

Plurale Autorschaft

Ästhetik der Co-Kreativität
in der Vormoderne

Herausgegeben von
Stefanie Gropper
Anna Pawlak
Anja Wolkenhauer
Angelika Zirker

ÄSTHETIK
ANDERE



KOORDINATEN

DE GRUYTER

PLURALE AUTORSCHAFT

ANDERE ÄSTHETIK
|
KOORDINATEN 2

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter

Beirat

Matthias Bauer
Sarah Dessi Schmid
Stefanie Gropper
Johannes Lipps
Anna Pawlak
Jörg Robert
Jan Stellmann
Dietmar Till
Anja Wolkenhauer

PLURALE AUTORSCHAFT

Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne

Herausgegeben von
Stefanie Gropper, Anna Pawlak, Anja Wolkenhauer
und Angelika Zirker

DE GRUYTER

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

ISBN 978-3-11-069059-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-075576-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-075922-8
ISSN 2751-2665
e-ISSN 2751-2673
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110755763>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2022946812

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Stefanie Gropper, Anna Pawlak, Anja Wolkenhauer und Angelika Zirker, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund
Einbandabbildung: Anton Mozart: Die Übergabe des Pommerschen Kunstschranks [Ausschnitt], 1614–1615, Öl auf Holz, 39,5 × 45,4 cm, © Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Vorwort

Was ist Kunst? Was leistet Kunst? Warum bewegt uns Kunst? Diesen Fragen geht der Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* anhand von Bildern, Texten, Objekten und musikalischen Zeugnissen der europäischen Vormoderne nach. Die europäische Vormoderne wird dabei als polyzentrisches, regional wie zeitlich offenes Interaktionsfeld kultureller, sozialer und gesellschaftlicher Interessen verstanden. Geklärt werden soll, welches ästhetische Selbstverständnis die zu untersuchenden Akte und Artefakte im Rahmen dieses Interaktionsfeldes aufweisen. Dabei wird von der These ausgegangen, dass Akte und Artefakte unterschiedlicher Zeiten und Kulturen nicht nur in ihre jeweiligen soziokulturellen Entstehungsräume eingelassen sind, sondern dass sie soziokulturelle Prozesse in eminentem Maß durch ihre artifizielle Wirkungsmacht mitprägen, z. T. sogar allererst konstituieren. Um dies zu zeigen, arbeiten im Forschungsverbund in einem breiten interdisziplinären Zugriff verschiedene Fächer von der Archäologie über die Kunst- und Musikwissenschaften, die Alt- und Neuphilologien bis hin zu Linguistik, Rhetorik, Geschichtswissenschaft oder Theologie zusammen.

Die Schriftenreihe der ‚Koordinaten‘ setzt sich zum Ziel, mit jedem Band zentrale Spannungsfelder vormoderner ästhetischer Diskussion in je historischer Differenzierung zu präsentieren. So soll nach und nach in der Reihe ein maßgebliches ‚Koordinatennetz‘ vormoderner ästhetischer Verhandlungen sichtbar werden. Avisiert ist damit weder ein abgeschlossenes System noch eine Theorie vormoderner Ästhetik. Der Begriff der ‚Koordinaten‘ unterstreicht vielmehr umgekehrt die Markierung dynamischer, offener Kriterien und Positionen, die keineswegs für alle Zeiten und Regionen gleichermaßen diskurs- oder praxisbestimmend waren, wohl aber eine hohe produktive Kraft und Ausstrahlung im Rahmen der oben genannten Interaktionsfelder entwickeln konnten. Ebenso zielt das Ensemble der diskutierten Koordinaten nicht auf eine ausgrenzende Gegenüberstellung vormoderner versus moderner ästhetischer Kriterien. Dargelegt werden soll stattdessen, inwiefern die 2000-jährige Kulturgeschichte vor dem 18. Jahrhundert, gerade weil eine funktionale Trennung von Kunst und Lebenswelt hier noch nicht besteht, neue Impulse für ein Verständnis des Ästhetischen bis in unsere Gegenwart hinein eröffnen kann und überkommene kanonische Vorstellungen neu zu justieren vermag.

Im Namen des SFB 1391

Annette Gerok-Reiter

Inhaltsverzeichnis

v | Vorwort

IX | Annette Gerok-Reiter, Stefanie Gropper, Anna Pawlak,
Anja Wolkenhauer und Angelika Zirker
Einführung

I. Plurale Autorschaft als reziproke Kreativität

3 | Annette Gerok-Reiter
Plurale Autorschaft im *Fließenden Licht der Gottheit?*
Kanonisierungen – Dekonstruktionen – ästhetische Faktur

31 | Matthias Bauer, Sarah Briest, Sara Rogalski und Angelika Zirker
Geben und Nehmen. Eine Reflexionsfigur gemeinschaftlicher Autorschaft
in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit

II. Explizite Ausstellung von pluraler Autorschaft

55 | Frank Bezner
E pluribus unum? Zur Ästhetik der lateinisch-deutschen Gedichte
in den *Carmina Burana*

79 | Dirk Werle
Plurale Autorschaft in der deutschsprachigen Lyrik des 17. Jahrhunderts –
am Beispiel von Constantin Christian Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* (1657)

97 | Mara R. Wade
Martin Opitz signiert ein Stammbuch. Multiple Autorschaft und ‚andere
Ästhetik‘ im emblematischen *album amicorum*

- 123 | Andrea Worm
Plurale Autorschaft und diachrone Hybridität. Der siebenarmige Leuchter im Braunschweiger Dom und seine historistische Rekonfiguration

III. Plurale Autorschaft in der Interaktion von Produktion und Rezeption

- 161 | Konrad Schmid
Die Torah als multiautorielle Diskussionsliteratur.
Geschichte, Ästhetik und Hermeneutik eines kollaborativen Schreiberprodukts
- 185 | Lorenz Adamer
Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musikermotetten
- 203 | Katharina Ost
Goltzius und Estius lesen Ovid: *Pygmalion und Galatea* (1593)
- 231 | Katharina Hiery
(Un-)originell und (un-)kreativ? Pygmalion als Vorbild für den
frühneuzeitlichen Autor in Hendrick Goltzius' Druckgrafik

IV. Co-Kreativität im Wechselspiel von Individuum und Kollektiv

- 275 | Stefanie Gropper
,Ek segi', ,vér segjum', ,verðr sagt'. Plurale Autorschaft in den *Íslendingasögur*
- 301 | Lena Rohrbach
,Anders als alle anderen Egils sagas'. Zum Konnex von Einzelverfasserschaft
und anderer Ästhetik im spätvornmodernen Island
- 323 | Martin Baisch
Reproduktive Autorschaft im höfischen Roman
- 353 | Kärin Nickelsen
Kunstwerk, Handwerk, Wissenschaft – und wer ist der Autor?
Botanische Abbildungen des 18. Jahrhunderts
- 381 | Abbildungsnachweise
- 385 | Register

Annette Gerok-Reiter, Stefanie Gropper, Anna Pawlak, Anja Wolkenhauer
und Angelika Zirker

Einführung

Ein um 1615 vollendetes Bild des Augsburger Malers Anton Mozart präsentiert einen denkwürdigen zeremoniellen Akt, in dessen Zentrum neben dem im linken Hintergrund dargestellten Herrscherpaar ein besonderes Objekt höfischer Repräsentation steht (Abb. 1).¹ Die gesamte Komposition der heute im Berliner Kunstgewerbemuseum befindlichen Tafel zirkuliert unübersehbar um den prominent im Mittelgrund gezeigten Kunstschränk.² Diese aus fünf edlen Holzarten sowie Silber, Gold, Email, Edelsteinen und Perlen angefertigte Kunst- und Wunderkammer *en miniature* (Abb. 2 und 3) wurde im Auftrag Herzog Philipps II. von Pommern-Stettin von dem angesehenen Kunstagenten Philipp Hainhofer geplant und innerhalb von sieben Jahren von mindestens 24 Künstlern und Handwerkern ausgeführt.³ Als wertvollstes und am sorgfältigsten gestaltetes Exemplar unter den von Hainhofer konzipierten Kunstschränken,⁴ deren technisch virtuose Verarbeitung der Materialien und komplexe kosmologische Programme ihnen die zeitgenössische Bezeichnung als „Weltwunder“ einbrachten,⁵ war das exquisite Möbelstück nicht nur als solches ein ästhetisches Produkt pluraler Autorschaft.⁶

Denn auch die in seinem Inneren aufbewahrten, unzähligen *scientifica* und *artificialia* sowie einzelne *naturalia* und *curiosa* (Abb. 4 und 5) entstammten unterschiedlichen, synchronen und diachronen Gestaltungsprozessen und Schöpfern – den göttlichen *artifex* eingeschlossen:⁷ ein multimaterieller und -medialer Mikrokosmos, in dem naturwis-

1 Zu dem Gemälde vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 21 f.; Thon 1968, S. 128 f., Kat.-Nr. 137; Schommers 1994; Rudelius-Kamolz 1995, S. 80–82, Kat.-Nr. 1.A.1; Mundt 2009, S. 159–161, Kat.-Nr. P 183 a; Emmendorffer 2014b, S. 39–44.

2 Vgl. Schommers 1994, S. 603.

3 Zum Kunstschränk vgl. Lessing / Brüning 1905; Hausmann 1959; Alfter 1986, S. 42–46; Mundt 2008; Mundt 2009; Emmendorffer 2014a; Emmendorffer 2015; Mundt 2015; Cornet 2016, S. 156–162; Bürger / Kallweit 2017, S. 71 f.; Wenzel 2020, hier bes. S. 202–208, 225–243.

4 Vgl. Mundt 2009, S. 12.

5 Vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 4; Hausmann 1959, S. 349; Emmendorffer 2014, S. 37.

6 Zu den in ihrer Anlage vergleichbaren Antwerpener *kunstkasten* als Ergebnisse pluraler Autorschaft vgl. Baadj 2016, in Bezug auf Hainhofers Kunstschränke s. S. 270 f.

7 Vgl. Hausmann 1959, S. 346–351; Mundt 2009, S. 19–21.

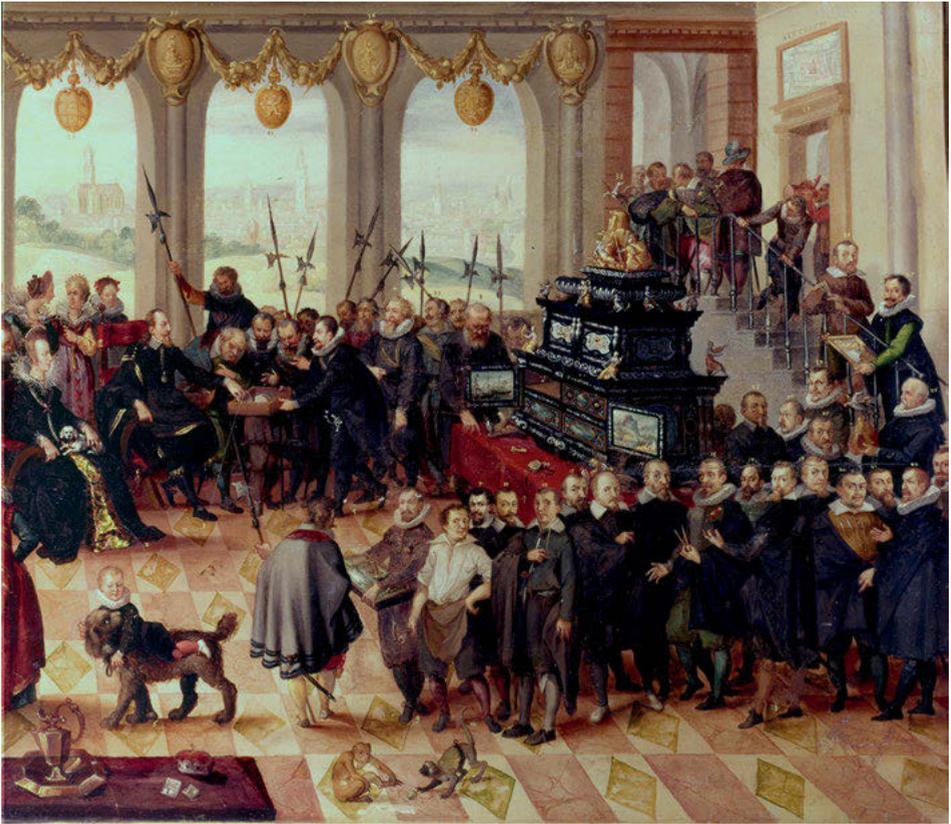


Abb. 1. Anton Mozart: Die Übergabe des Pommerschen Kunstschranks, um 1615, Öl auf Holz, 39,5 × 45,4 cm, Berlin, Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. P 183 a.

senschaftliche Instrumente der Astronomie, Chirurgie oder Mechanik, darunter etwa eine mechanische Orgel, gleichermaßen dem seltenen Spiel-, Schreib- und Rasiergerät wie den Preziosen religiöser Kontemplation begegneten.⁸ Das Kabinett fungierte damit als materialisiertes Ordnungsmodell, in dem insbesondere jene kunstvollen Gegenstände systematisch gesammelt und ausgestellt wurden, die dezidiert der Erforschung und Nutzbarmachung der Natur dienten.⁹ Auch deshalb verwiesen paradigmatisch die

8 Die einzelnen Objekte wurden in einem dem Schrank beigegebenen Inventar verzeichnet, das auch in weiteren Abschriften erhalten ist. Der Text ist ediert in: Lessing / Brüning 1905, S. 31–57. Zum Inhalt des Schranks vgl. ausführlich Mundt 2009, S. 171–389; Emmendorffer 2014a, S. 278–335, Kat.-Nr. 46 sowie Emmendorffer 2014b, S. 54–57.

9 Vgl. Hausmann 1959, S. 342; Mundt 2009, S. 23.

Abb. 2. Anton Mozart: Die Übergabe
des Pommerschen Kunstschranks
(Detail), um 1615, Öl auf Holz,
39,5 × 45,4 cm, Berlin, Kunstgewerbe-
museum der Staatlichen Museen zu
Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Inv.-Nr. P 183 a.



Abb. 3. Vorderansicht des
Pommerschen Kunstschranks
(geschlossen), Historische Aufnahme
von Meisenbach, Riffarth & Co.,
Heliogravur, 1905.





Abb. 4. Vergoldete Messinginstrumente aus dem Pommerischen Kunstschränk, Historische Aufnahme von Meisenbach, Riffarth & Co., Heliogravur, 1905.

am Möbel angebrachten skulpturalen Darstellungen der Musen auf dem zum Parnass stilisierten Aufsatz und der freien Künste in komplementärer Ergänzung des Kabinettinhalts auf das reziproke Verhältnis zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft in der Frühen Neuzeit.¹⁰

Gerade diese Allianz wurde ihrerseits zusammen mit den Schilderungen von acht Tugenden und ausgewählten *exempla virtutis* wie Herkules als wirkmächtiges Instrument des Fürstenlobes inszeniert.¹¹ Durch den Kunstschränk zu einer semantischen Einheit subsumiert, wurden so Artefakte verschiedener Herkunft zu Trägern eines innovativen Repräsentationskonzeptes, in dem der fürstliche Besitzer jene übergeordnete

10 Vgl. Mundt 2009, S. 22, 138–141; Mundt 2014, S. 25. Da für die sieben *artes liberales* nur sechs Bildfelder zur Verfügung standen, wurden Grammatik und Dialektik zu einer Figur kombiniert, vgl. Mundt 2009, S. 141.

11 Vgl. Mundt 2009, S. 141; Mundt 2014, S. 25. Dargestellt waren die drei christlichen Tugenden *Fides*, *Spes* und *Caritas*, die vier Kardinaltugenden *Fortitudo*, *Temperantia*, *Justitia* und *Prudentia* sowie *Patientia*.



Abb. 5. Toilettengeräte aus dem Pommerschen Kunstschränk, Historische Aufnahme von Meisenbach, Riffarth & Co., Heliogravur, 1905.

Instanz verkörperte, welche die Objektwelt respektive die Welt als Objekt immer wieder aufs Neue im performativen Umgang mit dem Kabinett konfigurieren konnte.¹² Anders gesagt: Erst mit der Handhabung des Kunstschranks und seines Inhalts kam das fest in der sozialen Praxis der Zeit verankerte epistemische und dadurch zugleich repräsentative Potenzial des Kunstwerks gänzlich zur Geltung. Neben dem Entwerfer Hainhofer sowie den ausführenden Handwerkern und Künstlern kommt daher Philipp II., der sich bereits an der Konzeption des ikonographischen Programms aktiv beteiligt hatte,¹³ nicht nur die Rolle des Auftraggebers, sondern auch des entscheidenden Mitgestalters respektive Mitautors des Kabinetts zu.

Angesichts dieser unübersehbaren konzeptuellen Fokussierung auf das fürstliche Individuum kann das Bild von Anton Mozart durch die Disposition der Figuren auf

12 Vgl. auch die Beigabe diverser detaillierter Anleitungen zum Gebrauch des Kunstschranks sowie einzelner der in ihm enthaltenen Objekte, dazu Mundt 2009, S. 21.

13 Vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 5 f.; Hausmann 1959, S. 341 f.; Mundt 2009, S. 135–141; Emmendorffer 2014b, S. 44–46.

den ersten Blick eine Irritation hervorrufen, die aus der im Werk greifbaren Spannung zwischen der den Entstehungsprozess des Kunstschranks prägenden Pluralität und der durch die funktionale Bestimmung des höfischen Objektes vorgegebenen Univokalität resultiert: Zwar zeigt die Tafel, wie Hainhofer dem Herzog eine der Schubladen des Kabinetts mit dem Silbergeschirr präsentiert,¹⁴ doch das Hauptgeschehen spielt sich im Vordergrund ab. Dort sind die an der Herstellung beteiligten Personen in einer Art Defilee zu sehen: ganz vorne etwa der Landschaftsmaler Achilles Langenbacher und der neben ihm in Arbeitskleidung gezeigte Schlosser Joiß Miller, auf der Treppe rechts und dadurch kompositorisch hervorgehoben, unter anderem der Schreiner Ulrich Baumgartner, der Goldschmied Mathias Walbaum und Anton Mozart selbst.¹⁵ Fast alle blicken dabei aufmerksam aus dem Bild heraus und schenken signifikanterweise dem Geschehen im Hintergrund keine Beachtung. Stattdessen bezeugen sie stolz mit unterschiedlichen Kunstgegenständen und Arbeitsinstrumenten in den Händen ihre Beteiligung an dem Kabinetts, in dem neben den von ihnen gefertigten Kunstobjekten einige der getragenen Werkzeuge aufbewahrt wurden.¹⁶ Festgehalten auf der Tafel wurde deshalb nicht nur die eigentliche zeremonielle Übergabe des Kunstschranks, sondern offensichtlich ebenfalls der Prozess seiner Ausstattung, der sich vor den Augen der Rezipient:innen beständig zu vollziehen scheint.

Die Betrachtenden des Bildes avancieren dadurch zu Augenzeug:innen des performativen Aktes, das Bild zur visuellen Urkunde gemeinschaftlichen Kunstschaffens:¹⁷ Es ist ein gleichsam testimonialer Status, der für die Tafel beansprucht wird und sich auf der Rückseite durch die Namensauflistung der auf der Vorderseite durchnummerierten Anwesenden erneut manifestiert (Abb. 6).¹⁸ Und gerade in diesem beanspruchten Status liegt die Eigenlogik bzw. der Eigensinn des Bildes. Mit einem mehr als nur leichten Unbehagen hat die kunsthistorische Forschung zur Kenntnis genommen, dass keine einzige historische Quelle das dargestellte höfische Ereignis belegen kann.¹⁹ Doch die bloße Konstatierung der Fiktionalität der Übergabeszene verkennt zwei wichtige Aspekte der Produktion und Rezeption des Werkes, die in seine Faktur eingeschrieben sind: Erstens verweist die im Hintergrund dargestellte Stadtvedute Augsburgs dezidiert auf den Entstehungsort des Objektes, an dem kollaborativ über sieben Jahre lang gearbeitet wurde. So wird die besondere Rolle der Reichsstadt als zeitgenössische Kunstmetropole her-

14 Vgl. Schommers 1994, S. 602; Mundt 2009, S. 160.

15 Vgl. Mundt 2009, S. 160. Zu den Künstlern und den von ihnen geschaffenen Objekten vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 17–30; Mundt 2009, S. 163 f.

16 Vgl. Mundt 2009, S. 160–164.

17 Zum Status des Bildes als Urkunde vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 17.

18 Zu der kupfernen Namenstafel vgl. Mundt 2009, S. 162–164, Kat.-Nr. P 183 b.

19 Vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 21; Mundt 2009, S. 159 f.; Emmendorffer 2014b, S. 41; Mundt 2014, S. 27.

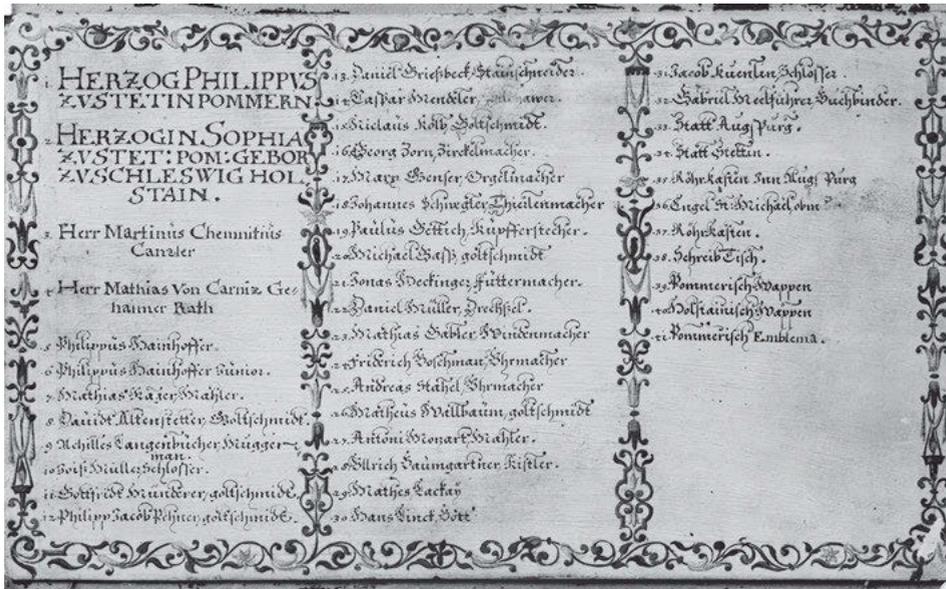


Abb. 6. Texttafel zu Mozarts Gemälde, um 1615, Kupferblech, weiß grundiert, schwarze Schrift, 15,2 × 25,4 cm, Berlin, Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. PK 2780 / 17 P 183 b, Historische Aufnahme von Meisenbach, Riffarth & Co., Heliogravur, 1905.

vorgehoben und zugleich werkimplizit dauerhaft konsolidiert.²⁰ Zweitens rekuriert das dargestellte Übergabezeremoniell auf dem Bild dennoch auf reale performative Akte dieser Art, ja mehr noch, es setzt visuell ein solches reales Geschehen gewissermaßen voraus. Die Tafel ist daher als ein gemaltes Plädoyer für die Anerkennung und Würdigung der außergewöhnlichen künstlerischen Leistung der Beteiligten zu verstehen, die im Übrigen höchst persönlich Sorge dafür trugen, dass sie ihre Wirkung nicht verfehlte. Das Bild war nämlich von Anfang an ein integraler Bestandteil des Kabinetts und befand sich bei dessen tatsächlicher Überreichung durch Hainhofer an Philipp II. im August 1617 in Stettin bereits im Inneren des Möbels.²¹ Durch die Interaktion mit dem Kunstschrank trat dem Fürsten eine aus Künstlern und Handwerkern bestehende Korporation vor Augen, die hier die verschiedenen Kunstfertigkeiten einzelner Portraitierter und deren erfolgreiche Zusammenarbeit im Dienste des gemeinsam ausgeführten Werkes feiert. Einige Dynamiken, Spannungen und hierarchische Strukturen innerhalb dieses

20 Zur Relevanz Augsburgs als Kunstzentrum im 17. Jahrhundert vgl. u.a. Thon 1968; Krämer 1998; Mundt 2009, S. 28f.

21 Vgl. Mundt 2009, S. 159.

Autorenkollektivs lassen sich dabei an den subtilen bildlichen Strategien des Malers ablesen, wie Positionierung, Haltung, Gestik, Kostüm oder Attribute der jeweiligen Figuren.²²

Vor dem Hintergrund politisch-konfessioneller Diskurse zum Beginn des 17. Jahrhunderts suchte diese ungewöhnliche Zurschaustellung künstlerischen Selbstbewusstseins offenbar so ihren Platz im gesellschaftlichen Spiel der Distinktionen und umgekehrt. Die Funktion des Kabinetts als ästhetischer Aushandlungsraum zeigt sich auch darin, dass drei Generationen des Herzogshauses von Pommern-Stettin den übrigens nie abbezahlten²³ Kunstschrank mit ihrer jeweiligen Nutzung kontinuierlich weiterentwickelten, ehe dieser an den brandenburgischen Hof übergang und seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in der Kunstkammer des Berliner Schlosses sowie seit 1876 im dortigen Kunstgewerbemuseum aufbewahrt wurde.²⁴ Während eines Bombenangriffs im März 1945 verbrannte das Kabinett vollständig – übrig blieben einige mediale Wiedergaben wie historische Fotoaufnahmen, ein Propagandafilm von 1934 und einzelne, zuvor ausgelagerte Gegenstände, darunter das Werk von Mozart.²⁵ Im Zuge dessen wechselte die Tafel gleichsam ihren ontologischen Status, das unkonventionelle Autorenbild wurde angesichts des Verlustes geradezu ‚zwangsautonomisiert‘ und aufgrund der spezifischen Kanonbildung der Kunstgeschichte erst als Gemälde zu dem, was es offenkundig schon immer war, einem materiellen Zeugnis gemeinschaftlichen Kunstschaffens. Denn die auf Mozarts Werk geschlossen auftretende Gemeinschaft belegt *mit* und *durch* die Autorität des Bildes in präzedenzloser Weise bis heute die kulturhistorische Tatsache, dass co-kreative Schaffensprozesse entgegen den tradierten Narrativen der Autonomieästhetik ein *Movens* der ästhetischen Praxis der Vormoderne darstellten. Plurale Autorschaft ist daher im Sinne des Sonderforschungsbereichs 1391 als eine zentrale ‚Koordinate‘²⁶ der vormodernen Ästhetik zu definieren, deren interdisziplinärer Erfassung und Untersuchung sich der vorliegende Band widmen möchte.

1. Der Autorbegriff in der Diskussion

Wer sich mit pluraler Autorschaft beschäftigt, wird sich zunächst der grundsätzlichen Frage stellen müssen, was unter einem ‚Autor‘²⁷ zu verstehen bzw. von welchem Autor-

22 Vgl. Mundt 2009, S. 160.

23 Vgl. Mundt 2009, S. 12.

24 Zur Provenienz vgl. Lessing / Brüning 1905, S. 1, 15; Mundt 2009, S. 12, 133; Hinterkeuser 2014.

25 Vgl. Mundt 2009, S. 12. Zu dem Propagandafilm vgl. Savoy 2014.

26 Zu diesem Begriff vgl. ausführlich Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 36f.

27 Der Begriff des ‚Autors‘ wird in diesem Sammelband aus Gründen der sprachlichen Einfachheit, aber v. a. aufgrund der etymologischen Verbindung mit dem lateinischen Begriff *auctor* in männlicher Form verwendet, ohne dass damit eine genderspezifische Festschreibung impliziert wäre.

begriff auszugehen ist. Die programmatische Frage Michel Foucaults: „Qu'est-ce qu'un auteur“, 1969 aufgeworfen,²⁸ wurde insbesondere in den literaturwissenschaftlichen Debatten der 1980er und 1990er Jahre virulent. Seitdem darf als *conditio sine qua non* gelten, von vornherein das kulturelle und historische Spektrum in Rechnung zu stellen, dem Begriff wie Auffassung des ‚Autors‘ unterliegen. Als Beispiel für diese Debatten sei aus der Einleitung des 1992 herausgegebenen Sammelbandes „Fragen nach dem Autor“ von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich zitiert:

‚Autor‘, vom lateinischen Wort ‚auctor‘ (Substantiv zu ‚augere‘) stammend, ist erst seit dem 18. Jahrhundert im Sinne von Urheber und verbunden mit der Vorstellung des freien, d. h. des bürgerlich emanzipierten Autors, die Sammelbezeichnung für Personen, die Texte verfassen. Dem Wortsinne nach bedeutet der Begriff ursprünglich soviel wie Förderer oder Anstifter, auch Gewährsmann einer Sache. Diese Etymologie ist auf erstaunliche Weise aktuell: Poststrukturalistische oder dekonstruktivistische Positionen proklamieren heute den Autor weniger als Urheber denn als Vermittler eines Textes, dessen sprachliche Materialität gleichsam schon vor dem Zugriff und der Gestaltung durch einen Autor existiert habe. Ein Verständnis, das den Autor in der Tat zum Förderer eines Aufschreibeprozesses und zum Anstifter von Entschlüsselungs- und Verstehensmöglichkeiten macht und das historisch an das Autorenverständnis einerseits aus den karolingischen Anfängen der Schriftlichkeit der deutschen Literatur und andererseits aus deren frühen Druckgeschichte anknüpft.²⁹

Der textbezogene Autorbegriff wird hier von seiner historischen Varianz her dreistufig entfaltet. Gemäß einer älteren Auffassung, deren Scheidelinie das vielberufene 18. Jahrhundert markiert, sei der *auctor* / Autor³⁰ demnach nicht „als Urheber“, sondern als

Diese war gleichwohl sowohl in der Frühen Neuzeit als auch in der Forschung bis in die letzten Jahrzehnte hinein prägend, insofern in der Regel von einem männlichen Autorsubjekt ausgegangen wurde.

28 Foucault 1969.

29 Ingold / Wunderlich 1992, S. 9. Entsprechend dieses weiten Spektrums setzte sich der Sammelband Anfang der 1990er Jahre durchaus in progressiver Absicht zur Aufgabe, die Diversität der „Funktion Autor“ (S. 15) anhand von Beispielen von der Antike bis in die Gegenwart in verschiedenen Disziplinen und Diskursen aufzuzeigen.

30 Die komplexen Autorschaftskonstellationen der griechisch-römischen Antike, die von emphatisch bzw. stark über den inspirierten *poeta vates* bis zu einem schwachen kollektiven Konzept reichen, können hier nicht weiter vertieft werden; eine gute Zusammenschau bieten die einflussreichen Beiträge von Tóth 2019 und Janssen 2019. Für die griechische Literatur sei außerdem auf Stein 1990 verwiesen, für die lateinische Literatur und Begriffsgeschichte auf Gavoille 2019. Ebenfalls eine ausführliche Begriffsbestimmung von lat. *auctor* und eine historische Einordnung in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters gibt Müller 1995, S. 29, wobei er gegenüber vorschnellen Annäherungen von mittelalterlichen und postmodernen Positionen den „erheblich[en]“ Unterschied zu neuzeitlichen Bestimmungen betont, insofern die *auctoritas* des Geschriebenen in mittelalterlichen Kontexten immer zu trennen sei vom Autor, gleichgültig ob dieser nur als Vermittler oder bereits als individueller Verfasser historisch zu verorten sei. Grund-

„Vermittler“, als „Überlieferer, Sachwalter und Gewährsmann der Wahrheit des Überlieferten“ zu verstehen, gegebenenfalls auch als Vermittler des göttlichen Wortes.³¹ Und weiter heißt es: „Über Jahrhunderte hinweg blieb solches Verständnis und Selbstverständnis von Autorenschaft im geistlichen wie im weltlichen Bereich prägend.“³² Erst mit dem 18. Jahrhundert sei im Zuge „der Entstehung des literarischen Marktes“ eine Umsemantisierung erfolgt, indem nun Autorschaft primär als „Urheberschaft an Texten, als Werkherrschaft über Geschriebenes“ verstanden worden sei; Autorschaft und Autorität, die zuvor durchaus auseinanderliegen konnten, hätten sich damit aneinander angenähert, doch nur, um von hier aus in eine dynamische Entwicklung zu treten, die in der weiteren Literaturgeschichte – mit den Worten Charles Baudelaires – als „Verdunstung“ oder als „Verdichtung“ des auktorialen Ich zutage getreten sei.³³

In diesem knappen Aufriss in durchaus Benjamin'schen ‚Tigersprüngen‘³⁴ wird unter systematischen Vorzeichen die bipolare Spannung deutlich, der der Autorbegriff in der bisherigen Forschung vielfach ausgesetzt war und ist: Der Begriff kann im Blick auf den einen Pol des Spannungsfeldes genutzt werden, indem seine Semantik eine bloße Vermittlerrolle avisiert, bei welcher der ‚Text- (oder auch Bild-)Vermittler‘ hinter der durch ihn überlieferten ‚Wahrheit‘ zurücktritt oder lediglich als Kompilator Überliefertes verwaltet. Der Begriff kann im Blick auf den anderen Pol des Spannungsfeldes in seiner Semantik aber auch auf eine emphatisch verstandene Urheberschaft zielen, die alle Verantwortung an den Autor und dessen Autorität bindet, auch die Herrschaft über die *materia* im Sinn fiktionaler Stoffgenerierung und der sich hieran anschließenden, vom Autor intentional organisierten Sinngenerierung.³⁵

Entscheidend ist dabei zu sehen, dass die Spannung zwischen beiden Autorkonzeptionen, die in eher problematischer Weise von der Forschung als ‚schwacher‘ bzw.

legend für die historische Perspektive ist auch Müller 1999. Einen diachronen Überblick über die verschiedenen Modelle, die den Autorbegriff seit der Antike geprägt haben, geben Jannidis et al. 1999b sowie Bannert / Klecker 2013.

31 Ingold / Wunderlich 1992, S. 10.

32 Ingold / Wunderlich 1992, S. 10.

33 Ingold / Wunderlich 1992, S. 13: Gemeint ist damit der ambige „Status des auktorialen Subjekts [...], wie er sich nach dem Zerfall der ich-zentrierten Autorschaft im späteren 19. Jahrhundert herausgebildet hat; der Effekt der ‚Verdunstung‘ zeigt sich in der zunehmenden Fraktalisierung des Autors als schöpferischer Instanz (Auflösung, Gebrochenheit, Spaltung des auktorialen Ichs), die ‚Verdichtung‘ wiederum hat die Pluralisierung des Autors zur Folge, die Multiplikation seiner Namen und Funktionen.“ Das Phänomen der ‚Pluralisierung des Autors‘ bleibt trotz benutzter Vergleichsbegriffe wie ‚Kompilator‘ oder ‚Kopist‘ ganz auf die Moderne bezogen.

34 Benjamin 1991, S. 701.

35 Bündig resümiert in diesem Sinn bereits Japp 1988, S. 225: „Die Geschichte des Autors ist gewissermaßen die Geschichte des Schwankens seiner beglaubigten oder bestrittenen Selbstverantwortlichkeit.“

‚starker‘ Autorbegriff etikettiert wurden,³⁶ zwar en gros eine historisch-teleologische Verlaufsgeschichte im Rahmen der europäischen Kulturgeschichte insbesondere von den entstehenden volkssprachigen Texten seit dem 9. Jahrhundert bis in die Postmoderne abzubilden scheint, bei näherer Betrachtung aber ein Spannungsfeld an diversen, dezidiert nicht auf die beiden genannten ‚Pole‘ der Autorkonzeption beschränkten Möglichkeiten für *jede* Zeit und Epoche eröffnet, auch wenn unterschiedliche Gewichtungen innerhalb des Spannungsfeldes je nach kulturellem Verständnis, der Text- bzw. Bildgattung oder nach situativer Notwendigkeit anzutreffen sind. So mag Otfrid von Weissenburg sich in seinem *Evangelienbuch* aus dem 9. Jahrhundert als Vermittler göttlicher Wahrheit, der oder die Nibelungenlieddichter sich um 1200 als Überlieferer historiographisch verbürgter Zusammenhänge aufgefasst haben, während Künstler etwa in Darstellungen der *vera icon* über ihren eigenen Anteil an der Überlieferung und dem religiösen Offenbarungsanspruch des ‚wahren‘ Christusbildes reflektieren konnten.³⁷ Aber indem in verschiedenen Gattungen oder im Kontext bestimmter Themen auch einzelne Autoritäten als *auctoritates* aufgerufen werden, wie Homer bei Vergil, dieser wiederum in Veldekes *Eneasroman* im 12. Jahrhundert oder Apelles und Lukian in den frühneuzeitlichen Umsetzungen der nur literarisch überlieferten *Calumnia Apellis*,³⁸ ist über den Anspruch der *aemulatio* nicht nur eine Teilhabe an der *auctoritas* des Vorgängers impliziert, sondern auch ein emphatisches Autorverständnis nicht ausgeschlossen, wie paradigmatisch an den Debatten um das Verhältnis von *inventio* und *imitatio* in der frühneuzeitlichen Kunst- und Rhetoriktheorie deutlich wird.³⁹ Umgekehrt verdankt sich

36 Vgl. Herrmann 2002, S. 482f., allerdings mit Beispielen, die die „Dichotomie ‚stark‘ / ‚schwach‘ zum Teil durchkreuzen“ (S. 483). Auch Berensmeyer / Buelens / Demoor 2012 gehen von der Opposition aus, überführen aber in ihrem Bemühen, Autorschaft „within a cultural topography“ (S. 5) zu begreifen, das zweistellige System in ein vierstelliges, indem sie auch die Kategorien von ‚heteronom‘ und ‚autonom‘ hinzuziehen (S. 14). In beiden Fällen werden zu Recht Differenzierungen aufgezeigt. Die den Begriffen ‚weak‘ und ‚strong‘ eingeschriebenen historischen Wertungen bleiben jedoch unbefragt.

37 Zu Darstellungen der *vera icon* vgl. u. a. Belting 2004, S. 233–252; Krüger 2001, S. 87–94; Wolf 2002.

38 Zur *Verleumdung des Apelles* vgl. u. a. Cast 1981; Massing 1990; Müller Hofstede / Patz 1999.

39 Hier ist an die lange Geschichte der Selbstrühmung zu erinnern, von Ovids fulminantem Metamorphosenschluss (Ov. met. 15, 878f.: *perque omnia saecula fama (si quid habent veri vatum praesagia) vivam*; „durch alle Jahrhunderte werde – ist etwas wahr an der Ahnung der Dichter – im Ruhme ich leben“, Übers. Holzberg 2017) bis hin zu der Selbstrühmung Chrétiens im Prolog zu *Erec et Enide*: *Des or comancerai l'estoire / Qui toz jorz mes iert an memoire / Tant con durra crestiantez; / De ce s'est Chresttiens vantez* (V. 23–26; „Nun werde ich die Geschichte beginnen, die man niemals vergessen wird, solange die Christenheit besteht: dessen hat sich Chrétien gerühmt.“ Übers. Kasten 1979). Vgl. auch die praktizierte Abstufung der ‚Wertigkeit‘ pluraler Verfasserschaft in lateinisch-scholastischer Literatur: Minnis 1988, S. 94f. Zu verschiedenen Formen künstlerischer Zusammenarbeit und in diesem Kontext auch differenzierten Autorschaftskonzepten vgl. Bushart / Haug 2020b, S. 8–20. Zum Zusammenhang von *imitatio* und *inventio* vgl. exemplarisch Kaminski / De Rentii 1998; Pfisterer 2011, S. 31–34 mit weiterführender Literatur.

der emphatische Geniebegriff, der sich im 18. und 19. Jahrhundert entfaltet, nicht nur der vehementen Absetzung von vorausgegangenen Traditionen, um sich den Anspruch freien Schöpfertums im Sinn literarischer oder künstlerischer ‚Urheberschaft‘ ungeteilt zu sichern, sowie – gerade in der Kunstgeschichte – der Annahme eines an die Persönlichkeit des Künstlers respektive Autors gebundenen individuellen und daher einzigartigen Stils.⁴⁰ Vielmehr binden sich die Verfechter des Geniebegriffs selbst mit ebensolcher Emphase wieder an Vorbilder, etwa an das Ideal Shakespeares, um dessen literarischen Aufbruch nun in die eigene Nationalsprache und -dichtung hinein zu vermitteln.⁴¹ Zu den Paradoxien dieser Sicht gehört auch, dass nach der heutigen Forschung gerade die Shakespeare-Zeit das Gegenmodell zu Vorstellungen des Individualgenies bietet und Perspektiven auf Verfahren von Co-Kreativität und gemeinschaftlicher Autorschaft eröffnet.⁴² So hat die neuere Forschung einerseits die Theaterpraxis als paradigmatisch im Hinblick auf das plurale Zusammenspiel verschiedener Akteure herausgestellt,⁴³ andererseits immer wieder auch Shakespeare in seiner Rolle als „Co-Author“⁴⁴ in den Fokus und somit in das Spannungsfeld von Pluralität und Individualgenie gerückt.⁴⁵

Gänzlich offen scheinen die Positionen in der Moderne und Postmoderne, in welcher der Autor einerseits – de-emphatisiert – als Schreiber, Texthersteller oder gar Medium einer *écriture* oder *peinture automatique*⁴⁶ hinter inter- und kontextuellen Eigendynamiken oder – in der Kunst – hinter der (vermeintlichen) Autonomie des Materials zurücktritt bzw. seinen eigenen Status wie Marcel Duchamp mit den *Readymades* beständig selbst hinterfragt;⁴⁷ ja mit Roland Barthes’ „La mort de l’auteur“⁴⁸ scheint der Autor in dieser Zeit seine *auctoritas* weitgehend zu verlieren. Andererseits wird jedoch im Ringen um die „Rückkehr des Autors“⁴⁹ erneut dessen Anspruch verteidigt.⁵⁰

Man wird also gut daran tun, die verschiedenen Semantiken des Autorbegriffs – Vermittler und Kompilator, Schöpfer und Urheber, Verfasser und automatisierter *écrivain* usw. – nicht nur in historischer Priorisierung je einer Zeit zuzuschreiben, sondern sie ebenso als Möglichkeiten in Betracht zu ziehen, die sich oft zeitgleich neben, mit oder gegen die vorrangigen Verständnisebenen ausbilden. Die Verpflichtung auf diesen

40 Vgl. Löhr 2019, S. 145. Zum Geniekonzept vgl. u. a. Schmidt 1985; Murray 1989; Krieger 2007.

41 Paradigmatisch etwa Goethe: Zum Shakespeares-Tag.

42 Vgl. Stillinger 1991; Woodmansee 1994; Inge 2001.

43 Vgl. Bentley 1971; Masten 1997; Gurr 2009.

44 Siehe Vickers 2002; vgl. auch Jowett 2013; Van Es 2013.

45 Cheney bleibt in seinen Untersuchungen weiterhin der Vorstellung des Einzelautors verhaftet und lässt co-kreative Praktiken außer Acht, vgl. Cheney 2008; Cheney 2018.

46 Vgl. Breton 1924.

47 Vgl. u. a. Bippus 2007; Wetzel 2022, S. 151 f.

48 Barthes 1994 [1968].

49 Jannidis et al. 1999a.

50 Vgl. dazu auch Amlinger 2021.

methodischen Doppelblick gilt umso mehr, als – so Gerhard Lauer – zu beachten ist, wie sehr in den unterschiedlichen Debatten „Wertungen in Form von Favorisierungen bestimmter Modelle des Autors zum Zug kommen“.⁵¹ Favorisiert aber wird – nicht nur in der literaturwissenschaftlich-philologischen Literatur- oder in der Kunstgeschichtsschreibung seit ihrem disziplinären Beginn im 19. Jahrhundert – zweifellos das Modell des Autors respektive des Künstlers als (genialem) Urheber und Kreator.⁵² Und auch die neuere Forschung kann sich diesem Narrativ in ihrer literatur- und kunstwissenschaftlichen Praxis, die den theoretischen Einsichten oftmals hinterherhinkt, kaum entziehen.⁵³ Dies zeigt sich etwa darin, dass der neuzeitliche Begriff des ‚Autors‘, dessen Semantik letztlich an das 18. und 19. Jahrhundert gebunden ist, mit großer Selbstverständlichkeit auch dort Anwendung findet, wo er, wie etwa in der volkssprachigen Vormoderne, letztlich nur unter Vorbehalt und jenseits des historischen Vokabulars genutzt werden kann. Auch in der Kunstgeschichte, in welcher der Begriff des ‚Autors‘ seltener explizite Verwendung findet,⁵⁴ stehen mit der beschriebenen Annahme eines individuellen Autors als Urheber korrespondierende Künstlerkonzepte weiterhin oftmals im Zentrum. So wird etwa die für die Analyse kollaborativer Autorschaft durchaus relevante

- 51 Lauer 1999, S. 162f., wendet sich kritisch gegen die wenig fruchtbaren „Demarkationslinien zwischen autorkritischen und autorintentionalistischen Positionen“, deren Beschreibungen die Debatten um den Autor im Feld der theoretischen Bestimmungen geprägt hätten, und schlägt vor, „aus dem Gebrauch der Autorkonzepte in den Literaturwissenschaften einen aufgeklärten Begriff von der Funktionsweise des Autors zu gewinnen.“ Aufgedeckt werden soll dadurch, wie „wichtig gerade außerwissenschaftliche Wertungsnormen“ im Umgang der Literaturwissenschaften mit dem Autor seien (S. 164). So gilt wohl noch immer: „Ganz offensichtlich ist die Literaturwissenschaft bei ihrem Umgang mit Texten nachhaltig von starken normativen Hintergrundannahmen darüber geleitet, was ein Autor ist und wie er über den Text mit dem Leser kommuniziert“ (S. 165).
- 52 Das gilt zumindest auf produktionsästhetischer Ebene. Textbezogene Phänomene wie der ‚implizite Autor‘ oder das ‚lyrische Ich‘ steuern dem entgegen, bleiben aber gleichsam auf zweiter und vermittelter Ebene einem normsetzenden, intentionalistischen Autorbild verpflichtet; vgl. Lauer 1999, S. 165.
- 53 Sehr kritisch fällt das Resümee von Haynes 2005, S. 290f., gegenüber den Bemühungen der Forschung der letzten drei bis vier Dekaden aus, das ‚romantische‘ Bild des Autors zu dekonstruieren und zu historisieren: „As a result of these developments, scholars today have a rich, if also overwhelming, mix of theories and methods from which to draw in their studies of authorship. In principle, many of these theories and methods serve to denaturalize the Romantic notion of the author as an individual and original genius. In practice, however, many recent studies of authorship still tend to adopt – whether consciously or not – such a notion. Whether conceptualized as a discourse-function (as in Foucauldian theory), an intertextual construction (as in New Historicist criticism), an actor in a ‚communications circuit‘ (as in book history), or a position in a ‚literary field‘ (as in cultural sociology), the author is still often depicted in literary scholarship as an individual, autonomous, and inspired figure.“ Zur Differenz von Theorie und literaturwissenschaftlicher Praxis ähnlich Jannidis et al. 1999b, S. 17f.; Spoerhase 2007, S. 5.
- 54 Vgl. als Ausnahmen z.B. Honig 1995; Melion 2010; Mader 2012a. Zum Zusammenhang von Autorschaft und Künstlertum vgl. (aus literaturwissenschaftlicher Perspektive) Wetzel 2020.

