift »der von Brabant« als Lohengrin ausgewiesen ist. Diese Handlung umrahmen jubelnde Ritter mit erhobenen Schwertern. Im Vordergrund sind niedergetrampelte und zerstückelte Kämpfer zu sehen. Die Fahne des Siegers – auch sie ist durch eine Schwanendarstellung gekennzeichnet – ist erhoben, während die Fahne der Gegner auf dem Boden liegt. Einer der vier heidnischen Könige, welche im Roman als Kö-nige von Agrippe, von Pozzidant, von Griffange

und von Vrient vorgestellt werden, reicht Lohengrin die rechte Hand. Indem die vier Könige stehen, Lohengrin jedoch auf dem Pferd sitzt, wird die Überlegenheit des Herzogs von Brabant deutlich in Szene gesetzt. Der Handschlag, die *dextrarum junctio*, galt bereits in der Antike als Verdeutlichung rechtsverbindlich geschlossener Verträge. Er diente dazu, ein Versprechen und die damit übernommenen Verbindlichkeiten zu sichern oder zu bekräftigen.

Im Lohengrin-Roman wird die Herrschaft Heinrichs I. durch literarische Fiktion verklärt. Lohengrin wird zum Verfechter und Retter der imperialen Ordnung stilisiert, der seinem Herrn zur Kaiserwürde verhilft. Der in der Heidelberger Universitätsbibliothek erhaltende Cod. Pal. germ. 345 birgt eine von insgesamt drei erhaltenen Handschriften, in denen der Lohengrin-Roman vollständig überliefert ist. Vermutlich kurz nach der Fertigstellung wurde die Handschrift mit einem Manuskript des Minneromans »Friedrich von Schwaben« zusammengebunden. Der Codex gilt als Auftragsarbeit für Margarethe von Savoyen, die Witwe Kurfürst Ludwigs IV. von der Pfalz und Ehefrau Graf Ulrichs V. von Württemberg. ANNETTE SEITZ

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg345>>; T. CRAMER, Lohengrin. Edition und Untersuchungen, München 1971. — Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495), bearb. v. M. MILLER und K. ZIMMERMANN, Wiesbaden 2007, S. 179–181; H. SIEGEL: Der Handschlag und Eid nebst den verwandten Sicherheiten für ein Versprechen im deutschen Rechtsleben, Wien 1894; K. ZIMMERMANN: Die Anfänge der Bibliotheca Palatina bis Friedrich I. dem Siegreichen und Philipp dem Aufrichtigen, in: Kostbarkeiten gesammelter Geschichte. Heidelberg und die Pfalz in Zeugnissen der Universitätsbibliothek, hg. v. A. SCHLECHTER, Heidelberg 1999, S. 143–157.

IV.9

Das Nürnberger Friedensmahl (Abb. 25)

Johann Georg Schleder, Theatrum Evropaevm. Oder außführliche und wahrhaftige Beschreibung aller und jeder denckwürdiger Geschich-

ten, so sich hin und wider in der Welt vom Jahr Christi 1647 biß 1651 sich zugetragen haben, Bd. 6, Frankfurt am Main: Merian 1663
Radierung und Kupferstich von Caspar Merian (?) nach einem Gemälde von Joachim Sandrart Heidelberg, Universitätsbibliothek, B 3446 C Folio RES::6, nach S. 938, Tafel 88

Die Kupfertafel stammt aus dem sechsten Band des im Verlagshaus der Familie Merian verlegten »Theatrum europaeum«, einer zeitgenössischen, deutschsprachigen Chronik, die die Ereignisse der Jahre 1618 und 1738 in 21 Bänden ausführt.

Nach dem Abschluss des Westfälischen Friedens am 24. Oktober 1648 in Münster und Osnabrück fanden in Nürnberg im Rahmen des Friedensexekutionskongresses weitere Verhandlungen zwischen den ehemals kriegführenden Parteien statt, die Gebietsverteilungen, Reparationszahlungen und konfessionelle Aufteilungen regeln sollten. Nach dem Abschluss der Vorverhandlungen und der Unterzeichnung des Interimsrezesses gab der schwedische Bevollmächtigte Karl Gustav, Pfalzgraf von Zweibrücken und späterer König von Schweden, am 25. September 1649 ein Fest, das als »Nürnberger Friedensmahl« in die Geschichte einging. Im aufwendig geschmückten großen Saal des Nürnberger Rathauses versammelten sich die Abgesandten der verhandlungsführenden Parteien um eine reich gedeckte Tafel.

Der Gastgeber beauftragte den Maler und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart (1606–1688), die Feier zu malen. Der Caspar Merian, einem Sohn des Matthaeus Merian, zugeschriebene Kupferstich im »Theatrum europaeum« überliefert Sandrarts erste Konzeption für das monumentale Gemälde. In dem dann 1650 ausgeführten Bild porträtierte dieser zusätzlich Mitglieder der »Sieben Älteren Herren« Nürnbergs und setzte sich in einem Selbstporträt in Szene.