Frage nach der Händescheidung selbst bei offensichtlichen Werkstattproduktionen noch immer vor allem mit dem Ziel der Zu- bzw. Abschreibung an eine einzelne Künstlerpersönlichkeit verfolgt.⁵⁵ In der Forschung zu gemeinschaftlicher Autorschaft im Rahmen der (primär anglistischen) Literaturwissenschaft ist es vor allem hinsichtlich des frühneuzeitlichen Theaters in ähnlicher Weise gängig, die Anteile individueller Autoren, insbesondere Shakespeares, zu identifizieren, etwa mittels stilometrischer Methoden.⁵⁶ In diesen Phänomenen treten nicht zuletzt die mit einem emphatischen Autorbegriff verbundenen Kanonisierungs- und Wertungseffekte zutage. So wird der Autorbegriff nach wie vor oft gerade nicht im oben beschriebenen Sinne historisch offen verwendet. Vielmehr verbindet sich mit ihm ebenso latent wie hartnäckig vielfach der Anspruch auf schöpferische Urheberschaft, die allererst kreatives Potenzial, intentional hergestellte Kohärenz und singuläre Unvergleichlichkeit des Artefakts verbürge, eines Artefakts, das – so die Folgerung – nur aufgrund dieser Indices dann auch den Rang eines in sich selbst gegründeten, in diesem Sinne vollwertigen ‚Kunstwerks‘ einnehmen könne. Dieser Rang muss, so die weiterführende Logik, umgekehrt einer Vermittlungs-, Kompilations- oder automatisierten Schreib- bzw. Mal-, Zeichen- oder Druckleistung – Leistungen der Reproduktion also – verwehrt bleiben. Die Intensität, mit der die Forschung, auch und gerade die Vormoderneforschung, lange Zeit gefragt hat, welche Anteile an emphatischem Autorverständnis sich in einem vormodernen Artefakt ‚bereits‘ zeigen, ob es sich diesem vor dem 18. Jahrhundert ‚schon‘ annähere oder ‚noch‘ nicht,⁵⁷ erklärt sich letztlich aus der impliziten Korrelation des Autorverständnisses mit der Frage, ob das Artefakt sich mit dem neuen Autorverständnis auch dessen Qualitätsspektrum verpflichtet habe und damit das Qualitätssiegel eines ‚Kunstwerks‘ im engeren Sinn erhalten könne.

Eine *Andere Ästhetik*, wie sie der Tübinger Sonderforschungsbereich 1391 verfolgt,⁵⁸ schlägt gegenüber solch tradierten, zugleich aber anachronistischen Maßstabssetzungen und -überschreibungen alternative Perspektivierungen vor. Teil dieser Aufgabe ist es denn auch, die Implikationen der Verwendung des Autorbegriffs bzw. des jewei-

55 Vgl. exemplarisch die auch in der Presse vielfach aufgegriffene Debatte um das Raffael (und seiner Werkstatt) zugeschriebene Porträt Papst Julius' II. im Frankfurter Städel Museum, dazu u. a. Sander 2013 sowie polemisch Mrotzek 2012.

56 Vgl. Craig 2008; Craig 2010; Naeni et al. 2016; Segarra et al. 2016; Burrows 2017; Taylor 2017. Zu einer kritischen Bewertung stilometrischer Methoden s. Bauer / Zirker 2018.

57 Vgl. aus der Perspektive der mediävistischen Germanistik etwa das Autonomiepostulat bei Haug 1992; die Behauptung des Autorsubjekts bei Schnell 1998; das ‚Tarnkappenmodell‘ bei Klein 2008, insbes. S. 16 f. In der Kunstgeschichte konstatierten etwa Wittkower / Wittkower 1965, S. 41, Kunst sei „immer von einzelnen hervorgebracht worden, und fehlende schriftliche Überlieferung bedeutet keineswegs, dass frühere Künstler keine Individualität besessen hätten“. Vgl. auch Janecke 1991.

58 Vgl. zum Forschungsprogramm Gerok-Reiter / Robert 2022.

ligen Autorverständnisses unter historischen wie systematischen Aspekten, wie oben skizziert, offenzulegen und erneut kritisch zu differenzieren. Dabei ist jedoch nicht von Neuem beim Begriff des Autors direkt anzusetzen, sondern es geht darum, die Frage nach Autorschaft stärker zu spezifizieren und neu zu perspektivieren. Der erste Grund hierfür liegt darin, dass angesichts des dargelegten Forschungsfeldes seit Foucaults programmatischer Schrift in den 1960ern, der Diskussion in den 1980er sowie 1990er Jahren und Untersuchungen bis in die Gegenwart hinein⁵⁹ die Frage nach dem Autor bereits vielfältig reflektiert, historisch und systematisch abgesprochen und beleuchtet wurde. Dazu gehören auch Forderungen wie die David Scott Kastans, sich weniger mit weiteren Theorien denn mit Fakten zum Thema Autorschaft zu befassen, „that will reveal the specific historical conditions that have determined the reading and writing of literature.“⁶⁰ Der zweite Grund liegt im Sachverhalt, dass der Autorbegriff zwar an und für sich selbst gemäß seiner Etymologie und seiner vielfältigen historischen Semantik letztlich für zahlreiche Aspekte von Urheberschaft einsetzbar ist⁶¹ und Verständnisebenen für keine Zeit ausgeschlossen werden sollten, diese Offenheit aber gerade durch die Kanonisierungen des 18. und 19. Jahrhunderts vielfach im heuristischen Prozess nicht gewahrt wird. Als Grundlage weiterer Diskussionen erscheint daher der Begriff der ‚Autorschaft‘ sehr viel besser geeignet, denn dieser fokussiert gerade nicht das schaffende Individuum, sondern spiegelt die dem Phänomen angemessene Offenheit. Vor allem aber gilt es, das Profil der Frage nach Pluralität und Autorschaft angesichts der vorausgegangenen Debatten in Hinblick auf implizite Wertungen zu schärfen und zugleich im Ansatz zu revidieren.

2. Das Phänomen pluraler Autorschaft: Forschungsstand

Auf diese Schärfung und Revision zielt die Frage nach *pluraler* Autorschaft. Denn die Beschreibungskategorie des Pluralen fokussiert nun den *Kern* des emphatischen Autorverständnisses, das heißt den mit ihm in der Regel verbundenen Anspruch des *Singulären*, in dem das ‚unvergleichliche Kunstwerk‘ und der einzeln schaffende, allein verantwortliche und aus eigener Schöpferkraft wirkende, individuelle ‚Autor‘ übereinkommen. Im Anspruch des singular aus sich selbst heraus tätigen, sich selbst verwirklichenden Autors kulminiert gleichsam die kanonische respektive kanonisierende Wirkkraft des emphatischen Autorbegriffs des späten 18. und 19. Jahrhunderts und dessen Wertungs-

59 Vgl. u. a. Spoerhase 2007; Caduff / Wälchli 2008; Mader 2012a.

60 Kastan 1999, S. 31; s. dazu auch Hackel 2005, S. 7.

61 Japp 1988, S. 224, setzt ähnlich an, verwendet aber den in diesem Zusammenhang eher unglücklichen Begriff der Neutralität und reduziert das Spektrum: „Der Begriff des Autors verbindet mit dem Vorteil der Neutralität den Nachteil der Undeutlichkeit. Weder die pathetische Höhenlage des Genies noch die polemische Niederung der Epigonen ist von vornherein impliziert.“

konzept. Es dürfte von daher als weiterer Beleg für die trotz der kritischen Debatten noch immer vorherrschende Denkfigur eben dieses Autorkonzepts gelten, dass das Phänomen der pluralen Autorschaft bisher in theoretischer Hinsicht im interdisziplinären Forschungsfeld – gegenüber der kaum mehr zu überschauenden Forschungsdiskussion zum (singulären) Autor – allenfalls marginal thematisiert wurde. So taucht in den einschlägigen Monographien oder Sammelbänden zum Forschungsfeld der 1990er Jahre, aber auch in den späteren Publikationen das Phänomen in Analysen und Beschreibungen wohl ab und an, Begriff wie theoretische Reflexion jedoch allenfalls randständig auf. Selbst bei Zugriffen unter vornehmlich theoretischer Perspektive wird man meist nicht oder nur vereinzelt fündig.⁶²

Diese Zurückhaltung gegenüber dem Begriff wie der theoretischen Diskussion pluraler Autorschaft erstaunt grundsätzlich, in Bezug auf vormoderne Artefakte aber besonders, denn eben hier treffen wir zweifellos im Kontext der Entstehung von Texten und Kunstwerken auf verschiedenste Formen multipler Verfasserschaft, so etwa jene, die aus der Zusammenarbeit in Werkstätten und Verlagen resultierten.⁶³ Die Asymmetrie zwischen der über Jahrhunderte weit verbreiteten kulturellen Praxis co-kreativer künstlerischer Produktion einerseits und der fehlenden Aufmerksamkeit für diese Phänomene andererseits dürfte sich in erster Linie durch explizite oder implizite Wertungsnormen erklären, die spätestens seit dem deutschen Idealismus Singularität und Individualität in der Regel positiv, dagegen Pluralität und Kollektivität tendenziell negativ besetzen. Ausgehend von der Prädominanz eines Konzeptes von Autorschaft unter dem Aspekt individueller *auctoritas* musste es so lange Zeit geradezu konsequent erscheinen, dass plurale Autorschaft bzw. Kollektivität lediglich den Status einer Negativfolie, einer Opposition, allenfalls einer vorbereitenden Stufe gegenüber einer singulär und individuell konturierten Produktion einnehmen konnte, somit als notwendige, aber gleichwohl unausgereifte und damit letztlich defiziente ‚Vorform‘ eigentlicher Kunst zu gelten hatten.⁶⁴ Aus diesem Zusammenhang heraus erschließt sich, dass als Prototyp der kollektiven Autorschaft seit dem Ende des 18. Jahrhunderts unter anderem die mündliche Überlieferung in den Blick rückt, die als Grundlage erst später schriftlich tradiert Texte zwar einerseits in neuer Form Beachtung auf sich zieht, andererseits aber als inkonsistente Voraussetzung auch marginalisiert und unter dem Vorzeichen künstlerisch intentionalen bzw. individuellen Gestaltungswillens negativ bewertet werden kann. Das

62 Paradigmatisch Burke 1995; Kleinschmidt 1998; Jannidis et al. 1999a; Jannidis et al. 2000; Detering 2002; Spoerhase 2007; Schaffrick / Willand 2014. Für die Kunstgeschichte konstatieren Schiesser 2008, S. 29, und Mader 2012b, S. 13, allgemein die bis dahin weitgehend fehlende theoretische Reflexion über Formen der pluralen Autorschaft. Für die Musikwissenschaft s. grundlegend Calella 2014.

63 Zu Formen der Zusammenarbeit etwa in der Offizin s. Grafton 2011.

64 Vgl. zum Spannungsfeld zwischen Autorschaft und Kollektiv Pabst / Penke 2022, S. 411.

berühmteste Beispiel für die Diskussion um plurale versus singuläre, kollektive versus individuelle Autorschaft, gebunden an Vorstellungen von schwach markiertem versus stark markiertem künstlerischem Gestaltungswillen, dürfte wohl Homer sein.⁶⁵

Dass gerade in Bezug auf diese Wertungsmaßstäbe ein Umdenken einsetzt, signalisiert jedoch die in jüngster Zeit zunehmende Aufmerksamkeit für Phänomene pluraler Autorschaft in der ästhetischen Praxis der Vormoderne. Als vielfach impulsgebend hat sich dabei das Forschungsfeld des englischsprachigen Dramas der Frühen Neuzeit erwiesen.⁶⁶ Doch es ist insgesamt auf breiter disziplinärer Front Bewegung in die Diskussion gekommen.⁶⁷ Auch interdisziplinär befassen sich Studien nun verstärkt in diesen Kontexten mit Fragen nach „Kooperation, Kollaboration, Kollektivität“ im Sinn „[g]eteilte[r] Autorschaften und pluralisierte[r] Werke“, wie es jüngst Ines Barner, Anja Schürmann und Kathrin Yacavone formuliert haben.⁶⁸ Gerade die Vormoderneforschung stellt, so darf resümiert werden, im Grunde alles bereit, um jene oben geschilderten kanonischen Wertungsmaßstäbe außer Kraft zu setzen und sich dem Phänomen pluraler Autorschaft endlich adäquat zu nähern.

So wurden etwa in der Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte in kritischer Auseinandersetzung mit tradierten Mustern und Topoi der Künstlerhistoriographie im Hinblick auf Produktionsvorgänge wiederholt für verschiedene Gattungen frühneuzeitliche Praktiken künstlerischer Kollaboration sowie deren marktwirtschaftliche und gesellschaftliche Vorteile untersucht.⁶⁹ Auch in den Literaturwissenschaften, hat sich – insbesondere im Zuge der Ansätze der New Philology – eine hochdifferenzierte Autor-, Verfasser- und Handschriftendebatte entfaltet,⁷⁰ die Phänomene pluraler Autorschaft neu beleuchtet und bewertet: Im Bereich der Edition etwa wurde das Prinzip der Fas-

65 Stellvertretend für die zahlreichen Arbeiten und unterschiedlichen Positionen zur Frage der Autorschaft von Homer vgl. Latacz 1997 und Osinski 2002. Auch die bereits erwähnten Pseud-epigraphien und Supplemente, die sich an individuelle, stark markierte Autorschaften anlehnen, wären hier zu bedenken; vgl. etwa Guzmán / Martínez 2018.

66 Vgl. z.B. Woodmansee 1994; Masten 1997; Vickers 2002; Stern 2004; Gurr 2009; Van Es 2013; Holland 2014; Bauer / Zirker 2019.

67 In Auswahl: Im Bereich der Literaturwissenschaften grundlegend Stillinger 1991; Inge 2001; Knapp 2005. Paradigmatisch für Perspektiven der Musikwissenschaft: Calella 2014; für die Kunstgeschichte Baadj 2016; Bushart / Haug 2020a; Newman / Nijkamp 2021 sowie unter dem Stichwort der „Netzwerkkultur“: Mader 2012a, Zitat: Mader 2012b, S. 14; für die moderne Film- wie Literaturproduktion: Lee 2018. Aus soziologischer bzw. sozialpsychologischer Perspektive s. Becker 1982; Sampson 2001. Siehe zum Forschungsstand auch die Beiträge im vorliegenden Band.

68 Barner / Schürmann / Yacavone 2022.

69 Vgl. u.a. Honig 1995; Woollett / van Suchtelen 2006; Melion 2010; Schmidt 2013; Baadj 2016; Borkopp-Restle 2020; Bushart / Haug 2020a; Newman / Nijkamp 2021; Hammami / Pawlak / Rüth 2022; Koller / Rüth 2022.

70 Vgl. für die germanistisch-mediävistische Diskussion den differenzierten Forschungsüberblick bei Klein 2006, S. 57–64. Siehe auch die grundsätzlichen Überlegungen bei Bleumer 2015, S. 13–21.

sungsvarianten als eigenständiger Textzeugen wiederholt umgesetzt,⁷¹ zugleich wurde interpretatorisch dieser Zugang systematisch verfolgt.⁷² Phänomene der Co-Produktion fanden ihren Niederschlag auch in der Diskussion um ‚Retextualisierung‘, ‚Wiedererzählen‘, ‚Erzählen auf dritter Stufe‘.⁷³ Zudem rückte jüngst das Spannungsfeld von *auctoritas* und Anonymität vor dem Hintergrund vormoderner co-kreativer Praktiken in den Fokus.⁷⁴ Darüber hinaus wurde ein inspiriertes Schreiben im „Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner“ Gott auf Autorschaftsfragen hin reflektiert⁷⁵ oder es wurden die Beteiligten einer Textproduktion in ihrer Co-Gemeinschaft diskutiert.⁷⁶

Tauchte die Kategorie der ‚pluralen Autorschaft‘ in der Regel in älteren, systematisch ansetzenden Arbeiten zu vormodernen ‚Autorentypen‘, vergleichbar mit der Moderneforschung, nicht oder allenfalls unprononciert auf,⁷⁷ so begegnet die Kategorie in jüngerer Zeit somit durchaus häufiger, wobei zu konstatieren ist, dass das begriffliche Feld insgesamt disparat bleibt. Einige Beispiele aus unterschiedlichen Disziplinen mögen dies illustrieren: Hans-Jochen Schiewer geht vom „kollektive[n] Autograph“ der *Schwarzwälder Predigten* als Ergebnis von Autorengruppen aus;⁷⁸ Balázs Nemes fordert die Reflexion über die „kollektiven, jedenfalls kooperativen“ Genesebedingungen mystischer Texte ein;⁷⁹ Beatrice Trîncea spricht in Bezug auf die „spezifisch mittelalterlichen Bedingungen“ der Textproduktion grundsätzlich von „pluraler Autorschaft“, bei welcher der „„Autor“ eine Chiffre für einen gemeinschaftlichen Beitrag“ bzw. für ein „auktoriale[s] Kollektiv“ bildet und zwar all derer, die „im Laufe der Zeit den Text in allen seinen Fassungen formen und umformen“;⁸⁰ Bent Gebert fasst Kompilationen bei Konrad von Würzburg als „Extremfall multipler Autorschaft“.⁸¹ Das Phänomen, das mit einem

71 Siehe z.B. die synoptische Ausgabe der Nibelungenklage (hg. von Bumke 1999).

72 Z.B. Kellner 2018.

73 Vgl. Worstbrock 1999; Bumke / Peters 2005; Knight 2013; Masse / Seidl 2016; Zirker [im Druck].

74 Vgl. Minnis 1988; Kimmelman 1996; Inge 2001; North 2003; Drouot 2012; Ranković 2012. Vor allem in der Moderne wird vielfach der Versuch unternommen, anonym überlieferte Werke, wie z.B. die Isländersagas, historisch nachweisbaren Individuen zuzuschreiben, und zwar als Voraussetzung dafür, um sie als ‚Literatur‘ interpretieren zu können. Vgl. kritisch hierzu Gropper 2021 sowie ihren Beitrag im vorliegenden Band, S. 275–299.

75 Haug 1984. Vgl. u.a. Klein 2006; Klein 2008; Bamberger / Stellmann / Strohschneider 2018.

76 Z.B. Trîncea 2019, S. 24f. Einen systematischen Überblick aus germanistisch-mediävistischer Sicht über die verschiedenen Möglichkeiten einer Co-Produktion gibt Martin Baisch in diesem Band, S. 323–351.

77 Z.B. Haug / Wachinger 1991; Andersen et al. 1998; Coxon 2001 (wobei hier immerhin der Aspekt der Kooperation benannt ist).

78 Schiewer 1996, S. 60–63, Zitat S. 63.

79 Nemes 2010, S. 94.

80 Trîncea 2019, S. 24f. Vgl. auch Kirakosian 2021, S. 211, die volkssprachliche Übertragungen lateinischer Texte mystischer Provenienz als „creative collaboration“ bezeichnet.

81 Gebert 2021, S. 319.

breiten begrifflichen Angebot einhergeht, wird im mediävistischen Feld auch im Bereich der altnordischen Forschung reflektiert: So diskutieren Slavica und Miloš Ranković das Konzept des „distributed author“ unter verschiedenen Perspektiven.⁸² Zuletzt haben Lukas Rösli und Stefanie Gropper einen richtungsweisenden Sammelband vorgelegt, in dem die allgemeine Fokussierung auf die Individualität als Hauptcharakteristikum vor-moderner Autorschaft in Frage gestellt wird.⁸³ Matthias Bauer und Angelika Zirker verfolgen mit ihrem Zugang zu frühneuzeitlichen Texten in England mittels des Konzepts der ‚Co-Kreativität‘ ebenfalls systematisch die Analyse konkreter Praktiken, Funktionen und des Mehrwerts kooperativer Prozesse und Verfahren bei der Produktion von Texten (und Büchern).⁸⁴ Es geht hierbei zentral um poetische Kreativität, ausgehend von der Annahme, dass es unzureichend ist, plurale Autorschaft „lediglich als Teil der sozialen Praxis der kollaborativen Produktion von Theaterstücken zu untersuchen“, weil diese „poetologische Konzepte und ihre Verwirklichung in der Praxis“ außer Acht lässt.⁸⁵ Ausgangspunkt ist dabei die Vorstellung Sir Philip Sidneys vom Dichter als „maker“,⁸⁶ die es erlaubt, Autorschaft als „Akt der gemeinsamen Schöpfung“ zu betrachten: So gelingt es, „Elemente einer Theorie der Ko-Autorschaft als Mitschöpfung [zu] gewinnen, die auch für die generelle Entwicklung der Konzeptionen von Autorschaft von Bedeutung sind.“⁸⁷ Seitens der Kunstgeschichte wurde der Begriff der ‚pluralen Autorschaft‘ von Birgitt Borkopp-Restle zur Beschreibung des Zusammenwirkens von Auftraggebern, Malern und Wirkern bei der Gestaltung von Tapisserien angewandt, während zuvor etwa Nadja Baadj in Bezug auf Kunstkabinette des 17. Jahrhunderts aus Antwerpen von „collaborative craftsmanship“ schreibt, und Anne T. Woollett die ‚malerische Kooperation‘ zwischen Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d.Ä. als „collaborative ventures“ bezeichnet.⁸⁸

Damit sind entscheidende Ansätze formuliert, ja es finden sich bereits wichtige Impulse und Hinweise darauf, dass Modelle pluraler Autorschaft in der Vormoderne eher die Norm als die Ausnahme waren, wie in Bezug auf (diachrone) Tradierungsprozesse Lukas Rösli und Stefanie Gropper bereits deutlich formuliert haben:

82 Ranković / Ranković 2012; s. auch Ranković 2007.

83 Rösli / Gropper 2021a.

84 Siehe dazu Teilprojekt C5: ‚Die Ästhetik gemeinschaftlicher Autorschaft in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit‘ des SFB 1391 sowie Bauer / Zirker 2019; Bauer / Zirker 2021; Bauer / Rogalski / Zirker 2023; vgl. auch den Beitrag von Bauer / Briest / Rogalski / Zirker in diesem Band, S. 31–51.

85 Bauer / Zirker 2019, S. 423.

86 Sidney: An Apology for Poetry, S. 85. Siehe dazu Bauer / Zirker 2019, S. 425: „Indem er das traditionelle Konzept des *poies* oder Schaffenden nicht nur für den Dichter, sondern auch für Gott verwendet, verweist Sidney auf die Analogie zwischen beiden: Wenn der Dichter ein Schaffender ist und Gott ein Dichter, indem er ihn schafft, so ist der Dichter ein Schaffender in Analogie zu und gemeinsam mit Gott.“

87 Bauer / Zirker 2019, S. 440.

88 Vgl. Woollett 2006; Baadj 2016; Borkopp-Restle 2020.

Yet collaborative work undertaken at the same time on one text seems to have been the exception, with authorship usually reaching over several generations as texts continued to be altered, adapted, continued, and shortened – in other words, retold and rewritten. In this process, we can clearly see that the concept of authorship in the Middle Ages was not the same as the emphatic present-day notion; rather, the role played by an ‚author‘ was far less definite and had a comparatively marginal position in the text.⁸⁹

Auf den dargelegten fachspezifischen Ansätzen baut der vorliegende Band auf. Obwohl man Phänomene pluraler Autorschaft somit inzwischen zwar vielfach benannt und mit spezifischem Forschungsinteresse versehen hat, fällt jedoch auf, dass diese Phänomene meist nicht eigens als Interpretament genutzt und für die Text- sowie Bild- oder Objektanalyse produktiv gemacht werden. Vor allem aber sind bisher sowohl klare Begrifflichkeiten⁹⁰ wie tragfähige historische Varianzbeschreibungen ein *desideratum*. Und schließlich fehlen Untersuchungen zur Frage, ob und wie sich die verschiedenen Formen pluraler Autorschaft auf die ästhetische Faktur von Akten und Artefakten selbst auswirken. Im Folgenden wird daher der Versuch unternommen, den Begriff der pluralen Autorschaft zu konturieren, indem kategoriale Differenzierungen systematisch erfasst werden.

3. Plurale Autorschaft – Systematischer Zugang

Anknüpfend an die fachübergreifende Zusammenarbeit im Querschnittsbereich *Individuum und Kollektiv* des SFB 1391 *Andere Ästhetik* soll hier erstmals der Versuch einer interdisziplinären, systematischen Annäherung an das komplexe kulturhistorische Phänomen der pluralen Autorschaft vorgestellt werden. Unser Ansatz stützt sich auf das praxeologische Modell des SFB 1391,⁹¹ das davon ausgeht, dass Akte und Artefakte als Träger sozialer Handlungen performativ auf die Lebenswelt ausgerichtet sind, in der sie produziert und / oder rezipiert werden. Ästhetische Akte und Artefakte positionieren sich zwischen technisch-artistischer Eigenlogik („autologische“ Dimension) und pragmatisch-historischer Alltagslogik („heterologische“ Dimension). Deren Zusammenspiel und dynamische Relationen werden in jenen Phänomenen greifbar, die der SFB mit dem Schlüsselbegriff der ‚ästhetischen Reflexionsfigur‘ bezeichnet und die sich sowohl in den Artefakten selbst manifestieren als auch auf die mit ihnen verbundenen Praktiken oder Institutionen auswirken. In diesem Sinne ist auch die plurale Autorschaft als eine ästhetische Reflexionsfigur sowohl der künstlerischen Praxis als auch des künst-

89 Rösli / Gropper 2021b, S. 13.

90 Einen Ansatz bietet Mader 2012b, S. 8f. und Anm. 5, für den Begriff der kollektiven Autorschaft.

91 Die folgenden Ausführungen zum praxeologischen Modell und der Terminologie des SFB 1391 basieren auf dem programmatischen Beitrag von Gerok-Reiter / Robert 2022, hier insbes. S. 26–31.

lerischen Konzepts zu begreifen, deren unterschiedliche Facetten von den Beiträgen unseres Bandes analysiert werden.

Das Konzept der pluralen Autorschaft erfordert nicht nur eine Reflexion der beiden Begriffe ‚Pluralität‘ und ‚Autorschaft‘, sondern auch des Verhältnisses, in dem beide Aspekte zueinander stehen. Der Zugang zur pluralen Autorschaft über den Begriff der Co-Kreativität ist heuristisch und ermöglicht die Identifikation von unterschiedlichen Realisierungen des Konzepts und ihrem ästhetischen Potenzial im Zusammenhang pluraler Autorschaft. Das praxeologische Modell erlaubt es, verstärkt auch den Anteil weniger oder gar nicht auktorial markierter Akteur:innen an der Entstehung eines Artefakts in den Blick zu nehmen, wie etwa Drucker:innen, Korrektor:innen, Übersetzer:innen, Verleger:innen, oder auch Rezipient:innen. Dadurch wird deutlich, dass jede Form der Autorschaft, auch die emphatische und markierte individuelle Autorschaft, immer plurale Anteile enthält und an co-kreative Prozesse im weitesten Sinn gebunden ist: Es geht um kooperative Prozesse, synchron wie diachron, die als gemeinschaftliche Produktion von Texten und Objekten betrachtet werden.⁹² Dabei gilt es jedoch, die Termini bei all ihrer Offenheit für neue Modelle so zu schärfen, dass sie sich nicht in Beliebigkeit auflösen.

Die vorgeschlagenen operativen Begriffe der kollaborativen und kollektiven sowie als übergreifende Kategorie der multiplen bzw. pluralen Autorschaft sollen ermöglichen, Markierungen und Unterschiede zwischen differenzierten Entstehungsprozessen, auktorialen Instanzen und nicht zuletzt Rezeptionsvorgängen, denen mehrfach die Funktion einer konzeptuellen Weiterentwicklung zukommt, zu bestimmen. In den folgenden Definitionsansätzen, die Ort, Zeit, Gruppengröße, Kommunikations- und Machtverhältnisse innerhalb des Autorschaftsprozesses in unterschiedlicher Weise fokussieren, wird das ästhetische Produkt nicht näher bestimmt; es kann sich dabei sowohl um ein literarisches Werk wie auch ein Kunstobjekt, ein Musikstück oder eine Performance etc. handeln.

Plurale (oder auch *multiple*) *Autorschaft* kann als *Oberbegriff* für Phänomene des gemeinschaftlichen Produktionsprozesses fungieren. Der Begriff bezeichnet mehrere auktoriale Instanzen, die diachron und / oder synchron an einem bzw. mehreren Objekt(en) / Text(en) / ästhetischen Produkt(en), das heißt Artefakt(en) ohne zeitliche und räumliche Begrenzung gewirkt haben. Der Begriff der ‚multiplen bzw. pluralen Autorschaft‘ lädt dazu ein, auch co-kreative Rezeptionsprozesse, die in die Produktion ästhetischer Artefakte münden, als mögliche konzeptuelle Weiterentwicklungen einzubeziehen, wie etwa die Supplementierung literarischer Werke im Lauf der Überlieferung oder die Rekonstruktion verlorener oder verloren geglaubter Texte, zum Beispiel die mehrfach ergänzten Antwortbriefe der ovidischen *Heroides* oder die spätantike Fälschung des Briefwechsels zwischen Paulus und Seneca.⁹³ Im Vergleich zu den Begriffen der ‚kollektiven‘ und ‚kollaborativen‘ (s.u.) Autorschaft, die zeitlich definierte, prinzipiell

92 Stillinger 1991, S. 183f.

93 Vgl. Meckelnborg / Schneider 2002; Fürst et al. 2006; Wolkenhauer 2016.

abgeschlossene historische Vorgänge bezeichnen, könnte der Begriff auf die potenzielle Unabgeschlossenheit der Vorgänge bzw. das vielschichtige Potenzial der Weiterentwicklung ästhetischer Ausdrucksformen und Konzepte verweisen und dazu beitragen, Schwächen des individuellen emphatischen Autorbegriffs sichtbar zu machen.

Unserer Systematik zufolge beschreibt *kollektive Autorschaft* in der Regel das Zusammenwirken von mehr als zwei auktorialen Instanzen, oft größeren Gruppen, die im weitesten Sinne synchron an einem Werk arbeiten. Der Unterschied zu kollaborativer Autorschaft besteht darin, dass die Beteiligten nicht gemeinsam, das heißt ohne unmittelbare Interaktion, arbeiten müssen. Der Begriff könnte unter anderem mittelalterliche Bauhütten oder Skriptorien beschreiben, bei denen nicht das Individuum als auktoriale Instanz im Fokus steht. Entsprechend können auch Produktionsprozesse in Künstlerwerkstätten und Verlagshäusern als Formen einer kollektiven Autorschaft bezeichnet werden. Dazu gehören auch arbeitsteilige Entstehungsprozesse, bei denen verschiedene Akteur:innen, wie etwa Drucker:innen, Lektor:innen, Übersetzer:innen; Regisseur:innen etc., Anteil an der Autorschaft erhalten.

Kollaborative Autorschaft beschreibt das Zusammenwirken von zwei oder mehr auktorialen Instanzen, die in der Regel synchron und in engem Austausch an einem Werk arbeiten. Wir nehmen an, dass ‚kollaborative Autorschaft‘ einen kommunikativen Aspekt *sui generis* einschließt, einen immer mitzudenkenden kreativen Austausch, der den Schaffensprozess entscheidend mitbestimmt. Die Zusammenarbeit der Akteur:innen ist hier stets intendiert, auch wenn sich nicht alle Beteiligten unbedingt kennen müssen. Der Begriff kann sich sowohl auf gleichberechtigte Produktionsprozesse beziehen (etwa bei den drei Künstlern Hagesander, Polydorus und Athenodorus von Rhodos, den Urhebern der antiken Laokoonstatue)⁹⁴ als auch auf hierarchisch strukturierte (etwa Vorgänge innerhalb der Werkstattpraxis; Meister – Geselle etc.). Auch lässt sich der Begriff verwenden, wenn das Endergebnis durch einzelne Autor:innen entscheidend mitbestimmt wird und das Artefakt unter *einem* (anderen) Namen subsumiert wird (zum Beispiel Bauhaus-Werke, Filme oder Werke von Architekturfirmen).

Ausgehend von diesen Überlegungen und dem daraus entwickelten Begriffsinstrumentarium konturiert der Band unterschiedliche Themen und Problemfelder. Sie fragen danach, in welcher Form plurale Autorschaft jeweils vorliegt, ob und wie sie produktiv wird und inwieweit sie sich auf die ästhetische Faktur von Akten und Artefakten auswirkt bzw. ob und in welcher Form plurale Autorschaft jeweils als Co-Kreativität produktiv wird.

Die Gliederung der Beiträge beginnt mit (I) Beispielen, in denen Produktions- wie Rezeptionsprozesse eine zentrale Rolle spielen, zugleich jedoch die Grundfigur pluraler Autorschaft, das Geben und Nehmen unterschiedlicher Akteur:innen, in komplexen ästhetischen Figurationen reflektiert wird, die z.T. selbst Gott zum Mitspieler

94 Plin. nat. 36,37.

auf Augenhöhe in jenen Austauschprozessen machen. Demgegenüber abzusetzen sind (II) Betonungen und Markierungen der Pluralität, die darauf verweisen, dass plurale Entstehungsbedingungen auch durchaus entscheidend die ästhetischen Faktoren mitbestimmen können. Ihr semantisches Potenzial wird damit zu einem wesentlichen Bestandteil in den Aussage- und Bedeutungsschichten der Akte und Artefakte, soll die Wahrnehmung sowohl stimulieren als auch lenken und ist daher auch in die analytische Deutung maßgeblich einzubeziehen. Eine weitere Form pluraler Autorschaft (III) bezieht sich nicht nur auf die Produktion, sondern auch dezidiert auf die Rezeption von Texten und Artefakten. Damit lässt sich die Kategorie der pluralen Autorschaft nicht nur mit synchronen, sondern ebenso mit diachronen Prozessen in Verbindung bringen, mit der Folge, dass die Vorstellung eines abgeschlossenen ‚Werkes‘ genau in diesen Zusammenhängen obsolet wird. Die letzte Sektion versammelt Beiträge zu Texten, in denen (IV) die pluralen Entstehungsbedingungen, wie sie im historischen Kontext vielfach anzutreffen sind, meist ohne erkennbaren konzeptuellen Anspruch, aber durchaus von ästhetischer Aussagekraft sind.

(I) **Plurale Autorschaft als reziproke Co-Kreativität.** Annette Gerok-Reiter zeigt am Beispiel von Mechthilds von Magdeburg *Das fließende Licht der Gottheit*, wie sich verschiedene Akteur:innen synchron am ästhetischen Produktionsprozess beteiligen, gemeinsam agieren und wie sich diese Zusammenarbeit auch im Rezeptionsprozess fortsetzt. Gott ist zugleich Quelle der Inspiration wie auch Teil dieses produktiven Kreislaufs. Den Leser:innen wird durch die performative Realisation eine Teilhabe am co-produktiven ästhetischen Vollzug ermöglicht. Auf Grundlage der die Reziprozität gemeinschaftlicher Arbeit spiegelnden Metapher des Gebens und Nehmens befasst der co-kreativ entstandene Beitrag von Matthias Bauer, Sarah Briest, Sara Rogalski und Angelika Zirker sich ebenfalls mit dem Phänomen der Reziprozität gemeinschaftlicher Autorschaft, und zwar in literarischen Texten der englischen Frühen Neuzeit. Die Metapher des Gebens und Nehmens findet Anwendung im Hinblick auf diachrone Schaffensprozesse, exemplifiziert etwa anhand des Prologes zu Shakespeares und Fletchers *The Two Noble Kinsmen*, ebenso wie in Bezug auf Gegenseitigkeit als moralische Pflicht, die als Lehre etwa aus Emblemen gezogen werden kann, aber auch im Rekurs auf die co-kreative Rolle der Zuschauer:innen im frühneuzeitlichen Theater.

(II) **Explizite Markierung pluraler Autorschaft.** Frank Bezner zeigt anhand der wichtigsten Sammlung weltlicher Lyrik des lateinischen Mittelalters, dem *Codex Buranus*, wie sprachliche Brüche zwischen lateinischen Texten und Anfügungen bzw. Ergänzungen in der Volkssprache Pluralität signalisieren. Dabei handelt es sich um eine doppelte plurale Autorschaft: Er liest die deutsch-lateinischen Gedichte der *Carmina Burana* als gelehrten Eingriff in die literarische Matrix des volkssprachigen Minnesangs und damit als produktive Gegenüberstellung zweier dezidiert pluraler Traditionen. Wie bei Bezner steht

auch in Dirk Werles Beitrag zu Constantin Christian Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* (1657) der Autor als koordinierende Instanz des Organisierens unterschiedlicher Texte im Vordergrund. Dedekind spielt bewusst mit diesen Konstellationen, so dass deren Multiplikation als essenzieller Teil seiner ästhetischen Konzeption erkennbar wird. Mara R. Wade widmet sich ebenfalls einem Beispiel aus der Frühen Neuzeit und befasst sich ausgehend von einem Eintrag Martin Opitz' in das Album Christian Weigels mit der Verbindung von zwei neuen Buchformen, dem gedruckten Emblembuch und dem *album amicorum*. Sie zeigt, wie zwischen der Vorlage Weigels, Achille Bocchis *Symbolicarvm quaestionvm*, und Opitz ein Dialog entsteht, der sowohl poetologisch als auch im Hinblick auf Diskurse männlicher Freundschaftsideale zu lesen ist. Auch hier entsteht die spezifische textuelle Bedeutung auf der Grundlage einer pluralen Konstellation. Der siebenarmige Leuchter des Doms zu Braunschweig steht im Zentrum der Betrachtungen Andrea Worms: Der Leuchter zeichnet sich durch eine Hybridität aus, die aus dem Zusammenspiel seines Ursprungs aus dem 12. Jahrhundert mit der Restaurierung im neoromanischen Stil während des 19. Jahrhunderts entsteht. Die Untersuchung der verschiedenen Zustände des Kandelabers zeigt, wie der Zugang über Konzepte pluraler Autorschaft ein tieferes Verständnis hybrider Artefakte in ihren jeweiligen künstlerischen und historischen Kontexten ermöglicht.

(III) **Pluralität im Spiegel von Produktion und Rezeption.** Konrad Schmid erläutert, dass die Torah vielfach der Autorschaft Mose zugeschrieben wurde und immer noch wird, dabei aber tatsächlich anonym sowie plural verfasst wurde. Der lange Entstehungszeitraum des Textes über mehrere Jahrhunderte führte, wie Schmid anschließend zeigt, auch zu unterschiedlichen Auslegungen in der Rezeption. Dabei ist insbesondere hervorzuheben, wie die Pluralität sich sowohl hinsichtlich der Produktion als auch der Rezeption der Verfestigung von Bedeutung entgegenstellt und diese gerade nicht ermöglicht. Auch in Bezug auf die Musikermotetten zeigt sich, dass die Pluralität von Autorschaft in die Produktion wie auch Rezeption bzw. Interpretation eingeschrieben ist, wie Lorenz Adamer anhand der Beispiele *Apollinis eclipsatur* von Bernard de Cluny und *Mater floreat* von Pierre Moulu demonstriert. Die hier exemplifizierten kollektiven Produktionsprozesse sind ohne (diachrone) Rezeptionsprozesse nicht zu verwirklichen. Plurale Autorschaft im Spiegel von Produktion und Rezeption prägt auch den von Hendrick Goltzius und Franco Estius gemeinschaftlich geschaffenen Kupferstich *Pygmalion und Galatea* (1593). Auf ihn bezugnehmend zeigt Katharina Ost, wie durch die mediale Trennung von Text und Bild zwei auktoriale Stimmen koexistieren, in einen produktiven Dialog über den Ovid'schen Prätext treten und auch die Rezeptionshaltung der Betrachtenden ansprechen. Daran anschließend analysiert Katharina Hiery die kunsttheoretisch komplexe Druckgraphik von Goltzius und Estius mit dem Fokus auf dem reziproken Verhältnis von Text und Bild aus kunsthistorischer Perspektive. Das intermediale Konzept des Kupferstichs subsumiert gleichsam die früheren Autoren unter

einer visuellen Formel und erhebt den Anspruch der *aemulatio*, womit die Pluralität hinsichtlich der Produktion und Rezeption eine gleichermaßen synchrone wie diachrone Dimension einnimmt.

(IV) Co-kreative Produktion in der Spannung von Individuum und Kollektiv. Der Beitrag Stefanie Groppers fasst die Anonymität der Isländersagas, anders als die allgemeine Forschungsmeinung, nicht als Ärgernis auf, sondern stellt sie der Autorschafts-attribution entgegen, indem gezeigt wird, wie diese Anonymität als charakteristisch für die plurale Autorschaft der Texte angesehen werden kann. Die Erzählstimme koordiniert die individuellen Stimmen der handelnden Figuren und die kollektiven Stimmen von Tradition und öffentlicher Meinung, die gemeinsam die Saga erzählen. Die Entstehung der Texte wird somit im Wechselspiel von Individuum und Kollektiv verankert. Lena Rohrbach nimmt ebenfalls das Korpus der Isländersagas zum Anlass, um über dieses Spannungsfeld nachzudenken. Auch ihr Ausgangspunkt liegt in den Autorschafts-attributionen seit dem 18. Jahrhundert, die Auseinandersetzungen in einem Spannungsfeld zwischen alten und neuen Konzepten von Autorschaft erkennen lassen. Zugleich spiegeln sich darin noch junge Entwicklungen einer philologischen Tradition und damit verbundene Kanonisierungsprozesse von Texten, deren Überlieferung seit jeher durch Pluralität geprägt ist. Martin Baisch nimmt, ausgehend von Wolframs von Eschenbach *Parzival*, für den deutschsprachigen höfischen Roman des hohen und späten Mittelalters grundsätzlich die Beteiligung mehrerer Instanzen an der Produktion von Texten an. Gegenüber der Einzelautorschaft schlägt er vor, die an der Textentstehung beteiligten Prozesse als Reproduktivität bzw. als reproduktive Autorschaft zu verstehen, die stets in ein Wechselspiel von Individuum und Kollektiv eingebettet ist. Botanische Abbildungen des 18. Jahrhunderts stehen im Fokus von Kärin Nickelsens Untersuchung zur co-kreativen Zusammenarbeit. Diese ist einerseits kollektiv-synchron zu denken, auf Grundlage der gemeinsamen Arbeit etwa von Botanikern und Künstlern, andererseits aber auch kollaborativ-diachron durch Einbindung der Abbildungen in den Bild-Diskurs im europäischen Kontext. Wie in den anderen Beispielen, so sind auch hier die an der Produktion der Abbildung beteiligten Individuen stets in ein Kollektiv eingebunden, das der Pluralität des Schaffensprozesses unterliegt.

Die hier knapp vorgestellten Kategorien können nur wenige Richtungen aufzeigen, die zu ergänzen und weiter auszudifferenzieren sind. Erst in den Detailanalysen der einzelnen Beiträge entfaltet sich die Aussagekraft der unter systematischen Gesichtspunkten gegebenen Einteilungen, auch wenn die Beiträge häufig die Grenzen der jeweiligen Rubrizierung überschreiten, da die analysierten Texte und Objekte sich in der Regel nicht auf eine Autorschaftskategorie reduzieren lassen. Grundsätzlich aber sollte anhand der unterschiedlichen Richtungen und Perspektiven pluraler Autorschaft deutlich werden, wie zentral Praktiken gemeinschaftlicher Produktivität in der Vor-

moderne sind, wie variant ihre jeweiligen Erscheinungsformen sein können, und in welch entscheidendem Ausmaß sie die ästhetische Faktur der einzelne Akte oder Artefakte implizit oder explizit mitprägen.

Somit erschließt der Band sowohl in disziplinärer als auch in interdisziplinärer Perspektive, wie plurale Autorschaft in der Vormoderne als ‚Koordinate‘ einer *Anderen Ästhetik* wirkt, das heißt, inwiefern sie in ihrer jeweiligen kulturgeschichtlichen Kontextualisierung als zentrale Reflexionsfigur ästhetischer Produktion wie Rezeption mit hoher regionaler wie zeitlicher Ausstrahlungskraft anzusehen ist – eine Ausstrahlungskraft, die die historische Reichweite des Konzepts der Einzelautorschaft vielfach übertrifft. Der Band soll damit einen Beitrag zur Überwindung starrer Autorschaftskonzepte leisten, die nicht nur einem emphatischen Autorverständnis verhaftet bleiben, sondern mit diesem auch allererst ästhetische Komplexität verbinden. Indem der Band gegenüber solchen Ansätzen eine Kehrtwende demonstriert, versucht er nicht zuletzt, neue Impulse zur Erforschung co-kreativer Phänomene zu liefern.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Chrétien de Troyes: Erec und Enide, übers. und eingel. von Ingrid Kasten, München 1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters 17).
- Goethe, Johann Wolfgang: Zum Shakespeares-Tag, in: Goethes Werke, Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen, mit Anm. vers. von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf, textkritisch durchges. von Werner Weber und Hans Joachim Schrimpf, 5. Aufl. Hamburg 1963, S. 224–227.
- Die *Nibelungenklage*. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, hg. von Joachim Bumke, Berlin / New York 1999.
- Ov. met. = Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch-deutsch, hg. von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2017 (Sammlung Tusculum), <https://doi.org/10.1515/9783110470291>.
- Plin. nat. = C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch 36, hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, München 1992.
- Sidney, Sir Philip: An Apology for Poetry, hg. von Geoffrey Shepherd, 3. überarb. Aufl., hg. von Robert W. Maslen, Manchester / New York 2002.

Sekundärliteratur

- Alfter 1986 = Alfter, Dieter: Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks, Augsburg 1986 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 15).
- Amlinger 2021 = Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit, Berlin 2021 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2363).

- Andersen et al. 1998 = Andersen, Elizabeth / Simon, Anne / Strohschneider, Peter / Haustein, Jens (Hgg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998.
- Baadj 2016 = Baadj, Nadia: Collaborative Craftsmanship and Chimeric Creation in Seventeenth-Century Antwerp Art Cabinets, in: Christine Göttler / Lucas Burkart / Susanna Burghartz (Hgg.): Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650, Leiden / Boston 2016 (Intersections 47), S. 270–296.
- Bamberger / Stellmann / Strohschneider 2018 = Bamberger, Gudrun / Stellmann, Jan / Strohschneider, Moritz: Dichten mit Gott – Schreiben über Gott. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48.1 (2018), S. 3–17.
- Bannert / Klecker 2013 = Bannert, Herbert / Klecker, Elisabeth (Hgg.): Autorschaft. Konzeptionen, Transformationen, Diskussionen, Wien 2013 (Singularia Vindobonensia 3).
- Barner / Schürmann / Yacavone 2022 = Barner, Ines / Schürmann, Anja / Yacavone, Kathrin: Kooperation, Kollaboration, Kollektivität: Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive, in: Journal of Literary Theory 16.1 (2022), S. 3–28.
- Barthes 1994 [1968] = Barthes, Roland: La mort de l’auteur, in: Roland Barthes: Œuvres complètes, hg. von Éric Marty, 3 Bde., Paris 1993–1995, Bd. 2: 1966–1973, Paris 1994, S. 491–495 [zuerst frz. in: Manteia 5 (1968), S. 12–17].
- Bauer / Rogalski / Zirker 2023 = Bauer, Matthias / Rogalski, Sara / Zirker, Angelika: Tiles and Tinctures: Interdependent Co-Creativity in Early Modern English Literature, in: Recherches anglaises et nord-américaines 56 (2023), S. 125–140.
- Bauer / Zirker 2018 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Shakespeare and Stylometrics: Character Style Paradox and Unique Parallels, in: Jochen Petzold / Anne-Julia Zwierlein (Hgg.): Anglistentag 2017: Proceedings, Trier 2018, S. 31–38.
- Bauer / Zirker 2019 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Autorschaft und Mitschöpfung in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit. Von George Herbert bis William Shakespeare, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne, Heidelberg 2019, S. 419–443.
- Bauer / Zirker 2021 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Shakespeare’s Medieval Co-Authors, in: Lukas Rösli / Stefanie Gropper (Hgg.): In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship, Berlin / Boston 2021 (Andere Ästhetik – Studien 1), S. 217–238.
- Becker 1982 = Becker, Howard Saul: Art Worlds, Berkeley 1982.
- Belting 2004 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 6. Aufl. München 2004.
- Benjamin 1991 = Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 1.2., Frankfurt a.M. 1991, S. 691–704.
- Bentley 1971 = Bentley, Gerald Eades: The Profession of Dramatist in Shakespeare’s Time 1590–1642, Princeton 1971.
- Berensmeyer / Buelens / Demoor 2012 = Berensmeyer, Ingo / Buelens, Gert / Demoor, Marysa: Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies, in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 60 (2012), S. 5–29.
- Bippus 2007 = Bippus, Elke: Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung, in: Corina Caduff / Tan Wälchli (Hgg.): Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste), S. 34–45.
- Bleumer 2015 = Bleumer, Hartmut: Autor und Metapher. Zum Begriffsproblem in der germanistischen Mediävistik – am Beispiel von Wolframs von Eschenbach *Parzival*, in: Susanne Friede / Michael Schwarze (Hgg.): Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters, Berlin / Boston 2015 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 390), S. 13–40.

- Borkopp-Restle 2020 = Borkopp-Restle, Birgitt: Plurale Autorschaft. Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien, in: Magdalena Bushart / Henrike Haug (Hgg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Köln 2020 (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 5), S. 79–96.
- Breton 1924 = Breton, André: *Manifestes du Surréalisme*, Paris 1924.
- Bürger / Kallweit 2017 = Bürger, Stefan / Kallweit, Ludwig: Bedingte Kunst. Aspekte einer Raumkonzeption jenseits von Typus und Stil am Beispiel der Fürstengrablege im Freiburger Dom (bis 1595), in: Simon Paulus / Klaus Jan Philipp (Hgg.): „Um 1600“ – Das Neue Lusthaus in Stuttgart und sein architekturgeschichtlicher Kontext, Berlin 2017 (Kultur und Technik 35), S. 59–73.
- Bumke / Peters 2005 = Bumke, Joachim / Peters, Ursula (Hgg.): *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin 2005 (Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 124).
- Burke 1995 = Burke, Seán (Hg.): *Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh 1995.
- Burrows 2017 = Burrows, John: *The Joker in the Pack? Marlowe, Kyd, and the Co-Authorship of Henry V, Part 3*, in: Gary Taylor / Gabriel Egan (Hgg.): *The New Oxford Shakespeare. Authorship Companion*, Oxford 2017, S. 194–217.
- Bushart / Haug 2020a = Bushart, Magdalena / Haug, Henrike (Hgg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Köln 2020 (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 5).
- Bushart / Haug 2020b = Bushart, Magdalena / Haug, Henrike: Vom Mehrwert geteilter Arbeit, in: Bushart, Magdalena / Haug, Henrike (Hgg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Köln 2020 (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 5), S. 7–27.
- Caduff / Wälchli 2008 = Caduff, Corina / Wälchli, Tan (Hgg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (Zürcher Jahrbuch der Künste).
- Calella 2014 = Calella, Michele: *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel / Basel 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 20).
- Cast 1981 = Cast, David: *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition*, New Haven / London 1981 (Yale Publications in the History of Art 28).
- Cheney 2008 = Cheney, Patrick: *Shakespeare's Literary Authorship*, Cambridge, UK 2008.
- Cheney 2018 = Cheney, Patrick: *English Authorship and the Early Modern Sublime*. Spenser, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Cambridge, UK u. a. 2018.
- Cornet 2016 = Cornet, Christine: *Die Augsburger Kistler des 17. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte des Kunsthandwerks*, Petersberg 2016 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Augsburg 5).
- Coxon 2001 = Coxon, Sebastian: *The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature 1220–1290*, Oxford 2001 (Oxford Modern Languages and Literature Monographs).
- Craig 2008 = Craig, Hugh: „Speak, that I may see thee“: Shakespeare Characters and Common Words, in: *Shakespeare Survey* 61 (2008), S. 281–288.
- Craig 2010 = Craig, Hugh: *Style, Statistics, and New Models of Authorship*, in: *Early Modern Literary Studies* 15.1 (2010), URL: <https://extra.shu.ac.uk/emls/15-1/craistyl.htm> (letzter Zugriff: 22. August 2022).
- Detering 2002 = Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, DFG-Symposium 2001, Stuttgart / Weimar 2002.
- Drout 2012 = Drout, Michael D. C.: „I am large, I contain multitudes“. The Medieval Author in Memetic Terms, in: Slavica Ranković (Hg.): *Modes of Authorship in the Middle Ages*, Toronto 2012 (Papers in Mediaeval Studies 22), S. 30–51.
- Emmendorffer 2014a = Emmendorffer, Christoph (Hg.): *Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschrank. Katalog zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg*, Berlin / Augsburg 2014.
- Emmendorffer 2014b = Emmendorffer, Christoph: *Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschrank und sein „Hainhofer-Code“*, in: Christoph Emmendorffer (Hg.): *Wunderwelt. Der Pommersche Kunst-*

- schränk. Katalog zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg, Berlin / Augsburg 2014, S. 33–57.
- Emmendörffer 2015 = Emmendörffer, Christoph: Cud świata jako model biznesowy. Augsburski handlarz dziełami sztuki i rajca pomorski Filip Hainhofer / Weltwunder als Geschäftsmodell. Der Augsburger Kunstagent und Pommersche Rat Philipp Hainhofer, in: Renata Zdero (Hg.): *Metafora świata. Filip II jako władca i kolekcjoner*. Katalog zur Ausstellung im Stettiner Schloss, Bd. 1, Stettin 2015, S. 52–87.
- Foucault 1969 = Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur, in: *Bulletin de la Société Française de Philosophie* Jul.–Sep. (1969), S. 73–104.
- Fürst et al. 2006 = Fürst, Alfons / Fuhrer, Therese / Siegert, Folker / Walter, Peter: Der apokryphe Briefwechsel zwischen Seneca und Paulus, zusammen mit dem Brief des Mordechai an Alexander und dem Brief des Annaeus Seneca über Hochmut und Götterbilder, eingel., übers. und mit interpretierenden Essays versehen, Tübingen 2006 (Sapere 11).
- Gavoille 2019 = Gavoille, Élisabeth (Hg.): Qu'est-ce qu'un „auctor“? Auteur et autorité, du latin au français, Bordeaux 2019 (Ausonius éditions 17).
- Gebert 2021 = Gebert, Bent: Heterogene Autorschaft und digitale Textanalyse. Ein Experiment zum kompilatorischen Erzählstil Konrads von Würzburg, in: Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hgg.): *Konrad von Würzburg als Erzähler*, Oldenburg 2021 (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung, Themenheft 10), S. 309–344.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Grafton 2011 = Grafton, Anthony: *The Culture of Correction in Renaissance Europe*, New Haven 2011.
- Gropper 2021 = Gropper, Stefanie: The ‚Heteronomous Authorship‘ of Icelandic Saga Literature. The Example of *Sneglu-Halla þátrr*, in: Lukas Rösli / Stefanie Gropper (Hgg.): *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, Berlin / Boston 2021 (Andere Ästhetik – Studien 1), S. 75–96.
- Gurr 2009 = Gurr, Andrew: *The Shakespearean Stage 1574–1642*, Cambridge 2009.
- Guzmán / Martínez 2018 = Guzmán, Antonio / Martínez, Javier: *Animo Decipiendi? Rethinking Fakes and Authorship in Classical, Late Antiquity, and Early Christian Works*, Groningen 2018.
- Hackel 2005 = Hackel, Heidi Brayman: *Reading Material in Early Modern England. Print, Gender, and Literacy*, Cambridge, UK 2005.
- Hammami / Pawlak / Rüth 2022 = Hammami, Mariam / Pawlak, Anna / Rüth, Sophie (Hgg.): (Re-)Inventio. Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Studien 2).
- Haug 1984 = Haug, Walter: Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur, in: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hgg.): *Das Gespräch*, München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11), S. 251–279.
- Haug 1992 = Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, 2. überarb. und erw. Aufl. Darmstadt 1992.
- Haug / Wachinger 1991 = Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hgg.): *Autorentypen*, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 6).
- Hausmann 1959 = Hausmann, Tjark: Der Pommersche Kunstschränk. Das Problem seines inneren Aufbaus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22 (1959), S. 337–352.
- Haynes 2005 = Haynes, Christine: Reassessing ‚Genius‘ in Studies of Authorship. The State of the Discipline, in: *Book History* 8 (2005), S. 287–320.

- Herrmann 2002 = Herrmann, Britta: „So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?“ – Über ‚schwache‘ und ‚starke‘ Autorschaften, in: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001, Stuttgart / Weimar 2002 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 24), S. 479–500.
- Hinterkeuser 2014 = Hinterkeuser, Guido: Der Pommersche Kunstschränk in Berlin. Die Stationen bis zum Untergang, in: Christoph Emmendorfer (Hg.): Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk. Katalog zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg, Berlin / Augsburg 2014, S. 59–73.
- Holland 2014 = Holland, Peter: Shakespeare's Collaborative Work, Cambridge, UK 2014.
- Honig 1995 = Honig, Elizabeth: The Beholder as a Work of Art. A Study in the Location of Value in Seventeenth-Century Flemish Painting, in: Reindert L. Falkenburg (Hg.): Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst. 1550–1750, Zwolle 1995 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 46), S. 252–297.
- Inge 2001 = Inge, M. Thomas: Collaboration and Concepts of Authorship, in: Publications of the Modern Language Association 116.3 (2001), S. 623–630.
- Ingold / Wunderlich 1992 = Ingold, Felix P. / Wunderlich, Werner (Hgg.): Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven, Konstanz 1992.
- Janecke 1991 = Janecke, Christian: Viele Köche verderben den Brei: Antwort auf die Frage, warum Kunstwerke einen und nicht mehrere Schöpfer haben. Vorbemerkung, in: Kunstforum international 116 (1991), S. 160–168.
- Jannidis et al. 1999a = Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hgg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.
- Jannidis et al. 1999b = Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven, in: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matías Martínez / Simone Winko (Hgg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 1–35.
- Jannidis et al. 2000 = Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000.
- Janssen 2019 = Janssen, Martina: Was ist ein Autor? Vorstellungen und (Selbst-) Inszenierungen von Autorschaft in der Antike, in: Jörg Frey / Michael R. Jost / Franz Tóth (Hgg.): Autorschaft und Autorisierungsstrategien in apokalyptischen Texten, Tübingen 2019 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 426), S. 49–108.
- Japp 1988 = Japp, Uwe: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses, in: Jürgen Fohrmann / Harro Müller (Hgg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1988, S. 223–234.
- Jowett 2013 = Jowett, John: Shakespeare as Collaborator, in: Paul Edmondson / Stanley Wells (Hgg.): Shakespeare Beyond Doubt. Evidence, Argument, Controversy, Cambridge, UK 2013, S. 88–99.
- Kaminski / De Rentiis 1998 = Kaminski, Nicola / De Rentiis, Dina: Imitatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding in Verbindung mit Gregor Kalivoda, 12 Bde., Darmstadt 1992–2015, Bd. 4: Hu–K, Darmstadt 1998, Sp. 235–303.
- Kastan 1999 = Kastan, David Scott: Shakespeare after Theory, New York 1999.
- Kellner 2018 = Kellner, Beate: Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
- Kimmelman 1996 = Kimmelman, Burt: The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages, New York 1996.
- Kirakosian 2021 = Kirakosian, Racha: From the Material to the Mystical in Late Medieval Piety. The Vernacular Transmission of Gertrude of Helfta's Visions, Cambridge, UK u. a. 2021.
- Klein 2006 = Klein, Dorothea: Inspiration und Autorschaft. Ein Beitrag zur mediävistischen Autordebatte, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80.1 (2006), S. 55–96.

- Klein 2008 = Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: Renate Schlesier / Beatrice Trînca (Hgg.): *Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, Hildesheim 2008, S. 15–39.
- Kleinschmidt 1998 = Kleinschmidt, Erich: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen / Basel 1998.
- Knapp 2005 = Knapp, Jeffrey: What is a Co-Author?, in: *Representations* 89.1 (2005), S. 1–29.
- Knight 2013 = Knight, Jeffrey Todd: *Bound to Read. Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*, Philadelphia 2013.
- Koller / Rûth 2022 = Koller, Ariane / Rûth, Sophie (Hgg.): *Maarten van Heemskerck & Co. Welt/Bewegend. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung der Eberhard Karls Universität Tübingen*, Tübingen 2022.
- Krämer 1998 = Krämer, Gode: *Das Kunstzentrum Augsburg während des Dreißigjährigen Krieges. Malerei und Zeichnung*, in: Klaus Bußmann / Heinz Schilling (Hgg.): *1648 – Krieg und Frieden in Europa. Katalog zur Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück und in der Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Textbd. 2: Kunst und Kultur, Münster / München 1998 (Kunstaussstellung des Europarats 26.2), S. 227–234.*
- Krieger 2007 = Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007.
- Krüger 2001 = Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
- Latacz 1997 = Latacz, Joachim: *Homer. Der erste Dichter des Abendlandes*, Zürich 1997.
- Lauer 1999 = Lauer, Gerhard: *Einführung: Autorkonzepte in der Literaturwissenschaft*, in: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matías Martínez / Simone Winko (Hgg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 159–166.
- Lee 2018 = Lee, Hosung: *Autorität und Kooperation. Kooperative Autorschaft und (post-)literarische Öffentlichkeit bei Alexander Kluge*, Würzburg 2018.
- Lessing / Brüning 1905 = Lessing, Julius / Brüning, Adolf: *Der Pommersche Kunstschränk*, Berlin 1905.
- Löhr 2019 = Löhr, Wolf-Dietrich: *Genie*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, 2. Aufl. Stuttgart 2019, S. 144–150.
- Mader 2012a = Mader, Rachel (Hg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern u. a. 2012 (*Kunstgeschichten der Gegenwart* 10).
- Mader 2012b = Mader, Rachel: *Einleitung*, in: Rachel Mader (Hg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern u. a. 2012 (*Kunstgeschichte der Gegenwart* 10), S. 7–19.
- Masse / Seidl 2016 = Masse, Marie Sophie / Seidl, Stephanie (Hgg.): *„Texte dritter Stufe“. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext*, Berlin / Münster 2016 (*Kultur und Technik* 31).
- Massing 1990 = Massing, Jean Michel: *Du texte à l’image. La calomnie d’Apelle et son iconographie*, Straßburg 1990.
- Masten 1997 = Masten, Jeffrey: *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, UK 1997.
- Meckelnborg / Schneider 2002 = Meckelnborg, Christina / Schneider, Bernd (Hgg.): *Odyssea. Responsio Ulixis ad Penelopen*, Leipzig 2002 (*Beiträge zur Altertumskunde* 166).
- Melion 2010 = Melion, Walter S.: *Allegory, Mode, and Authorship in the Study of Northern Art*, in: *Art History* 33 (2010), S. 534–542.
- Minnis 1988 = Minnis, Alastair J.: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, 2. Aufl. London 1988.

- Mrotzek 2012 = Mrotzek, Marius: Was hat Raffael eigentlich damit zu tun? Das Portrait Julius II im Stadel, in: arthistoricum.net. Fachinformationsdienst Kunst – Fotografie – Design, 7. Februar 2012, DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00001845>.
- Müller 1995 = Müller, Jan-Dirk: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: Felix Philipp Ingold / Werner Wunderlich (Hgg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995, S. 17–31.
- Müller 1999 = Müller, Jan-Dirk: Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskurse, in: Nigel F. Palmer / Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 149–166.
- Müller Hofstede / Patz 1999 = Müller Hofstede, Ulrike / Patz, Kristine: Bildkonzepte der Verleumdung des Apelles, in: Wessel Reinink / Jeroen Stumpel (Hgg.): Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996, Dordrecht 1999, S. 239–254.
- Mundt 2008 = Mundt, Barbara: Der Pommersche Kunstschränk, in: Georg Laue (Hg.): Möbel für die Kunstkammern Europas. Kabinettschränke und Prunkkassetten / Furniture for European kunst-kammer. Collector's Cabinets and Caskets, München 2008, S. 32–37.
- Mundt 2009 = Mundt, Barbara: Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern, München 2009.
- Mundt 2014 = Mundt, Barbara: Der Pommersche Kunstschränk, in: Christoph Emmendorfer (Hg.): Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk. Katalog zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg, Berlin / Augsburg 2014, S. 21–31.
- Mundt 2015 = Mundt, Barbara: Kabinet Pomorski / Der Pommersche Kunstschränk, in: Renata Zdero (Hg.): Metafora świata. Filip II jako władca i kolekcjoner. Katalog zur Ausstellung im Stettiner Schloss, Bd. 1, Stettin 2015, S. 88–123.
- Murray 1989 = Murray, Penelope: Genius. The History of an Idea, Oxford 1989.
- Naeni et al. 2016 = Naeni, Leila M. / Craig, Hugh / Berretta, Regina / Moscato, Pablo: A Novel Clustering Methodology Based on Modularity Optimisation for Detecting Authorship Affinities in Shakespearean Era Plays, in: PLoS ONE 11.8 (2016), S. 1–27, DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0157988>.
- Nemes 2010 = Nemes, Balázs: Von der Schrift zum Buch – vom Ich zum Autor. Zur Text- und Autorkonstitution in Überlieferung und Rezeption des *Fließenden Lichts der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg, Tübingen 2010.
- Newman / Nijkamp 2021 = Newman, Abigail D. / Nijkamp, Lieneke (Hgg.): Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art, London / Turnhout 2021.
- North 2003 = North, Marcy L.: The Anonymous Renaissance: Cultures of Discretion in Tudor-Stuart England, Chicago 2003.
- Osinski 2002 = Osinski, Jutta: Homer-Bilder im 19. Jahrhundert, in: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft, Positionen und Revisionen, Stuttgart / Weimar 2002, S. 202–219.
- Pabst / Penke 2022 = Pabst, Stefan / Penke, Niels: Kollektive Autorschaft, in: Michael Wetzel (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft, Berlin / Boston 2022 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 411–426.
- Pfisterer 2011 = Pfisterer, Ulrich: Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, in: Ulrich Pfisterer / Gabriele Wimböck (Hgg.): Novità. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich 2011 (Bilder-Diskurs), S. 7–85.
- Ranković 2007 = Ranković, Slavica: Who is Speaking in Traditional Texts? On the Distributed Author of the Sagas of Icelanders and Serbian Epic Poetry, in: New Literary History 38 (2007), S. 293–307.

- Ranković 2012 = Ranković, Slavica (Hg.): *Modes of Authorship in the Middle Ages*, Toronto 2012 (*Papers in Mediaeval Studies* 22).
- Ranković / Ranković 2012 = Ranković, Slavica / Ranković, Miloš: *The Talent of the Distributed Author*, in: Slavica Ranković (Hg.): *Modes of Authorship in the Middle Ages*, Toronto 2012 (*Papers in Mediaeval Studies* 22), S. 52–75.
- Rösli / Gropper 2021a = Rösli, Lukas / Gropper, Stefanie (Hgg.): *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, Berlin / Boston 2021 (*Andere Ästhetik – Studien* 1).
- Rösli / Gropper 2021b = Rösli, Lukas / Gropper, Stefanie: *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship. Introduction*, in: Lukas Rösli / Stefanie Gropper (Hgg.): *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, Berlin / Boston 2021 (*Andere Ästhetik – Studien* 1), S. 9–16.
- Rudelius-Kamolz 1995 = Rudelius-Kamolz, Marion: *Der Augsburger Maler Anton Mozart (1572/73–1625)*, Diss. Univ. Köln 1995.
- Sampson 2001 = Sampson, Edward E.: *To Think Differently. The Acting Ensemble – A New Unit for Psychological Inquiry*, in: *Critical Psychology* 1 (2001), S. 47–61.
- Sander 2013 = Sander, Jochen (Hg.): *Raffael und das Porträt Julius' II. Das Bild eines Renaissance-Papstes*. Katalog zur Ausstellung im Städel Museum Frankfurt a.M., Petersberg / Frankfurt a.M. 2013.
- Savoy 2014 = Savoy, Bénédicte: *1934: Der Film zum Schrank*, in: Christoph Emmendorfer (Hg.): *Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk*. Katalog zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg, Berlin / Augsburg 2014, S. 75–77.
- Schaffrick / Willand 2014 = Schaffrick, Matthias / Willand, Marcus (Hgg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin / Boston 2014.
- Schiesser 2008 = Schiesser, Giaco: *Autorschaft nach dem Tod des Autors*, in: Corina Caduff / Tan Wälchli (Hgg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich 2008 (*Zürcher Jahrbuch der Künste*), S. 20–33.
- Schiewer 1996 = Schiewer, Hans-Jochen: *Die Schwarzwälder Predigten*. Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Sonntags- und Heiligenpredigten, mit einer Musteredition, Tübingen 1996 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 105).
- Schmidt 1985 = Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt 1985.
- Schmidt 2013 = Schmidt, Jan: *Teamarbeit in Vollendung. Zum Werkprozess der *Madonna im Blumenkranz* von Peter Paul Rubens und Jan Bruegel d. Ä.*, in: Mirjam Neumeister (Hg.): *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.* Katalog zur Ausstellung in der Alten Pinakothek München, München 2013, S. 109–123.
- Schnell 1998 = Schnell, Rüdiger: *'Autor' und 'Werk' im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven*, in: Joachim Heinzle / L. Peter Johnson / Gisela Vollmann-Profe (Hgg.): *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*. Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998 (*Wolfram-Studien* 15), S. 12–73.
- Schommers 1994 = Schommers, Annette: *Die Übergabe des Kunstschranks an Herzog Philipp II. von Pommern Stettin*, in: Reinhold Baumstark (Hg.): *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas*. Katalog zur Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München, Bd. 2, München 1994, S. 602–603, Kat.-Nr. G 4.
- Segarra et al. 2016 = Segarra, Santiago / Eisen, Mark / Egan, Gabriel / Ribeiro, Alejandro: *Attributing the Authorship of the *Henry VI* Plays by Word Adjacency*, in: *Shakespeare Quarterly* 67.2 (2016), S. 232–256.
- Spoerhase 2007 = Spoerhase, Carlos: *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin / New York 2007 (*Historia Hermeneutica / Series Studia* 5).

- Stein 1990 = Stein, Elisabeth: *Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur*, Tübingen 1990 (ScriptOralia 17).
- Stern 2004 = Stern, Tiffany: *Making Shakespeare. From Stage to Page*, London / New York 2004.
- Stillingner 1991 = Stillingner, Jack: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991.
- Taylor 2017 = Taylor, Gary: *Did Shakespeare Write ‚The Spanish Tragedy Additions‘?*, in: Gary Taylor / Gabriel Egan (Hgg.): *The New Oxford Shakespeare. Authorship Companion*, Oxford 2017, S. 246–260.
- Thon 1968 = Thon, Christina (Red.): *Augsburger Barock. Katalog zur Ausstellung im Rathaus und Holbeinhaus Augsburg*, Augsburg 1968.
- Tóth 2019 = Tóth, Franz: *Autorschaft und Autorisation*, in: Jörg Frey / Michael R. Jost / Franz Tóth (Hgg.): *Autorschaft und Autorisierungsstrategien in apokalyptischen Texten*, Tübingen 2019 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 426), S. 3–47.
- Trínca 2019 = Trínca, Beatrice: *‚Amor conspirator‘. Zur Ästhetik des Verborgenen in der höfischen Literatur*, Göttingen 2019 (Aventiuren 10).
- Van Es 2013 = Van Es, Bart: *Shakespeare in Company*, Oxford 2013.
- Vickers 2002 = Vickers, Brian: *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford 2002.
- Wenzel 2020 = Wenzel, Michael: *Philipp Hainhofer. Handeln mit Kunst und Politik*, Berlin / München 2020 (Kunstwissenschaftliche Studien 199).
- Wetzel 2020 = Wetzel, Michael: *Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*, Göttingen 2020 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15).
- Wetzel 2022 = Wetzel, Michael: *Historischer Abriss*, in: Michael Wetzel (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, Berlin / Boston 2022 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 79–197.
- Wittkower / Wittkower 1965 = Wittkower, Rudolf / Wittkower, Margot: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart / Berlin 1965.
- Wolf 2002 = Wolf, Gerhard: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- Wolkenhauer 2016 = Wolkenhauer, Anja: *Gefälschte und supplementierte Lyrik. Überlegungen zur Publikations- und Wirkungsgeschichte von Horaz’ carmina 1, 39 und 1, 40*, in: Martin Korenjak / Simon Zuenelli (Hgg.): *Supplemente antiker Literatur*, Innsbruck 2016 (Pontes 8), S. 79–96.
- Woodmansee 1994 = Woodmansee, Martha: *On the Author Effect: Recovering Collectivity*, in: Martha Woodmansee / Peter Jaszi (Hgg.): *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham 1994, S. 15–28.
- Woollett 2006 = Woollett, Anne T.: *Two Celebrated Painters. The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, ca. 1598–1625*, in: Anne T. Woollett / Ariane van Suchtelen (Hgg.): *Rubens and Brueghel. A Working Friendship. Katalog zur Ausstellung im J. Paul Getty Museum Los Angeles und dem Mauritshuis Den Haag*, Los Angeles 2006, S. 1–41.
- Woollett / van Suchtelen 2006 = Woollett, Anne T. / van Suchtelen, Ariane (Hgg.): *Rubens and Brueghel. A Working Friendship. Katalog zur Ausstellung im J. Paul Getty Museum Los Angeles und dem Mauritshuis Den Haag*, Los Angeles 2006.
- Worstbrock 1999 = Worstbrock, Franz Josef: *Wiedererzählen und Übersetzen*, in: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.
- Zirker [im Druck] = Zirker, Angelika: *„Better place no wit can finde“: The Compiler as Author in Early Modern Verse Miscellanies*, in: *Authorship [im Druck]*.

I. Plurale Autorschaft als reziproke Kreativität

Annette Gerok-Reiter

Plurale Autorschaft im *Fließenden Licht der Gottheit*?

Kanonisierungen – Dekonstruktionen – Ästhetische Faktur

Abstract

This chapter examines phenomena of 'plural authorship' in *Das fließende Licht der Gottheit*, a text attributed to Mechthild of Magdeburg. In doing so, it is linked to recent scholarship, which has clarified how the transfer of anachronistic canonical concepts of authorship from the 18th and 19th centuries have been misleading in understanding the production of *Das fließende Licht*. This article now relates these findings to questions of authorship on both a textual level and (affective) aesthetic aspects on a reception level. The thesis presented is that plural-collaborative processes of genesis and experience are emphasised by the text, in which God, the writers and audience are bound together in spiritual, medial, and material ways. This approach not only results in a re-evaluation of the traditional inspiration *topos*, but also makes it possible for the 'unstable text' with a fragmented transmission history to be included in studying the concept of plural authorship.¹

Keywords

Author, Mechthild of Magdeburg, Mysticism, Middle Ages, Materiality, Mediality, Inspiration

Der Text *Das fließende Licht der Gottheit*, der der ‚Frauenmystik‘ des 13. Jahrhunderts² zugeordnet und dessen zeitliche Entstehung zwischen 1250 und 1282 angenommen wird, eignet sich aus drei Gründen besonders, um die heuristische Aufschlusskraft der Kategorie pluraler Autorschaft auf Produktions-, Text- wie Rezeptionsebene aufzuzeigen:³ Zum einen hat die Verfasserfrage die Forschung bei diesem Text und seiner Überlieferung intensiv beschäftigt. Zum anderen stellt sich die Frage einer pluralen Autorschaft angesichts eines Textes, der sich selbst als göttliche Offenbarung versteht, unter gleichsam prekären Vorgaben. Und schließlich dürfte die Frage, ob und wie sich plurale Autor-

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C3: ‚Der *schoene schin* in der Mystik‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.
- 2 Vgl. Ruh 1993, S. 245–292. Auf die problematischen Festlegungen, die mit diesem Begriff verbunden waren (und sind), hatte zu Recht bereits die Studie von Peters 1988 verwiesen.
- 3 Ausführlich zum Forschungsdiskurs, der insbes. auch unter mediävistischen Gesichtspunkten intensiv geführt wurde, vgl. die Einleitung in diesem Band, S. XVI–XXVIII.

schaft in der ästhetischen Faktur eines Textes niederschlägt, bei einem Überlieferungszeugen, dem eine außerordentliche poetisch-ästhetische Ausstrahlungskraft attestiert wird,⁴ von besonderem Interesse sein. Zu klären ist somit, ob und inwiefern *Das fließende Licht der Gottheit* als Zeugnis pluraler Autorschaft gelten kann bzw. wie sich demgegenüber Phänomene kollaborativer und kollektiver Autorschaft ausmachen lassen.

‚Plurale‘ oder ‚multiple Autorschaft‘ verstehe ich in Anlehnung an die in der Einleitung des Bandes gegebenen Erläuterungen als allgemeine Oberbegriffe „für Phänomene des gemeinschaftlichen Produktionsprozesses“,⁵ die sowohl synchron als auch diachron ansetzen können und potenziell un abgeschlossene Vorgänge markieren. Demgegenüber werden unter ‚kollektiver‘ und ‚kollaborativer‘ Autorschaft tendenziell „zeitlich definierte, prinzipiell abgeschlossene historische Vorgänge“⁶ verstanden: Meint Ersteres die synchrone Mitwirkung an einem Produktionsprozess, wobei ein direkter Kontakt zwischen den Beteiligten und eine kreative Interaktion nicht zwingend erforderlich ist, so verweist der Begriff ‚kollaborative Autorschaft‘ auf ein gezielt gemeinsames Agieren, das in der dezidierten Interaktion einen kreativen Austausch impliziert. Inwiefern es in einem Text wie dem *Fließenden Licht* jedoch nicht auf die Sondierung, sondern auf die Amalgamierung der unterschiedlichen Phänomene ankommt, wird zu zeigen sein.

Im Fokus des Interesses steht dabei die Frage, in welcher Form sich Korrelationen zwischen der Autorschaft des überlieferten Textes, seinem implizit dargelegten Autorschaftsverständnis und der ästhetischen Faktur des Textes erkennen lassen. Ich setze bei der Forschungsgeschichte zum *Fließenden Licht* ein, bei der sich die anachronistischen Adaptationen in der Folge eines einseitigen, meist dem 19. Jahrhundert entlehnten Autorbegriffs,⁷ der Phänomene gemeinschaftlicher Produktionsprozesse zurückzustellen suchte, und die eminenten editorischen und interpretatorischen Auswirkungen dieser Adaptationen besonders deutlich zeigen.

4 U.a. Hasebrink 2007, S. 91.

5 Vgl. die Einleitung in diesem Band, S. XXVIII–XXX, Zitat S. XXIX.

6 Einleitung in diesem Band, S. XXIX f.

7 Vgl. ausführlich zu den Problemen eines historisch nicht differenzierenden Autorbegriffs die Einleitung in diesem Band, S. XVI–XXIII. Sehr klar fokussiert dies auch Kirakosian 2021, S. 27, in ihrer Studie zu den volkssprachigen Übertragungen von Gertrud von Helfta: „In research on medieval authorship, the disparity between historical reality and modern terminology becomes evident as the terms ‚author‘ and ‚authorship‘ are borrowed from analytical studies on modern texts, while medieval textuality is inherently more intricate due to theoretically different concepts of authority and the complexities of the transmission of texts. Attention has been drawn to the inadequacy of a classical ‚author-work paradigm‘ when dealing with premodern textuality“.

1. Auf der Suche nach der Autorin: Zur Forschungsgeschichte

Als Ausgangspunkt der Überlieferung des *Fließenden Lichts der Gottheit* geht die Forschung von einer mitteldeutschen Fassung mit niederdeutschen Spuren aus. Diese ist nicht erhalten. Über, so ist anzunehmen, mehrere Zwischenstufen – Teilpublikationen, Abschriften, die einer interessierten Leserschaft zukamen und die auch „Ergänzungen“ oder „die eine oder andere Umstellung“ enthalten konnten – wird die volkssprachige Überlieferung erst historisch greifbar, als in den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts im Kreis der sogenannten ‚Basler Gottesfreunde‘ eine alemannische Übersetzung entsteht.⁸ Hieran schließt sich eine weitere „produktive[] Phase“⁹ von bezeugten Abschriften an, wobei allerdings meist nur Bruchstücke überliefert sind. Die einzige vollständig überlieferte volkssprachige Handschrift bietet der Kodex 277 der Stiftsbibliothek Einsiedeln aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der von der „Erstübertragung“ bereits durch einige Zwischenstufen getrennt“ ist.¹⁰ Auf diese Handschrift referieren die heutigen volkssprachigen Textausgaben.

Doch wer stand am Ursprung der Textgenese? Es ist diese Frage, die die Forschung seit den Anfängen ihrer Bemühungen um das *Fließende Licht* beschäftigt und zu immer neuen Antworten geführt hat, denn eine historisch verifizierbare Autornennung gibt es nicht. 2010 hat Balázs J. Nemes¹¹ nach den Ansätzen von Sara S. Poor¹² die Geschichte dieser Frage, die zugleich eine Editions- und Interpretationsgeschichte ist, minutiös nachgezeichnet, um Fakten und wissenschaftliche ‚Gewohnheitsnarrative‘ zu trennen. In den Versuchen, der Autorin des *Fließenden Lichts* habhaft zu werden, spiegelt sich dabei die Geschichte des Faches zu einem guten Teil selbst. Ich skizziere komprimiert die drei wichtigsten Etappen dieser Geschichte, wobei ich weitgehend Nemes' Ergebnissen und Einschätzungen folge.¹³ Der Fokus der Skizze liegt darauf, die forschungsgeschichtliche Suche nach der Autorin nicht nur als Geschichte der Übertragung und Anwendung eines historisch inadäquaten Autorbegriffs, sondern auch als Geschichte der Dekonstruktion dieser Übertragung vor Augen zu führen.

1835, damit knapp zwei Generationen nach dem Entstehen eines emphatischen Autorverständnisses im 18. Jahrhundert, beginnt die Entdeckungsgeschichte der Handschrift im Einsiedler Benediktinerstift. Ein Mönch, Pater Gall Morel, stößt auf die Handschrift und hält fest, man habe es mit Offenbarungen einer Nonne zu tun.¹⁴ In der Tat

8 Siehe zur Entstehung resümierend: Vollmann-Profe 2003, S. 671–673, Zitate: S. 672.

9 Vollmann-Profe 2003, S. 673.

10 Vollmann-Profe 2003, S. 673.

11 Nemes 2010; mit neuen Perspektiven u. a. auch zum lateinischen Überlieferungsstrang des *Fließenden Lichts* insbes. S. 99–307 und 383.

12 Poor 1999; Poor 2004.

13 Nemes 2010, S. 2–27.

14 Morel 1840, S. 360.

geben der lateinische bzw. der deutsche Vorbericht als Verfasserin eine Begine (FL, S. 10, 2) bzw. eine Schwester (FL, S. 12, 7) an.¹⁵ Diese Nonne wird, so die einsetzende Forschung, mit der in Buch VI,43 (S. 516, 13) des *Fließenden Lichts* genannten *swester Mehtilden* gleichgesetzt. Damit scheint die im Vorbericht genannte Schwester näher benannt werden zu können und lässt sich so im weiteren Forschungszusammenhang als namentliche Autorin festschreiben.¹⁶ Der Hinweis auf das ‚Schreiben‘ eines namenlosen Ordensbruders, den der Vorbericht ebenfalls nennt (*dis büch samente und schreib ein brüder*, FL, S. 12, 13f.), wird zunächst weitgehend vernachlässigt, *samente* wird als zusammenstellende Redaktionstätigkeit verstanden und prononciert. Hierin, so Nemes, zeige sich in der Forschung von Anfang an „die Tendenz [...], den Anteil fremder Instanzen an der Textgenese möglichst gering zu halten“¹⁷ und die singuläre Autorin zu hypostasieren. Diese Tendenz wird durch das entstehende biographische „Mechthild-Narrativ“¹⁸ untermauert: Der Zusatz „von Magdeburg“ wird bereits bei Morel aus einer lateinischen Randglosse übernommen, die sich auf einen in Kap. VI,3 des *Fließenden Lichts* genannten Domherren bezieht.¹⁹ Ebenso versucht man, den im Vorbericht genannten Dominikanerbruder zu identifizieren. Hier wird auf die lateinische Fassung zurückgegriffen, die auf Heinrich von Halle verweist. Dieser soll zugleich der Beichtvater Mechthilds sein, der im volkssprachigen Text genannt wird (*bihter*, FL IV,2, S. 236, 33).²⁰ Aus biographisch anmutenden Textteilen des *Fließenden Lichts* rekonstruiert man zudem eine Lebensgeschichte mit den Etappen: adlige Herkunft, Bekehrung mit zwölf Jahren, mit ca. 20 Jahren Beginenstatus in Magdeburg, wegen Anfeindungen wohl um 1270 Wechsel ins Kloster Helfta, Alter und Tod ebendort.

Vieles davon ist durchaus möglich, gesichert ist – bis auf den Status der Schreiberin als Schwester und dem späten Aufenthalt im Kloster Helfta²¹ – wenig. Entscheidend ist es vor allem zu sehen, wie in der Forschungsphase bis in die Nachkriegszeit Autorkonstitution und Biographisierung Hand in Hand gehen, eine Engführung, die denn auch die weitere Interpretations- und Editionspraxis bestimmt: Man versteht das *Fließende*

15 Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit* [= FL]; zitiert nach der Ausgabe von Vollmann-Profe (Frankfurt a.M. 2003); die Übersetzungen folgen, wo nicht anders angegeben, ebenfalls dieser Ausgabe.

16 Zu beachten ist, dass die Nennung in FL VI,43, S. 516, 13, keine Selbstaussage ist, d.h. nicht durch die sonst dominante Sprechinstanz erfolgt, sondern im Sinne eines ‚Epilogs‘ am Ende des sechsten Buches auf eine weitere Hand weist; vgl. Vollmann-Profe 2003, S. 828f.

17 Nemes 2010, S. 4. Das ‚Singularitätsprinzip‘ betont Nemes 2010, S. 13, nochmals mit dem Aufweis der Konsequenz für die Edition.

18 Emmelius / Nemes 2019a, S. 12.

19 Nemes 2010, S. 3; Emmelius / Nemes 2019a, S. 11–15.

20 Vgl. die kritischen Abwägungen bei Nemes 2010, S. 99–214.

21 Erschlossen aus dem lateinischen Text; zu offenen Fragen in diesem Punkt: Emmelius / Nemes 2019a, S. 15–20.

Licht in der Folge als biographisch-chronologische Erfahrungsaufzeichnung im Sinne eines Tagebuchs,²² versucht aus ihm die Entwicklung des religiösen Seelenlebens der historischen Person Mechthild zu rekonstruieren und zielt editorisch auf die Rekonstruktion eines autornahen Originals, auch unter Einbezug essenzialistischer Gendervorgaben: So bezeichnet Neumann das *Fließende Licht* als „ein sehr fraulich unsystematisches Werk“,²³ das der gebildete Redaktor und Beichtvater strukturiert, in Bücher und Kapitel eingeteilt und mit Kapitelüberschriften versehen habe. Autorkonstitution, Gendervorgaben, Editionspraxis und ästhetische Wertung schließen sich hier in ebenso deutlicher wie prekärer Gemengelage zusammen.

Zur kritischen Wende kommt es mit Ursula Peters' grundlegender Studie „Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum“ (1988). Der Titel ist Programm: So weist Peters die biographische Deutung strikt zurück und argumentiert, dass die Selbst- und Fremdzuschreibungen, die im *Fließenden Licht* begegnen, nicht über die biographisch-historische Person Aufschluss geben, vielmehr gehe es um „programmatische Stilisierung“²⁴ im Sinn einer gattungs- und rollenspezifisch angelegten, hagiographisch vorgeprägten Darstellung der „*sanctitas* einer *mulier religiosa*“.²⁵ Verbunden mit diesem Perspektivwechsel ist ein Wandel des Autorinnenbildes und die Genese eines neuen Autornarrativs: Denn Peters sieht nun eine Autorin, die in Kenntnis hagiographischer und höfischer Erzählmuster literarisch kenntnisreich verfährt,²⁶ die – so lässt sich pointieren – keineswegs zwingend einen Beichtvater als Begleiter im schriftlichen Prozess benötigt, um einen qualitätvollen Text herzustellen, auch wenn im *Fließenden Licht* die „Tradition der Selbstdarstellung“ noch auf den Topos des Schreibbefehls durch den *bihter* zurückgreife.²⁷ Denkbar werden von diesem Ansatz aus in jedem Fall Texte, „die auch unabhängig von den Aktivitäten und Einwirkungsmöglichkeiten der Seelsorger entstehen können“, wie es etwa die „lateinischen Werke über das spirituelle Leben der Helftaer Schwestern Mechthild von Hackeborn und Gertrud [zeigen], die beide offenbar eine Gemeinschaftsarbeit mehrerer Schwestern sind“.²⁸ Susanne Bürkle hat

22 Nemes 2010, S. 13.

23 Neumann 1954, S. 68.

24 Peters 1988, S. 58; vgl. insgesamt S. 53–67. Siehe auch Peters 1991, S. 44f.: Im Zentrum stehe „eine Art Rollenfigur [...], die weniger über die faktische Entstehung des frauenmystischen Werks aussagt als über ihre Programmatik“.

25 Peters 1988, S. 64. Auch der Beichtvater, der den Schreibauftrag erteilt, gehört danach in das hagiographische Konzept, sei insofern als „schematische Rollenfigur“ (Peters 1988, S. 118) zu verstehen. Die u.a. auch mit diesem Konzept verbundenen „frauenmystischen Autorinnenrollen“ erläutert Peters 1991, S. 42–47, Zitat S. 46.

26 Peters 1988, S. 192.

27 Peters 1988, S. 116–129, Zitat S. 128f. Peters 1988, S. 125, geht mit ihrer These gegen eine der „Mythen der Mystikforschung“ an.

28 Peters 1988, S. 125.

diesen Argumentationsstrang noch weiter ausgeformt, indem sie auf die klösterliche Praxis verwies, nach der sich „nicht nur die dominikanischen Nonnenbücher, sondern auch die Offenbarungen Mechthilds von Magdeburg oder das Christine-Ebner-Korpus weniger deutlich als Produkte einer individuellen Autorin erkennen“ lassen denn als „Gemeinschaftsprojekte‘ eines personell wie auch immer zusammengesetzten Autorkollektivs.“²⁹ Auch wenn in Bezug auf eine historische Kontextualisierung wiederum Unsicherheiten bleiben,³⁰ werden hier zu Recht sowohl biographisch verankerte Referenzialisierungen als auch die Vorstellung einer Autorin, die zwingend männlicher Hilfe bedarf, relativiert. Damit ist der Anspruch literarischer Könnerschaft gesetzt. Dies bedeutet forschungsgeschichtlich eine entscheidende Neueinschätzung.