Die bildliche Formulierung dieses bereits von den Zeitgenossen als politisch äußerst wichtig bewerteten Nürnberger Interimsrezesses zeugt in seiner barocken Festgestaltung von dem Repräsentationsbedürfnis der schwedi-

schen Seite, verbunden mit dem Anliegen, den endlich fixierten Ergebnisstatus feiernd seiner Vorläufigkeit zu entheben und so den weiteren Verlauf zu präjudizieren. Der Gastgeber bedient sich hierzu der tradierten Form des Festmahls als Frieden und Versöhnung stiftendes Ritual.

MARIA EFFINGER

G. DETHLEFS: Schauplatz Europa. Das Theatrum Europaeum des Matthaeus Merian als Medium

kritischer Öffentlichkeit, in: Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, hg. v. K. BUSSMANN, Stuttgart 2004, S. 149–180; H. NEUHAUS: Zwischen Krieg und Frieden. Joachim Sandrarts Friedensmahl-Gemälde von 1649/50, in: Bilder erzählen Geschichte, hg. v. H. ALTRICHTER, Freiburg im Breisgau 1995, S. 167–199; Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701, hg. v. G. U. GROSSMANN, Köln 1998, S. 25–33.

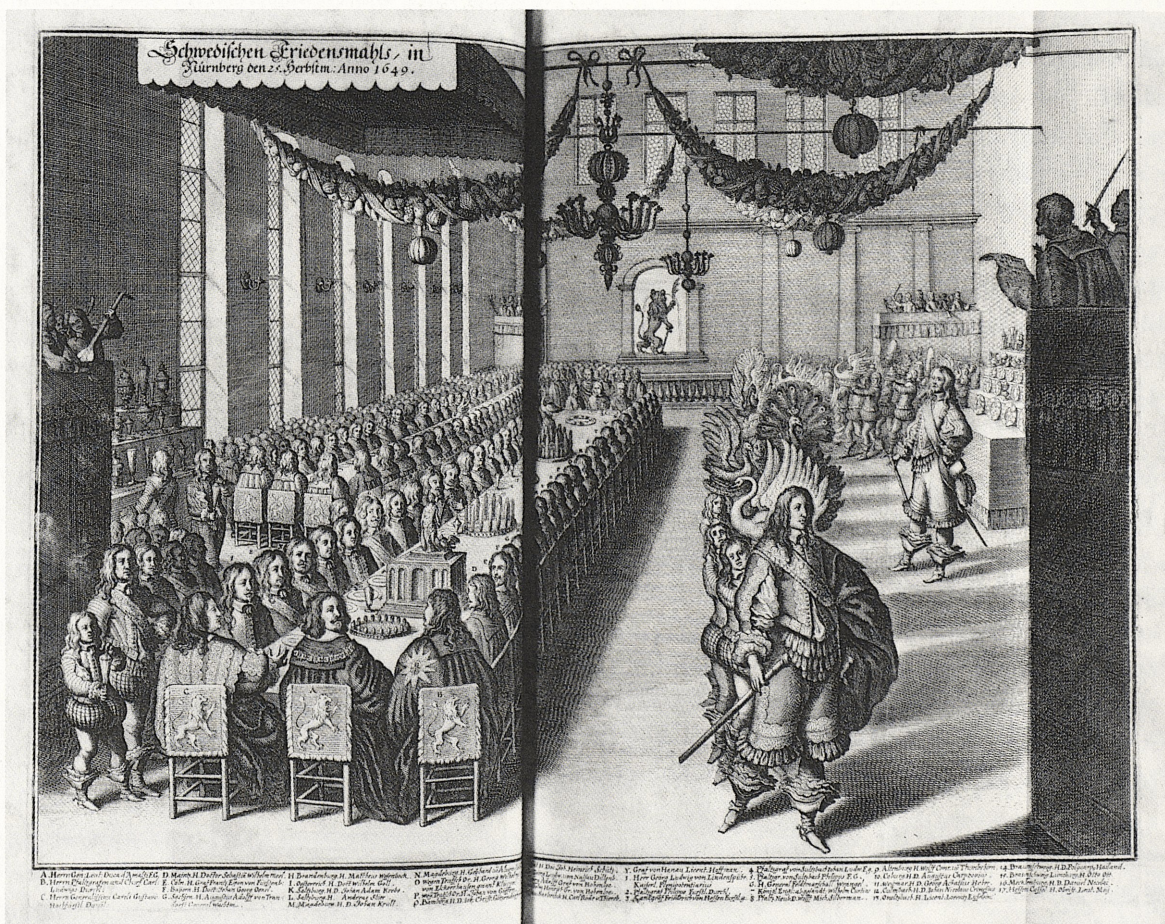


Abb. 25

Im Nürnberger Rathaussaal beschließen die ehemaligen Kriegsgegner den Frieden mit einem Mahl. Radierung und Kupferstich, 1663 (Nr. IV.9).