Der dritte Ansatz treibt das Bemühen, die Souveränität der jeweiligen Textgestalt anzuerkennen, noch einen Schritt weiter, löst sich aber nun gänzlich von der Vorstellung des Autors als Urheber bzw. emphatischer Größe.³¹ Nicht die ungreifbare Autorin und ebenso wenig das ungreifbare Autorinnen-Original, sondern die greifbare jeweilige Fassung rückt nun in den Blick, die Handschrift wird zur Größe *sui generis*.³² Der zu rekonstruierende Text erscheint in diesem Zusammenhang nicht mehr als „statisches, vom Autor gesetztes Gebilde“,³³ vielmehr geht es um das „Leben der Texte im Spannungsfeld des Autors, der Bearbeiter, der vermittelnden Schreiber und Drucker sowie des rezipierenden Publikums“.³⁴ Man könnte auch sagen: Es geht nun um den Text im Spannungsfeld ‚pluraler‘ Autorschaft, das heißt um eine Autorschaft, die sich über ein synchron-kollektives Wirken hinaus auch auf diachron-weitläufigere Rezeptionsprozesse als Teil der genuinen Textproduktion bezieht. Es ist dieser Ansatz, der in der Mediävistik, zum Teil korreliert mit Ansätzen der New Philology, im Bereich der Editionsphilologie in hohem Maße Erfolg gehabt hat: Neben die eine Fassung treten Parallelabdrucke, neben die eine Ausgangshandschrift mehrere, neben den einen Autor ein kollektives Produktionsteam, das nunmehr Anerkennung findet.

Dieses Problembewusstsein schlägt sich in der jüngeren Forschung zum *Fließenden Licht* produktiv nieder, so etwa wenn Gisela Vollmann-Profe einräumt, dass Geistliche aus dem Umfeld des *bûches* der *swester* wohl Abschriften für verschiedene Interessentenkreise hergestellt hätten, wobei „mit jeder neuen Abschrift, sei es von der Autorin

29 Bürkle 1994, S. 138. Vgl. auch Emmelius 2017b. Unter dem Stichwort „women writing collectively“ erläutert Kirakosian 2021, S. 25–32, ausführlich die „collective writing culture“ (S. 27) des Helftaer Scriptoriums.

30 Kritisch Nemes 2010, S. 26f. Zur Vorstellung eines erweiterten Netzwerkes s. Emmelius / Nemes 2019a, S. 15–20.

31 Vgl. Nemes 2010, S. 67–97.

32 Vgl. Nemes 2010, S. 69. Vgl. auch Nemes 2010, S. 70: Man gehe damit nicht mehr von bloßen Annahmen aus, sondern halte sich mit den Redaktionen an das faktisch Vorhandene.

33 Nemes 2010, S. 71.

34 So bereits Grubmüller et al. 1973, S. 171.

selbst, sei es von den Schreibern“, mit Veränderungen und Eingriffen zu rechnen sei,³⁵ oder wenn Poor mit Nachdruck hervorhebt, Mechthild von Magdeburg sei „not the only maker of the book as we have received it“.³⁶ Die zweifellos plurale Art der Genese, die von der Schrift zum Buch bis hin zur Einsiedler Handschrift geführt haben, sei, so Nemes, als unumstößliches Faktum auch in der Forschung zum *Fließenden Licht* angekommen.³⁷ Dass die Interpretationen trotz dieser Erkenntnis dann gleichwohl oft einem emphatischen Autorbegriff verhaftet bleiben, zum Beispiel wenn weiterhin von der ‚Mechthildforschung‘ gesprochen wird, zeige jedoch, so Nemes weiter, wie schwer sich eine Alternative zu diesem kanonisch gewordenen Autorverständnis begrifflich, interpretatorisch und in der Mystik auch editorisch etablieren könne.³⁸

Während Nemes von hier aus neue editorische Wege avisiert, möchte ich die von ihm erarbeiteten produktionsästhetischen Ergebnisse nochmals interpretatorisch mit dem Textbefund vor allem auf der Ebene des *discours*, das heißt in autologischer Dimension,³⁹ konfrontieren und unter diesen Vorgaben die für die Autorfrage im *Fließenden Licht* immer wieder bemühten Textstellen erneut sichten. Denn wenn in Hinblick auf das Entstehen des überlieferten Textes nach heutigen Ergebnissen von einer pluralen Autorschaft auszugehen ist, so stellt sich umso mehr die Frage, auf welche Weise sich diese heterologisch bedingte Praxis der Text- und Buchgenese im überlieferten Text selbst niederschlägt, dort präsentiert und verhandelt wird.⁴⁰ Wird kollektive oder plurale Autorschaft hier unter Berücksichtigung synchroner oder diachroner Aspekte ausgestellt oder kaschiert? Wie werden die Funktionen der beteiligten Akteure beschrie-

35 Vollmann-Profe 2003, S. 672.

36 Poor 2004, S. 49.

37 Nemes 2010, S. 94.

38 Vgl. Nemes 2010, S. 90: „Die Mechthild-Philologie ließ sich von den skizzierten neueren Entwicklungen innerhalb der Altgermanistik bislang nicht sonderlich beeindrucken“. Grund hierfür sei die „Marginalisierung von Schreibern, Beichtvätern und Mitschwestern aus dem Umfeld der Textgenese und der Überlieferung [...], handelt es sich doch um Instanzen, die bei der Diskussion um Autorschaft und Textstatus traditionell dem Autor nach- und untergeordnet bleiben“ (Nemes 2010, S. 91).

39 Zu den Dimensionen ‚autologisch‘ – ‚heterologisch‘ vgl. die Einleitung in diesem Band, S. XXVIII, sowie das Forschungsprogramm des SFB 1391: Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29: Der Begriff ‚autologisch‘ umfasst gemäß den im SFB entwickelten Vorgaben des praxeologischen Modells in erster Linie die Eigenlogiken gestalterischer Mittel, der Begriff ‚heterologisch‘ zielt auf die heterogenen, kontextuellen Bedingungen etwa der jeweiligen sozialen Praktiken, in die die Texte eingelassen bzw. von denen her sie entworfen sind.

40 Vgl. die klare Systematisierung der unterschiedlichen Referenzbereiche für Autorschaft bei Klein 2006, S. 59–62: Verstanden werden könne der Autor a) im traditionellen Sinne als ein „empirisch-lebensweltliches Subjekt“ (S. 62); b) als „Kategorie der Überlieferung“ (S. 62); c) als „textinterne[] Konstruktion[]“ (S. 60), ggf. als eingeschriebenes „Konzept[]“ mit spezifischen „Autorfunktionen“ (S. 62).

ben? Welche Charakterisierungen, Abstufungen, Wertungen erfolgen in Bezug auf den Schreibprozess? Und schließlich: Werden hier auch kollaborative Prozesse eines engen, kreativen Austauschs virulent? Nur so wird sich klären lassen, ob kollektiv-synchrone oder plural-diachrone Autorschaft allein als Ergebnis einer kontingenten Genese- und Überlieferungsgeschichte für das *Fließende Licht* in Rechnung zu stellen ist oder ob sich mit diesen Ansätzen durchaus auch ein konzeptueller Status verbindet. Gefragt wird somit danach, ob vielfältige Produktionsbeteiligung als Thema nicht nur disparaten Produktionsbedingungen folgt, sondern sich auch als ein *textimmanent* entworfenen, historisch und gattungsbezogen spezifisches Konzept erweist, das programmatisch einen kollaborativen Anspruch setzt, das heißt einen engen, ja notwendigen, vor allem aber produktiven Austausch impliziert.⁴¹

2. Pluralisierungen: Akteure im Text

Schaut man zunächst genauer auf den Vorbericht des *Fließenden Lichts*, der zuerst auf Latein, dann auf Deutsch die Entstehungsumstände fast wortgleich zusammenfasst (FL, S. 10, 1–10 und S. 12, 5–17), ergibt sich folgendes Bild: Genannt wird in beiden Passagen, dass ‚dieses Buch‘ (*liber iste*, FL, S. 10, 1; *dis büch*, FL, S. 12, 6) einer Begine (FL, S. 10, 2) bzw. Schwester (FL, S. 12, 7) geoffenbart wurde durch Gott (*a domino inspiratus*, FL, S. 10, 3; *von gotte*, FL, S. 12, 7). Die Begine bzw. Schwester wird im Folgenden ausführlich in ihrer vorbildlichen Haltung gegenüber Gott beschrieben. Gegen Ende der Passage heißt es dann im lateinischen Text, dass das Buch von einem gewissen Bruder des Predigerordens mitaufgeschrieben wurde (*conscriptus autem a quodam fratre predicti ordinis*, FL, S. 10, 8f.).⁴² Im deutschen Text, der im Aufbau gleich verfährt, wird *conscriptus* gleichsam auf zwei Vorgänge aufgeteilt. Hier wird gesagt, dass das Buch ‚gesammelt‘, das heißt zusammengefügt, und (auf?-)geschrieben wurde von einem Bruder des erwähnten Ordens (*Aber dis büch samente und schreib ein brüder des selben ordens*, FL, S. 12, 13f.).

Festzuhalten ist zunächst: Allein Gott kommt hier die Funktion der Autorschaft im Sinne der Urheberschaft zu. Beide, Schwester und Bruder, werden eingeführt über

41 Insofern stellen die folgenden Ausführungen auch einen Versuch dar, die Definitionen, die die Einleitung des Bandes, S. XXVIII–XXX, gibt, weiterzudenken: Kollektiv-synchrone Autorschaft lässt sich oftmals in der Praxis der Handschriftenstehung kaum von diachron-unabgeschlossenen Prozessen abgrenzen; kreatives Potenzial muss nicht auf engen, direkten (kollaborativen) Austausch begrenzt sein; aus einer Metaperspektive kann plurale Autorschaft auch ein ‚Zusammenarbeiten‘ bedeuten usw. Es liegt hier wohl das Phänomen vor, dass die Texte immer reicher und komplexer sind als alle Definitionen, indem sie theoretisch separierte Möglichkeiten überblenden und damit die begrifflichen Schärfungen, die für die Analyse notwendig sind, erneut antreiben.

42 Vollmann-Profe 2003 übersetzt *conscriptus* in der hier verwendeten Ausgabe mit „[r]edigiert“ (FL, S. 11, 10).

ihre Funktion, das von Gott Offenbarte aufzuschreiben. Das Schreiben der Schwester wird nicht eigens angesprochen, offenbar aber vorausgesetzt, während der Bruder als ‚Mit‘-Schreibender erwähnt wird. Die Rolle des Bruders wird weiter spezifiziert, indem er als derjenige in Erscheinung tritt, der das Buch bzw. seine Bestandteile auch ‚zusamentrug‘. Gott, Schwester und Ordensbruder kommen somit verschiedene, insbesondere unterschiedlich hierarchisierte Funktionen zu: Die Autorität und Authentizität der Autorschaft konzentriert sich auf Gott; die Schwester partizipiert als Empfängerin der göttlichen Offenbarung an dieser Autorität, woran die ausführliche Beschreibung keinen Zweifel lassen möchte, während der Ordensbruder in der Hierarchie der Funktionszuschreibungen durch seinen nicht unmittelbaren Zugang zu Gott ebenso wie seine textstrukturell nachgeordnete Nennung deutlich an dritter Position rangiert. Dies ist bekannt. Betont sei zugleich die ambige Struktur, die für Schwester wie Ordensbruder trotz der Unterschiede gleichermaßen gilt: Dass Schwester wie Ordensbruder an der Autorität der Offenbarung partizipieren und sich in ihren Dienst stellen, ist ein rezeptionsästhetisch und legitimitätsstrategisch wirksames Argument, das Anlass gibt, beide in ihrer Funktion zu Beginn des Textes zu konturieren. Da die Authentizität allein bei Gott liegt, bedarf es einer Authentifizierung durch eine personale Namensnennung jedoch gerade nicht.

Befreit von der emphatischen ‚Autorbrille‘ lesen sich die Passagen durchaus als Schilderung eines multifunktionalen produktionsästhetischen Prozesses, in dem weder in den lateinischen noch in den deutschen Formulierungen eine emphatisch verstandene Autorschaft in Bezug auf die Schwester oder den Ordensbruder interessiert. Vergleicht man dies mit den Autornennungen eines Chrétien, Wolfram oder Gottfried zwei Generationen zuvor und zieht zugleich in Betracht, dass der Vorbericht strategisch angelegt ist, wird man dies als programmatischen Aufschlag werten dürfen.⁴³ Es verwundert daher nicht, dass sich dieser multifunktional angelegte produktionsästhetische Prozess der kollektiven und zugleich differenzierten Funktionen in den Büchern des

43 Wachinger 1991, insbes. S. 5 und 14, zeichnet nach, dass das Desinteresse an biographischer Rückkopplung, das sich vor allem in der häufig anonymen Überlieferung der volkssprachigen Texte zeigt, in der volkssprachigen wie in der lateinischen Überlieferung die Norm bis in die Frühe Neuzeit bleibt. Selbst dort, wo das literarische Bewusstsein zunehme, gehe es nicht um „die Determiniertheit der Texte durch eine Autorindividualität“, sondern um den „Gebrauchswert von Autorschaft“, den die Überlieferung zeige (Wachinger, 1991, S. 23). In diesem Sinne ist im *Fließenden Licht* im Vorbericht die Nennung der *begine* (FL, S. 10, 2) bzw. *swester* (FL, S. 12, 3) zu verstehen, die weder eines näher angegebenen Namens noch einer Verortung bedarf, weil es allein um die religiös begründete Legitimierung des Textes geht. Wie bei allen ‚Gebrauchsgegenständen‘ gilt die von Müller 1999, S. 157, grundsätzlich formulierte Aussage auch hier: „Das Produkt ist dem Produzenten vorgeordnet“. Sie verstärkt sich jedoch nochmals um ein Vielfaches durch den Auftrag, die Offenbarung Gottes zu vermitteln. Dass göttlich inspirierte Autorschaft keineswegs immer Anonymität voraussetzt bzw. durchaus mit auktorialem Selbstbewusstsein zusammengehen kann, zeigt Klein 2006, S. 64–99. Vgl. auch Palmer 1992, S. 219.

Fließenden Lichts durchgehend niederschlägt, ebenso wie sich die hierarchisierten Positionen dort fortschreiben. Nur einige wenige Beispiele mögen dies in Erinnerung rufen.

Unumstößlich bleibt es bei der Urheberschaft alles Gesagten in Gott. Zahlreiche Textstellen durch alle Bücher des *Fließenden Lichts* hindurch repetieren dies beharrlich, wenn auch in unterschiedlichen Formen (z.B. FL I, S. 18, 1–6, 9–11; FL II,26, S. 136, 17–19; FL IV,2, S. 238, 2f.; FL V,26, S. 386, 5–28; FL VII,55, S. 638, 27–32). Ausgeprägt dekliniert das *Fließende Licht* auch die Funktion der weiblichen Sprechinstanz als Empfangende durch, vielfach gefasst in der Gefäßmetapher (z.B. FL VI,39, S. 512, 9f.), als Spiegelnde und Wiedergebende (z.B. FL V,7, S. 334, 22), als Braut (z.B. FL I,22, S. 38, 21), als Schreibende (FL II,26, S. 136, 9).⁴⁴ Weniger ausgeprägt, aber doch sporadisch wiederkehrend, wird auf eine männliche Figur referiert: als Beichtvater (*bihter*, FL IV,2, S. 236, 33), als ermutigender Unterstützer (FL IV,2, S. 236, 34f.), als Lehrer (FL IV,2, S. 236, 33), als Schreiber (*schriber*, FL II,26, S. 138, 8f.). Ob es sich hierbei um ein- und dieselbe Person handelt, die in einem realhistorischen Bezug zur Schreiberin steht, hält der Text nicht für klärens-wert. Und auch die Namen, die auftauchen, bleiben in Bezug auf die weibliche Sprechinstanz wie die männliche(n) Figur(en) peripher. Die konkrete Namensnennung *Mehthilt* (FL V,32, S. 400, 1 und FL V,35, S. 408, 1) bzw. *Meh tilt* (FL VI,42 und 43, S. 516, 1 und 13) etwa scheint im volkssprachigen Text erst nach Jahren der Textproduktion der Rede wert.⁴⁵

Wertungen ergeben sich denn auch konsequent nicht auf der personalen Ebene, sondern auf der Funktionsebene; hier aber gelten sie in Bezug auf jede Funktion, auch in Bezug auf die ‚bloße‘ Schreibertätigkeit. Als die Sprecherin für den Schreiber um Gnade als Lohn für seinen Schreibdienst bittet, heißt es im Text:

Do sprach únsér herre: „Er hat⁴⁶ es mit guldinen bûchstaben geschriben, also sônt allú disú wort des bûches an sinem obersten cleide stan eweklich offenbar in minem rîche mit himmelschem lûhtendem golde ob aller siner gezierde wesen geschriben, wan dú vrie minne mûs ie das hõhste an den menschen wesen.“ (FL II,26, S. 138, 12–18)

„Da sagte unser Herr: ‚Er hat es [das Buch, A.G.-R.] mit goldenen Buchstaben geschrieben; also sollen alle Worte dieses Buches an seinem Obergewand in Ewigkeit offen sichtbar sein in meinem Reich, mit himmlischem, leuchtendem Gold über all seinem (übrigen) Schmuck geschrieben, denn die frei gewählte Liebe wird stets das Höchste an den Menschen sein.“

- 44 Zum Motiv des Schreibens: Grubmüller 1992, S. 336–338; zur Metapher von Braut und Gefäß: Egerding 1997, Bd. 2, S. 147f. und 617f.; zur Spiegelmetaphorik: Hasebrink 2000.
- 45 Fünf Bücher lagen wohl um 1265 vor: Vollmann-Profe 2003, S. 671. Geht man vom Beginn der Aufzeichnungen um 1250 aus, dauerte es über zehn Jahre, bis der Name aufgerufen wird und dies auch nur in der Nennung in den Kapitelüberschriften bzw. aus dritter Perspektive (sowie im Inhaltsverzeichnis FL V, S. 316, 27 und 33).
- 46 Überlieferung E bietet statt *Er hat*: *Si hant*. Vgl. zur Stelle Palmer 1992, S. 225: Der Text meine hier „jeden Schreiber“, der sich zum Werkzeug Gottes mache. Siehe dazu den Kommentar von Vollmann-Profe 2003, S. 745f.

Die materiale Schreibfunktion wird überhöht, indem sie sich in Buchstaben aus Gold manifestiert; aufgrund des Goldes, das den Glanz göttlicher Wahrheit verbürgt, deren Vermittlung der Schreibprozess dient, ergeht das Versprechen, dass ebendiese Buchstaben zum auszeichnenden und offen sichtbaren ‚himmlischen‘ Schmuck jenes Gewandes werden, das bereits die eschatologische Erlösung anzeigt. Das Erlösungsversprechen honoriert den Schreiber in kaum zu übertreffender Weise und nivelliert in der Gleichsetzung von dessen Tätigkeit mit der ‚frei gewählten Liebe‘ tendenziell die Differenz in der Wertigkeit der Arbeitsvorgänge.

Das kollektive produktionsästhetische Zusammenwirken verschiedener Akteure wird somit von Anfang an programmatisch ausgestellt. Die Wertschätzung dieses Zusammenwirkens bezieht auch das letzte Glied in der Kette des Zusammenwirkens gebührend ein, ja könnte größer nicht sein. Die Betonung, Ausstellung und Wertschätzung legen ein kollektives Zusammenwirken als *ideales* Autorschaftskonzept nahe. Gleichwohl muss gefragt werden, ob die eingeschriebenen Hierarchien gegenüber diesem als ideal vorgestellten kollektiven Konzept nicht kontraproduktiv wirken. Kann es angesichts der unbestrittenen und alleinigen Urheberschaft aller Rede in Gott zu einer Autorschaft kommen, die die kollektive Aktion als *Interaktion*, als kreativen *Austausch* von mehreren Seiten her ‚kollaborativ‘ fasst? Oder muss umgekehrt angesetzt werden: Nutzt die weibliche, gebildete Sprecherin, der der größte Redeanteil im *Fließenden Licht* zukommt, nicht den Topos der Inspiration lediglich als „Tarnkappe“⁴⁷ eigener, kenntnisreicher Autorschaft?

3. Dissoziationen: Das Ich als Medium

Wird man bei der beteiligten Schwester durchaus von einer literarisch geschulten, sprachmächtigen und klugen Akteurin auf realhistorischer Ebene ausgehen dürfen, entwirft der Text gleichwohl ein Bild, das nicht nur am Anfang, sondern in den gesamten sieben Büchern ambig erscheint: Biographisch anmutende Lebensetappen suggerieren einen autoreferenziellen Bezug, der die Erwählung unterstreicht. Die Sprecherin ist Empfängerin der Offenbarung Gottes. Doch sie ist nicht nur Erwählte Gottes, sie ist weit mehr: Dialogpartnerin des „unvergleichlichen Partner[s]“,⁴⁸ Liebespartnerin in brautmystischer Tradition, die mit hyperbolischen Metaphern in der Anrede durch Gott selbst bedacht wird:⁴⁹ Sie sei eine Sonne, schön im eigenen Strahlen (*schónú sunne an dinem schine*, FL I,18, S. 36, 17), Gottes tiefstes Begehren und höchste Ehre (*tiefeste*

47 Zu dieser Denkfigur, allerdings ohne Bezug zum *Fließenden Licht*: Klein 2008, S. 16.

48 Haug 1984.

49 Vgl. mit je unterschiedlichem Zugriff: Köbele 1993, S. 71–96; Seelhorst 2003, S. 85–95; Volffing 2003.

gerunge und *höhste ere*, FL I,19, S. 36, 24f.), seine Königin (*kúneginne*, FL II,25, S. 130, 19). Und schließlich bildet die wiederkehrende Selbstreferenz in Pronomen wie ‚ich‘, ‚mein‘, ‚mir‘ auch eine formale Dominante, die zweifellos tonangebend wirkt.⁵⁰

Doch zugleich arbeitet der Text durch mehrere rhetorische Strategien gegen den Eindruck einer Überhöhung an, die personal zu verstehen ist. Dass die autobiographisch wirkenden Partien nach hagiographischen Mustern entworfen sind, ist verschiedentlich hervorgehoben worden.⁵¹ Ihre eigene Praxis der Aufzeichnung des Geoffenbarten wertet die Sprecherin wiederholt nicht als Auszeichnung, sondern als Last, als schambehaftetes Unterfangen, weil sie, die Schreiberin, weder gelehrt sei, noch versiert Deutsch könne, Latein aber gar nicht kenne (FL II,3, S. 82, 24–27), weil sie ein unwürdiger Mensch (*unwirdiger mensche*, FL IV,12, S. 258f., 35/1) und ‚verführt‘ (*verleitet*, FL II,26, S. 136, 9) zum Schreiben sei. Die hyperbolischen Metaphern werden drastisch konterkariert: Sie sei nichts als ein unflätiger Pfuhl (*unvletige[r] pful*, FL II,26, S. 136, 26), ein stinkender Kerker (*pfülig[e]r kerker*[], FL II,25, S. 130,11), esse den Aschenkuchen der eigenen Schwäche (*und isse [...] den eschekûchen miner brôdekeit*, FL II,25, S. 130, 12–14). Und immer wieder wird die Metapher des Hundes genutzt: Sie sei einem unbrauchbaren Hund (FL II,3, S. 82, 26f.) vergleichbar. So muss nicht nur Gott, sondern auch der Beichtvater der Protagonistin als armseliger Frau (*eim snôden wibe*, FL IV,2, S. 236f., 37/1), so die topische Selbstbeschreibung, ausdrücklich befehlen, die Aufzeichnungen vorzunehmen (FL IV,2, S. 236, 34–36).

Doch nicht nur die demütigen Selbstaussagen arbeiten jeglicher Selbstgefälligkeit entgegen. Im kollektiven Schreibprozess fällt weiter auf, dass die Person der Schreiberin vielfach ihre integrale Identität verliert, oder besser: Sie erscheint – die Offenbarungen rezipierend – als dissoziiert in einzelne Organe, ja gleichsam bestehend aus diesen. Angesprochen sind Ohr und Auge als innere Sinne:⁵²

Dú grosse zunge der gotheit hat mir zû gesprochen manig creftig wort; dú han ich enpfangen mit wenigen oren miner snôdekeit. Und das allergrôste lieht hat sich ufgetan gegen den ôgen miner sele. (FL II,3, S. 80, 4–7)

„Die Gottheit hat mit machtvollem Sprechen viele kraftvolle Worte an mich gerichtet; die habe ich aufgenommen mit den schwachen Ohren meiner Erbärmlichkeit, und das allergrößte Licht hat sich den Augen meiner Seele offenbart.“

50 Zur Identitätskonstitution in Auseinandersetzung mit dem göttlichen Dialogpartner: Suerbaum 2003.

51 Peters 1988; Linden 2019.

52 Vgl. Largier 2003.

Auch das aufnehmende Herz wird in diesem Sinne herausgestellt:

Dise schrift, die in disem bûche stat, die ist gevlossen us von der lebenden gotheit in swester Mehtilden herze und ist also getrûwelich hie gesetzt, also si us von irme herzen gegeben ist von gotte und gescriben mit iren henden. Deo gratias. (FL VI,43, S. 516, 12–15)

„Die Aufzeichnung, die sich in diesem Buche findet, ist aus der lebendigen Gottheit in Schwester Mechthilds Herz geflossen und ist hier genau so wiedergegeben, wie sie aus ihrem Herzen in göttlichem Auftrag hervorgegangen und mit ihren Händen niedergeschrieben worden ist. Deo gratias.“

Was an verschiedenen Stellen als Selbstaussage erscheint, wird hier nochmals firmiert in der Stimme des Kommentators: Der Ursprung des Aufgeschriebenen liegt in Gott, das Herz der Schwester ist lediglich der Umschlagsort dessen, was aus Gott geflossen ist und nun weitergegeben werden soll. Genannt wird in diesem Sinne auch ausdrücklich die Hand, die als entscheidendes Schreibwerkzeug der medialen Fixierung der fließenden Offenbarung dient und immer wieder im Fokus steht. Die Anerkennung dieser Aufnahmefähigkeit von Herz, Auge, Ohr und Hand⁵³ besteht denn auch dezidiert nicht in der profilierenden Konturierung des sprechenden Ich, sondern, wie es etwa in FL II,26 heißt, in der Einwohnung Gottes im unflätigen Pfuhl (*unvletigen pfûl*, FL II,26, S. 136, 26): eine Einwohnung, durch die ebendort ein goldenes Haus (*guldin hus*, FL II,26, S. 136, 26) errichtet wird, in dem nicht nur Gott, sondern auch seine Mutter mit allen Kreaturen und mit allen himmlischen Heerscharen einzieht (FL II,26, S. 136, 26–28): Die Erhöhung besteht, so scheint es, in der Substitution des Ich.

Sichtet man diese Stellen, die sich einerseits des Inspirationstopos bedienen, andererseits in der Demutshaltung an die Vitenliteratur anschließen, so werden in der Ausgestaltung des traditionsreichen Inspirationstopos eigenwillige Nuancen deutlich, die über die De-Emphatisierung einer singulären, individuell-menschlichen Autorschaft hinausgehen. Denn die Aufnahme des sich ergießenden Gottes in die Schrift gelingt im *Fließenden Licht* dann am besten, wenn der mediale Umschlagsort – das Herz der Empfangenden, ihr Ohr, ihr Auge, aber auch die Hand der Schreiberin oder des Schreibers, des Zusammentragenden – sich völlig in den Dienst der Umsetzung stellt, nichts als Medium ist.⁵⁴ Dabei ist nicht der Status als Medium alleine schon bemerkenswert, denn dieser ist im Prinzip dem „Grundmodell“ des Inspirationstopos immer schon inhärent.⁵⁵ Be-

53 Diese mediale Anerkennung gilt, obwohl – so FL II,25 – die irdische Hand (*irdenschú hant*, FL II,25, S. 134, 21) in der Fixierung der Schrift unter Umständen auch jene Differenz verantwortet, die die bloße Schrift von der lebendigen Stimme (*stimme*, FL II,25, S. 134, 20) und dem erfüllenden Herzklang (*sússe[r] herzeklang*, FL II,25, S. 134, 20) trennt.

54 Der mediale Status des sprechenden Ich im *Fließenden Licht* wurde wiederholt betont: u. a. Klein 2006, S. 83; eingehend Emmelius 2017a, S. 383–386.

55 So Klein 2006, S. 17–22, Zitat S. 17; Klein 2008, S. 64; Bamberger / Stellmann / Strohschneider 2018, S. 6.

merkwürdig im *Fließenden Licht* ist vielmehr die Ausschließlichkeit dieses Status, die jeden Anspruch auf eigenes Tun und Können radikal aufgibt.⁵⁶ Gleichwohl kommt es zu einer vollkommenen „Nichtung“ oder „Selbstausslöschung“⁵⁷ der Sprecherin dann jedoch gerade nicht. Denn die medialen Umschlagsorte treten, was bisher zu wenig beachtet wurde, durchaus sehr *material* in Erscheinung, sie werden eingehend in ihrer Funktionalität differenziert und sie erhalten gerade in der pluralen Dissoziation – Mund, Herz, Hand ebenso wie Befehl, Anweisung, Schreiben, Zusammenschreiben, Zusammentragen, Schrift, Buch etc. – ihre je eigene Position und Wertigkeit in jenem Transfer der göttlichen Wahrheit.⁵⁸ Die Dekonstruktion des Autorsubjekts wird über den Topos der *humilitas* hinaus so zwar einerseits in der Dissoziation des Ich radikalisiert, kippt aber genau hier in eine neue Wertigkeit um: Denn was zutage tritt, ist eine Pluralität an medial notwendigen, zugleich *material* gebundenen Funktionen, die in der auktorialen Hierarchie nicht gleich, aber gleichermaßen in ihrer Notwendigkeit für das Offenbarungsgeschehen zu schätzen sind, da offenbar die eine Funktion nicht ohne die andere möglich ist, das eine Medium das andere braucht.

Schließlich zeigen sich die Dekonstruktionen des Ich noch in einer weiteren Technik, die die ästhetische Faktur des Textes insgesamt bestimmt und die sich wie die Dissoziationen als ambig erweist. Hatte die ältere Forschung – unter der Voraussetzung der Referenzialisierbarkeit der Ich-Positionen auf eine religiöse Biographie der historischen Schwester Mechthild – einen zusammenhängenden, historisch einzuholenden Erfahrungsweg zugrunde gelegt und die verschiedenen Bücher und Kapitel als prozessuale Spiegelung dieses Weges gelesen, so konnte in der neueren Forschung mit der Einsicht in die ausgeprägte Topik und Rhetorik als Mittel der „textuellen Sinn-

- 56 Entsprechend Grubmüller 1992, S. 339f. Die Ausführungen von Klein 2006 und Klein 2008 zielen umgekehrt gerade darauf aufzuzeigen, wie sich in der Regel mit dem Inspirationstopos ein eigenes auktoriales Bewusstsein verbindet, ja wie unter der „Tarnkappe“ inspirierten Sprechens sich sogar ein eigener „Autonomieanspruch“ besonders pointiert entfalten könne, der das durch „Heteronomie“ definierte Konzept inspirierter Autorschaft ‚unterlaufe‘ (Klein 2008, S. 16f. und S. 38). Dass das *Fließende Licht* sich letztlich dieser Dialektik entzieht, ist bereits daran zu sehen, dass Klein 2006, S. 84, der „Selbsterniedrigung“ der Sprecherin eben nicht einen auktorialen Anspruch, sondern die „Auratisierung des Werkes“ und die „Heiligung der Schreiberin“ im Sinne religiöser, nicht kreativ-literarischer Vorbildlichkeit entgegenstellt und im Aufsatz von 2008 nicht den mystischen Text als Beispiel wählt. Hieraus wird deutlich, dass die Wertschätzungen, die sich im *Fließenden Licht* zeigen, auf einer anderen Basis angesiedelt sind, als es die wohl doch sehr moderne Gegenüberstellung von Selbsterniedrigung und auktorialem Selbstbewusstsein nahelegt.
- 57 Vgl. die Hinweise im Forschungsreferat bei Klein 2008, S. 15.
- 58 Die „correlations between the material and the mystical“ arbeitet auch Kirakosian 2021, S. 213, anhand der volkssprachigen Übertragungen von Gertruds Visionen heraus, hier auch insbes. in Bezug auf „corporeal images“ (S. 133–135), aber auch in Bezug auf eine textuelle wie textile Produktions- und Meditationspraxis, vgl. insbes. S. 126–147 und 175–210.

bildungsstrategien“⁵⁹ einzelner Textpassagen auch der Blick für die Diskrepanzen, die Unstimmigkeiten und Wechselfälle einer plural zu verstehenden Ich-Stimme geschärft werden. So begegnet die Sprecherposition in der Ich-Form, kann aber ebenso im Dialog mit Gott zum Du werden; sie kann zu einer nullfokalisiertem Erzählerin mutieren ebenso wie zur ekstatisch Singenden; sie erscheint als belehrende Mitschwester ebenso wie als niedergeschlagene, sich selbst entfremdete Seele; als Visionärin der Leiden Christi ebenso wie als Braut Christi oder als nichtsnutziger Hund. Die Vielfalt der Redemodi und Ausdrucksregister ist entsprechend hoch:⁶⁰ Sie reicht von realhistorischen Anklängen zur brautmystischen Exegese, von biographischen Anspielungen zu topischen Mustern, von der Klage über den Jubel, den Bericht oder die Belehrung bis hin zu Erzählung oder Dialog, oft von einem ins andere abrupt wechselnd; eine Stimme, die von Gott spricht, sich zugleich von ihm ansprechen lässt oder selbst zu dessen ‚Rede‘ wird. Nimmt man die Einschübe dazu, die durch die Kapitelüberschriften hinzukommen oder sich als eingeflochtene Kommentare scheinbar weiterer Stimmen lesen lassen, oder berücksichtigt man den Sachverhalt, dass auch innerhalb einzelner Kapitel die Perspektiven rasant wechseln können, ergibt sich ein äußerst heterogenes Gebilde, das in seiner Heterogenität gerade die Referenzialisierbarkeit auf einen personal-biographischen Status hin verweigert.⁶¹ Völlig zu Recht hält Burkhard Hasebrink fest, das *Fließende Licht* versammle

59 Linden 2019, S. 196.

60 Bereits Mohr 1963, S. 380, hebt die „Variantenfülle“ der „Darbietungsweisen“ hervor; vgl. auch Köbele 1993, S. 72.

61 So auch Hasebrink 2007, S. 93; Nemes 2010, S. 15 f. Anders beurteilte dies die ältere Forschung: Heinzle 1994, S. 82, sah hier die „Ursprünglichkeit eines elementaren Äußerungszwanges“; Mohr 1963, S. 380–382, hat dies als ein Sprechen aus persönlicher „Gestimmtheit“ (S. 380) verstanden, dessen Formgenese man gleichsam unmittelbar in *statu nascendi* verfolgen könne; vgl. weitere Beispiele der älteren Positionen bei Köbele 1993, S. 72, Anm. 168. Die Frage der Referenzialisierung der „Ich-Stimmen“ in der Viten- und Offenbarungsliteratur hat erneut in aufschlussreicher Weise Emmelius 2017a, S. 387, mit prägnantem Resümee aufgegriffen: „für die Visionsberichte in Viten- und Offenbarungen scheint die Bilanz zu lauten: viel Ich, wenig Selbst“ wie auch mit dem ebenso lapidaren wie klaren Hinweis, „dass nicht in jedem Text, in dem sich ein Ich nennt, auch ein Ich von sich selbst spricht“. Vielmehr gelte umgekehrt, dass gerade in der Vielfalt der „Ich-Stimmen“ in der Viten- und Offenbarungsliteratur, inklusive der Dissoziationen des Ich in unterschiedliche Aggregatzustände, der „Charakter des Ichs als Medium von Vision und Audition“ (Emmelius 2017a, S. 387) ausgestellt werde. Die Ich-Rede sei dabei „heterologisch“ von Gott her bestimmt und thematisiere somit (vielfach als „Rede über Seele“ bereits wieder distanziert) eben nicht sich selbst, sondern die „Erfahrung der Transzendenz und deren Medialisierung“ (Emmelius 2017a, S. 368 f. und 381 f.). Emmelius 2017a, S. 374 f., die auch die Dissoziationen des Ich als Darstellungsverfahren beobachtet und für die *Gnadenvita* der Adelheid Langmann als „körperliche[] Fragmentierung der Visionärin“ beschreibt, liest diese Dissoziationen denn auch vor allem als Metaphern für die mediale ‚Durchlässigkeit‘: die Materie werde „porös[]“, zerfließe. Die von mir vorgenommene Betonung der materialen ‚Restbestände‘ deutet sich aber in ihrem Hinweis zum Mechthild-Korpus darin an, dass das Ich dort als Medium der Transzendenz „mit einer eigenen Stimme“ ausgestattet werde (Emmelius 2017a, S. 388).

„mehr als 300 verschiedenartige Texte“. ⁶² Sehr klar hatte bereits Klaus Grubmüller auf das geschilderte Verfahren hingewiesen: Der Text zeige eine „suggestive Pluralität des Redens und Erfahrens“, in der „die Perspektiven [...] verwoben“ werden, eine feste „Sprecherposition aufgelöst ist“ ⁶³ – und diese Pluralität bestimmt schließlich auch die Ebene der Textkomposition, das heißt die ästhetische Faktur als Ganzes: Auf diese Weise entstehe der Eindruck der „Simultaneität unterschiedlichster Formen, Inhalte und Sprechhaltungen, eines [...] auf Syn-Opsern und Syn-Ästhesien gerichteten Textes“, ⁶⁴ der gerade in der Verweigerung des einen personalen Weges auf ganz verschiedenen Ebenen den Lesenden oder Hörenden abholen kann, ihm für unterschiedlichste emotionale Zustände, Bedürfnisse und Erfahrungen Anschlussstellen bietet.

So geht es in der Tat nicht um den biographisch relevanten, aber auch nicht um den einen exemplarischen Weg, es geht vielmehr umgekehrt gerade darum, aus der Verweigerung gegenüber der singulären Personalität heraus, wie sie die ästhetische Faktur vermittelt, genau jene Loslösung von der irdischen Ich-Gebunden- und Gefangenheit zu demonstrieren, die jedem zum Vorbild werden muss, der sich der mystischen Erfahrung nähern will. Das Ich streift gleichsam immer wieder konkretisierende, biographisch referenzialisierbare Bezeichnungen ab, die es an ein irdisches Begehren binden und als Person identifizierbar machen, um als Figur der Seele, der Braut, der Geliebten des Bräutigams zum aufnehmenden Medium zu werden, in das nicht nur Gott, sondern – und dies scheint mir an dieser Stelle entscheidend – auch der Rezipierende immergieren kann. Die produktionsästhetische Pluralität öffnet sich damit auf eine rezeptionsästhetische. So wie die göttliche Offenbarung sich nur über eine Vielheit an medialen Instanzen und in deren Zusammenspiel vermitteln lässt, so setzt sich dieses Zusammenspiel gleichsam nun in der Pluralität der möglichen Identifikationsrollen fort, die die Rezipierenden in jene Austauschbewegung hineinziehen, in der sie selbst, auch sie, im Gespräch mit Gott aufgehen.

Die Ich-Rede verliert ihre Selbstbezüglichkeit somit durch die Dissoziation in einzelne mediale Funktionen und durch die plurale Auffächerung in immer neue Redemodi, Perspektiven und Rollen. Durch Ersteres kann das Ich die göttliche Offenbarung vermitteln, wie Caroline Emmelius klar herausgearbeitet hat, ⁶⁵ doch die Konsequenzen sind im *Fließenden Licht* noch weitreichender zu reflektieren: Das Ich schreibt sich auf diese Weise selbst in die Gottesrede ein, wird Teil derselben. Und dies hat, insbesondere auch durch die Pluralisierung der Rollen, rezeptionsästhetische Auswirkungen. Erst indem die Rezipierenden sich je einzeln der Ich-Instanz und mit ihr derselben Einschreibung überlassen, werden sie Teil jenes *kollaborativen* Kreislaufs, in dem der nicht zurück-

62 Hasebrink 2007, S. 92.

63 Grubmüller 1992, S. 343f.

64 Grubmüller 1992, S. 347.

65 Emmelius 2017a: vgl. die Erläuterung oben Anm. 61.

zuhaltende Überfluss der göttlichen Gnadengabe in alle Herzen (*in allú dú herzen*, FL I, S. 18, 13) hineinreicht und deren Überfluss wieder zu Gott zurückfließen kann (FL VII,55, S. 638, 27–32).⁶⁶ Es ist diese ästhetische Faktur, die sich von der medialen und materialen Funktionalisierung des Ich bis zur Komposition extrem heterogener Sprecherpositionen zieht, durch die im Vollzug jener ständig zu leistenden Transgressionen auch und gerade die Rezipierenden sich in das Offenbarungsgeschehen einschreiben können.⁶⁷

4. Materialisationen: Gott im Buch

Und doch bleibt die Frage, ob die Rekurrenz auf den einen Gott, der ausdrücklich ‚dieses Buch‘ gemacht hat (*Ich han es [dis búch, A.G.-R.] gemachet*, FL I, S. 18, 9f.), jene kollektiven und kollaborativen Prozesse, die das göttliche Erscheinen in der Welt medial vermitteln, nicht doch wieder aufhebt, wenn nicht in deren kollektiver Pluralität, so doch in dem kollaborativen Charakter eines gleichwertigen, interaktiven Zusammenspiels. Hasebrink stellt denn auch fest: Aufgrund der „Integration des schauenden, minnenden Ich in die göttliche [...] *heimlichkeit*“, wie sie gleich zu Beginn des *Fließenden Lichts* angesprochen werde (FL I, S. 18, 6), könne man nicht wirklich von „Koproduktion“ sprechen.⁶⁸ Denn indem das Sprechen sich radikal „vom Anderen her“, also von Gott her organisiere oder – in meiner Argumentation – das Ich (oder der Rezipient bzw. die Rezipientin) nurmehr Medium ist, fehlt dem Ich gleichsam die eigene Substanz, die es zum Partner machen könnte. In Hasebrinks Worten: „Das ‚Sprechen vom Anderen her‘ macht das weibliche Subjekt der literarischen Rede zu einer Leerstelle“,⁶⁹ eine Leerstelle, die aber doppelt codiert ist: „einerseits durch die *heimlichkeit*, die vertraute Nähe zu Gott, in der die minnende Seele zur göttlichen Geliebten erhoben wird [und im Geliebten aufgeht, A.G.-R.], andererseits durch jene Verworfenheit“,⁷⁰ die durch die Bindung an das Materiale und Weltliche entsteht und die sich, so bleibt festzuhalten, jenem völligen Aufgehen widersetzt. Damit wäre die oben bereits angedeutete Differenz von Medialität und Materialität nochmals auf anderer Ebene angesprochen.

66 Zum Motiv des Überflusses, der das Geben und Nehmen bestimmt, vgl. die Fülle an Belegen bei Egerding 1997, Bd. 2, S. 624–630; sowie Gerok-Reiter 2022, S. 56.

67 Diese Einschreibung als Textziel wurde unter verschiedenen Perspektiven reflektiert: als Ergebnis „monastische[r] Techniken der Kontemplation“, die zur „Animation der ‚inneren Sinne‘“ führen sollen: Largier 2007, Zitate S. 51 und 53; als Immersionsbewegung involvierter Leserinnen und Leser: Nemes 2012 sowie Gerok-Reiter / Leppin 2022, S. 216f.; als „geistliche Verhaltenslehre“, die „im Dominikanerorden mit einer umfangreichen Vitenproduktion bewusst gefördert“ und gezielt didaktisch eingesetzt wurde: Linden 2019, S. 205.

68 Hasebrink 2006, S. 398.

69 Hasebrink 2006, S. 397; vgl. Emmelius 2017a, S. 369.

70 Hasebrink 2006, S. 397.

Dieses Grundquantum Materialität scheint aber nun gerade das zu sein, was im Prozess medialer Selbstaufhebung gleichwohl eine kollaborative Autorschaft verbürgt und damit den Anspruch eines unmittelbaren kreativen Austauschs einholt. Aufschlussreich ist hier jene Szene, in der das Ich Gott von seiner Angst, das Buch könne vom ‚Feuer verzehrt‘ werden, berichtet, worauf folgender Gegenentwurf entsteht:

Do offenbarte sich got zehant miner trurigen sele und hielt dis bûch in siner vordern hant und sprach: „Lieb minú, betrúbe dich nit ze verre, die warheit mag nieman verbrennen. Der es mir us miner hant sol nemmen, der sol starker denne ich wesen. Das bûch ist drivaltig und bezeicht alleine mich. Dis bermit, das hie umbe gat, bezeicht min reine, wisse, gerehte menscheit, die dur dich den tot leit. Dú wort bezeicht mine wunderliche gotheit; dú vliessent von stunden ze stunde in dine sele us von minem götlichen munde. Dú stimme der worten bezeichenet minen lebendigen geist und vollebringet mit im selben die rehten warheit. Nu sich in allú disú wort, wie loblich si mine heimlichkeit meldent, und zwivel nit an dir selben!“ (FL II,26, S. 136, 10–22)

„Da offenbarte sich Gott sogleich meiner traurigen Seele und hielt dieses Buch in seiner rechten Hand und sagte: ‚Meine Liebe, betrübe dich nicht zu sehr, die Wahrheit kann niemand verbrennen! Wer es aus meiner Hand nehmen will, muß stärker sein als ich. Das Buch ist dreifaltig und verweist allein auf mich. Dieses Pergament, das es umschließt, bedeutet meine reine, klare, gerechte Menschennatur, die um deinetwillen den Tod erlitten hat. Die Worte bedeuten meine wunderbare Gottheit; sie fließen von Stunde zu Stunde aus meinem göttlichen Mund in deine Seele. Der Klang der Worte bedeutet meinen lebendigen Geist, und er wirkt aus sich selbst die unverfälschte Wahrheit. Nun schau auf all diese Worte, wie rühmlich sie meine Geheimnisse verkünden, und zweifle nicht an dir selbst!‘“

Auch hier steht nicht die „Sanktifizierung der Autorin“ im Vordergrund, so Hasebrink, sondern „die Berufung auf eine absolute, transzendente Autorschaft“.⁷¹ Zugleich aber, so ist modifizierend hervorzuheben, wird die ästhetische Materialität des Buches mit Pergament, Wort und Klang besonders betont, eine Materialität, in der sich die Dreieinigkeit Gottes selbst offenbart.⁷² Das Buch als Medium der Vermittlung bleibt somit als Vermittelndes an ein Mindestmaß an Materialität gebunden. Indem das Buch, das Gott als seine eigene Offenbarung in der Hand hält, zugleich dasjenige Buch ist, das durch das sprechende Ich gerade im Entstehen ist, verschränkt sich jener Wechselbezug nochmals. Die Leerstelle, die die Schreibende als Medium gleichsam personal bieten muss, ändert nichts an der materialen Notwendigkeit des zu beschreibenden Stoffes Pergament und damit, so ist zu ergänzen, an der materialen Notwendigkeit der Schreiberhand, die den Stoff beschreibt und die dazu Buchstaben, Farbe, Feder usw. nutzt. Dies ist das Paradox,

71 Hasebrink 2006, S. 394.

72 Die Materialität wird zwar allegorisch gedeutet (Palmer 1992, S. 231), entscheidend ist jedoch, dass sie gleichwohl im Literalsinn Bestand hat, ja durch die Allegorese in ihrer Dignität erhöht wird.

dem sich weder der sich offenbarende Gott noch die im Status des Mediums aufgehende Seele entziehen können.

Auch wenn allein Gott die emphatisch auktoriale Position im Sinn eines Kreators zukommt, so bedarf seine Vermittlung ebenjener Schreiber, Hände, Zusammenträger, bedarf des Pergaments, des Wortes, der Stimme und des Kluges, um in Erscheinung zu treten,⁷³ bedarf der ästhetischen Faktur, damit dies adäquat geschehe. In diesem gegenseitigen Bedürfen im Offenbarungsgeschehen liegt die Kollaboration der Autorschaft.⁷⁴ Diese Kollaboration ist hierarchisch und egalitär zugleich, Manifestation jener gegenseitigen Teilhabe (*gebruchunge*, z.B. FL I,44, S. 60, 6–11), die das thematische Zentrum des *Fließenden Lichts* darstellt:⁷⁵ hierarchisch, weil Gott zweifellos der Ausgangspunkt des Buches des *Fließenden Lichts* ist; egalitär, da Gott als inspirierender Kreator für die Offenbarung seiner selbst das irdische Medium benötigt ebenso wie das liebende Begehren der Seele. Die Kollaboration wird damit zum Ausdruck gegenseitiger ‚Teilhabe‘ (*gebruchunge*), die als *süsse einunge* (FL II,25, S. 132, 28) das plurale Zusammenspiel aller Akteure im Vermittlungsprozess ans Ziel der sich in diesem Augenblick realisierenden Offenbarung führen kann. Die kollektive und kollaborative Autorschaft, hierarchisch und zugleich interaktiv gleichwertig aufeinander angewiesen, die im *Fließenden Licht* nicht nur auf thematischer Ebene verhandelt wird, sondern sich auch bis in seine ästhetische Faktur hinein realisiert, erweist sich damit durchaus als konzeptueller Entwurf, dem ein emphatischer Anspruch eignet. Von ihm aus ließe sich auch auf die plurale Autorschaft der Überlieferung als Resultat einer von Kontingenz und Überlieferungslücken gezeichneten, unsicheren Gemengelage an Einflüssen und Händen, Verlusten und Gewinnen ein verändertes Licht werfen: Wenn plurale Autorschaft im Sinn eines kollaborativen Austauschs sich als Notwendigkeit der Heiloffenbarung selbst erweist, wenn in der Konsequenz Autorschaft und Vermittlung im Prinzip zur Deckung kommen, dann haben sich in den avisierten offenen, immer erneut zu aktualisierenden Kreislauf des Empfangens und Gebens auch die Folgegenerationen der Hörenden und Lesenden, der Fort- und Abschreibenden sowie der Überliefernden, der Kommentierenden oder Auftraggeberinnen und Auftraggeber mit Fug und Recht einzuschreiben: weil sie nicht

73 Vgl. zur Stelle auch Klein 2006, S. 82–84: Ihre Aussage, die „Konstruktion des Gott-Autors bedeutet den Tode des (irdischen) Autors“ (S. 83) gilt dann nicht; denn als „Medium“ (S. 83) kommt der Schreiberin gleichwohl eine veritable Aufgabe zu.

74 Eben hierin unterscheidet sich der Gott des *Fließenden Lichts* dann ebenso essenziell von dem mythologisch überhöhten „Auteur-Dieu“, den Roland Barthes 1994 [1968], S. 15, anführt sowie von der „Fiktion eines absoluten Autors“, wie ihn Japp 1988, S. 233, beschrieben hat.

75 Vgl. Zech 2015, S. 81–144, zum Lexem in lateinischer und volkssprachiger Tradition S. 25: In der Regel wird unter *gebruchunge* im *Fließenden Licht* der „Zustand des verzehrenden Genusses zwischen Gott und Mensch“ verstanden. Semantisch bedeutend ist jedoch zunächst der Aspekt des sich gegenseitigen Brauchens und (Be-)Nutzens, aus dem die Teilhabe am je anderen resultiert, die dann Inbegriff eines religiösen ‚Genusses‘ sein kann.

nur das Heil des göttlichen Autors ‚genießen‘, sondern weil die Heilsoffenbarung im eigenen Vermittlungsprozess jedes einzelne Glied ‚braucht‘ und genau darin zum Co-Autor macht.⁷⁶

5. Fazit

Der Beitrag hat herausgestellt, dass Autorschaft als historisch und kulturell variables Konzept eine genaue Analyse vom jeweiligen Gegenstand her verlangt. Im Sinn der Spurensuche einer ‚anderen‘ Ästhetik, die kanonische Vorgaben als Erbe des 18. und 19. Jahrhunderts hinterfragt, interessierten dabei vor allem Phänomene pluraler Verfasserschaft, insofern deren Untersuchung die kanonische Vorrangstellung des singulären Autors, an den kreative Eigenständigkeit, kohärente Konzeption und qualitativ ‚hochwertige‘ Kunst vielfach gebunden sind, in ihren impliziten Vorgaben transparent machen und im historischen Feld alternative Konzeptualisierungen und Wertungen besonders prägnant zum Vorschein bringen kann. Entscheidend war hier vor allem, von einem Begriff des Autors bzw. der Autorin auszugehen, dem einerseits im Sinn der historischen Semantik eine diachron und generisch variante Offenheit zuzusprechen ist,⁷⁷ zugleich jedoch den speziellen Anspruch ‚emphatischer‘ Autorschaft, verstanden als Urhebererschaft mit exklusivem Anspruch, keineswegs im historischen Feld aufzugeben, um nicht einseitig teleologischen Perspektivierungen zu erliegen und dem heuristischen Begriff der ‚Autorschaft‘ seine ‚Spitze‘ zu nehmen.⁷⁸ Methodische Herausforderung und Aufgabe war es von hier aus zu fragen, ob und inwiefern sich heterologisch bestimmte Vorgaben kollektiver Verfasserschaft auf Produktionsebene mit Formen emphatischer Autorschaft verbinden lassen und in welcher Relation hierzu die textinterne Konzeption von Autorschaft steht.

Der mystische Text *Das fließende Licht der Gottheit* des 13. Jahrhunderts erwies sich dabei als besonders ertragreich, insofern die neuere Forschung die fatalen Folgen eines anachronistischen Übertrags kanonischer Autorschaftsvorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts hier bereits klar herausgearbeitet und angesichts der akzentuierten

76 Der von Emmelius 2017b, S. 48–54, hervorgehobene „mehrstufige Kommunikationsprozeß“, der den „autoritativ gesicherten“ Offenbarungen ebenso wie den „privaten“ eigen ist (Zitate S. 49), erscheint damit nochmals gesteigert. Und auch der „Auftrag zur Weitergabe, zur Multiplikation und zur Veröffentlichung des Offenbartens“ (Emmelius 2017b, S. 50) erhält durch den Aspekt der *Notwendigkeit* der Mitwirkung für die Realisierung des Heilsgeschehens eine neue Dimension, die über bloße Vermittlung hinausgeht. – Die Anregungen zu diesem Gedanken verdanke ich den lebendigen Diskussionen im Teilprojekt C3 des SFB 1391, insbesondere Lukas Steinacher.

77 Vgl. hierzu sowie zum demgegenüber teilweise problematisch einseitigen Gebrauch des Autorbegriffs in der Forschung die Ausführungen in der Einleitung dieses Bandes, S. XVI–XXIII.

78 Vgl. die Erläuterungen zu diesem Aspekt in der Einleitung dieses Bandes, S. XVIII–XX.

pluralen Verfasserschaft des überlieferten Textes zur Revision „lieb gewordene[r] Denkgewohnheiten“⁷⁹ herausgefordert hat. Dem wurde nachgegangen, indem der produktionsästhetische Befund nunmehr mit textinternen Vorgaben, Äußerungsformen und Wertungen zur Frage der Autorschaft zu korrelieren war. Hierbei mussten explizite Aussagen innerhalb des Textes ebenso in Rechnung gestellt werden wie die ästhetische Faktur des Textes selbst. Deutlich wurde dabei, in welchem hohem Maße der Text die Vermittlung des Offenbarungsgeschehens, gebunden an die Autorschaft des Buches, über plurale Akteure, Instanzen und mediale Prozesse avisiert sowie jeder Funktion des medialen Prozesses als notwendigem Bestandteil höchste Wertschätzung entgegenbringt – trotz der differenzierten Hierarchisierung der Akteure in Bezug auf deren jeweilige Nähe zu Gott. Dies zeigte sich vor allem anhand der Strategien der Dissoziation der weiblichen Ich-Instanz in diverse Sinnes-Funktionen als Voraussetzung eines möglichst ungestört-durchlässigen medialen Transfers der göttlichen Botschaft.⁸⁰ Subjektgebundene Autorschaftsansprüche werden somit nicht nur auf der propositionalen Ebene durch Demutsformulierungen zurückgewiesen, sondern weit stärker noch und von vornherein durch die Aussagenrhetoriken desavouiert, das heißt durch die sprunghaften Redemodi und die Motive, Metonymien und Metaphern, die auf ein dissoziiertes Ich verweisen. Der Einbezug der Positionen weiterer Akteure sowie die materialen Rückbindungen im medialen Transfer betonen schließlich vor allem eine Vielfalt an Funktionen, in der jede Akteurin und jeder Akteur sich zu verorten hat, zugleich aber auch aus dieser funktionalen Verortung und Überformung die eigene Notwendigkeit und Wertschätzung bezieht. Konzeptualisiert wird damit, so das Resümee, nicht nur eine kollektiv-synchrone bzw. plural-diachrone Verfasserschaft an und für sich, sondern auch deren ausdrückliche und positive Wertung.⁸¹

79 Emmelius / Nemes 2019a, S. 10.

80 In diesem Sinn wäre an Spoerhases Resümee zu Foucault (1969) anzuschließen (Spoerhase 2007, S. 55): „Die in *Qu'est-ce qu'un auteur?* mehrmals aufgeworfene Frage ‚Was liegt daran, wer spricht?‘, die auch in *Les mots et les choses* („Frage Nietzsches: Wer spricht?“) und *L'archéologie du savoir* („Erste Frage: Wer spricht?“) aufgeworfen wird, wird von Foucault beantwortet: Es liegt sehr wohl etwas daran, wer spricht. Nur dass es nicht die ephemere Individualität des Subjekts ist, an der etwas liegt („Egal, wer spricht“), sondern der Ort innerhalb des Diskurses, von dem aus das Subjekt sich äußert („es ist nicht egal, von wo aus er spricht“).“ (Foucault-Belege bei Spoerhase 2007, S. 55) Stärker beachtet werden muss jedoch, dass mit dem ‚Einrücken‘ des Subjekts in den jeweiligen „Ort innerhalb des Diskurses“ sich der Status des Subjekts durchaus verändert, ja eben auch dieser Subjektstatus sich wie im *Fließenden Licht* nahezu auflösen kann.

81 Vgl. Kirakosian 2021, S. 32, in Bezug auf die Helftaer Schreibgemeinschaft: „In an atmosphere of women writing collectively, even initially single-author projects would turn into communal projects. Editing, writing, copying, and indeed embellishing manuscripts belonged to one greater endeavour, which was to uphold religious knowledge and an awareness of the community's history“. Und sie bemerkt für das von ihr behandelte Textkorpus: „The notion of collective writing as a communal effort is reflected in the texts produced“.

Der durchaus prekäre Anspruch dieser Wertung ergibt sich daraus, dass der traditionsreiche Inspirationstopos in der spezifischen Ausprägung des Textes damit auch die Position des eigentlichen und höchsten Autors Gott neu verhandelt. Zwar bleibt die Funktion Gottes als Quelle, Urheber und Inaugurator des ‚fließenden Lichts‘ der Heilsbotschaft über jeden Zweifel erhaben, ja die Instanz ‚Gott‘ wird perennierend als alleinige Quelle betont. Gleichwohl modelliert und variiert die Bildrhetorik ein einseitiges Inspirationsmodell, indem über unterschiedliche Darstellungsverfahren auch die göttliche Urheberschaft als *Teil* jenes Kreislaufs von Geben und Nehmen erscheint, damit selbst in diesen Kreislauf einrückt. Dies geschieht nicht nur durch die immer wieder genutzte Dialogstruktur, durch ambige Sprecherreferenzen oder eine durch die Metaphorik des Fließens möglicherweise in dionysischen Traditionen stehende Thematik von Emanation und Rückkehr,⁸² sondern vor allem dadurch, dass neben den medialen Aspekten auch materiale eine herausragende Bedeutung gewinnen. Entsprechend dem Inkarnationsgeschehen⁸³ wird auf diese Weise die Fixierung des ‚fließenden Lichts‘ in Buchform als Zusammentreffen und -treten von ungreifbarer Transzendenz bzw. spirituellem Anspruch und materialer Inkludierung, hier im Sinn von Schreibhandwerk und -zubehör als Voraussetzung der Realisation der Offenbarung deutlich. Nicht in der Rückbindung des medialen Prozesses an die Materie allein, sondern in der betonten *Notwendigkeit* dieser Rückbindung wird die kollektive Autorschaft kollaborativ.

Von hier aus lassen sich drei Aspekte der ästhetischen Faktur des überlieferten Textes besser verstehen: Während die Forschung sich jahrzehntelang auf die Suche nach der ‚verlorenen Autorin‘ begeben hat, zeigt der überlieferte volkssprachige Text keinerlei Ambitionen einer personalen Konkretisierung über die hagiographischen Authentizitätsbemühungen hinaus. Das deutliche Desinteresse des Textes gegenüber einer empirisch referenzierbaren Autorin⁸⁴ erklärt sich nicht aus „der untergeord-

82 Bezüge können allenfalls indirekt erschlossen werden; vgl. aber Leppin 2007, S. 88; zur Kreislaufstruktur s. u. a. FL VI,29, S. 488 und 490.

83 Möglicherweise mit bernhardinischem Hintergrund: Leppin 2007, S. 88; Leppin 2015. Vgl. FL IV,14, S. 266–270.

84 Dies schließt Studien zu historischen ‚Netzwerken‘ keineswegs aus (Emmelius / Nemes 2019b), vielmehr verdankt sich deren Zugriff auch die in diesem Beitrag durchkonjugierte Revision. Haynes 2005, S. 316, ist daher einesteiils zuzustimmen: „In sum, if historians wish to historicize authorship, they must do more than recover the intentions of authors or interpret the contents of texts. [...] [T]hey must combine literary criticism and discourse analysis with bibliographical excavation and historical research, to uncover the shifting representations, institutions, agents, and experiences of authorship in the past. Only thus will they finally be able to exorcise the demon of the ‚genius‘ that has haunted studies of authorship since the nineteenth century.“ Doch neben den Inhalt des Textes und dessen Kontext muss als dritte Kraft auch die Aussagekraft auf der Ebene des *discours* treten, um alle Valeurs ins Spiel zu bringen, gerade weil sich in den Faktoren der Gestaltung historische Einschreibungen nicht verstecken können. Dass es bei dem emphatischen Autorbegriff nicht um einen „demon“ geht, der exorziert werden muss, sollte deutlich geworden

neten Rolle“, die Autorschaft im *Fließenden Licht* einnimmt,⁸⁵ oder auf der Basis einer doppelten Verantwortung,⁸⁶ wie bisher argumentiert wurde. Sie erklärt sich vielmehr aus dem Prozess einer plural-kollaborativen Textgenese, in den Gott, Schreiberin und weitere Akteure in spiritueller, medialer und materialer Liaison gemeinsam eingebunden sind. Zum anderen erweist sich die Sprunghaftigkeit der Sprechermodi nicht als Resultat eines emotionalen ‚weiblichen‘ Schreibens, sondern korrespondiert jenem plural-kollaborativen Konzept unter Rezeptionsästhetischer Perspektive. Seine seelsorgerische Funktion besteht darin, die Hörerinnen und Hörer, die Leserinnen und Leser über immer neue Figurationen der Seele in den Kreislauf der Offenbarungsrealisation ‚einzuschreiben‘ und sie aufzufordern, darin eine eigene mitwirkende Stimme zu übernehmen.⁸⁷ Damit wird der direkten Hörer- und Leserschaft nichts Geringeres als eine Mitwirkung an der Realisation der Offenbarung göttlicher Heilswirklichkeit eröffnet. Doch auch damit ist der Anspruch pluraler Autorschaft noch nicht erschöpft: Denn in der Konsequenz muss dieses Konzept auch jene zukünftigen Leserinnen und Leser, Vermittelnde sowie Schreiberinnen wie Schreiber einbeziehen, die das – in diesem Fall – zeitlich nicht begrenzte Ensemble kollaborativer Autorschaft ausmachen und damit die performative Realisation der Offenbarung im ‚unfesten Text‘ einer fragmentierten Überlieferungsgeschichte fortsetzen.⁸⁸ Erst in der Zusammenschau aller drei Aspekte zeigt sich die ‚andere‘ Ästhetik vormoderner Texte wie des *Fließenden Lichts*, die – funktional gebunden – eine gestalterische Komplexität auf der Basis *pluraler* Autorschaft erreicht, deren emphatischer Anspruch kaum zu übertreffen ist.

sein. Es geht nüchterner, aber wohl weitreichender um eine angemessene, d. h. der jeweiligen Zeit und Gattung entsprechende, historische Einordnung und Grenzziehung.

85 Grubmüller 1992, S. 346.

86 Das Bild der „doppelten Autorschaft“, das mehrfach bemüht wurde, verstellt eher den Zusammenhang, auch muss die mehrfache Autorschaft keineswegs ein ‚Paradox‘ bedeuten: Haas 1989, S. 213.

87 Vgl. hierzu insbes. FL II, 25, S. 134, 4–21, sowie Gerok-Reiter / Leppin 2022, S. 206f.

88 Interessant wäre es, die zeitnah zur Entstehung des *Fließenden Lichts* überlieferte lateinische Übersetzung *Lux divinitatis* in die Überlegungen einzubeziehen. Dabei wäre insbesondere zu prüfen, ob und wie die hier präsentierten Befunde zur medialen Dissoziation und materialen Konkretion der Ich-Stimme im lateinischen Text ebenfalls anzutreffen sind oder ob deren Fehlen das kollaborative Zusammenspiel zurückdrängt und sich damit trotz der historischen Doppelexistenz der Texte eine durchaus andere Realisation von Autorschaft abzeichnet. Anzuschließen wäre hierbei an die Überlegungen von Nemes 2010, S. 309–380.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

FL = Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19).

Sekundärliteratur

- Bamberger / Stellmann / Strohschneider 2018 = Bamberger, Gudrun / Stellmann, Jan / Strohschneider, Moritz: Dichten mit Gott – Schreiben über Gott. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48 (2018), S. 3–17.
- Barthes 1994 [1968] = Barthes, Roland: La mort de l’auteur, in: Roland Barthes: Œuvres complètes, hg. von Éric Marty, 3 Bde., Paris 1993–1995, Bd. 2: 1966–1973, Paris 1994, S. 491–495 [zuerst frz. in: Manteia 5 (1968), S. 12–17].
- Bürkle 1994 = Bürkle, Susanne: Weibliche Spiritualität und imaginierte Weiblichkeit. Deutungsmuster und -perspektiven frauenmystischer Literatur im Blick auf die Thesen Caroline Walker Bynums, in: Christoph Cormeau (Hg.): Mystik, Berlin 1994 (Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 113), S. 116–143.
- Egerding 1997 = Egerding, Michael: Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik, Bd. 1: Systematische Untersuchung, Bd. 2: Bildspender – Bildempfänger – Kontexte: Dokumentation und Interpretation, Paderborn / München / Wien / Zürich 1997.
- Emmelius 2017a = Emmelius, Caroline: Das visionäre Ich. Ich-Stimmen in der Viten- und Offenbarungsliteratur zwischen Selbstthematisierung und Heterologie, in: Sonja Glauch / Katharina Philipowski (Hgg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 361–388.
- Emmelius 2017b = Emmelius, Caroline: Verborgene Wahrheiten offenbaren. Verschriftlichungsprozesse in frauenmystischen Texten zwischen Subversion und Autorisierung, in: Caroline Emmelius et al. (Hgg.): Offen und Verborgene. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 2004, S. 47–65.
- Emmelius / Nemes 2019a = Emmelius, Caroline / Nemes, Balázs J.: Mechthild und das *Fließende Licht der Gottheit* im Kontext. Einleitende Spurensuchen, in: Caroline Emmelius / Balázs J. Nemes (Hgg.): Mechthild und das *Fließende Licht der Gottheit* im Kontext. Eine Spurensuche in religiösen Netzwerken und literarischen Diskursen im mitteldeutschen Raum des 13.–15. Jahrhunderts, Berlin 2019 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 17), S. 9–38.
- Emmelius / Nemes 2019b = Emmelius, Caroline / Nemes, Balázs J. (Hgg.): Mechthild und das *Fließende Licht der Gottheit* im Kontext. Eine Spurensuche in religiösen Netzwerken und literarischen Diskursen im mitteldeutschen Raum des 13.–15. Jahrhunderts, Berlin 2019 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 17).
- Foucault 1969 = Foucault, Michel: Qu’est-ce qu’un auteur, in: Bulletin de la Société Française de Philosophie 63.3 (1969), S. 73–104.
- Gerok-Reiter 2022 = Gerok-Reiter, Annette: *Süeze* (er-)zählen im *Fließenden Licht der Gottheit*. Historische Semantik zwischen Annotation, Hermeneutik und Performativität, in: Manuel Braun / Marion Darilek (Hgg.): Auszählen und Ausdeuten. Quantitative und qualitative Zugänge zum ästhetischen Wortschatz der mittelhochdeutschen Literatur 2022 (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 69.1), S. 45–64.

- Gerok-Reiter / Leppin 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Leppin, Volker: Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen. Kap. II,25 des *Fließenden Lichts der Gottheit* und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 1*), S. 189–242.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 1*), S. 3–51.
- Grubmüller 1992 = Grubmüller, Klaus: Sprechen und Schreiben. Das Beispiel Mechthild von Magdeburg, in: Johannes Janota / Frieder Schanze / Paul Sappler / Benedikt Konrad Vollmann / Hans-Joachim Ziegeler / Gisela Vollmann-Profe (Hgg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Bd. 1, Tübingen 1992, S. 335–348.
- Grubmüller et al. 1973 = Grubmüller, Klaus / Johannek, Peter / Kunze, Konrad / Matzel, Klaus / Ruh, Kurt / Steer, Georg: *Spätmittelalterliche Prosaforschung. DFG-Forschergruppe-Programm am Seminar für deutsche Philologie der Universität Würzburg*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik 5* (1973), S. 156–176.
- Haas 1989 = Haas, Alois M.: Mechthilds von Magdeburg dichterische *heimlichkeit*, in: Rüdiger Schnell (Hg.): *Gotes und der werlde hulde. Literatur in Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Heinz Rupp zum 70. Geburtstag*, Bern / Stuttgart 1989, S. 206–223.
- Haug 1984 = Haug, Walter: *Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner – Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur*, in: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hgg.): *Das Gespräch*, München 1984 (*Poetik und Hermeneutik 11*), S. 251–279.
- Haynes 2005 = Haynes, Christine: *Reassessing ‚Genius‘ in Studies of Authorship. The State of the Discipline*, in: *Book History 8* (2005), S. 287–320.
- Hasebrink 2000 = Hasebrink, Burkhard: *Spiegel und Spiegelung im Fließenden Licht der Gottheit*, in: Walter Haug / Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübingen 2000, S. 157–174.
- Hasebrink 2006 = Hasebrink, Burkhard: *Sprechen vom Anderen her. ‚Heterologie‘ mystischer Rede als epistemischer Fluchtpunkt mittelalterlicher Literarizität*, in: Konrad Ehlich (Hg.): *Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen*, Bielefeld 2006 (*Texte des Münchner Germanistentages 2004*), S. 391–399.
- Hasebrink 2007 = Hasebrink, Burkhard: *„Ich kann nicht ruhen, ich brenne“. Überlegungen zur Ästhetik der Klage im Fließenden Licht der Gottheit*, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York 2007 (*Trends in Medieval Philology 12*), S. 91–107.
- Heinzle 1994 = Heinzle, Joachim: *Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert (1220/30–1280/90). Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*, Bd. 2: *Vom hohen zum späten Mittelalter*, Teil 2, 2. Aufl. Königstein i.Ts. 1994.
- Japp 1988 = Japp, Uwe: *Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses*, in: Jürgen Fohrmann / Harro Müller (Hgg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1988, S. 223–234.
- Kirakosian 2021 = Kirakosian, Racha: *From the Material to the Mystical in Late Medieval Piety. The Vernacular Transmission of Gertrude of Helfta’s Visions*, Cambridge, UK u.a. 2021.

- Klein 2006 = Klein, Dorothea: Inspiration und Autorschaft. Ein Beitrag zur mediävistischen Autordebatte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80.1 (2006), S. 55–96.
- Klein 2008 = Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: Renate Schlesier / Beatrice Trínca (Hgg.): Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29), S. 15–39.
- Köbele 1993 = Köbele, Susanne: Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache, Tübingen / Basel 1993 (Bibliotheca Germanica 30).
- Largier 2003 = Largier, Niklaus: Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism, in: C. Stephen Jaeger / Ingrid Kasten (Hgg.): Codierung von Emotionen im Mittelalter. Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, Berlin / New York 2003 (Trends in Medieval Philology 1), S. 3–15.
- Largier 2007 = Largier, Niklaus: Die Applikation der Sinne. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomenologie rhetorischer Effekte, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 43–60.
- Leppin 2007 = Leppin, Volker: Die christliche Mystik, München 2007 (Beck'sche Reihe 2415).
- Leppin 2015 = Leppin, Volker: Mechthild von Magdeburg. Repräsentation Christi im visionären Buch, in: Mariano Delgado / Volker Leppin (Hgg.): „Dir hat vor den Frauen nicht gegraut“. Mystikerinnen und Theologinnen in der Christentumsgeschichte, Fribourg / Stuttgart 2015 (Studien zur christlichen Religions- und Kulturgeschichte 19), S. 136–156.
- Linden 2019 = Linden, Sandra: *Du solt si erlúhten und leren* (FL VII,8). Zur Wechselwirkung von Alterssignatur und Lehrautorität im siebten Buch des *Fließenden Lichts der Gottheit*, in: Caroline Emmelius / Balázs J. Nemes (Hgg.): Mechthild und das *Fließende Licht der Gottheit* im Kontext. Eine Spurensuche in religiösen Netzwerken und literarischen Diskursen im mitteldeutschen Raum des 13.–15. Jahrhunderts, Berlin 2019 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 17), S. 191–210.
- Mohr 1963 = Mohr, Wolfgang: Darbietungsformen der Mystik bei Mechthild von Magdeburg, in: Hugo Kuhn / Kurt Schier (Hgg.): Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens am 19. August 1963, München 1963, S. 375–399.
- Morel 1840 = Morel, Gall: Die Kloster-Bibliothek in Einsiedeln in der Schweiz, in: Serapeum 1 (1840), S. 348–352, 359–365.
- Müller 1999 = Müller, Jan-Dirk: Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskussion, in: Nigel F. Palmer / Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 149–166.
- Nemes 2010 = Nemes, Balázs J.: Von der Schrift zum Buch – vom Ich zum Autor. Zur Text- und Autorkonstitution in Überlieferung und Rezeption des *Fließenden Lichts der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg, Tübingen / Basel 2010 (Bibliotheca Germanica 55).
- Nemes 2012 = Nemes, Balázs J.: Der involvierte Leser. Immersive Lektürepraktiken in der spätmittelalterlichen Mystik-Rezeption, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42 (2012), S. 38–62.
- Neumann 1954 = Neumann, Hans: Beiträge zur Textgeschichte des *Fließenden Lichts der Gottheit* und zur Lebensgeschichte Mechthilds von Magdeburg, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3 (1954), S. 27–80.
- Palmer 1992 = Palmer, Nigel F.: Das Buch als Bedeutungsträger bei Mechthild von Magdeburg, in: Wolfgang Harms / Klaus Speckenbach (Hgg.): Bildhafte Rede im Mittelalter und früherer Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion, Tübingen 1992, S. 217–235.

- Peters 1988 = Peters, Ursula: Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts, Tübingen 1988.
- Peters 1991 = Peters, Ursula: Hofkleriker – Stadtschreiber – Mystikerin. Zum literaturhistorischen Status dreier Autorentypen, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.): Autorentypen, Tübingen 1991 (*Fortuna vitrea* 6), S. 29–49.
- Poor 1999 = Poor, Sara S.: Gender und Autorität in der Konstruktion einer schriftlichen Tradition, in: Jürgen Fohrmann (Hg.): Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997, Bd. 2, Bielefeld 1999, S. 532–552.
- Poor 2004 = Poor, Sara S.: *Mechthild of Magdeburg and Her Book*. Gender and the Making of Textual Authority, Philadelphia 2004.
- Ruh 1993 = Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993.
- Seelhorst 2003 = Seelhorst, Jörg: Autoreferentialität und Transformation. Zur Funktion mystischen Sprechens bei Mechthild von Magdeburg, Meister Eckhart und Heinrich Seuse, Tübingen / Basel 2003 (*Bibliotheca Germanica* 46).
- Spoerhase 2007 = Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin / New York 2007 (*Historia Hermeneutica*. Serie Studia 5).
- Suerbaum 2003 = Suerbaum, Almut: Dialogische Identitätskonzeption bei Mechthild von Magdeburg, in: Nikolaus Henkel / Martin H. Jones / Nigel F. Palmer (Hgg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im Mittelalter. *Hamburger Colloquium* 1999, Tübingen 2003, S. 239–255.
- Volfing 2003 = Volfing, Annette: Dialog und Brautmystik bei Mechthild von Magdeburg, in: Nikolaus Henkel / Martin H. Jones / Nigel F. Palmer (Hgg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im Mittelalter (*Hamburger Colloquium* 1999), Tübingen 2003, S. 257–266.
- Vollmann-Profe 2003 = Vollmann-Profe, Gisela: Kommentar, in: Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003 (*Bibliothek des Mittelalters* 19), S. 669–854.
- Wachinger 1991 = Wachinger, Burghart: Autorschaft und Überlieferung, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.): Autorentypen, Tübingen 1991 (*Fortuna vitrea* 6), S. 1–28.
- Zech 2015 = Zech, Andrea: Spielarten des Gottes-Genusses. Semantiken des Genießens in der europäischen Frauenmystik des 13. Jahrhunderts, Göttingen 2015 (*Historische Semantik* 15).

Geben und Nehmen

Eine Reflexionsfigur gemeinschaftlicher Autorschaft in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit

Abstract

The study of literary collaboration has traditionally been driven by the impulse to attribute authorship, resulting in the dismantling of texts by parcelling out fragments to individual contributors. By contrast, we hope to gain insights into the co-creative process by identifying and analysing reflections on multiple authorship in early modern English texts.

We consider four such reflections which are linked by the idea of *giving* (and, by implication, *taking*). In all four instances, *giving* serves as a metaphor which conveys the transcendence of limits and limitations in collaborative aesthetic creation. The prologue to William Shakespeare and John Fletcher's *The Two Noble Kinsmen* emphasises the play's indebtedness to Chaucer by transcending a gap in time and establishing diachronic co-authorship. George Herbert's poem *A Wreath* reflects on the possibility of collaborating with God in order to produce a better artefact. Here, the notion of giving expresses the reciprocal and cyclical quality of co-creation which can redress individual defects. Example three, the emblem titled *Mutuuum auxilium* from Geoffrey Whitney's *A Choice of Emblemes*, construes mutual giving as a duty which derives from the diversity of human faculties, while the intermedial character of the emblem itself invites an application of the moral to artistic production. Lastly, we consider how the epilogues to Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest* present the gift of applause and the crucially co-creative role of the audience in the realisation of a play in performance.

Keywords

Co-creativity, Collaborative Authorship, Early Modern English Literature, Giving and Taking

1. Einleitung

In der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit gemeinschaftlicher Autorschaft liegt der Schwerpunkt häufig auf der Zuschreibung von Autorschaft¹ und fußt dem-

1 Eines der prominentesten Beispiele aus jüngster Zeit ist die New-Oxford-Shakespeare-Ausgabe mit ihrem *Authorship Companion* (Egan / Taylor 2017). Egan 2017 gibt einen Überblick über *A History of Shakespearean Authorship Attribution*, während sich weitere Kapitel auf allgemeine Methodik und einzelne Fälle von gemeinschaftlicher Autorschaft konzentrieren. Siehe auch Juola 2008 zu Methoden der Autorschaftszuschreibung im Allgemeinen.

entsprechend auf einer Zerlegung von Texten, zum Beispiel mittels Stilometrie.² Im Gegensatz dazu liegt unser Fokus auf der Zusammenarbeit selbst.³ Im Rahmen eines gemeinschaftlichen Projekts⁴ verfolgen wir ein doppeltes Ziel: Erstens sollen Verweise auf gemeinschaftliche Autorschaft in Texten identifiziert werden. Explizite Reflexionen sind zumindest im Bereich der frühneuzeitlichen englischen Literatur kaum vertreten, weshalb wir ein besonderes Augenmerk auf implizite Verweise legen: Insbesondere selbstreferentielle und selbstreflexive Äußerungen werden auf etwaige Aussagen über schriftstellerische Zusammenarbeit hin untersucht; darüber hinaus werden allgemeine Darstellungen von Zusammenarbeit in literarischen Texten (die von einem oder mehreren Autoren stammen können) auf Reflexionen über die Produktion von Literatur geprüft. Die Analyse dieser Darstellungen und Verweise führt zum zweiten Ziel unseres Vorhabens: herauszufinden, was sie uns über die Art, die Funktionen, den Mehrwert und die Schattenseiten des kollaborativen Schreibens sagen. Da wir ausdrücklich indirekte und metaphorische Reflexionen einbeziehen, erwarten wir, dass unterschiedliche Formen von Co-Produktion erkennbar werden. In diesem Sinn ist die Poetik der Co-Autorschaft als Ästhetik der Co-Kreativität zu verstehen.⁵

Als Teil des Vorhabens beschränkt sich dieser Beitrag auf einige konkrete Fälle. Verschiedene Arten von Co-Kreativität sowie verschiedene Arten der Reflexion über Co-Kreativität sollen aufgezeigt und durch einen gemeinsamen Nenner miteinander in Beziehung gesetzt werden. Da gemeinschaftliche Autorschaft als eine Form der Co-Kreativität selten abstrakt begrifflich beschrieben wird, dient hierfür eine Metapher, die im Besonderen als ästhetische Reflexionsfigur fungiert: *Geben* (und damit implizit auch *Nehmen*)⁶ ist eine Metapher, in der die Zusammenarbeit lebt. An ihr wird ersichtlich, wie sich verschiedene Formen der gemeinschaftlichen Autorschaft unterscheiden, aber auch ähneln können.⁷

2 Siehe z.B. Craig 2009; Craig 2009/10; Egan et al. 2016. Für einen kritischen Ansatz s. Bauer / Zirker 2018.

3 Hirschfeld (2001; 2004; 2015) und Masten (1997a; 1997b) sind zwei der wenigen Wissenschaftler:innen, die sich ebenfalls mit den Vorteilen und der (ästhetischen) Funktion von Zusammenarbeit befasst haben, allerdings mit einem spezifischen Fokus auf kollaborativer Theaterpraxis.

4 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C5: ‚Die Ästhetik gemeinschaftlicher Autorschaft in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736, s. <https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/sonderforschungsbereiche/sfb-andere-aesthetik/forschungsprojekte/projektbereich-c-konzepte/c5-bauer-zirker/> (letzter Zugriff: 6. November 2022).

5 Siehe z.B. Bauer / Zirker 2019.

6 Damit unterscheiden sich Konzepte der kreativen Zusammenarbeit als Formen des *Gebens* auch von anderen Arten sozialer Transaktion, etwa Greenblatts (1988) ‚Zirkulation sozialer Energie‘.

7 Die Analyse des *Gebens* als metaphorischer Ausdruck literarischer Zusammenarbeit erinnert an Marcel Mauss’ anthropologische Interpretation des Gabentauschs, die er 1923/24 in seinem ‚Essai

We pray our play may be so, for I am sure
 It has a noble breeder and a pure, 10
 A learned, and a poet never went
 More famous yet 'twixt Po and silver Trent.
Chaucer, of all admired, the story gives;
There, constant to eternity, it lives.
 If we let fall the nobleness of this, 15
 And the first sound this child hear be a hiss,
 How will it shake the bones of that good man
 And make him cry from underground ,O, fan
 From me the witless chaff of such a writer
 That blasts my bays and my famed works makes lighter 20
 Than Robin Hood!' This is the fear we bring;
 For, to say truth, it were an endless thing
 And too ambitious, to aspire to him,
 Weak as we are, and, almost breathless, swim
 In this deep water. Do but you hold out 25
 Your helping hands, and we shall tack about
 And something do to save us. You shall hear
 Scenes, though below his art, may yet appear
 Worth two hours' travel. To his bones sweet sleep;
 Content to you. If this play do not keep 30
 A little dull time from us, we perceive
 Our losses fall so thick we must needs leave.

*Flourish. [Exit.]*⁸

„Chaucer [...] the story gives“ (Z. 13) kann sich auf zwei Konzepte der ungleichzeitigen Zusammenarbeit mit dem Ausgangstext und seinem Autor beziehen. Diese Doppeldeutigkeit wird aus der Prosodie der Zeile ersichtlich: Liegt die Betonung auf „gives“ – Chaucer *gibt* die Geschichte –, bedeutet dies, dass er die Geschichte abgibt, überreicht, aber dann etwas mit ihr geschieht, das von ihm als Ursprungsautor unabhängig ist: Sie wird höchstwahrscheinlich verändert (von der Theatertruppe), aber ohne weitere diachrone Interaktion. Wenn die Betonung jedoch auf „story“ liegt – Chaucer gibt *die Geschichte* –, hebt der Prolog hervor, dass Chaucer Handlungsmacht besitzt (die Geschichte, welche dieselbe bleibt, wird von ihm beigesteuert, nicht ihm genommen); zugleich aber sagt er, dass das Stück mehr ist als nur die Story. Der Schwerpunkt liegt hier auf Chaucer als Mitautor des Stücks und die Metapher beschreibt seine Rolle: Er gibt die Geschichte und die Theatertruppe gibt etwas anderes – etwas, das für Chaucer möglicherweise gar der Anlass ist, sich im Grab umzudrehen (Z. 17–18). Diese Betonung lässt zugleich eine Reihe anderer Quellen der Geschichte außer Acht, die bis in die klassische Literatur

8 Shakespeare / Fletcher: *The Two Noble Kinsmen*, Pr. 1–32 (unsere Hervorhebung: Z. 13f.).

Griechenlands und Roms zurückreichen: Euripides' *Die Schutzfliehenden*, Senecas Adaptionen von Euripides und Statius' *Thebais*.⁹

Während die erste Lesart mit der Betonung auf „gives“ erklären mag, warum der Prolog als Entschuldigung für eine mutmaßliche Unterlegenheit des Dramas gegenüber seiner Quelle („inferiority to Chaucer“¹⁰) gelesen wurde, die „a fear not only of physical exposure but also of literary desecration“ zum Ausdruck bringt,¹¹ stellt die zweite Lesart mit dem Fokus auf der „story“ die Rolle der Theatertruppe in den Vordergrund. Im Prolog wird diese Rolle in das metaphorische Szenario einer Eheschließung integriert, zu der zwei Parteien gehören.¹² In diesem Bild wird die Geschichte von Chaucer, der in der Rolle des Brautvaters erscheint,¹³ in die Ehe gegeben. Der „writer“ (Z. 18) des Theaterstücks wird zum Ehemann, der befürchten muss, dass er und die Theatertruppe, die als Einheit agieren, die Braut mit ihrer Textfassung und der Aufführung entehren werden.¹⁴ So hofft der Prolog, dass das Stück trotz dieser Interventionen („first night's stir“, Z. 6) immer noch „more of the maid“ (Z. 8) bleibt.

Die Herstellung familiärer Beziehungen im Prolog kann im nächsten Schritt mit dem Titel des Stücks in Verbindung gebracht werden, der sich auf *Two Noble Kinsmen*, sprich Verwandte, bezieht, und nicht auf zwei Ritter, wie in Chaucers Vorlage *The Knight's Tale*. Damit wird sowohl die Nobilität der Geschichte als auch die der Figuren in den Vordergrund gerückt. Darüber hinaus evoziert die Familienmetapher die Vorstellung einer Fortpflanzung und damit eine weitere poetologische Metapher der Co-

9 Vgl. Bauer / Zirker 2021, S. 218; sie beziehen sich auf Potter 2015, S. 50, die feststellt, dass „[t]hough the Prologue gives no indication that Chaucer was indebted to others for his story, the dramatists would certainly have known the *Thebaid*, if only because of John Lydgate's ‚Siege of Thebes‘, a retelling of Statius, which was first added to Chaucer's *Works* in Stowe's edition of 1561 and reprinted by Speght in his 1598 edition (revised in 1602)“. Zu den klassischen und spätmittelalterlichen Quellen von Chaucer, einschließlich Boccaccios *Teseida*, s. Potter 2015, S. 45–47.

10 Mowat et al. 2021.

11 Potter 2015, S. 67.

12 Siehe Bauer / Zirker 2021, S. 229, Fußnote 54, über die Trauung im *Book of Common Prayer* (1559, S. 158): „Who geveth this woman to be married to this man?“ Man kann dies sogar als einen Witz lesen, der über das Stück selbst hinausgeht, da Chaucer, der Vater der Geschichte, die Braut an zwei Ehemänner gleichzeitig vergibt, was als Anspielung auf Fletcher und seinen Mitautor Francis Beaumont gelesen werden kann, die, so der frühe Biograf Aubrey 1982, S. 37, „lived together on the Bankside, not far from the playhouse, both bachelors; lay together [...]; had one wench in the house between them, which they did so admire; the same clothes and cloak, etc. between them“.

13 Siehe auch die Vorstellung: „[c]ollaboration is ‚like marriage““ (Potter 2015, S. 20).

14 In ihrem Beitrag über „Shakespeare's Medieval Co-Authors“ stellen Bauer / Zirker 2021, S. 230, fest, dass der „prologue [...] wavers between family relations of inheritance and the individual genius, an ambiguity inherent to the notion of progeny“. Geht es um die Idee des ‚Gebens der Geschichte‘, sind jedoch die Familienbeziehungen und die Verbindung zwischen dem *Geben* und dem Akt der Zeugung in den Mittelpunkt zu rücken. S. auch Teramura 2012 für weitere Überlegungen zur Co-Kreativität in dem Stück.

Autorschaft. Diese bezieht sich sowohl auf die zeitliche Fortsetzung einer „story“, in der Chaucer ein Teil der Familiengenealogie ist, als auch auf den kreativen Prozess selbst, durch den die Geschichte fortgeschrieben und verändert wird.

Innerhalb dieser Konstellation ist Chaucer der Urheber der Geschichte, aber die Theatertruppe kann sie zu übertreffen suchen, sie verändern und ergänzen. Diese Lesart weist auf die Zeitlichkeit der verschiedenen Komponenten (Geschichte, Dialog usw.) im Kompositionsprozess hin. Der Sprecher von George Herberts *A Wreath* reflektiert ebenfalls über den Prozess des co-kreativen Verfassens eines Gedichts unter Einbeziehung einer Figur von großer Autorität. Zum Leidwesen des Sprechers ist sein Gedicht allerdings – anders als das gemeinschaftlich verfasste Theaterstück *Two Noble Kinsmen* – noch nicht das Ergebnis der gewünschten Zusammenarbeit.

3. Dialog bzw. dialogische Interaktion: George Herbert, *A Wreath*

George Herberts Gedicht verweist mit dem Ausdruck „poore wreath“ (Z. 12) nicht nur auf sich selbst; der Sprecher malt sich auch das Gedicht aus, das er Gott lieber als das vorliegende überreichen würde; es wäre eine Krone des Lobes („a crown of praise“, Z. 12). *Geben* dient hier als ästhetische Reflexionsfigur, denn die Bereitschaft zum gegenseitigen *Geben* ermöglicht die gemeinsame Erschaffung eines Gedichtes, das von höherer Qualität als das vorliegende ist. Der Sprecher hofft auf ein besseres Werk, das es jedoch nur geben kann, wenn Gott sich entschließt, ihm vorher „simplicitie“ (Z. 9) zu geben. Somit stilisiert sich der Sprecher als jemand, dem erst etwas gegeben werden muss, bevor er selbst etwas Lohnendes geben kann.

A wreathed garland of deserved praise,
of praise deserved, unto thee I give,
I give to thee, who knowest all my wayes,
My crooked winding wayes, wherein I live,
Wherein I die, not live: for life is straight, 5
Straight as a line, and ever tends to thee,
To thee, who art more farre above deceit,
Then deceit seems above simplicitie.
Give me simplicitie, that I may live,
So live and like, that I may know thy wayes, 10
Know them and practise them: then shall I give
For this poore wreath, give thee a crown of praise.¹⁵

In den ersten drei Zeilen erklärt der Sprecher, dass er Gott „[a] wreathed garland of deserved praise“ schenke, wobei „wreath“ als Kranz, in Anspielung auf den Lorbeerkranz,

15 *A Wreath*, in: George Herbert: *The English Poems of George Herbert*, S. 645.

gleichzeitig Gedicht und Ehrenzeichen bedeutet. Der Hinweis ist metapoetisch, da der Kranz für Herbert und seine Zeitgenossen als lyrische Metapher weit verbreitet war.¹⁶ Obwohl die metaphorische Dimension von *A Wreath* erst am Ende des Gedichts explizit hervortritt, wenn der Sprecher von „*this poore wreath*“ spricht (Z. 12; unsere Hervorhebung), wird die metapoetische Bedeutung des Kranzes doch bereits in der ersten Zeile angedeutet: „[G]arland“ kann sich auch auf Lyrikanthologien beziehen.¹⁷ Der Sprecher sinnt also über seinen Versuch nach, Gott mit seinem Gedicht zu lobpreisen.

In dem nun folgenden ständigen Kreislauf des Überarbeitens und Verfeinerns seiner Worte¹⁸ vergleicht der Sprecher seine eigenen Lebenswege mit denen Gottes („*thy wayes*“, Z. 10) und erkennt dabei in Zeile 7, dass Gott nicht zu täuschen ist; er stellt fest, dass „*crooked winding wayes*“ (Z. 4) vor Gott nicht zu verbergen sind, auch wenn die Täuschung, ihrer Art nach, der Einfachheit überlegen scheint (vgl. Z. 8).¹⁹ Nachdem er diesen Irrtum erkannt hat, ändert der Sprecher in den letzten Zeilen des Gedichts seinen Ansatz. Seine nächsten Worte sind keine Feststellung mehr, sondern eine Bitte oder gar ein Gebet: „*Give me simplicitie*“ (Z. 9). Die letzten Worte der letzten vier Verse wiederholen die letzten Worte der ersten vier Verse in umgekehrter Reihenfolge: „*live*“ (Z. 4; 9), „*wayes*“ (Z. 3; 10), „*give*“ (Z. 2; 11) und „*praise*“ (Z. 1; 12). Auch die Reihenfolge des *Gebens* ist nun umgekehrt. Die Ikonizität der Anordnung verweist auf die vom Sprecher ersehnte Wechselseitigkeit. Nur wenn Gott ihm zuerst Einfachheit schenkt, kann der Sprecher wirklich auf Gottes Wegen wandeln (Z. 9–11) und Gott dann auch mehr als nur „*this poore wreath*“ übergeben, und zwar „*a crown of praise*“ (Z. 12). Er bittet Gott nicht nur um Einfachheit im poetischen Sinne,²⁰ sondern um eine besondere Form von Demut oder Arglosigkeit, um „[a]bsence of deceitfulness“.²¹ Nur Gott kann ihm geben, was er braucht, um seine eigenen sündigen Wege hinter sich zu lassen und Gottes Wege zu erkennen („*know*“) und zu praktizieren („*practise*“, Z. 11). Was er braucht, ist Einfachheit im Sinne von Geradlinigkeit („*straightforward[ness]*“²²); denn die Linie („*line*“), die zu Gott führt, ist gerade („*straight*“) (vgl. Z. 5–6).

16 John Donnes *La Corona*, Andrew Marvell's *The Coronet* und Henry Vaughans *The Wreath* sind hierfür prominente Beispiele.

17 Siehe OED: „*garland*, *n.*“ 4.; Brogan / Gutzwiller 2012, S. 52.

18 Zum Beispiel, wenn die „*wayes*“ (Z. 3) des Sprechers eine Zeile später zu „*crooked winding wayes*“ werden, oder wenn die Formulierung „*life is straight*“ (Z. 5) in Zeile 6 wie folgt präzisiert wird: „*Straight as a line.*“

19 Der Sprecher erkennt, dass er nicht wirklich lebt, denn das Leben in seinen „*wayes*“ ist der Tod im Vergleich zum wahren Leben: „*thereby changing the sense of ‚live‘ from the physical or literal to the spiritual*“ (Kronenfeld 1981, S. 298). Ein solches geistiges Leben ist, wie er in den Zeilen 5f. feststellt, „*straight, / Straight as a line, and ever tends to [God]*“, was bedeutet, dass es zu Gott führt.

20 Vgl. OED: „*simplicity*, *n.*“ 3.

21 OED: „*simplicity*, *n.*“ 4.

22 OED: „*simplicity*, *n.*“ 1.a.

Da *A Wreath* selbstreflexive Eigenschaften hat, könnte angenommen werden, das Gedicht selbst sei die ersehnte „crown of praise“. Der Sprecher hätte den Erkenntnisprozess, an dessen Ende die Einsicht der eigenen Torheit steht, gar nicht durchlaufen können, hätte Gott ihm nicht zuvor „simplicitie“ gegeben.²³ Herbert nennt das Gedicht jedoch *A Wreath* und unterscheidet damit deutlich zwischen „*this poore wreath*“ und „*a crown of praise*“ (Z. 12, unsere Hervorhebung). Das Gedicht reflektiert also lediglich ein Konzept von Co-Kreativität, ist aber nicht selbst eine Verwirklichung von Co-Autorschaft. Nach dem Verständnis des Sprechers kann ein gegenseitiges *Geben* beider Akteure zum Entstehen eines wertvolleren Gedichts führen, als es das von einem Einzelautor verfasste *A Wreath* ist – vorausgesetzt, dass Gott der erste Geber ist. Das Gedicht verweist auf die Unvollkommenheit des alleinigen Schaffens und die Überlegenheit des gemeinschaftlichen Schaffens, und es betont die gegenseitige Abhängigkeit beider Partner: Das Empfangen von Gott geht dem Lobpreis Gottes voraus; umgekehrt muss dem Sprecher „simplicitie“ gegeben werden, bevor Gott angemessenes Lob von ihm empfangen kann. Das ersehnte Gedicht, „*a crown of praise*“, kann somit nur entstehen, wenn beide Parteien bereit sind zu geben.²⁴

4. Wechselseitige Notwendigkeit: Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*, 65: *Mutuuum auxilium*

Während in den ersten Beispielen die komplexe Bedeutung autoritativen *Gebens* im Prozess der literarischen Zusammenarbeit hervorgehoben wurde (einerseits in Bezug auf eine tatsächliche Gabe aus der Vergangenheit und andererseits als eine erhoffte zukünftige Gabe), verwendet das Whitney-Emblem *Mutuuum auxilium* aus seiner Sammlung *A Choice of Emblemes* (1586) die Metapher des *Gebens* in einer etwas anderen Weise (Abb. 1). Es handelt sich nicht offensichtlich um eine ästhetische Reflexion, aber gerade deshalb ist die Verwendung der Metapher für uns bei der Suche nach indirekten Reflexionen von Interesse. Wie das Motto des Emblems anzeigt, geht es um eine Hilfeleistung, und da *mutuus* sowohl ‚geliehen‘ als auch ‚verliehen‘ bedeuten kann, handelt es sich um wechselseitige Unterstützung.

23 Albrecht 2002, S. 130, z. B. schlägt Folgendes vor: „Designing an imperfect sonnet allows Herbert to create a perfect wreath [...], which has become a purified offering to his God“.

24 Es wird ersichtlich, dass Herbert in *A Wreath* den Begriff des Schenkens als Co-Kreativität mit dem Austausch von Geschenken, wie er auch von Mauss 1923/24 postuliert wird, verbindet: Die soziale Interaktion ist erwünscht, um ein Gedicht zu produzieren, das dann wiederum zu einem Geschenk wird, um die soziale Interaktion zu fördern.

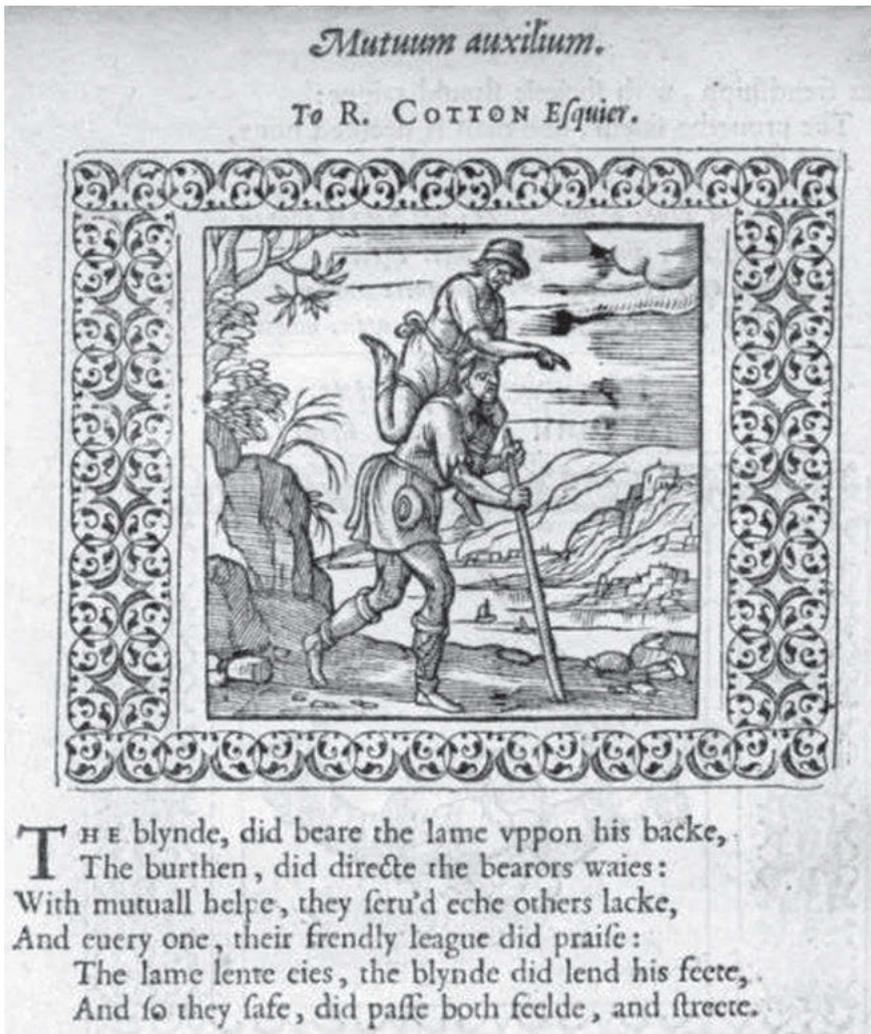


Abb. 1. Whitney, Geoffrey: A Choice of Emblemes and Other Devises (Leyden: Plantin, 1586), 65–66: Mutuum auxilium. Holzschnitt von Andrea Alciato. Pennsylvania State University, Special Collections Library, Signatur: PR2388.W4C5 1586.

Die ersten drei Strophen des Epigramms lauten wie folgt:

The blynde, did beare the lame vppon his backe,
 The burthen, did directe the bearors waies:
 With mutuall helpe, they seru'd eche others lacke,
 And euery one, their frendly league did praise:
 The lame lente eies, the blynde did lend his feete, 5
 And so they safe, did passe both feelde, and streete.

Some lande aboundes, yet hathe the same her wante,
 Some yeeldes her lacke, and wants the others store:
 No man so ritche, but is in some thing scante,
 The greate estate, must not dispise the pore: 10
 Hee works, and toyles, and maks his showlders beare,
 The ritche agayne, giues foode, and clothes, to weare.

So without poore, the ritche are like the lame:
 And without ritche, the poore are like the blynde:
 Let ritche lend eies, the poore his legges wil frame, 15
 Thus should yt bee. For so the Lorde assign'd,
 Whoe at the firste, for mutuall frendship sake,
 Not all gaue one, but did this difference make.

Die Vorstellung des *Gebens* erscheint zuerst im Synonym des (Ver-)Leihens: „the lame lente eies, the blynde did lend his feete“ (Z. 5); dies wird dann allegorisch als das wechselseitige *Geben* von Nahrung („giues foode“, Z. 12) und Arbeitskraft interpretiert und auf das Verhältnis zwischen Reich und Arm angewandt. Darüber hinaus erscheint das *Geben* im Hinblick auf die Schöpfung Gottes, der nicht allen dasselbe gegeben hat: „Not all gaue one, but did this difference make“ (Z. 18). Die menschlichen Gaben sind unterschiedlich, sodass alle geben können, was sie haben, womit sie der beiderseitigen Freundschaft dienen („for mutuall frendship sake“, Z. 17). Das Emblem ist also zunächst eine Reflexion des sozialen Miteinanders. Der Zweck der Verschiedenheit ist nicht die Pflege der Uneinigkeit, sondern in geradezu paradoxer Weise die Ermöglichung der Freundschaft. Was als individuelle Schwäche erscheint, entpuppt sich als Stärke, da hier Zusammenarbeit notwendig wird.

An dieser Stelle setzt die ästhetische Reflexion an. Die Art und Weise, in der die Kombination des Seh- und des Gehvermögens dargestellt wird (verkörpert durch den Lahmen und den Blinden), lädt dazu ein, sie auf die künstlerische Produktion zu beziehen. Gaben müssen kombiniert werden, um ein Werk zu schaffen. Einen Hinweis auf eine derartige Bedeutung liefert ein anderes Synonym für das *Geben*, *framing*: „The poor his legges wil frame“ (Z. 15). *Framing* bedeutet in diesem Kontext nicht, dass er seine Beine in einen ‚Rahmen‘ steckt, sondern dass er seine Beine, das heißt seine Gehfähigkeit, in ein gemeinsames Werk einbringt: Gestalten, formen, oder lenken („shape, form,

direct²⁵⁾ sind dem Wortsinn nach Synonyme für *to frame*. Die Zusammenarbeit von Blinden und Lahmen ist damit ein „ioyntworking“²⁶⁾, in dem jeder das gibt, was er hat.

Der bildliche Teil (*pictura*) bestätigt unsere Lektüre des Emblems als eine Reflexion ästhetischer Zusammenarbeit. Dies ergibt sich zuerst aus der Tatsache, dass es sich um eine gegebene (oder genommene) Bildschöpfung handelt, ähnlich wie die durch Chaucer ‚gegebene‘ Geschichte in *The Two Noble Kinsmen*. Wie viele andere Bilder in Whitneys Emblembuch stammt es aus der 1577 veröffentlichten Ausgabe von Alciatos *Emblemata*, das heißt aus dem Vorrat an Holzschnitten in der Werkstatt der Plantin’schen Druckerei in Leyden.²⁷⁾ Whitney behielt das lateinische Motto bei, fügte aber eine Widmung hinzu und ersetzte das lateinische Epigramm bei Alciato durch sein eigenes (und Zitate von Horaz und Ausonius). Darüber hinaus kann die *pictura* selbst als eine Anspielung auf ästhetische Zusammenarbeit verstanden werden, denn sie erinnert an die bildliche Darstellung der alten Redensart von Zwergen, die auf den Schultern von Riesen stehen,²⁸⁾ also neuzeitlichen Gelehrten und Schriftstellern, die nur aufgrund der Klassiker zu ihrer Leistung gelangen. So enthält ein deutsches enzyklopädisches Manuskript des 15. Jahrhunderts die Abbildung eines großen, gekrönten Mannes, der eine viel kleinere Figur auf der Schulter trägt (Abb. 2).

Während sich der Kontext der Zeichnung von Whitneys (und Alciatos) Emblem deutlich unterscheidet, da es um den Wissenserwerb geht und die Demut (und vergleichsweise Kleinheit) der Schüler in Bezug auf ihre (vergangenen) Meister, ist doch die vorausweisende Handgeste dieselbe. Die spätere Leistung ist nur aufgrund der früheren möglich, doch gleichzeitig erlaubt die Position auf der Schulter die Wahrnehmung dessen, was sonst unerkannt geblieben wäre. Diese Konfiguration legt nahe, dass es nicht nur die jüngere Person ist, die von der Beziehung profitiert, sondern auch die ältere, die (in diesem Fall) ihre Beobachterposition durch die Last der Lehre verbessert.

Alciatos und Whitneys Emblem gibt nun der alten Vorstellung eine neue Wendung, indem es Personen gleicher Größe präsentiert. Dadurch werden Gleichheit und Gleichzeitigkeit betont.²⁹⁾ Die Gegenseitigkeit, die im Bild der Zwerge auf den Schultern von

25 OED: „frame, v.“ 5.a.

26 De Mornay: *A Woorke Concerning the Trewnesse of the Christian Religion*, S. 64. Der Kontext des Traktats von de Mornay, in dem der Ausdruck geprägt wurde, ist ein anderer, da er sich auf die Beziehung zwischen den drei Personen der Trinität konzentriert. Dennoch ist die Parallele frappierend, da bei de Mornay ebenfalls das Zusammenwirken verschiedener Fähigkeiten (in diesem Fall Macht, Weisheit und Güte), die von drei Personen repräsentiert werden, zentral ist.

27 Siehe die Einführung von Daly und Raspa (1988, S. 83–85) zu ihrer Whitney-Ausgabe.

28 Zum Ursprung und Kontext der Redensart s. Merton 1993 und Leuker 1997.

29 Das Bild ist möglicherweise auch von Darstellungen des Aeneas inspiriert, der Anchises auf seinem Rücken trägt, als er Troja verlässt. Doch während beide Schulterbilder (die Jungen auf den Schultern der Alten; die Alten, die von den Jungen getragen werden) auf diachrone Beziehungen verweisen, betont Whitneys Emblem die Gleichzeitigkeit.



Abb. 2. Enzyklopädische Handschrift mit allegorischen und medizinischen Zeichnungen, süddeutsch, ca. 1410, Washington, D.C., Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, Rosenwald ms. no. 3.

Riesen nur impliziert ist, wird hier explizit. Es ist kein *Geben* in der *pictura* abgebildet, definitiv wird aber durch das angewinkelte Bein beim Gehen, die ausgestreckte Hand und den zeigenden Finger der Anschein von Dynamik und Bewegungsrichtung erweckt. Hier geht es also um *Fähigkeiten*: Alle haben ihre jeweiligen Schwächen, aber wenn sie ihre Stärken zusammenführen, wird als Ergebnis eine vollkommen fähige Person entstehen. Die intermediale Form trägt ebenfalls dazu bei, dass das Emblem als eine Reflexion über ästhetisches *Geben* gelesen werden kann. Es ist eine Kombination aus zwei Modalitäten, von denen die eine durch das Sehen (d.h. das Bild) und die andere durch die Vorwärtsbewegung (d.h. den Text, der von Anfang zum Ende zu lesen ist und zu einer sprichwörtlichen Schlussfolgerung führt) gekennzeichnet ist. Der Bildkünstler gibt seine Augen, der Dichter seine (Vers-)Füße; so wird der poetologische metaphorische Ausdruck wörtlich genommen. *Geben* bedeutet in diesem Fall also nicht, wie in den ersten beiden Beispielen, dass etwas an andere weitergegeben wird, die dann auf dieser Grundlage arbeiten können, sondern es heißt, dass jeder das, was er kann und was benötigt wird, in das gemeinsame Projekt einbringt. Auf diese Weise wird das ästhetische Ziel erreicht (auf das die ausgestreckte Hand zeigt); gleichzeitig entstehen eine Gemeinschaft und ein Werk.

5. Zusammenarbeit mit dem Publikum bzw. Zuhörer: Epiloge und Applausaufrufe in *A Midsummer Night's Dream* und *The Tempest*

Auch im letzten Beispiel geht es um eine Form der Gemeinschaftsbildung, und zwar um dramatische Epiloge. Sie stellen eine Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum her und reflektieren so die (tatsächliche und imaginäre) Mitgestaltung des Publikums von Theaterstücken während der Aufführung. Die Shakespeare-Epiloge, mit denen wir uns befassen – Pucks schlitzohrige Coda in *A Midsummer Night's Dream* und Prosperos elegische Schlussworte in *The Tempest* – eröffnen einen direkten Kommunikationskanal zwischen der Welt des Stücks und der Welt jenseits des Stücks, und sie fordern das Publikum auf, diese wechselseitige Verbindung durch Applaus zu bestätigen. Der Applaus der Zuschauer:innen, als Zeichen der Anerkennung und des Wohlwollens dargebracht, wird wiederum durch ein ebenso wichtiges Zugeständnis von der Bühne erwidert. Darsteller und Schriftsteller bezeugen so die zentrale Bedeutung des Publikums für das gesamte Unterfangen. Diese bewusst inszenierte Reziprozität zeigt, dass das Werk selbst nur zwischen Produzenten und Publikum entstehen kann, das heißt nur dann, wenn die Zuschauer:innen selbst zu Co-Produzent:innen werden.

Die gattungsspezifischen Merkmale des Epilogs als performativer Akt und textuelles Artefakt, die seine besondere Eignung zur Mediation und Zusammenarbeit ausmachen, sind (1) dessen strukturelle und zeitliche Positionierung, die es ihm erlaubt, als Outro des Dramas zu fungieren und dessen rückwirkende Beurteilung zu beeinflus-

sen,³⁰ und (2) dessen kommunikative Ausrichtung, die die Etablierung eines Dialogs auf zwei kommunikativen Ebenen ermöglicht, zum einen zwischen Publikum und Darstellern und zum anderen zwischen Publikum und fiktionalen Figuren. Dieses doppelte Wesen des Dialogs kommt durch die Art und Weise zustande, wie die Epilog-Sprecher aus ihren Rollen heraustreten, sie aber nicht völlig hinter sich lassen. Folglich sprechen sie von einem Ort aus, der die Trennlinie zwischen Fiktion und Realität ebenso überbrückt wie die zwischen Schauspielern und Publikum.³¹ Die Beiträge, welche die Autoren, Schauspieler und Zuschauer:innen allesamt zur Inszenierung eines Stücks leisten, überqueren kulturell bedeutungsgeladene Grenzen.³²

Der Epilog, der Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* abschließt, ist beispielhaft für dieses Phänomen. Sein Sprecher, der listige Kobold Puck, bleibt teilweise in seiner Rolle, während er gleichzeitig mit seiner Ansprache an das Publikum die theatralische Illusion stört. Teils Figur, teils Schauspieler („shadow“, vgl. Z. 414), verdeutlicht und überbrückt Puck die Grenzen zwischen der Fiktion und ihrer Aufführung sowie zwischen Bühne

- 30 Sicherlich, wie Kent Cartwright 1991 in *Shakespearean Tragedy and Its Double: The Rhythms of Audience Response* argumentiert, kann sich ein Wechselspiel von Publikumsteilnahme und Distanzierung überall im Stück vollziehen; Epiloge sind jedoch Orte, an denen dieses Wechselspiel a priori strukturell verstärkt wird. Ähnlich wie es Douglas Bruster und Robert Weimann (2004, vgl. S. 1) im Hinblick auf frühneuzeitliche dramatische Prologe feststellen, ist auch der Epilog zugleich Text, Schauspieler und Aufführung. Wie Prologe sind Epiloge „boundary-breaking entities that negotiate[...] charged thresholds between and among, variously, playwrights, actors, characters, audience members, playworlds, and the world outside the playhouse“ (Bruster / Weimann, S. 2). Die Schwellenposition des Epilogs wird im Vergleich zum Prolog sogar noch dadurch betont, dass meistens eine Figur, die dem Publikum aus dem Stück bekannt ist, die abschließenden Zeilen halb in der Rolle und halb als Schauspieler spricht. So verkörpert der Epilog, wie Weimann 2000, S. 12, sagt, das Wechselspiel zwischen ‚locus‘ und ‚platea‘, d.h. „between the imaginary world-in-the-play [‚locus‘] and the playing-in-the-world of early modern London [‚platea‘]“.
- 31 Dieser Prozess der Grenzüberschreitung mag einerseits durch die Neigung des frühneuzeitlichen Publikums begünstigt worden sein, fest an die Macht der Literatur zu glauben, das menschliche Verhalten auch jenseits der Bühne zu beeinflussen (d.h. die Effekte der Literatur ‚durchbrechen‘ die Grenze zur Welt); andererseits waren die Zuschauer:innen, wie Jeremy Lopez 2003, S. 33, andeutet, an die Vorstellung des *theatrum mundi* gewöhnt und darauf geprägt, „correspondence between ‚world‘ and ‚stage““ zu erkennen, auch jenseits einseitiger moralischer Kausalität.
- 32 Audrey Nell Wiley 1932 argumentiert, dass die Popularität von Prolog und Epilog zwischen Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts sprunghaft anstieg, um dann im Theater der Restaurationszeit einen Höhepunkt zu erreichen, da zu dieser Zeit ein höherer Anspruch an Realitätsnähe eine striktere Trennung von Bühne und Publikum zur Folge hatte; die Zuschauer:innen – als „descendants of the Elizabethan audience“ – waren gleichzeitig nicht gewillt, „to be shut out and left to sit as silent watchers“ (Wiley 1932, S. 257). Prologe und Epiloge gewannen daher in Ermangelung des dramatischen Monolog („soliloquy“) als Vermittlungsformate zwischen Bühne und Zuschauerraum an Bedeutung. Wiley 1933 beschreibt auch einen Trend zu Prologen und Epilogen, die an das Publikum appellierten und weiblich besetzt oder weibliche Personifikationen waren; eine Tendenz, die vor der Schließung der Theater einsetzte und im Restaurationsdrama an Popularität gewann.

und Zuschauerraum. Bei seinem Versuch, die Haltung des Publikums gegenüber dem Stück und den Spielern zu formen, ist die Anerkennung der gegenseitigen Abhängigkeit von Theaterschaffenden und Publikum von wesentlicher Bedeutung. Puck ermutigt die Zuschauer:innen zu einer wohlwollenden Haltung gegenüber dem Bühnengeschehen, indem er ihnen vorschlägt, sich anhand ihrer eigenen Vorstellungskraft selbst zu täuschen, was sie gleichzeitig an die träumerisch-verzauberte Welt des Stücks bindet. Er legt ihnen nahe, sich die gesamte Aufführung als Traum zu denken, sich selbst als Träumer:

If we shadows have offended,
 Think but this, and all is mended –
 That you have but slumbered here
 While these visions did appear.
 And this weak and idle theme, 418
 No more yielding but a dream,
 Gentles, do not reprehend.
 If you pardon, we will mend.
 And, as I am an honest Puck,
 If we have unearnèd luck 423
 Now to 'scape the serpent's tongue,
 We will make amends ere long,
 Else the Puck a liar call.
 So good night unto you all.
 Give me your hands if we be friends, 428
 And Robin shall restore amends.³³

Die starke wechselseitige Wirkung des Epilogs zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sich selbst der störrische und launenhafte Puck seinen Konventionen unterwirft. Obwohl Puck im Dienst des Elfenkönigs Oberon im Verlauf des Stücks neue Beziehungen stiftet, ist er keinesfalls daran interessiert, die Anweisungen seines Herrn aufs Wort zu befolgen, und insgesamt hat er deutlich mehr Freude daran, Harmonie zu stören als sie zu schaffen. Dennoch muss er sich – trotz seiner bekundeten Freude an der Dummheit der Sterblichen (vgl. 3.2.117) – dem guten Willen der Sterblichen im Publikum beugen. Puck bittet die Zuschauer:innen nicht nur um eine großzügige Haltung gegenüber dem Stück, sondern auch um einen aktiven Beitrag dazu: Nur, wenn sie ihre Hände reichen (*'give their hands'*, vgl. Z. 428)³⁴ – praktisch in Form von Applaus, symbolisch in Freundschaft

33 Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream*, 5.1.414–429.

34 Wie Inge Leimberg 1987 gezeigt hat, kann der Ausdruck *'give me your hand'* in Shakespeares Werk je nach Kontext seine Bedeutung ändern und sowohl auf Zerstörung als auch auf Versöhnung zielen. Es ist daher von Bedeutung, dass Puck seine Bitte im Kontext des Epilogs äußert: Hier dient der Ausdruck, in seinen diversen Varianten, üblicherweise der Pflege einer freundschaftlichen Beziehung zwischen Schauspieltruppe und Publikum.

und Wohlwollen –, kann die Aufführung für alle zufriedenstellend beendet werden.³⁵ Durch die klatschenden Hände wird die Rolle der Zuschauer:innen als Co-Produzent:innen des Dramas symbolisiert.³⁶

Auch der berühmteste Epilog der anglophonen Theatergeschichte bedient sich des Motivs der Hände, um die Beteiligung des Publikums zu signalisieren – sowohl an der Konstituierung als auch an der Auflösung der Bühnenfiktion. Prosperos Rede, mit der Shakespeares *The Tempest* endet, betont, dass nur der durch Applaus ausgedrückte gute Wille der Zuschauer:innen – „the help of your good hands“ (Z. 6) – die Schauspieler angemessen aus ihren Rollen ‚befreien‘ oder gar ‚erlösen‘ kann. Prospero räumt dem Publikum in Bezug auf die Inszenierung erhebliche Macht ein, indem er sich bittend an sie wendet:

[...] Let me not,
 Since I have my dukedom got
 And pardoned the deceiver, dwell
 In this bare island by your spell,
 But release me from my bands 327
 With the help of your good hands.
 Gentle breath of yours my sails
 Must fill, or else my project fails,
 Which was to please. Now I want
 Spirits to enforce, art to enchant, 332
 And my ending is despair,
 Unless I be relieved by prayer,
 Which pierces so that it assaults
 Mercy itself and frees all faults.
 As you from crimes would pardoned be, 337
 Let your indulgence set me free.³⁷

- 35 Die konventionelle Geste ist besonders bedeutsam, da, wie Lopez 2003, S. 33, attestiert, „more than any other drama, early modern drama talks about and openly solicits applause“, sowohl als Ausdruck der Verbindung zwischen Bühne und Publikum als auch als Mittel zur Feststellung des Wertes eines Stücks (vgl. Lopez 2003, S. 34). Um seine Aussage zu untermauern, zitiert Lopez 2003, S. 33, eine Passage aus William Prynnes antitheatralischem *Histrio-Mastix*, in der die Hände durch ihre enge Assoziation mit dem Theater befleckt werden: „if we believe *Tertullian*, these Applauses so pollute men's hands, that they can neither lift them up to God in prayer, nor yet stretch them out to receive the Sacrament in an holy manner. God requires Christians to lift up holy hands to him in prayer: to bring cleaned, washed, pure hands and hearts unto his sacraments, not tainted with the filth of any sinne. Now Stage-applauses defile mens hands and hearts, making them so polluted, that they can neither lift them up in prayers ... nor yet extend them to embrace Christ's saved Body and Blood, without defilement.“
- 36 Siehe auch den oben besprochenen Prolog zu *The Two Noble Kinsmen*, in dem die Abhängigkeit der Dramatiker und der Schauspieler von den „helping hands“ (Z. 26) des Publikums erwähnt wird.
- 37 Shakespeare: *The Tempest*, 5.1.323–338.

Während Prospero mit der Aura eines Hohepriesters des Theaters suggeriert, dass er Applaus und Jubel („Gentle breath“, Z. 329) in eine wirkmächtige Fürbitte verwandeln kann (und das Klatschen in ein Heben der Hände zum Gebet), tritt der freche Puck weniger grandios auf. Beide Redner bestehen jedoch darauf, dass das Publikum einen Beitrag leisten muss, das heißt, dass es die Hände reichen muss (sowohl wörtlich als auch metaphorisch), wenn das theatralische Projekt nicht scheitern soll. Sowohl Puck als auch Prospero weisen ausdrücklich auf gegenseitige Abhängigkeiten hin und begründen eine Ästhetik des gegenseitigen *Gebens* in der Figur der aktiven Hand, die klatscht, sich erhebt und sich einem Partner auf der Bühne entgegenstreckt.³⁸

6. Ergebnis

Es wurde gezeigt, wie die Figur des *Gebens* bzw. die des *Gebens undnehmens* dazu dient, mehrere Dimensionen der gemeinschaftlichen Autorschaft zu erschließen. *Geben* ist ein Konzept und eine Metapher, die der sozialen Welt entspringt, und diese soziale Dimension kommt überall dort zum Tragen, wo die Metapher angewendet wird. Ästhetisches Schaffen ist nicht möglich, ohne dass Worte, Ideen, Entwürfe, Manuskripte, Geld etc. *gegeben und genommen* werden. Dementsprechend erscheinen Co-Kreativität und Zusammenarbeit eher als Standard denn als Ausnahme, sobald der Produktionsprozess unter dem Aspekt des *Gebens* betrachtet wird. Wird das *Geben* als ästhetische Reflexionsfigur verwendet, bewirkt es noch mehr. In jedem der vorherigen Beispiele wird die Überschreitung von Grenzen und Beschränkungen zum Thema, wenn die Reflexionsfigur des *Gebens* Anwendung findet. In den ersten beiden Beispielen, *The Two Noble Kinsmen* und Herberts Gedicht *A Wreath*, überwindet die Zusammenarbeit des *Gebens* die Grenzen der Zeit. Chaucer kann dem neuen Theaterstück etwas *geben*, und Fletcher und Shakespeare machen ihn, indem sie seine Rolle auf diese Weise konzipieren, zu einem (ehrfurchtgebietenden) Partner im aktuellen Bühnengeschäft. Das *Geben* ermöglicht, dass Autoren von Quellentexten als Co-Autoren betrachtet werden können. In Herberts Gedicht transzendiert das *Geben* die Zeit, indem es das Problem des Ursprungs in der poetischen Produktion zum Ausdruck bringt: Nur wenn einem etwas gegeben wird, kann man geben, aber zumindest für den menschlichen Sprecher ist das *Geben* auch die Voraussetzung dafür, zu erhalten, was man braucht. Indem Herbert diese Überwindung der Zeitlichkeit als Austausch des menschlichen Sprechers mit Gott darstellt, nutzt er die Figur des *Gebens* auch, um die Begrenztheit menschlicher Fähigkeiten zu thematisieren. Der Wunsch zu geben schafft ein Bewusstsein für die eigenen Defizite, und der Co-Autor

38 Mit Blick auf einen verwandten Forschungsgegenstand hat Alison Findlay 2020, S. 327, die „language of inclusivity“ in Shakespeare-Epilogen untersucht und ihre Funktion als ideologische ‚Interpellation‘ beschrieben.

(der in Herberts Fall auch der Empfänger einer Gabe ist) muss den Mangel ausgleichen. Dies wurde auch im Whitney-Emblem deutlich: Der eine gibt, was dem anderen fehlt. Das gegenseitige *Geben* bzw. Kombinieren von Fähigkeiten mit dem gemeinsamen Ziel, ein Werk zu schaffen, lässt sich am (inter-)medialen und formalen Charakter der Werke selbst ablesen; sowohl *A Wreath* als auch das Whitney-Emblem sind auf diese Weise Manifestationen dessen, worüber sie nachsinnen. Der Austausch, der durch die selbstreflexive Form des Epilogs verhandelt wird, hat auch eine wichtige zeitliche Dimension; geht doch die Gabe des Stücks selbst – an das Publikum – der Gabe der Anerkennung voraus. Darüber hinaus beschäftigen sich Epiloge mit dem Topos der Grenzüberschreitung. Das *Geben* kann hier dazu dienen, eine zusätzliche Grenzüberwindung auszudrücken, nämlich die von Werk zu Welt. Sowohl die ästhetische Andersartigkeit der fiktionalen Darstellung als auch Sinn und beabsichtigte Wirkung des Werks sind bedeutungslos ohne diejenigen, für die es gemacht wurde. Es kann nicht zu einer Gabe kommen, ohne dass das Publikum seinerseits etwas gibt. Das *Geben* führt damit das gemeinschaftlich produzierte ästhetische Artefakt zurück in die soziale Welt, aus der diese Reflexionsfigur gewonnen wurde.³⁹ Unser Ende ist also nur ein Anfang, der neue Fragen aufwirft: Wie steht es zum Beispiel mit der Hierarchie zwischen den Gebenden? Bekommt das *Geben* selbst eine andere Bedeutung, wenn es auf die gemeinschaftliche Hervorbringung eines Artefakts bezogen wird, und wirkt diese Bedeutung auf die soziale Verwendungsebene zurück?⁴⁰ Dass diese Fragen unmittelbar nahe liegen, zeigt, wie deutlich unsere Metapher die Ästhetik gemeinschaftlicher Autorschaft als Verbindung der Eigendynamik literarischer Produktion mit vielfältigen sozialen Funktionsbezügen zu erhellen vermag.

39 Wie das Beispiel von Herberts *A Wreath* gezeigt hat, kann diese soziale Welt auch Gott umfassen, der weit über dem menschlichen Sprecher steht und trotzdem auf vertraute Weise von ihm als derjenige angesprochen wird, der ihm „simplicitie“ geben soll. Reflexionen über solche hierarchischen und dennoch interdependenten kollaborativen Prozesse lassen sich auch in anderen Gedichten Herberts finden, z.B. in *Dialogue*.

40 Im Gegensatz dazu steht die Perspektive von Mauss 1923/24.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Book of Common Prayer: The Texts of 1549, 1559, and 1662, hg. von Brian Cummings, Oxford 2011.
- Herbert, George: The English Poems of George Herbert, hg. von Helen Wilcox, Cambridge 2007.
- de Mornay, Philippe: A Woorke Concerning the Trewnesse of the Christian Religion, übers. von Sir Philip Sidney / Arthur Golding, London 1587 [Faksimile-Nachdruck New York 1976].
- Shakespeare, William: The Tempest, hg. von Stephen Orgel, Oxford 1987 (The Oxford Shakespeare).
- Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream, hg. von Peter Holland, Oxford 1995 (The Oxford Shakespeare).
- Shakespeare, William / Fletcher, John: The Two Noble Kinsmen, hg. von Lois Potter, London 2015 (The Arden Shakespeare: Third Series).
- Whitney, Geoffrey: A Choice of Emblemes and Other Devises (Leyden: Plantin, 1586), hg. von Peter M. Daly / Anthony Raspa, in: Peter M. Daly / Leslie T. Duer / Anthony Raspa (Hgg.): The English Emblem Tradition, Toronto / Buffalo / London 1988 (Index Emblematicus 1), S. 79–338.

Sekundärliteratur

- Albrecht 2002 = Albrecht, Roberta: Herbert's *Deniall*, *Jordan I* and *II*, and *A Wreath*, in: The Explicator 60.3 (2002), S. 127–131.
- Aubrey 1982 = Aubrey, John: Francis Beaumont 1584–1616, in: Richard Barber (Hg.): Brief Lives, Woodbridge 1982, S. 37.
- Bauer / Zirker 2018 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Shakespeare and Stylometrics. Character Style Paradox and Unique Parallels, in: Anne-Julia Zwierlein / Jochen Petzold / Katharina Boehm / Martin Decker (Hgg.): Anglistentag 2017 Regensburg. Proceedings, Trier 2018 (Proceedings of the Conference of the German Association for the Study of English 39), S. 31–38.
- Bauer / Zirker 2019 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Autorschaft und Mitschöpfung in der englischen Literatur der frühen Neuzeit. Von George Herbert bis William Shakespeare, in: Annette Gerokreiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift 88), S. 419–443.
- Bauer / Zirker 2021 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Shakespeare's Medieval Co-Authors, in: Lukas Rösl / Stefanie Gropper (Hgg.): In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship, Berlin / Boston 2021 (Andere Ästhetik – Studien 1), S. 217–238.
- Brogan / Gutzwiller 2012 = Brogan, T. V. F. / Gutzwiller, Kathryn J.: Anthology. I. Classical, in: The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, hg. von Roland Greene / Stephen Cushman, 4. Aufl. Princeton, NJ 2012, S. 52–53.
- Bruster / Weimann 2004 = Bruster, Douglas / Weimann, Robert: Prologues to Shakespeare's Theatre. Performance and Liminality in Early Modern Drama, London 2004.
- Cartwright 1991 = Cartwright, Kent: Shakespearean Tragedy and Its Double. The Rhythms of Audience Response, Pennsylvania, PA 1991.
- Craig 2009 = Craig, Hugh: The 1602 Additions to *The Spanish Tragedy*, in: Hugh Craig / Arthur Kinney (Hgg.): Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship, New York 2009, S. 162–180.
- Craig 2009/10 = Craig, Hugh: Style, Statistics, and New Models of Authorship, in: Early Modern Literary Studies 15.1 (2009/10), URL: <http://purl.oclc.org/emls/15-1/craistyl.htm> (letzter Zugriff: 6. November 2022).

- Daly / Raspa 1988 = Daly, M. Peter / Raspa, Anthony: Introductory Note, in: Geoffrey Whitney: A Choice of Emblemes and Other Devises (Leyden: Plantin, 1586), hg. von Peter M. Daly / Anthony Raspa, in: Peter M. Daly / Leslie T. Duer / Anthony Raspa (Hgg.): The English Emblem Tradition, Toronto / Buffalo / London 1988 (Index Emblematicus 1), S. 83–85.
- Egan 2017 = Egan, Gabriel: A History of Shakespearean Authorship Attribution, in: Gary Taylor / Gabriel Egan (Hgg.): The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion, Oxford 2017, S. 27–47.
- Egan / Taylor 2017 = Egan, Gabriel / Taylor, Gary (Hgg.): The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion, Oxford 2017.
- Egan et al. 2016 = Egan, Gabriel / Segarra, Santiago / Eisen, Mark / Riberio, Alejandro: Attributing the Authorship of the *Henry VI* Plays by Word Adjacency, in: Shakespeare Quarterly 67.2 (2016), S. 232–256.
- Findlay 2020 = Findlay, Alison: Epilogues and Last Words in Shakespeare. Exploring Patterns in a Small Corpus, in: Sage Journals 29.3 (2020), S. 327–346.
- Greenblatt 1988 = Greenblatt, Stephen: Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Berkeley / Los Angeles 1988 (Studies in Cultural Poetics 84).
- Hentschel 2019 = Hentschel, Ingrid: Zur Einführung, in: Ingrid Hentschel (Hg.): Die Kunst der Gabe. Theater zwischen Autonomie und sozialer Praxis, Bielefeld 2019 (Theater 104), S. 9–26.
- Hirschfeld 2001 = Hirschfeld, Heather Anne: Early Modern Collaboration and Theories of Authorship, in: Publications of the Modern Language Association 116.3 (2001), S. 609–622.
- Hirschfeld 2004 = Hirschfeld, Heather Anne: Joint Enterprises. Collaborative Drama and the Institutionalization of the English Renaissance Theater, Amherst 2004 (Massachusetts Studies in Early Modern Culture).
- Hirschfeld 2015 = Hirschfeld, Heather Anne: Playwriting in Shakespeare's Time: Authorship, Collaboration, and Attribution, in: Margaret Jane Kidnie / Sonia Massai (Hgg.): Shakespeare and Textual Studies, Cambridge 2015, S. 13–26.
- Juola 2008 = Juola, Patrick: Authorship Attribution, in: Foundations and Trends in Information Retrieval 1.3 (2008), S. 233–334.
- Kronenfeld 1981 = Kronenfeld, Judy Z.: Herbert's *A Wreath* and Devotional Aesthetics. Imperfect Efforts Redeemed by Grace, in: English Literary History 48.2 (1981), S. 290–309.
- Leimberg 1987 = Leimberg, Inge: „Give me thy hand“. Some Notes on the Phrase in Shakespeare's Comedies and Tragedies, in: Bernhard Fabian / Kurt Tetzeli von Rosador (Hgg.): Shakespeare. Text, Language, Criticism. Essays in Honour of Marvin Spevack, Hildesheim 1987, S. 118–146.
- Leuker 1997 = Leuker, Tobias: ‚Zwerge auf den Schultern von Riesen‘. Zur Entstehung des berühmten Vergleichs, in: Mittellateinisches Jahrbuch 32.1 (1997), S. 71–76.
- Lopez 2003 = Lopez, Jeremy: Theatrical Convention and Audience Response in Early Modern Drama, Cambridge 2003.
- Masten 1997a = Masten, Jeffrey: Playwrighting. Authorship and Collaboration, in: John D. Cox / David Scott Kastan (Hgg.): A New History of Early English Drama, New York 1997, S. 357–382.
- Masten 1997b = Masten, Jeffrey: Textual Intercourse. Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14).
- Mauss 1923/24 = Mauss, Marcel: Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques, in: L'Année Sociologique 1 (1923/24), S. 30–186.
- Merton 1993 = Merton, Robert K.: On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript, Chicago 1993.
- Mowat et al. 2021 = Mowat, Barbara / Werstine, Paul / Poston, Michael / Niles, Rebecca: Synopsis, in: The Two Noble Kinsmen, hg. von Barbara Mowat / Paul Werstine / Michael Poston / Rebecca Niles, in: The Folger Shakespeare, URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/the-two-noble-kinsmen/prologue/> (letzter Zugriff: 6. November 2022).

- OED = Oxford English Dictionary Online: The Definitive Record of the English Language, Oxford University Press 2022, URL: www.oed.com (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Papilloud 2018 = Papilloud, Christian: Marcel Mauss, the Gift and Relational Sociology, in: François Dépelteau (Hg.): *The Palgrave Handbook of Relational Sociology*, Cham 2018, S. 663–675.
- Potter 2015 = Potter, Lois: Introduction, in: William Shakespeare. *The Two Noble Kinsmen*, hg. von Lois Potter, London 2015 (*The Arden Shakespeare: Third Series*), S. 1–145.
- Teramura 2012 = Teramura, Misha: The Anxiety of Auctoritas. Chaucer and *The Two Noble Kinsmen*, in: *Shakespeare Quarterly* 63.4 (2012), S. 544–576.
- Weimann 2000 = Weimann, Robert: Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre, hg. von Helen Higbee / William West, Cambridge 2000 (*Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture* 39).
- Wiley 1932 = Wiley, Autrey Nell: The English Vogue of Prologues and Epilogues, in: *Modern Language Notes* 47.4 (1932), S. 255–257.
- Wiley 1933 = Wiley, Autrey Nell: Female Prologues and Epilogues in English Plays, in: *Publications of the Modern Language Association*, 48.4 (1933), S. 1060–1079.

II. Explizite Ausstellung von pluraler Autorschaft

Frank Bezner

E pluribus unum?

Zur Ästhetik der lateinisch-deutschen Gedichte in den *Carmina Burana*

Abstract

After a brief sketch of the literary dynamics of plural authorship(s) in Medieval (Latin) literatures, the chapter focuses on a prominent, yet atypical phenomenon: the bilingual German-Latin poems among the *Carmina Burana*. These poems, it is argued, function within a principal dynamics of early and flexible transmission (or 'wandering') of single German stanzas unbound by individual authorship. As a reading of *Carmen Buranum* 169 (*Hebet sidus*) shows, these Latin poems characterized by their German final stanzas can be understood as learned interventions into the literary matrix of vernacular poetry, or *Minnesang*. Constellating two literary traditions in this way of marked plurality opens aesthetic spaces that are used to investigate from a critical perspective of learned clerical authors the tensions behind the loving subject of early German *Minnesang*.

Keywords

Medieval Latin Lyric, *Carmina Burana*, Walther von der Vogelweide, *Minnesang*, Medieval Authorship, German-Latin Poetry in the Middle Ages, Maccaronic Poetry

1.

Zumindest vor dem Hintergrund neuzeitlicher Systeme und Konzepte des Literarischen provoziert die Frage nach ‚pluraler Autorschaft‘ eine doppelte Irritation. So unterminiert sie *eo ipso* die Vorstellung des *einen* – sei es emphatisch als Originalgenie, sei es biographisch-historisch als Autor-Subjekt verstandenen – Urhebers literarischer Werke. Wo mehr als ‚der eine‘ oder ‚die eine‘ Autor:in bei der Produktion von Texten anzusetzen ist, entspinnt sich eine multi-perspektivische Dialektik, die auktoriale Alleinvertretungsansprüche aufhebt und in eine Koexistenz autorisierender Instanzen zu verwandeln mag – ganz gleich, wie diese gedacht werden und mithin gerade auch dann, wenn im Zuge eines breiteren Autorbegriffes auch Redaktor:innen, Bearbeiter:innen, Editor:innen und nicht zuletzt auch Leser:innen als produktive (Mit-)Urheber:innen gedacht werden (können).¹ Plurale Autorschaft weist demnach auf ein ‚Ineinander‘, auf

1 Zur allgemeinen Forschungsliteratur zur Thematik der ‚pluralen Autorschaft‘ sei auf die Einleitung zu diesem Band verwiesen, v. a. S. XXIII–XXVIII. Zum prinzipiellen Thema Autorschaft vgl. etwa die wichtigen Sammelbände von Henkes / Saller / Richter 2000; Detering 2002.

ein Spiel, auf Hierarchien bei der Produktion literarischer Texte, was den Status und die Temporalität von Textualität dynamisiert und Spielräume für Modi des Ästhetischen eröffnet, in die Brüche, Grenzen, Relationen eingeschrieben sind.

Allerdings ist diese apriorische Dekonstruktion des – mittlerweile allfällig verabschiedeten, doch nach seinem Tod immer wieder betrauernden und teils wiederauf-erstandenen – Autors durch die Pluralisierung seiner Ansprüche nur die eine Seite der Medaille. Denn interessanterweise unterminiert die Frage nach pluraler Autorschaft zudem gerade auch diejenigen Positionen, mit denen üblicherweise die Vorstellung oder der Mythos des einen Autors mit Alleinvertretungsanspruch *in Frage gestellt* wird. Hatten Ansätze wie die von Roland Barthes oder Michel Foucault den Autor zugunsten der Rezeption eines textuellen Gewebes verabschiedet oder ihn als Instanz exkludierender diskursiver Mechanismen begriffen, kommt es bei der Frage nach pluraler Autorschaft im Sinne eines ‚konzeptionellen Rebounds‘ zu einer dialektischen Dynamik. Denn das auktoriale Individuum wird zwar einerseits als *prima causa* und Ursprung von Textualität und Geltung deprivilegiert, andererseits aber als notwendiges Korrelat *dieser* Dekonstruktion gerade wieder etabliert. Schließlich geht es bei der Frage nicht nur um dekonstruierende Pluralisierung, sondern um *Autorschaft*, um spezifische, distinkte Instanzen von Produktion und Geltung. Zur *Auflösung* ins plurale Spiel tritt demnach die Konstruktion diverser *auctores*, Rollen und Urheberschaften, die schwerlich als indistinkt-anonyme Dimensionen oder Faktoren gedacht werden können. Entscheidend für die Frage nach der Konzeptualisierung und literarischen Dynamik pluraler Autorschaft ist somit nicht nur die Pluralisierung des einen Autors oder der einen Autorin, sondern eine Dialektik zwischen Kollektiv, autorisierenden Instanzen und Entmächtigung einerseits sowie Produktion, Autorisierung und Geltung andererseits. Die mit pluraler Autorschaft verbundene, besser: durch sie spezifisch etablierte Ästhetik bezieht ihr ‚anderes‘ Potenzial damit aus der Bezogenheit auf diese konstitutive Dialektik des Phänomens.

2.

Gerade im Bereich der lateinischen Literatur des Mittelalters – dem Gegenstand dieser Überlegungen – stellt diese Dialektik, das Spiel der Instanzen, keine unbekannte Größe dar.² Denn gerade in der literarischen Kultur des lateinischen Mittelalters waren Formen

2 Die Frage nach Autor und Autorschaft wurde im Bereich der Mediävistik insbesondere im Rahmen der volkssprachigen Philologien entwickelt, vgl. etwa die mediävistischen Beiträge in Haug / Wachinger 1992; Andersen et al. 1998; Fohrmann / Kasten / Neuland 1999; Meier / Wagner-Egelhaaf 2011; Meier / Wagner-Egelhaaf 2014. Aus dem Bereich der Romanistik, vgl. Hult 1989 (Chrétien de Troyes) oder Ascoli 2008 (Dante). Dezidiert mittellateinische Beiträge sind eher rar gesät; zentral sind die Arbeiten von Alastair Minnis zur Theorie der Autorschaft (vgl. Minnis 1984 und Minnis / Scott 2003) sowie neben den wichtigen Überlegungen von Müller 1995 die Arbeiten von

und Modi pluraler Autorschaft zwar nicht die Regel, aber ebenso wenig die verstörende Ausnahme – und dies als Konsequenz und Korrelat der spezifischen materialen, institutionellen und teils auch politischen Implikationen mittellateinischer Literatur(en). Zu nennen wären zunächst die durch die handschriftliche Kultur des Mittelalters fast durchweg generierten Spielräume post-aktorialer Intervention, die zwar selten zu der von der Forschung zeitweise gefeierten *variance* geführt haben, aber nichtsdestotrotz ein prinzipielles Retextualisierungspotenzial und damit eine fundamentale kulturelle Matrix für Formen kollektiver, kollaborativer, pluraler, oft auch spielerisch gebrochener Autorschaft eröffnen, die dem lateinischen Mittelalter auch bewusst war.³ Zahlreiche Gattungen – etwa die Hagiographie oder auch die geistliche Lyrik – sind dabei wesentlich von dieser Pluralisierung geprägt; diese wiederum ist ursächlich mit religiösem, politischem und institutionellem Wandel verbunden: Die Vita des Heiligen wird – wie (un-)gebrochen oder (un-)markiert auch immer – umgeschrieben, um seine spirituelle Radikalität anzupassen, religiöse Normen zu etablieren oder institutionell-politische Ansprüche im Sinne einer am auratischen Subjekt verhandelten Agenda zu (de-)legitimieren; in vergleichbarer Weise werden geistliche Texte, etwa die liturgische Sequenz, re-arrangiert, erweitert oder verknüpft, um liturgischen Wandel zu adressieren oder religiöse Identität zu markieren.

Als institutionelles Korrelat dieser ubiquitären Praxis ließe sich zudem der Produktionsprozess im mittelalterlichen Skriptorium⁴ bestimmen, in dem mehrere Instanzen bei der Verfertigung eines Textes mitwirkten: eine prinzipiell kollaborative Praxis, die immer wieder über die schlicht gemeinsame, materielle Verfertigung einer Handschrift hinausweist. So zeigen etwa die Werke Hildegards von Bingen oder Mechthilds von Magdeburg,⁵ an denen zentrale (männliche) Figuren aus dem Bereich von Kloster und Stift maßgeblich beteiligt waren, dass hiervon auch inhaltliche Dimensionen und Fragen von Autorität und Geltung berührt wurden.⁶

Teils damit verbunden kommt es im Rahmen der *Inszenierung* von Autorschaft durch einzelne Autor:innen – seien es Rupert von Deutz, Hildegard von Bingen oder Mechthild von Magdeburg – immer wieder dazu, dass sich diese gerade nicht als monadische Autor-Subjekte begreifen oder konstruieren, sondern in Beziehung zu anderen Instanzen – Schreibern, Vertrauten und nicht zuletzt Gott oder den Heiligen Geist – setzen:

Christel Meier-Staubach, die insbesondere spezifische Autorrollen kontextualisieren, vgl. etwa Meier-Staubach 2000; Meier-Staubach 2015 oder im weiteren Sinne auch Bezner 2001.

3 Vgl. zum Beispiel Müller 1995, S. 27 (mit Verweis auf Bonaventuras Theorie): „Der Autor ist nicht der *creator ex nihilo*; er nimmt an einer Rede teil, die lange vor ihm in Gang gekommen ist, und setzt darin nur seine eigenen Akzente, indem er ‚Eigenes‘ hinzufügt.“

4 Vgl. hierzu etwa Cohen-Mushlin 1994.

5 Vgl. zu Mechthild von Magdeburg auch den Beitrag von Annette Gerok-Reiter in diesem Band, S. 3–29.

6 Vgl. dazu etwa Poor 2004.

eine Praxis, die mit der in vielen Bibelkommentaren entwickelten ‚Theorie‘ des sakralen Textes korreliert und im Rahmen einer christlichen Kultur mit ‚anderen‘ Formen der Geltung und Autorisierung verbunden ist.⁷ Kaum verwunderlich ist es daher, dass sich *last but not least* eine Vielzahl einschlägiger mittelalterlicher ‚Theoretiker‘ von Autor und Autorschaft gerade an der Problematik mehrerer produktiver Instanzen im Entstehungs- und Fertigstellungsprozess literarischer Texte abarbeitet. Vor dem Hintergrund scholastisch transformierter aristotelischer Episteme erörtern Thomas von Aquin und Alexander von Hales, Bonaventura, Aegidius Romanus und Heinrich von Gent, wie das Verhältnis pluraler Instanzen – von Gott über den menschlichen *Auctor* bis hin zu Schreiber, Kompilator und Pergament – gerade als Komplex von Ursachen und Autorisierungen gedacht werden kann.⁸ Sie eröffnen damit einen zeitgenössischen Reflexionshintergrund, in dem das Ineinander verschiedener Autorisierungsinstanzen denkbar, ja zum Regelfall wurde.

All dies heißt nicht, dass es in diesem Diskursfeld nicht etwa auch ein klares Bewusstsein der Abgrenzung autorisierender Dimensionen und auch Autorschaft(en) gegeben hätte. Doch die konzeptionellen und ästhetischen Aspekte dieser pervasiven, im weiteren Bereich der geistlichen lateinischen Literatur verorteten fundamentalen Matrix *pluraler* Autorschaft sind dabei weder allgemein noch mit Blick auf einzelne Autor:innen oder Phänomene systematisch erforscht oder dargestellt worden. In allgemeiner Hinsicht ginge es dabei wohl um eine institutionell, historisch und mit Blick auf die Dynamik der Überlieferung differenzierte ‚andere‘ Poetik und Ästhetik pluraler Autorschaft, bei der die Frage nach einer Neudimensionierung von Autorschaft im Rahmen einer Dialektik von Individuum und Kollektiv sowie von individueller Verfertigung und supra-individueller Geltung im Vordergrund stehen dürfte – und dies stets vor dem Hintergrund, dass sich im lateinischen Mittelalter gerade auch Konzepte nichtpluraler, individueller Autorisierung und Autorschaft gerade im dialektischen Feld, im Spannungsfeld, zur *kollektiven* Praxis oder Geltungskonstruktion, herauszubilden schienen.⁹ Im Ganzen erweist sich plurale Autorschaft somit bereits *prima facie* als materiell reiches und konzeptionell ergiebiges Feld, ja als nicht *eo ipso* verstörender, sondern vielmehr fundamentaler Modus. Im Mittelalter, so könnte man zugespitzt sagen, implodiert der dem modernen Diskurs von Autor und Autorschaft inhärente prekäre Status pluraler Produktion.

7 Hierzu insbesondere die Arbeiten von Meier-Staubach 2000; Meier-Staubach 2015.

8 Einschlägig hier Minnis / Scott 2003, insb. S. 165–276, sowie Minnis 1984, S. 73–117; vgl. auch Ascoli 2008.

9 Dazu etwa Ascoli 2008.

3.

Eben deshalb widmet sich der folgende Beitrag einem Bereich, in dem die Pluralisierung von Autorschaft in mehrfacher Hinsicht – gerade auch vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Dimension – eine Herausforderung, ja eine Irritation mit ästhetischem Potenzial darstellt. Im Fokus der folgenden Ausführung steht die ‚weltliche‘, besser: die nichtgeistliche Lyrik des lateinischen Mittelalters, genauer: die mittellateinische Liebeslyrik, und damit eine Gattung, bei der es zwar nicht wenige Texte, aber kaum Autoren gibt.¹⁰ Anders als in den volkssprachigen Korrelaten der Gattung kristallisieren sich hier mit sehr wenigen Ausnahmen weder in den Texten selbst noch in der Überlieferung oder durch Zuschreibungsprozesse biographische Autor-Subjekte oder -Rollen heraus. Kein Walther von der Vogelweide oder Heinrich von Morungen; kein Jaufré Rudel; kein Dante; und ebenso keine *Accessus ad auctores*, *Vidas* oder auch autorzentrierte Sammlungen. Selbst jene generischen Autor-Subjekte, die als ‚Archipoeta‘ oder ‚Golias‘ aus anderen Gattungen der nichtgeistlichen lateinischen Lyrik, also aus moralisch-satirischer Dichtung und aus der Vagantenlyrik bekannt sind, fehlen (mit wenigen, unbedeutenden Ausnahmen) hier vollständig. Wo Autoren somit zwar Texte produziert haben müssen, als Autoren – sei es intratextuell, sei es außerhalb des literarischen Textes – jedoch nicht markiert sind, wird die Frage nach pluraler Autorschaft prekär und ließe sich mit Blick auf die gesamte Gattung, so scheint es, überhaupt nicht stellen, es sei denn im Sinne jener allfälligen Retextualisierung und *variance*, die sich auch in der mittellateinischen Liebeslyrik fruchtbar erörtern ließe.

Keine Regel existiert freilich ohne Ausnahme, und eben diese Ausnahme generiert sowohl im Hinblick auf neuzeitliche als auch gegen den Hintergrund mittelalterlicher Formen und Konzeptionen lyrischer Autorschaft eben jenes Irritationspotenzial, das die dialektische Frage nach pluraler Autorschaft bzw. Ästhetik konzeptionell so interessant macht. Illustrieren lässt sich das zu behandelnde Phänomen dabei durch einen Blick auf fol. 68^r des *Codex Buranus* (Abb. 1), der wichtigsten Sammlung weltlicher Lyrik des lateinischen Mittelalters.¹¹

Das hier abgebildete Gedicht mit einer durch große Initiale („H“) sowie alternierend rubrizierte Versalien („E-B-E-T“) ausgezeichneten Eingangsstrophe, auf die drei weitere – nunmehr mit kleineren *litterae notabiliores* (I[n] – T[empus] – T[abet]) markierte – lateinische Strophen folgen, bevor das Gedicht mit einer Schlussstrophe endet, die nun aber in mittelhochdeutscher Sprache verfasst ist (*Roter munt*). Dass es sich dabei um ein Gedicht handelt, haben die äußerst sorgfältigen Schreiber bzw. Redaktoren der

10 Zur Gattung vgl. Dronke 1968; Dronke 1975 und Bezner 2021b.

11 Zum *Codex Buranus* vgl. *Carmina Burana* (Hilka / Schumann), II, 1, S. 1*–98* und Klemm 1998. Auf eine Aufzählung der reichen Literatur zu den *Carmina Burana* sei hier verzichtet. Verwiesen sei auf die Einführung und Bibliographie in *Carmina Burana* (Vollmann), S. 897–923, 1391–1408 bzw. die Studie Cardelle de Hartmanns (2014, S. 5–16).

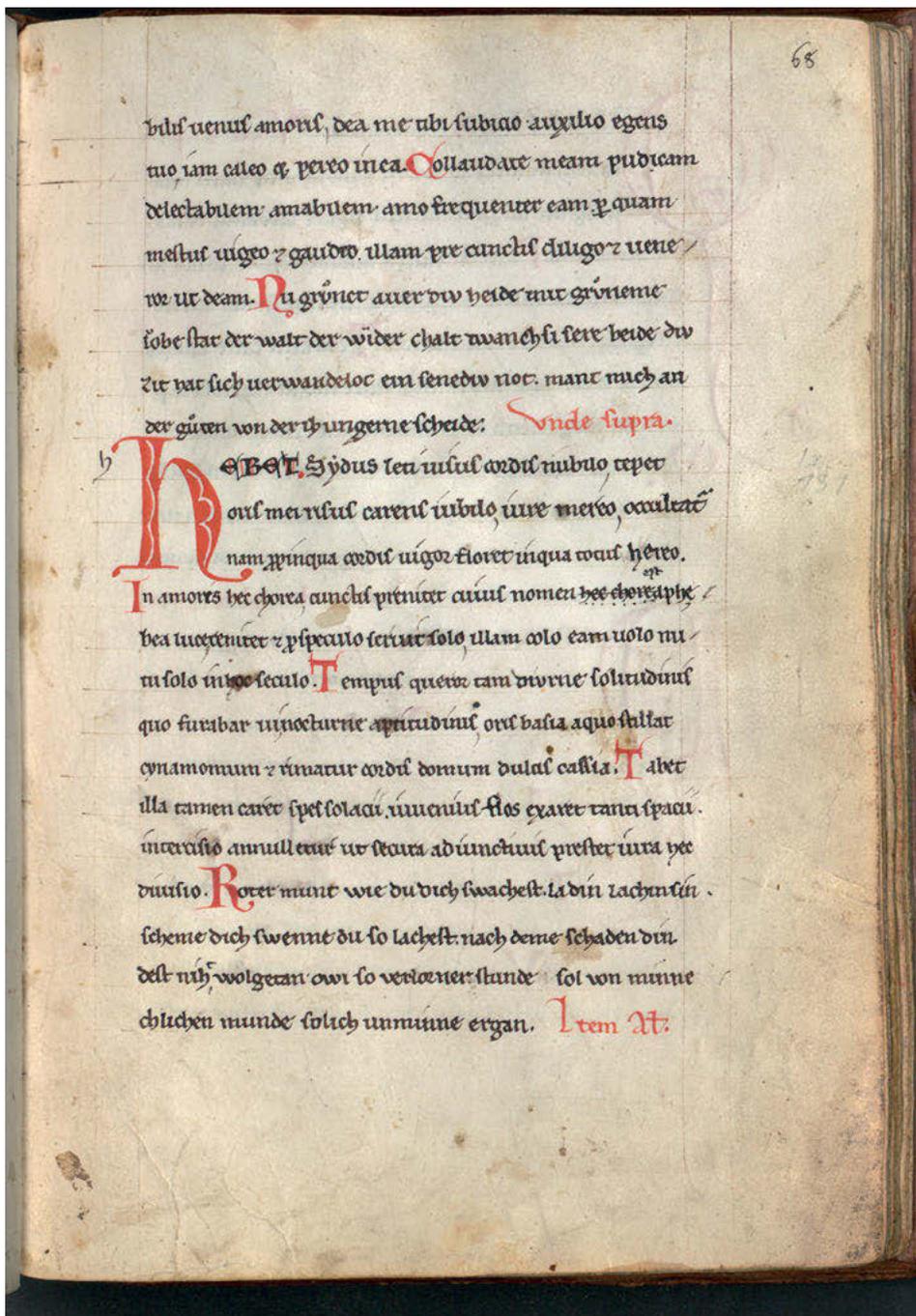


Abb. 1. Carmen Buranicum 169. Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4660 (Codex Buranus), fol. 68r.

Handschrift dabei klar dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sie die deutsche, aus einem Gedicht Walthers von der Vogelweide stammende Strophe, trotz der etwas größeren Textinitiale¹² gerade nicht durch das Layout von den vorangehenden Strophen abtrennen oder differenzieren; damit korreliert, dass die auf die deutsche Strophe folgende Strophe auf der nächsten, nicht abgebildeten Seite durch die große Initiale sowie einen Paratext (*Item aliud unde supra*) klar als Anfang eines neuen Gedichts markiert ist.

Das plurale Gebilde stellt im *Codex Buranus* dabei keine Ausnahme dar. Denn unter den 131 Liebesgedichten, also in der größten der drei thematischen Abteilungen der Sammlung,¹³ finden sich 45 Gedichte, die eine deutsche Zusatzstrophe aufweisen – und dies über diverse Untergruppen der Abteilung verteilt.¹⁴ Ein Drittel der Liebesgedichte des wichtigsten Codex mit nichtgeistlicher Lyrik des lateinischen Mittelalters stellen damit hybride Gebilde dar, deren plurale Autorschaft oder supra-individuelle Struktur durch den sprachlichen Bruch unumgänglich zum Moment der Texte wird.

Unter den deutschen Strophen finden sich dabei Autoren wie Walther von der Vogelweide und Neidhart, was allerdings die Ausnahme darstellt: Die Zusatzstrophen sind nur zu einem geringen Teil parallel überliefert. Überwiegend ohne bekannten Autor, deuten sie – darauf hat vor allem Franz-Josef Worstbrock verwiesen – auf frühe, ansonsten „verdeckte Schichten“ des deutschen Minnesangs, die weniger im Paradigma der hohen Minne zu verorten sind, als vielmehr dezidiert sinnliche, auf die Natur verweisende Züge tragen und thematisch in der Regel durch eine Trias von Frühling, Freude (insbesondere Tanz) und Gemeinschaft geprägt sind.¹⁵

Es ist ein merkwürdiger Fall doppelter Autorschaft, in dem zwei literarische Traditionen oder Autorisierungsmodi nicht nur intertextuell miteinander agieren oder verwoben sind, sondern als zwei distinkte sprachliche und literarische Komplexe ‚montiert‘ wie auch markiert, also in ihrer Pluralität ausgestellt werden. Wie kommt es zu diesem Phänomen? Um welche Formen pluraler Autorschaft geht es hier? Welche ästhetischen Dimensionen zeitigt dieses Ineinander?

Seit Beginn der Untersuchung des *Codex Buranus* hat sich die Forschung mit dem Phänomen auseinandergesetzt – und es lassen sich unbeschadet weiterer Arbeiten vier Positionen und konzeptionelle Cluster unterscheiden, die im Rahmen dieses Beitrages nicht weiter differenziert werden müssen:

12 Vgl. dazu Sayce 1992, S. 235.

13 Zu Materialität und Struktur des *Codex Buranus* vgl. *Carmina Burana* (Hilka / Schumann), II, 1, S. 1*–68*; Wachinger 2011a; *Carmina Burana* (Vollmann), S. 905–914; Cardelle de Hartmann 2014, S. 7–16; Bezner 2021a, insb. S. 91–95.

14 Darstellung des Phänomens bei Schumann 1926 sowie Edwards 2000. Siehe zu den Untergruppen etwa Wachinger 2011a.

15 Vgl. Worstbrock 2001.

1. ‚Der Kampf um den Ursprung‘

Schon unmittelbar nach der Entdeckung des *Codex Buranus* im Jahre 1803 durch Christoph Freiherr von Aretin stieß das Phänomen der zweisprachigen Gedichte auf großes Interesse. Kaum verwunderlich fokussierte sich die Philologie des 19. und frühen 20. Jahrhundert dabei überwiegend auf Fragen von Priorität und Ursprung und versuchte, diese insbesondere durch formale Analyse von Versmaß und Reimschemata zu beantworten. Es überwogen dabei die Stimmen, die für die Priorität der deutschen Strophen argumentierten; eine interpretatorische Auseinandersetzung findet sich in diesem Paradigma nur beiläufig.¹⁶ Die Debatte setzt sich dabei *mutatis mutandis* bis in die jüngere Gegenwart fort.¹⁷

2. ‚Die Ironie der Gelehrten‘

Für einen radikalen Paradigmenwechsel plädieren vor allem die anregenden Arbeiten Ulrich Müllers. Dabei versuchte er zu zeigen, dass der Übergang vom Lateinischen zum Deutschen ungehobene Potenziale für die Interpretation der Gedichte biete und insbesondere mit Ironie und Irritation verbunden sei.¹⁸

3. ‚Gelehrtes Spiel – überlegtes Sammeln‘

Der fundamentalste Beitrag zur Problematik wurde als Reaktion auf die These einer ironischen Brechung verfasst und stammt von Burghart Wachinger.¹⁹ Dabei konnte er zeigen, dass sich die Ursprungsfrage des 19. Jahrhunderts nicht wirklich lösen lasse, da Entlehnungen in beide Richtungen wahrscheinlich sind. Überdies wies er nach, dass die Ironie-These zwar potenziell bei einigen Gedichten nicht auszuschließen, in vielen Fällen allerdings nicht plausibel sei. Ohne einzelne Gedichte zu interpretieren, konzentrierte er sich in der Folge auf die mittlerweile einschlägige literaturhistorische Interpretation des Gesamtphänomens, für das er zwei Faktoren in Anschlag brachte: den planvoll-distribuierten Sammlungswillen der Redaktoren des *Codex Buranus*, der zur Integration des deutschen Minnesangs in das ansonsten aus Frankreich stammende lateinische Material führte, sowie die gelehrte Freude eines Zirkels von Klerikern, die prinzipiell mit den zwei Sprachen und literarischen Traditionen vertraut waren und diese als Teil einer feinsinnigen Unterhaltungskultur goutieren konnten. Die Funktion der deutschen Strophen liegt dabei wesentlich im Formalen; es ging um die Anzeige der Melodie. Semantische Dynamiken seien nicht auszuschließen, aber letztlich nicht wesentlich.

4. *Accessus ad auctores* – anders

Eine latinistische Perspektive schließlich wurde auf Basis der Arbeiten Wachingers von Ulrich Kühne eingenommen, der die lateinischen Strophen in Analogie zu den *Accessus ad auctores* verstand, wobei er die alte Beobachtung aufgriff, dass viele der deutschen Schlussstrophen in der Regel als Anfangsstrophen deutscher Gedichte überliefert waren oder zumindest so wirken. Die lateinischen Strophen führten in dieser Auffassung einen gelehrten, mit der Volkssprache nicht wirklich vertrauten Zirkel von *clerici* an die volkssprachige Tradition heran.²⁰

16 Vgl. etwa die Studien von Martin 1876; Schreiber 1894; Ehrental 1891; Wallensköld 1893; Lundius 1907 sowie dann Beatie 1967 und Janota 2000 (Refrain).

17 Vgl. etwa Sayce 1992; Bertelsmeier-Kierst 2000 sowie resümierend und weiterführend Hope 2020, S. 383–385 sowie nun vor allem auch Stolz 2020.

18 Vgl. Müller 1980; Müller 1981; Müller 1988. Einschlägig auch bereits Heinen 1974 (allerdings qualifiziert in Heinen 1999).

19 Wachinger 2011a und Wachinger 2011b.

20 Vgl. Kühne 2000.

An diese Arbeiten anschließend, aber sie zugleich ergänzend, sollen im Zuge und als Folge der Fragestellung dieses Beitrages die Rudimente eines anderen Zuganges²¹ vorgestellt werden, der stärker auf die *Interpretation* der pluralen Gebilde achtet sowie mit zwei Prämissen verbunden ist, die sich von der bisherigen Forschung unterscheiden. Erstens ist die Forschung bislang zu stark von einem autorzentrierten Bild der Überlieferung der deutschen Texte ausgegangen, das erst in jüngster Zeit korrigiert zu werden beginnt.²² Denn unabhängig von komplexen Attributionsfragen und Attribuierungsprozessen und ohne die Existenz von Autorsubjekten wie Walther von der Vogelweide in Frage zu stellen, ist die zeitgenössische Überlieferung de facto insofern offen, als auch und gerade die deutschen Gedichte über keine feste Strophenzahl und -ordnung verfügten und damit eine textuelle Varianz aufweisen, die für das moderne Verständnis der Gattung des Minnesangs zentral sein sollte.²³ Illustrieren lässt sich dies etwa am sogenannten ‚Mailied‘ (L 51,13: ‚*Muget ir schouwen*‘) Walthers von der Vogelweide,²⁴ von dem eine Strophe in das in der obigen Abbildung 1 aufgeführte der zweisprachigen Gedichte Eingang fand. So sind – von der Präsenz im *Codex Buranus* abgesehen – in der berühmten Manessischen Liederhandschrift²⁵ (Handschrift C) unter dem Namen Walthers sechs Strophen in der Reihenfolge I – II – III – IV – V – VI überliefert, in der Handschrift A unter dem Namen Leutholds von Seven vier Strophen in der Reihenfolge II – I – III – VI und in der Handschrift S nur eine einzige (V). Die Konsequenz dieser Tatsache – dieser ‚Realität‘ dessen, was ‚ein‘ Gedicht darstellte – wird selten gezogen. In ihren jeweiligen ‚ Fassungen ‘ lassen sich die Gedichte als ‚Arbeiten‘ an einer Thematik, als diverse Antworten auf ein Problemfeld verstehen; Texte werden zum gemeinsamen Möglichkeitsraum. Es geht somit weniger um *variance* im dekonstruktivistischen Sinne, sondern um Zirkulation als Raum und Index eines im weitesten Sinne ‚semantischen‘ Spektrums. Ein Gedicht wie *Carmen Buranum* 169, das mit Strophe I aus dem Mailied endet, lässt sich dabei diesem (Spiel-)Raum zuordnen, stellt eine – allerdings besondere – Ausprägung der auch im Bereich der rein mittelhochdeutschen Überlieferung sichtbaren *variance* dar.

Zweitens hat die bisherige Forschung zum *Codex Buranus* die taxonomisch-distributive Dimension überbewertet bzw. zu isoliert betrachtet. Selbstverständlich war den Redaktoren an planvoller Anordnung gelegen. Doch bereits Paul Lehmann und Bernhard Bischoff haben auf die moralische Dimensionierung des oft transgressiven Materials

21 Eine vertieftere Auseinandersetzung mit der Thematik als in diesem Rahmen möglich ist, soll an anderer Stelle erfolgen.

22 Zentral ist hier – auch mit Blick auf die Thematik dieses Beitrages – die Studie von Kellner 2018.

23 Vgl. Kellner 2018, insb. S. 18–31.

24 Walther von der Vogelweide: Ton 28, S. 190–192 [im Folgenden als Ton 28 zitiert]. Vgl. den Kommentar von Kasten 1995, zur Interpretation etwa Bauschke-Hartung 2011; einführend zu Walther insgesamt etwa Brunner / Neureiter-Lackner 1996.

25 Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), vgl. hierzu etwa Kuhn 1980.

durch *Versus* verwiesen und damit eine ‚semantische‘ Ebene im Sinne einer oder gar mehrerer Makrostrukturen definiert. Carmen Cardelle de Hartmann hat deren Komplexität durch den Nachweis übergreifend konstruierter textueller Echos, Parallelen, Kontraste vertieft und eine allgemeine Dialektik von Moral und Unmoral als zentrales semantisches Interesse postuliert.²⁶ Darüber hinaus stellt sich heraus, dass diese semantische Ebene nicht nur in Bezug auf die moralische Problematik von im Kern thematisch prekären Gedichten zu sehen ist, sondern als Moment einer übergreifenden Logik dialektischer Verhandlung begriffen werden kann.²⁷ Den Redaktoren stand dabei eine Reihe von Mitteln zur Verfügung, um die gedankliche Dimension der Einzelgedichte zu bereichern und übergreifende Themen und Dynamiken zu erzeugen. So entwickelten sie durch taktische Platzierung von Schlüsselgedichten, bewusstes Umschreiben sowie spezifische Reihung und Rhythmisierung innerhalb einzelner Serien eine Praxis der Konstellationierung, die durch ihr Arrangement komplexe semantische Dynamiken generierte und damit nicht nur distributiv orientiert war. Vereinfacht gesagt hat man im *Codex Buranus* Gedichte zusammengestellt, um die Auseinandersetzung mit den von einzelnen Gedichten gestellten Themen und Fragen dialektisch zu bereichern.

Dass es sinnvoll sein könnte, das seltene Phänomen der zweisprachigen Gedichte nicht nur formal, sondern im Kontext einer prinzipiell offenen Überlieferungsmatrix sowohl in Bezug auf interpretatorische und ästhetische Fragestellungen wie als Aspekt einer übergreifenden materialen Semantik des Codex zu lesen, soll dabei an einem Beispiel – dem bereits angeführten *Carmen Buranum* 169 – demonstriert werden.

4.

4.1. *Carmen Buranum* 169

Carmen Buranum (CB) 169 mit dem Incipit ‚*Hebet sidus*‘²⁸ ist Teil einer – im Codex allerdings nicht zusammen überlieferten – Gruppe von insgesamt vier Gedichten, die seit jeher als zusammengehörig betrachtet werden²⁹ und eng in die thematisch-motivische

26 Vgl. Cardelle de Hartmann 2014, S. 68–70.

27 Hierzu und zum Folgenden, vgl. Bezner 2021a.

28 *Carmen Buranum* 169 findet sich ediert in (a) *Carmina Burana* (Hilka / Schumann), I, 2, S. 285 f., (b) *Carmina Burana* (Vollmann), S. 554–556 (Text) sowie S. 1177–1180 (Kommentar) und (c) online unter M Namenl/68r 1, in: *Lyrik des deutschen Mittelalters*. Vgl. auch die an Vollmann anschließende Edition mit Übersetzung und wichtigen kommentierenden Bemerkungen bei Heinen 1999, S. 9–15. Neben den o.g. Kommentaren finden sich Interpretationen bzw. Diskussionen bei Dronek 1968, S. 313–318; Heinen 1999, S. 9–15 sowie nun auch Hope 2020, insb. S. 378–391.

29 Vgl. *Carmina Burana* (Hilka / Schumann), I, 2, S. 256 f. Es handelt sich um die Gedichte CB 151, 165, 168, 169. Eine Studie zur Gruppe ist in Vorbereitung.

Logik der jeweiligen Untergruppen des Codex eingebunden sind.³⁰ Wie die anderen Vertreter der Gruppe gilt dabei auch CB 169 als idiosynkratisch: „Stilistisch“, so schreibt Otto Schumann, „haben die Lieder [...] gemeinsam die Neigung zu seltenen Wörtern, ungewöhnlichen, z.T. gesuchten, nicht immer ganz verständlichen Redewendungen und eigenartigen Bildern.“³¹ Wie sich bereits zu Beginn von CB 169 zeigt, verbirgt sich hinter der sprachlich unabweisbaren Idiosynkrasie freilich durchaus auch Raffinesse und gedankliche Komplexität:³²

Hebet Sydus leti uisus
 cordis nubilo,
 tepet oris mei risus.
 carens iubilo
 iure mereo:
 occultatur nam propinqua,
 cordis virgo floret in qua
 totus hereo.³³

In Amoris hec chorea
 cunctis prenitet,
 cuius nomen a Phebea
 luce renitet
 et pro speculo
 seruit solo; illam uolo,
 eam colo nutu solo
 in hoc seculo.

Verblasst das Gestirn einst fröhlicher Augen,
 durch Wolken im Herzen,
 müde das Lächeln meines Mundes
 ohne Frohlocken:
 Ich bin traurig, und zwar mit Recht:
 Verbirgt sie sich doch, meine Herzens-
 vertraute, das Mädchen, die Blume,
 an der ich ganz hänge.

30 Hierzu nun insbesondere Hope 2020, S. 385–391.

31 Vgl. *Carmina Burana* (Hilka / Schumann), I, 2, S. 256.

32 Der Text – mit im Folgenden markierten Abweichungen – wird nach der Ausgabe *Carmina Burana* (Vollmann) zitiert. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

33 Folgende Abweichung zur benutzten Edition *Carmina Burana* (Vollmann): *7 cordis vigor floret in qua* B, Vollmann: em. F.B.

Im Reigentanz Amors
überstrahlt sie alle – sie,
deren Namen von Phöbus'
Licht erglänzt
und der Erde
als Spiegel dient.³⁴ Ja, die will ich,
sie verehr' ich, auf den leisesten Wink,
hier in dieser Welt.

Anders als die meisten Liebesgedichte beginnt CB 169 nicht mit der eingangstypischen Trias aus Frühling, Freude und Gemeinschaft, sondern mit deren Gegenteil: einer Art ‚Depression‘ des Liebenden. So wird etwa das im Gedicht verwendete Wort *tepere* im ovidianischen Register der Liebe als der Liebe (*amor*) entgegengesetzte Emotionslage bezeichnet: *seu tepet, sive amat*, heisst es in den *Amores*.³⁵ Die Absenz des Frohlockens – *carens iubilo* – evoziert über das Wort *iubilus* zudem eine poetologische Note: Zu Beginn der Abteilung der Liebesgedichte wird just dieses Wort (*jubilus*) als Gattungsbegriff der Liebesdichtung benutzt.³⁶ Dazu passt der gedämpfte Ton der dominierenden Vokale *e*, *u* und *o*. Das von Schumann zur Idiosynkrasie erklärte Anfangsbild des ‚verblassenden Gestirns einst fröhlicher Augen‘ wiederum dürfte (was bislang übersehen wurde) zwei intertextuelle Horizonte miteinander verschmelzen: das Verblassen des Gestirns der Venus (!) bei Lucan³⁷ sowie Platons Theorie des Sehens, nach der sich das Licht des Tages mit dem Sehvermögen verbindet, um die Bilder, die wir sehen, zu erzeugen, die allesverdunkelnde Nacht hingegen zum Verblassen der Sehleistung führt, um die Bilder des Traumes hervorzubringen.³⁸ Im Gedicht wird die Absenz der Geliebten so mit der Absenz von Licht, mit Dunkelheit verbunden: Ein mit Venus assoziiertes Gestirn verblasst; der Blick trübt sich ein.

Kontrastiv wird diese Bildebene in Strophe II weitergeführt, wenn die Erinnerung an die Geliebte im Reigentanz als *Überstrahlen* der anderen Mädchen gefasst, ihr Name mit einem *Spiegel* assoziiert und mit dem *Leuchten* der Sonne auf die Erde verglichen wird. Der Vergleich stammt dabei aus Ovids *Metamorphosen* und wird dort für die strahlenden Augen der Nymphe Salmacis verwandt.³⁹ Nicht untypisch für die Inszenierung

34 Die Formulierung *et pro speculo / seruit solo* ließe sich auch mit ‚und einzig als Spiegel dient‘ wiedergeben: vielleicht eine bewusste Mehrdeutigkeit, die im Kontext der subtilen Depotenzierung der Aussage sinnfällig werden könnte (vgl. auch die folgenden Ausführungen zu diesem Gedicht in diesem Beitrag).

35 Vgl. Ovid: *Amores* II,2, 53f.

36 Zur Diskussion um die Bedeutung vgl. Carmina Burana (Vollmann), S. 1000f.

37 Vgl. Lucan: *Bellum Ciuile* I,661f.: [...] *Venerisque salubre / sidus hebet* [...].

38 Vgl. Platon: *Timaeus* 45 D (Übers. Calcidius): [...] *qui visus vocatur* [...] *hebet* [...].

39 Vgl. Ovid: *Metamorphosen* IVa 347ff. (Salmacis): [...] *lumina nymphae / non aliter quam cum puro nitidissimus orbe / Opposita speculi referitur imagine Phoebus*.

der Sprecher in der lateinischen Liebeslyrik wird über diesen Intertext eine kontrastive Dimension erzeugt, die sich über den Text legt: Als einzige der Naiaden ist Salmacis nämlich nicht asexuell, sondern eitel und selbstgefällig und reißt mit ihrem klammernden Begehren den unschuldigen Hermaphroditus in den Abgrund, indem sie mit ihm zum Hermaphroditen verschmilzt.⁴⁰ Wer diese Geliebte mit Nachdruck „will“ wie der Sprecher, ist, so dieser Subtext, dem Untergang geweiht. Auf des Sprechers

illam uolo,
eam colo nutu solo
in hoc seculo.

Ja, *die* will ich,
sie verehr' ich, hin auf den leisesten Wink
hier in dieser Welt.

legt sich damit ein Schatten, der im negativ konnotierten *totus hero* von Strophe I bereits angelegt ist. Seine Wahrnehmung der Geliebten hat offenbar eine andere Seite, die sich im intertextuellen Unbewussten seiner Rede artikuliert.

Unmerklich setzt sich diese Ambivalenz in der dritten Strophe fort, in der der Sprecher die Zeit seiner täglichen Einsamkeit beklagt:

Tempus queror iam diurne
solitudinis,
qui furabar ui nocturne
aptitudinis
oris basia,
a quo stillat cynamomum
et rimatur cordis domum
dulcis cassia.⁴¹

Jetzt klage ich über die tägliche
Einsamkeit,
der ich in der Gewalt
einer passenden Nacht
Küsse von ihrem Mund stahl,
von dem Zimt tropft
und süßer Cassiaduft das Haus
meines Herzens durchmisst.

40 Vgl. Ovid: Metamorphosen 4,285–388. Der von Dronke 1968, S. 313–318, vorgeschlagene Bezug zu Heloise auf Grundlage dieser Passage ist wenig überzeugend, vgl. hierzu mit Nachweis den Kommentar von Carmina Burana (Vollmann), S. 1178.

41 Die philologische Diskussion zur Lesart *quo* des *Codex Buranus* (vgl. Carmina Burana [Vollmann], S. 1179) kann hier nicht dargestellt werden.

Erneut ist hier der Gegensatz von Tag und Nacht zentral, wobei auch diese Artikulation des Begehrens nach genauerer Lektüre mehrschichtiger wird. Denn vordergründig klagt in dieser Strophe ein klerikaler Liebhaber mit Anklängen an das Hohelied⁴² über die verlorene Zeit eines nun getrübteten Tages, in dem es nicht zur sexuellen Vereinigung gekommen sei. Doch warum der Gebrauch des Imperfekts in *furabar*? Drückt es die zeitliche Dauer der Begegnung aus oder doch nur den Versuch, das Wollen? Erstaunlich auch die prosaisch anmutende Formulierung *vi nocturne aptitudinis*, deren Konnotationen im Deutschen schwer zum Ausdruck gebracht werden können. So weist der Begriff der *aptitudo* (‚Passung‘) auf ‚körperliche Verbindung‘, auf ‚Einvernehmen‘, auf die ‚passende Gelegenheit‘, auch auf ‚Eignung‘. Doch im *locus classicus* für das – an sich und insbesondere im Register (lateinischer) lyrischer Sprache seltene – Wort, Boethius’ Kommentar zu Aristoteles’ *Analytica Posteriora* (752 D), wird die im Gedicht beschworene Passung (*aptitudo*) einer über das Wort *vis* markierten Verbindung vermittlels Zwang und Gewalt gegenübergestellt.⁴³ Im Gedicht dagegen werden *aptitudo* und *vis* gerade nicht einander entgegengesetzt, sondern zur merkwürdigen Junktur *vi nocturne aptitudinis* verschmolzen: Wie verträgt sich das Wort *vis* mit seinen Untertönen von Zwang und Gewalt mit der vermeintlichen Passung und Gunst der Lage? Wollte der Sprecher Küsse mit Gewalt erobern (wie häufig in vergleichbaren Gedichten thematisiert)? Sehnt er sich nach nächtlicher Dominanz, die über das redundante Lob der Süße eines nach Zimt duftenden Munds bemäntelt wird?

In seiner Darstellung freilich ‚zergeht‘ – so der Beginn der Strophe 4 – auch die Geliebte ohne Hoffnung auf tröstende Erlösung; die Klage über das Verblühen ihrer Jugend verstärkt dabei die latent aggressive Dimension der Formulierung (*tabere*: ‚zergehen, zerfließen‘). Für den Sprecher jedenfalls geht es in der Folge um die Aufhebung der Distanz zur Geliebten:

[...]
 tanti spaci
 intercisio
 annulletur, ut segura
 adiunctiuis prestat iura
 hec diuisio !

Möge eine große räumliche
 Trennung
 annulliert werden, auf dass

42 Vgl. Hohelied 6,9 mit Vollmann 1987, S. 1181.

43 Vgl. Boethius: *Commentarium in Analytica Posteriora*, in: *Patrologia Latina* 64, 752D: *necessitas autem est duplex, haec quidem secundum naturam et aptitudinem, haec vero violenta et contra aptitudinem* (‚Notwendigkeit mithin gibt es in zweifacher Weise: Die eine ist naturgemäß und passend, die andere gewaltsam und nicht passend‘; nicht bei Carmina Burana [Vollmann] ad loc. nachgewiesen).

diese Teilung
den zu Vereinenden rechtliche Sicherung
gewähre!

Die Sprache ist prosaisch, technisch, juristisch; die doppelte Negation einer ‚Annullierung der Trennung‘ erzeugt zusammen mit den Begriffen der *intercisio* und *divisio* gegen den Tenor des Gesagten eine durchgehende Stimmung der Trennung, als deren Heilung die *secura iura* und das heißt wohl: die Ehe erscheinen;⁴⁴ vormals (nur) eine Herzensverwandte (*propinqua cordis*) soll die Geliebte nun offenbar zur Ehefrau werden. Die Formulierung, dass die derart gewonnene Sicherheit in doppelter Negation durch die Aufhebung eines Abstands ausgedrückt wird, erzeugt dabei eine sprachliche Dominanz ebendieser Trennung, die aufgehoben werden soll: ein erneuter Subtext, der das vom Sprecher Gesagte, Erhoffte, Begehrte konterkariert oder zumindest komplexer macht als in der apodiktischen Formulierung zum Ausdruck gebracht. Auf diesen Wunsch folgt sodann die deutsche Schlussstrophe (Abb. 1):

Roter munt, wie du dich swachest!
la din lachin sin!
scheme dich, swenne du so lachest
nach deme schaden din!
dest niht wolgetan.
owi so verlorder stunde,
sol von minnelichen munde
solich unminne ergan!

Nach dem teils reflexiven, teils deprimierten Ton der vorangegangenen Strophen erfolgt nun eine direkte Ansprache, die mit Kränkung und Kritik verbunden ist: Die Geliebte, deren strahlende Schönheit zuvor gepriesen worden war, verbirgt sich nun nicht mehr schlicht (vgl. Strophe I, Z. 6: *occultatur*), sondern wird als spöttisch und abwertend wahrgenommen; der Verweis auf den ‚roten Mund‘ verbindet die wahrgenommene Kränkung dabei mit ihrer (offenbar nicht zur Befriedigung des Sprechers führenden) sexuellen Attraktivität. Die Kränkung entwickelt sich darauf zur Drohung, die zwischen moralisierendem Druck (‚schäm Dich‘) und Gewalt (‚zu Deinem Schaden‘) oszilliert. Am Ende schließlich eine zwischen Selbstmitleid und Verzweiflung schillernde Klage über die *unminne* der Geliebten in verlorener Zeit. Zweifelsohne entsteht durch den Sprach-

44 Der seit dem Kommentar Vollmanns (vgl. *Carmina Burana* [Vollmann], S. 1179) immer wieder ventilerte Verweis auf die „privatrechtliche“ Problematik des „Pertinenzverlustes“, der eine Homologie der Begriffe „*adiunctivis*“, „*adiunctis*“ und „*adiacentibus*“ voraussetzt oder behauptet, kann angesichts der übergangenen Bedeutungsschicht von *adiunctivis* nicht wirklich überzeugen, vgl. hierzu die Bemerkungen bei Heinen 1999, S. 12f.

wechsel dabei eine Ruptur, deren Bezug zum Lateinischen bei Lektüre der anderen, hier nicht überlieferten Strophen des Mailieds deutlich wird.

Die unter dem Namen Leutholds von Seven überlieferte Version enthält demgegenüber nur vier Strophen (II – I – III – VI). Obgleich ‚der Tenor‘ dieser Version in eine ähnliche Richtung zielt, ‚spart‘

das Lied [...] jedoch diejenigen Strophen aus, die das irritierende Lachen der Dame und die Wirkung auf den Sänger thematisieren. Damit fällt eine wesentliche Pointe des Walther-Liedes weg und das Lied wird gegenüber der Version in C verflacht.⁴⁵

Zugespitzt ließe sich sagen, dass diese Fassung den Bruch zwischen Affekt und innerer Haltung des Sängers und der Dame aus dem Gedicht zugunsten einer eher topischen, tändelnd werbenden Subjektivität des Sprechers gewissermaßen herausschreibt und damit transformiert: eine neutralisierende Transformation, die sich in der Überlieferung mittelalterlicher Lyrik immer wieder findet, eine semantische ‚Arbeit‘ an einer dem Spektrum des Gedichts zugrundeliegenden Problematik.

Als dritte Fassung darf dabei die Version des *Codex Buranus* gelten. Unübersehbar sind dabei bereits der lateinische und deutsche Text (in C) in mehrfacher Hinsicht miteinander verbunden.⁴⁶ So verweisen zunächst zwei nicht generisch zu verstehende, sondern spezifische Details bzw. Formulierungen aus dem lateinischen Text und der im *Codex Buranus* überlieferten Strophe aufeinander:

1. Die vergleichsweise idiosynkratisch anmutende lateinische Wendung *tepet oris mei risus* referiert auf die Kernaussage von Walthers *Roter munt, wie du dich swachest! / la di lachen sin!*, nun allerdings auf den Sprecher bezogen: Fast scheint dabei, als wäre das Nachlassen des Lächelns beim Sprecher die ausformulierte Konsequenz des ‚nach dem schaden min‘. Thematisiert wird der Mund der Geliebten zudem in Strophe III, Z. 5–8.
2. Eine zweite Verknüpfung ergibt sich durch die jeweilige Klage über die Zeitlichkeit: Walthers *owi so verlornen stunde* korrespondiert dabei der Formulierung *Tempus queror iam diurne / solitudinis* (Strophe III, Z. 1–2). Die Klage des gelehrten Sprechers über die offenbar daran anschließende Zeit der Einsamkeit in Strophe III mutet dabei nicht wie eine Übersetzung, sondern wie eine Konkretisierung der Aussage des deutschen Sprechers des Mailieds an.

Bezüge dieser Art finden sich auch in anderen zweisprachigen Gedichten. Sie weisen deutlich auf einen ‚Verklammerungswillen‘ hin, auf ein Bemühen, die plural autorisierten Texte zu verbinden, und stellen damit das textuelle Korrelat zur materialen Einheit des Layouts dar. Um die sich daraus ergebende zentrale Frage zu beantworten, wie diese alternative Evokation der inneren Welt des Sprechers des Mailieds verstanden werden könnte, bedarf es eines kurzen Blicks auf Ton 28.

45 Kellner 2018, S. 335.

46 Hierzu bereits, wenngleich in der Bewertung diametral einander entgegengesetzt, Vollmanns Kommentar in *Carmina Burana* (Vollmann), S. 1180 und Heinen 1999, S. 10–15.

4.2. Walther von der Vogelweide, Ton 28 („Mailed“)⁴⁷

Strophe I (nach C) des berühmten Liedes⁴⁸ richtet sich in einer Apostrophe interessanterweise explizit an *pfaffen unde leien*, inkludiert also bereits selbst eine klerikale Seite. Mit der Fortführung in den Strophen II und III werden dabei insbesondere die Wunder und Wonnen des Mais entworfen: seine pervasive Macht; die von ihm ausgehende verjüngende Zauberkraft; die ausgelöste Freude in Tanz und Spiel; die Harmonie, die er impliziert. Selbst der Wettstreit der Blumen *uf dem anger* (Strophe III) verläuft in freundlichem, nicht feindlichem Agon; Getrenntheit führt gerade nicht zu Hass.⁴⁹ Mit der immer wieder deiktisch werdenden Evokation des Frühlings verbunden ist dabei der Gedanke eines affektiven Kollektivs, aus dem niemand um den Preis mangelnden Frohsinns ausscheiden wollen könne.⁵⁰ In charakteristischer Manier richtet sich der Blick dann in der vierten Strophe mit der (im *Carmen Buranum* überlieferten) Apostrophe des Mundes der jungen Frau, die hier (wie anderswo) als *frouwe* angesprochen und so mit Blick auf den sozialen Kontext der evozierten Gemeinschaft tendenziell überhöht, umschmeichelt wird. Die zugespitzt-drängenden Fragen, die Vorwürfe üben dabei deutlichen Druck auf die ‚Dame‘ aus, die sich, so die Implikation, den gebotenen Freuden des Mais verweigere: ‚Was habt ihr die Stirn dazu? [...] Wenn Ihr mich so unfreundlich behandelt, dann seid Ihr nicht gut!‘⁵¹ ‚Befreit mich‘, so von daher der Sprecher in wieder tändelndem Ton, ‚von meiner Beschwernis [...] Schaut Euch um: Wie die ganze Welt sich freut! Wär‘ da nicht auch für mich ein klitzekleines Freudlein drin?‘⁵² In einer für Walther charakteristischen Weise kommt es am Ende des Gedichts somit zu einem vom männlichen Ich ausgeübten, am Ende halb spielerischen, halb drängenden Druck auf die Dame, die sich einer – in Ton 28 über die Evokation der Natur naturalisierten, anderswo theoretisierten – Liebesnorm doch bitte beugen möge.⁵³

47 Auf eine vollständige Bibliographie zu Walthers Gedicht sei hier verzichtet. Wichtig für diesen Kontext sind die Arbeiten von Heinen 1974 und Heinen 1999 sowie Kellner 2018, S. 331–337.

48 Ton 28, Strophe I: *Muget ir schouwen, waz dem meien / wunders ist beschert? / seht an pfaffen, seht an leien, / wie daz allez vert. / Grôz ist sîn gewalt, / in weiz, ob er zouber kunne: / swar er vert in sîner wunne, / dâ ist nieman alt.*

49 Vgl. z. B. Ton 28, Strophe III, Z. 1–4: *Wol dir, meie, wie dû scheidest / allez âne haz! / wie wol dû die bluomen kleidest / und die heide baz!*

50 Vgl. Ton 28, Strophe II, Z. 5–8: *Wê, wer wære unfrô? / sîr diu vogellîn alsô schône / singent in ir besten dône, / tuon wir ouch alsô!*

51 Vgl. Ton 28, Strophe V, Z. 5–8: *Wâ nemt ir den muot? / ir sît doch genâden rîche: / tuot ir mir ungenædeliche, / sô sint ir niht guot.*

52 Vgl. Ton 28, Strophe VI: *Scheident, frowe, mich von sorgen, / liebet mir die zît! / oder ich muoz an frôiden borgen. / daz ir sælic sît! / Muget ir umbe sehen? / sich frôit al diu welt gemeine. / möhte mir ein vil kleine / frôidelîn geschehen?*

53 Dass das obige knappe und zugespitzte Referat nicht einmal im Ansatz dem Gedicht gerecht wird, soll salvatorisch an dieser Stelle vermerkt werden, zur Interpretation vgl. insbesondere die oben angeführten germanistischen Arbeiten.

Dass sich zwischen der deutschen Strophe am Ende von *Carmen Buranum* 169 und den lateinischen Strophen Echos und Parallelen ausmachen lassen, wurde dabei bereits ausgeführt; schwächer, aber durchaus zu notieren, sind darüber hinaus Anklänge zwischen den lateinischen Strophen und den im *Codex Buranus* nicht überlieferten weiteren Strophen des Mailieds: So wird in beiden Gedichtkomplexen (die Absenz von) Frohlocken thematisiert; in beiden findet sich das Motiv der Teilung bzw. Trennung; in beiden geht es – allerdings nicht in einer kontrastiven Weise – um Alter und Jugend.⁵⁴

Doch wie sind diese Parallelen und Echos zu verstehen? Immer wieder wurde von der bisherigen Forschung darauf hingewiesen, dass die Verbindung zwischen der deutschen Strophe und dem lateinischen Teil eher kontrastiv oder lose erscheine.⁵⁵ Ebenso wenig von der Hand zu weisen sind gleichwohl die über das Layout etablierte Einheit des Textes, die kaum nur generisch zu verstehenden Parallelen und Echos sowie die Einsicht, dass sich im Rahmen einer ‚anderen Ästhetik‘ des Mittelalters und im Kontext einer offenen Überlieferungskultur ‚andere‘ Konzeptionen von Bruch und textueller Kohäsion ausmachen lassen. Zwingende methodische Konsequenz dieser beiden Pole – das hat die Forschung bislang nur wenig realisiert – ist, dass bei der Interpretation dieser pluralen Gebilde eben diese Art der Verbindung, die textuelle wie sprachliche, vielleicht ja auch durch die größere *littera notabilior* angedeutete, *rupture*, der dialektische ‚Bruch-in-der-Verklammerung‘, die inszenierte Differenz Teil jeder Lektüre zu sein hat – zumindest unter der Voraussetzung, dass man sich dem Interpretationsangebot dieser Texte nicht durch Verweis auf Formalia oder durch spekulative, supratextuelle Überlegungen zum Rezipientenkreis entzieht, so plausibel Letztere auch sein mögen.

Einer der seltenen Vorstöße in diese Richtung⁵⁶ interpretiert den Sprachwechsel des (in dieser Lesart allerdings prinzipiell als auch in einer einzigen Sprache verfasst denkbaren) Gedichts als bewusst inszenierten Schock, über den das Publikum realisiere, dass die Gründe für die Trennung der Liebenden nicht, wie es naheläge, in gesellschaftlicher Missbilligung zu verorten seien, sondern in der Arroganz des Mädchens; gerade das (in den Augen des Interpreten) im Gegensatz zur Eleganz des Lateinischen krude, ungelehrte Medium des Deutschen vertiefte dabei die emotionale Erschütterung hinter der Kränkung des Sprechers – eine hochinteressante Lektüre, die freilich die Eleganz des Lateinischen überschätzt und vor allem den kontrastiven Charakter der Bezüge zwischen lateinischen und deutschen Strophen aus den Augen zu verlieren scheint. Die folgenden Überlegungen versuchen daher, eine andere Lesart zu entwickeln.

54 Vgl. Ton 28, Strophe II, Z. 5–8 mit CB 169, Strophe I, Z. 4: *carens iubilo*; Ton 28, Strophe III, Z. 1–2 mit CB 169, Strophe IV, Z. 5–8: *intercisio / divisio*; und *last but not least* Ton 28, Strophe I, Z. 8 mit CB 169, Strophe IV, Z. 3: *iuvenilis flos exaret*.

55 Vgl. *Carmina Burana* (Vollmann), S. 1180 („die Tendenz der Strophe hat mit dem lateinischen Lied nichts gemeinsam, doch lassen sich Einzelzüge *ex opposito* vergleichen“) sowie, allerdings offener und mit Blick auf die noch zu leistende Forschung, Kellner 2018, S. 335.

56 Heinen 1999, insb. S. 13–15.

4.3. *Carmen Buranum* 169 und Ton 28⁵⁷

Nicht anders als die Versionen der deutschen Handschriften kann auch die zweisprachige als eine – wenngleich natürlich kategorial besondere – ‚Fassung‘ des Liedes verstanden werden, als Versuch, sich an der vom Gedicht gestellten Problematik, Szenerie, Ästhetik abzarbeiten. Die lateinischen Strophen entwickeln dabei, was sich als eine ‚alternative Genealogie‘ der entscheidenden Apostrophe von Strophe IV *Roter munt* bezeichnen ließe. Während im deutschen Gedicht ein Ich durch naturalisierende Evokation etablierter Topoi und Beschwörung kollektiver *habitus* die *frouwe* tändelnd unter Druck setzt, wird hier eine alternative Lesart, eine ‚andere‘ Subjektivität hinter der Apostrophe an die Dame entwickelt. Dabei ändert sich der Ton sowie die Modellierung des Sprechers. Als klerikale ‚Korrektur‘ eines tändelnd Druck ausübenden Sprechers bei Walther ist er nun ein wesentlich verstrickteres Subjekt, ist ein Sprecher, der mit Blick auf (s)eine klerikale Wahrnehmung inszeniert und darüber auch hinterfragt wird: vordergründig ein trauriger Liebender, der tagsüber an der Trennung von einer Geliebten zu leiden scheint, die er des Nachts besucht und an der er mit seiner ganzen Person hängt; bei genauerem Hinblick dagegen ein Abhängiger, der sein Mädchen in der ovidianischen Matrix von Eitelkeit und Destruktion wahrnimmt, sich die nächtliche Begegnung einbildet oder gar mit Gewalt erzwingt. Gerade die deutsche Schlussstrophe macht dabei klar, dass die aus Sicht des Ich durch ‚legalen‘ Zwang zu überwindende *divisio / intercisio* wohl darauf beruht, dass sich das Mädchen ihm nicht oder gar nie zugewandt, sondern von ihm abgewandt hatte; hatte der Sprecher im deutschen Gedicht zudem noch tändelnd ein ‚hier wird niemand alt‘ gesprochen, droht das klerikale Ich hier mit dem unaufhaltsamen Verwelken der Blüte der Jugend. Das Ich, das sich dem erstorbenen Lächeln einer Dame, in der es sich spiegeln möchte, ausgesetzt sieht, wird doppelbödig, übt persönlichen Druck aus, um eine Kränkung zu überwinden. Insbesondere der Bruch zwischen den Sprachen erhält dabei eine wichtige, wenngleich wohl nicht ironisch zu verstehende und nicht nur ‚schockierende‘ Dimension, unterstreicht er doch die zentrale innere Differenz, den Bruch innerhalb eines klerikalen Subjektes, der zuvor nur konnotativ präsent war. Mit dem *disconnect* zwischen der Apostrophe und dem Vorangehenden wird somit endgültig deutlich, dass sich hier kein spielerisch überlegener Sprecher artikuliert, sondern ein gebrochenes Subjekt, dessen Begehren auch mit Verzweiflung, Kränkung, Aggression verbunden ist. Gerade weil dabei Momente aus dem Walther’schen Gedicht transformativ aufgegriffen wurden, entsteht durch die qua *rupture* markierte Differenz zugleich eine Ebene des anderen Blicks, vielleicht sogar des kommentierenden, kritischen Blicks auf das volkssprachige Setting: eine Perspekti-

57 Eine Untersuchung von *Carmen Buranum* 151, welches Strophe III von Ton 28 enthält, ist an dieser Stelle nicht möglich und soll an anderem Ort erfolgen.

vierung, die, so gilt es abschließend zu erörtern, eng mit der semantischen Logik des *Codex Buranus* verbunden sein dürfte.

5.

Zweifelsohne hätten die Verfasser der lateinischen Strophen, hinter denen sich vielleicht die mit der Konzeption des Codex verbundenen ‚Redaktoren‘ oder Schreiber verbergen,⁵⁸ auch die letzte – deutsche – Strophe übersetzen oder in die Sprache und diskursive Welt der lateinischen Liebesdichtung transformieren können; und zweifelsohne würden die lateinischen Strophen auch ohne den deutschen Schluss für sich selbst ein kohärentes lyrisches Gebilde darstellen. Doch die Schlussstrophe wurde hinzugefügt und nicht übersetzt – mit der Folge eines pluralen Gebildes. Folgt man der oben entwickelten Lektüre, handelt es sich bei der darüber entstehenden Mehrschichtigkeit um eine literarische Intervention in den volkssprachigen Diskurs hinein: Durch die gleichzeitige Verschränkung und Konfrontation zweier literarischer Traditionen und Modi machen es die Redaktoren des Codex möglich, eine generische Apostrophe (*Roter munt*) komplett neu zu denken: als bewusst produzierte Konsequenz eines differenten Sprecherbewusstseins, das zugleich den Blick in eine andere, klerikale, Welt der Wahrnehmung und Werte öffnet. Dabei wird gerade über den inszenierten Bruch, die Konstellationierung deutscher und lateinischer Strophen, eine Spannung erzeugt. Durch die lose und kontrastive, gerade nicht eingängige, gerade nicht in sich, weil üblich, selbstverständliche Parallelität und Verklammerung der Strophen sowie durch das Hintergrundspektrum der deutschen Versionen entsteht eine Dynamik der Relationierung, die Raum für eine alternative Version der Grundsituation des Gedichtes eröffnet und gerade wegen der derart markierten kulturellen Differenz als Kommentar gelesen werden kann. In der weitgehend autorlosen Gattung der lateinischen Liebeslyrik entsteht durch diese Montage ein in sich selbst plurales Gebilde, dessen Ästhetik eine Dynamik des Vergleichs, des In-Beziehung-Setzens erzeugt. Bedingung der Möglichkeit dieser Pluralität ist in allgemeiner Hinsicht das nicht abgeschlossene, auch aber nicht nur von prinzipieller *mouvance* getragene, wohl auch zwischen den *auctores* intendierte Gespräch der Texte der mittelalterlichen Lyrik, auch und gerade des Minnesangs.⁵⁹ In spezifischer Hinsicht dagegen lässt sich diese Pluralisierung insbesondere als Element einer allumfassenden Praxis der Konstellationierung im Codex verstehen, durch die die Redaktoren neues Licht auf bekannte Texte und Probleme zu werfen suchen. Über Konstellationierung, so Theodor Adorno, gelingt es

58 Vgl. dazu auch Hopes wichtige, wenngleich nicht zwingende Beobachtung, dass die Gedichte der Hebet-Sidus-Gruppe thematisch und motivisch sehr gut in die jeweiligen Untergruppen des Codex passen (Hope 2020, S. 385 f.).

59 Hierzu die Studie von Kellner 2018. Auch danke ich Annette Gerok-Reiter für die Anregung, diesen Punkt zu betonen.

singuläre und versprengte Elemente so lange in verschiedene Anordnungen [zu bringen], bis sie zur Figur zusammenschießen, aus der die Lösung hervorspringt, [...], Elemente [...] so lange in wechselnde Konstellationen oder [...] Versuchsanordnungen zu bringen, bis sie zur Figur werden, die als Antwort lesbar wird [...].⁶⁰

Die lateinisch-deutschen Gedichte erscheinen in diesem Sinne als Versuchsanordnungen, durch die sich ein den Codex durchziehender skeptischer, die liebenden Ichs der Gattung immer wieder dekonstruierender, kritisierender, problematisierender Ton artikuliert. Diverser Autoren bedarf es dazu nicht – wohl aber einer Ästhetik der Pluralität, die ohne markierten Bruch nicht möglich wäre.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe. Vollst. Ausg. des Originaltextes nach der von B. Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausg. von Alfons Hilka und Otto Schumann, Heidelberg 1930–1970. Übers. der lat. Texte von Carl Fischer, der mittelhochdeutschen Texte von Hugo Kuhn. Anm. und Nachw. von Günter Bernt, München 1979.
- Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hg. von Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt a.M. 1987 (Bibliothek des Mittelalters 13).
- Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848 (Zürich, ca. 1300 bis 1340), DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222>.
- M Namenl/68r 1, hg. von Manuel Braun / Sophie Marshall, in: Lyrik des deutschen Mittelalters, online hg. von Manuel Braun / Sonja Glauch / Florian Kragl. Veröffentlicht seit 25. Februar 2016; Fassung vom 26. Mai 2020, URL: <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=636&mode=0x600> (letzter Zugriff: 8. August 2022).
- Walther von der Vogelweide: Ton 28, in: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu herausgegeben, mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein, Berlin 2013 (De Gruyter Texte), S. 190–192, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110295580>.

60 Vgl. Adorno 1990, S. 335. Auf die Hintergründe des Begriffs, der Beziehungen zwischen Adorno und Walter Benjamin kann hier nicht eingegangen werden. Diese hier nur rudimentär angedeutete Dimension (vgl. Bezner 2021a) soll in weiteren Arbeiten entwickelt werden.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Die Aktualität der Philosophie, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1990.
- Andersen et al. 1998 = Andersen, Elizabeth / Hausteijn, Jens / Simon, Anne / Stohschneider, Peter (Hgg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998 (Anglo-Deutsches Colloquium zur Deutschen Literatur des Mittelalters 14).
- Ascoli 2008 = Ascoli, Albert R.: Dante and the Making of a Modern Author, Cambridge, UK 2008.
- Bauschke-Hartung 2011 = Bauschke-Hartung, Ricarda: Kommentar, in: Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe Bd. 2: Liedlyrik. Mhd./Nhd., hg., übers. und komm. von Günther Schweikle. 2., verbesserte und erweiterte Aufl. hg. von Ricarda Bauschke-Hartung, Stuttgart 2011, S. 535–828.
- Beatie 1967 = Beatie, Bruce Alan: Strophic Form in Medieval Lyric. A Formal-Comparative Study of the German Strophes of the *Carmina Burana*, Diss., Cambridge, MA 1967.
- Bertelsmeier-Kierst 2000 = Bertelsmeier-Kierst, Christa: ‚Muget ir schouwen, waz dem meien ...‘. Zur frühen Rezeption von Walthers Liedern, in: Mark Chinca / Joachim Heinze / Christopher Young (Hgg.): Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson zum 70. Geburtstag, Tübingen 2000, S. 87–99.
- Bezner 2001 = Bezner, Frank: ‚Ich‘ als Kalkül. Abaelards *Historia Calamitatum* diesseits des Autobiographischen, in: Dag Nikolaus Hasse (Hg.): Abaelards *Historia calamitatum*. Text, Übersetzung, literaturwissenschaftliche Modellanalysen, Berlin 2001 (De Gruyter Texte), S. 140–177.
- Bezner 2021a = Bezner, Frank: Devianz tradieren. Überlegungen zur materialen Semantik der Vagantendichtung des lateinischen Mittelalters, in: Philip Reich / Karolin Toledo Flores / Dirk Werle (Hgg.): Tradition und Traditionsverhalten. Literaturwissenschaftliche Zugänge und kulturhistorische Perspektiven, Heidelberg 2021 (Kulturelles Erbe: Materialität – Text – Edition 1), S. 87–106.
- Bezner 2021b = Bezner, Frank: Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters, in: Beate Kellner / Susanne Reichlin / Alexander Rudolph (Hgg.): Handbuch Minnesang, Berlin / Boston 2021, S. 125–155, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110351859-008>.
- Brunner / Neureiter-Lackner 1996 = Brunner, Horst / Neureiter-Lackner, Sigrid: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 1996 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- Cardelle de Hartmann 2014 = Cardelle de Hartmann, Carmen: Parodie in den *Carmina Burana*, Zürich 2014 (Mediävistische Perspektiven 4).
- Cohen-Mushlin 1994 = Cohen-Mushlin, Aliza: The Division of Labour in the Production of a Twelfth-century Manuscript, in: Peter Rück (Hg.): Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse eines Buchgeschichtlichen Seminars, Wolfenbüttel, 12.–14. November 1990, Marburg a.d.L. 1994 (Elementa Diplomatica 2), S. 51–68.
- Detering 2002 = Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001, Stuttgart / Weimar 2002 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 24).
- Dronke 1968 = Dronke, Peter: Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric. Bd. 1: Problems and Interpretations, 2. Aufl. Oxford 1968.
- Dronke 1975 = Dronke, Peter: Poetic Meaning in the *Carmina Burana*, in: Mittellateinisches Jahrbuch. Internationale Zeitschrift für Mediävistik und Humanismusforschung 10 (1975), S. 116–137.
- Edwards 2000 = Edwards, Cyril: German Texts in the *Codex Buranus*, in: Martin H. Jones (Hg.): *The Carmina Burana*. Four Essays, London 2000, S. 41–70.
- Ehrenthal 1891 = Ehrenthal, Ludwig: Studien zu den Liedern der Vaganten, in: Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht. Königliches Gymnasium in Bromberg 1891, S. 1–12.
- Fohrmann / Kasten / Neuland 1999 = Fohrmann, Jürgen / Kasten, Ingrid / Neuland, Eva (Hgg.): Autorität der / in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentags 1997, 2 Bde., Bielefeld 1999.

- Haug / Wachinger 1992 = Haug, Walther / Wachinger, Burghart (Hgg.): Autorentypen, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 6).
- Heinen 1974 = Heinen, Hubert: Walthers Mailied (L 51,13). Vortragsbedingter Aufbau und gesellschaftlicher Rahmen, in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 6 (1974), S. 167–182.
- Heinen 1999 = Heinen, Hubert: German Singers, Latin Songs: CB 151 and 169, in: Sibylle Jefferis (Hg.): *New Texts, Methodologies, and Interpretations in Medieval German Literature* (Kalamazoo Papers 1992–1995), Göppingen 1999 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 670), S. 1–18.
- Henkes / Saller / Richter 2000 = Henkes, Christiane / Saller, Harald / Richter, Thomas (Hgg.): *Text und Autor*. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs „Textkritik“ München, Tübingen 2000 (Beihefte zu Editio 15).
- Hope 2020 = Hope, Henry: *Compilation, Contrafacture, Composition. Revisiting the German Texts of the Codex Buranus*, in: Henry Hope / Tristan E. Franklins (Hgg.): *Revisiting the Codex Buranus*, Woodbridge 2020 (*Studies in Medieval and Renaissance Music* 21), S. 351–392, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781787446274.014>.
- Hult 1989 = Hult, David: *Author / Narrator / Speaker. The Voice of Authority in Chrétien's Charrete*, in: Kevin Brownlee / Walter Stephens (Hgg.): *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*, Hanover, NH 1989 (Dartmouth Colloquium on Medieval and Early Modern Romance Literatures 5), S. 76–96.
- Janota 2000 = Janota, Johannes: *Zum Refrain in den lateinisch-deutschen Liebesliedern des Codex Buranus*, in: Dorothea Klein / Elisabeth Lienert / Johannes Rettelbach (Hgg.): *Vom Mittelalter zur Neuzeit*. Festschrift für Horst Brunner, Wiesbaden 2000, S. 211–226.
- Kasten 1995 = Kasten, Ingrid: *Kommentar*, in: Ingrid Kasten (Hg.): *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten. Übersetzungen von Margherita Kuhn, Frankfurt a.M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters 3), S. 551–1095.
- Kellner 2018 = Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*, Paderborn 2018.
- Klemm 1998 = Klemm, Elisabeth: *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Text- und Tafelband, Wiesbaden 1998.
- Kühne 2000 = Kühne, Udo: *Deutsch und Latein als Sprachen der Lyrik in den Carmina Burana*, in: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 122 (2000), S. 57–73, DOI: <https://doi.org/10.1515/bgsl.2000.122.1.57>.
- Kuhn 1980 = Kuhn, Hugo: *Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manesseschen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung*, in: Hugo Kuhn: *Kleine Schriften*, Bd. 3: *Liebe und Gesellschaft*, hg. von Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980, S. 80–105.
- Lundius 1907 = Lundius, Bernhard: *Deutsche Vagantenlieder in den Carmina Burana*, Diss., Halle a.S. 1907. URN: urn:nbn:de:gbv:8:2-5402954.
- Martin 1876 = Martin, Ernst: *Die Carmina Burana und die Anfänge des deutschen Minnesangs*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* N.F. 8 = 20 (1876), S. 46–69, URL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN345204123_0020 (letzter Zugriff: 9. September 2022).
- Meier / Wagner-Egelhaaf 2011 = Meier, Christel / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hgg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011.
- Meier / Wagner-Egelhaaf 2014 = Meier, Christel / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hgg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2014.
- Meier-Staubach 2000 = Meier-Staubach, Christel: *Ruperts von Deutz literarische Sendung. Der Durchbruch eines neuen Autorbewußtseins im 12. Jahrhundert*, in: Wolfgang Haubrichs / Eckart C. Lutz / Gisela Vollmann-Profe (Hgg.): *Aspekte des 12. Jahrhunderts*. Freisinger Kolloquium 1998, Berlin 2000 (*Wolfram-Studien* 16), S. 29–52.

- Meier-Staubach 2015 = Meier-Staubach, Christel: Prophetische Inauguration und kirchliches Amt. Zur Funktion informeller Autorisierungen in der mittelalterlichen Kirche. Hildegard von Bingen – Rupert von Deutz – Wilhelm von Saint-Thierry, in: Helene Basu / Gerd Althoff (Hgg.): Rituale der Amtseinsetzung. Inaugurationen in verschiedenen Epochen, Kulturen, politischen Systemen und Religionen, Würzburg 2015 (Religion und Politik 11), S. 95–127.
- Minnis 1984 = Minnis, Alastair J.: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, London 1984.
- Minnis / Scott 2003 = Minnis, Alastair J. / Scott, Alexander Brian: Medieval Literary Theory and Criticism: c. 1100–c. 1375. The Commentary-Tradition, überarbeitete Aufl. Oxford 2003.
- Müller 1995 = Müller, Jan-Dirk: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: Felix Philipp Ingold / Werner Wunderlich (Hg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995, S. 17–31.
- Müller 1980 = Müller, Ulrich: Beobachtungen zu den *Carmina Burana*: 1. Eine Melodie zur Vagantenstrophe – 2. Walthers *Palästina-Lied* in ‚versoffenem‘ Kontext: Eine Parodie, in: Mittellateinisches Jahrbuch 15 (1980), S. 104–111.
- Müller 1981 = Müller, Ulrich: Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik. Barbarolexis in den *Carmina Burana*, in: Wolfgang Pöckl (Hg.): Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka, Tübingen 1981, S. 83–104.
- Müller 1988 = Müller, Ulrich: *Carmina Burana* – Carmini Popolari? Zu den mittelalterlichen ‚Originalmelodien‘ und den modernen Aufführungsversuchen. Mit zwei Postscripta zu den deutschen Strophen der *Carmina Burana* und zur Melodie der *Vagantanstrophe*, in: Udo Kindermann / Wolfgang Maaz / Fritz Wagner (Hgg.): Festschrift für Paul Klopsch, Göppingen 1988 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 492), S. 359–369.
- Poor 2004 = Poor, Sara S.: Mechthild of Magdeburg and Her Book. Gender and the Making of Textual Authority, Philadelphia 2004 (The Middle Ages).
- Sayce 1992 = Sayce, Olive: Plurilingualism in the *Carmina Burana*. A Study of the Linguistic and Literary Influences on the Codex, Göppingen 1992 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 556).
- Schreiber 1894 = Schreiber, Jakob: Die Vaganten-Strophe der mittellateinischen Dichtung und das Verhältnis derselben zu mittelhochdeutschen Strophenformen. Ein Beitrag zur Carmina-Burana-Frage, Diss., Straßburg 1894.
- Schumann 1926 = Schumann, Otto: Die deutschen Strophen der *Carmina Burana*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 14 (1926), S. 418–437.
- Stolz 2020 = Stolz, Michael: Plurilingualism in the Codex Buranus: An Intercultural Reconsideration, in: Henry Hope / Tristan E. Franklins (Hgg.): Revisiting the Codex Buranus, Woodbridge 2020 (Studies in Medieval and Renaissance Music 21), S. 317–350, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781787446274.013>.
- Wachinger 2011a = Wachinger, Burghart: Deutsche und Lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der *Carmina Burana*, in: Burghart Wachinger: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin 2011, S. 97–123.
- Wachinger 2011b = Wachinger, Burghart: Natur und Eros im mittelalterlichen Lied, in: Burghart Wachinger: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin / New York 2011, S. 67–95.
- Wallensköld 1893 = Wallensköld, Axel: Das Verhältnis zwischen den deutschen und den entsprechenden lateinischen Liedern in den *Carmina Burana*, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsinki 1 (1893), S. 73–109.
- Worstbrock 2001 = Worstbrock, Franz Josef: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230, in: Franz Josef Worstbrock: Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, hg. von Susanne Köbele / Andreas Kraß, Stuttgart 2004.

Dirk Werle

Plurale Autorschaft in der deutschsprachigen Lyrik des 17. Jahrhunderts – am Beispiel von Constantin Christian Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* (1657)

Abstract

Using Constantin Christian Dedekind's *Aelbianische Musen-Lust* (1657) as a case study, this article demonstrates how specific forms of plural authorship play a role and are enacted in 17th-century lyric poetry, which was widely understood as song poetry. Numerous constellations and aspects of plural authorship can be identified in *Aelbianische Musen-Lust*. One may assume that Dedekind, the organising and coordinating author, plays with these constellations and aspects self-consciously, that the multiplication of constellations and aspects of plural authorship is an essential part of his aesthetic conception. Poetry emerges here essentially as an effect of plural authorship: Many actors are involved in its creation; originality and profundity are not relevant categories here; instead, conceptual simplicity, witty imitation and emulation, creative linking to predecessors, a poetics of sociability, and musicality form aesthetic guidelines.

Keywords

Constantin Christian Dedekind, *Aelbianische Musen-Lust*, 17th Century, Lyric Poetry, Song Poetry, Gottfried Finckelthaus, Paul Fleming

1.

Die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts ist mit Blick auf mindestens drei Ebenen charakterisiert durch plurale Autorschaft: *Bücher* werden nicht von ihren Autoren allein hergestellt, sondern sind auch Produkte strategischer Programme der die Bücher herstellenden Offizinen. Durch ihre Paratexte – Widmungsgedichte, Widmungadressen, Frontispize – sind die Bücher darüber hinaus häufig als Produkte pluraler Autorschaft markiert. *Werke* sind häufig keine Originalprodukte, sondern Übersetzungen oder mit Übersetzungen verwandte Elaborate, Bearbeitungen von Prätexten oder auch Produkte der Verfahren *imitatio* und *aemulatio* sowie Ergebnis des Wiederaufgreifens und Rekomponierens vorhandener Werke und Texte. *Texte* sind hingegen häufig Bestandteile eines Netzwerks anderer Texte, auf die sie genuin bezogen sind. Im folgenden Beitrag möchte ich ein Beispiel dieser mehrfach dimensionierten pluralen Autorschaft vorführen und auf deren literaturhistorische sowie ästhetische Implikationen und Konsequenzen eingehen.

Das Beispiel ist ein Buch, ein Werk, das bzw. ein Text, der im Jahr 1657 unter dem Titel *Aelbianische Musen-Lust* erschienen ist.¹ Der Druck ist heute noch in den Bibliotheken von Wolfenbüttel, Leipzig und Dresden erhalten, das Dresdner Exemplar stammt laut Exlibris aus dem Besitz von Luise Adelgunde Gottsched.² Ein Exemplar der zweiten Auflage von 1665 befindet sich in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe und entstammt den Beständen der Bibliothek Josef von Laßbergs, des berühmten Bücher- und Handschriftensammlers.³ Der volle Titel des Werks, wie er auf dem Titelblatt zu finden ist, gibt Auskunft über Inhalt und Konzeption: *Aelbianische Musen-Lust / in unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen / ahnmuhtigen Melodeien beseelten / Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern / bestehende* (Abb. 1).

Es handelt sich also um eine Auswahl und Sammlung von mit Noten versehenen Liederdichtungen. Ein Autorname wird auf dem Titelblatt nicht genannt; die einzigen Namen, die hier auftauchen, sind die Namen der Drucker, in deren Dresdner Offizin das Buch entstanden ist: Wolfgang Seyffert und Antonius Meißner. Nach Christoph Reskes Referenzwerk *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet* bestand Wolfgang Seyfferts Dresdner Offizin von 1630 bis 1653;⁴ der Druck der *Aelbianischen Musen-Lust* beweist, dass sie noch mindestens vier weitere Jahre tätig war. Seyffert ist gemäß Reske der Schwiegersohn von Gimel Bergen II. und über diesen Mitglied eines weitverzweigten, großteils durch Familienbeziehungen verbundenen Druckernetzwerks, das am kulturellen Leben in Dresden und darüber hinaus in der Mitte des 17. Jahrhunderts konstitutiv beteiligt war. Über Antonius Meißner finden sich bei Reske keine weiteren Informationen, und auch das *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* gibt nur wenige bibliographische Hinweise auf von Meißner über die *Musen-Lust* hinaus verlegte Bücher; diese sind alle deutlich nach dem Druck von 1657 erschienen. Mit Blick auf die Frage nach pluraler Autorschaft lässt sich bei Betrachtung des Titelblatts zunächst Folgendes feststellen: Wenn man als Autor jene Instanz benennt, die auf dem Titelblatt eines Buchs als Urheber verantwort-

- 1 Dedekind: *Musen-Lust 1657* [1991]. Vgl. zur Beschreibung und Charakterisierung des Werks bereits Harper 2003, S. 190–196. – Der vorliegende Beitrag bezieht Anregungen aus der auf der Tagung *Ästhetik[en] pluraler Autorschaft* (November 2020) im Anschluss an den dort gehaltenen Vortrag geführten Diskussion ein. Allen Diskussionsteilnehmer:innen danke ich herzlich für ihre Hinweise, Sandra Madeleine Wetzels für das instruktive Diskussionsprotokoll.
- 2 [Dedekind:] *Musen-Lust 1657*. Vgl. das Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek / Staats- und Universitätsbibliothek Dresden 14: Mus.1805.K.1, hier die Angabe nach dem Provenienzvermerk im *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* (VD17 14:635857F), URL: <http://digital.slub-dresden.de/id177644681X> (letzter Zugriff: 22. Juli 2022).
- 3 Dedekind: *Musen-Lust 1665*. Vgl. das Exemplar der Landesbibliothek Karlsruhe 31: 100 B 76044 RH, hier die Angabe nach dem Provenienzvermerk im *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* (VD17 31:749985P), URL: <https://digital.blb-karlsruhe.de/id/6053306> (letzter Zugriff: 22. Juli 2022).
- 4 Reske 2015, S. 179f.

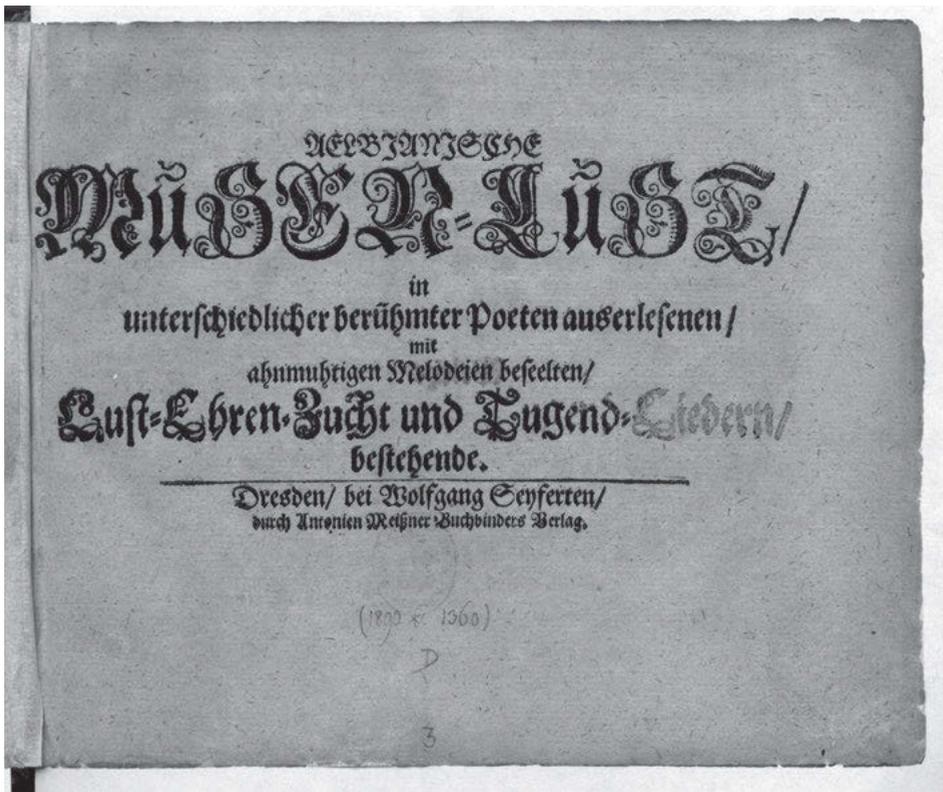


Abb. 1. [Constantin Christian Dedekind:] Aelbianische Musen-Lust / in unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen / mit ahnmühtigen Melodeien beseelten / Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern / bestehende, Dresden: Wolfgang Seyffert [1657], Titelblatt [unpaginiert].

lich zeichnet, dann sind die Autoren der *Aelbianischen Musen-Lust* die beiden Drucker, nicht jedoch ein wie auch immer gearteter Verfasser. Wer aber der Verfasser überhaupt sein könnte, ist ohnehin nach den auf dem Titelblatt gegebenen Informationen unklar, da es sich doch um eine Sammlung der Gedichte namentlich hier noch nicht genannter „berühmter Poeten“ handelt. Dem Titelblatt folgt im Druck eine Widmung des Werks nicht an einen einzigen Widmungsadressaten, sondern an deren zehn.⁵ Die Multiplikation der Widmungsadressaten ist mit Blick auf die Frage nach pluraler Autorschaft instruktiv, liegt hier doch immerhin ein Fall pluraler Widmungsadressatenschaft vor, gewissermaßen als Kehrseite der pluralen Autorschaft. Der Widmung an zehn Adressaten folgt eine „Zuschrift“, die eben jene Widmungsadressaten apostrophiert, und sie

5 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Widmungen [unpaginiert].



Abb. 2. Peter Troschel: Titelkupfer, in: Constantin Christian Dedekind: Aelbianische Musen-Lust / in Ein hundert und Fünf und Siebenzig unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen / mit ahnmütigen Melodeien beseelten / Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern / bestehende, Dresden / Leipzig: Georg Heinrich Frommann, 1657, SLUB Dresden, Sign. Mus.1805.K.1.

ist unterzeichnet „Die Aelbianische Musen“.⁶ Hier treten also die Musen als Autorinnen auf, die das Werk den Widmungsadressaten zueignen.

Dem Titelblatt noch vorangestellt ist ein kunstvoll gemachtes Frontispiz (Abb. 2). Es zeigt eine Landschaft, die dem Elbsandsteingebirge mit seinen jäh aufragenden Sandsteinfelsen und der zwischen ihnen hindurchfließenden Elbe idealisierend nachempfunden ist. Über der Szenerie schwebt das Dichterpferd Pegasus; es ist umgeben von einem Schriftband, auf dem der Titel des Werks zu lesen ist. Links und rechts im Vordergrund des Frontispizes sind zwei mit Figuren bevölkerte Berge zu sehen. Der linke Berg ist erkennbar ein sächsischer Helikon, auf dem zuoberst Apollo und unter ihm die neun Musen – wohl die bereits genannten ‚Aelbianischen Musen‘ – ausgestattet mit

6 Dedekind: Musen-Lust 1657 [1991], Zurschrift [unpaginiert].

unterschiedlichen Instrumenten sitzen. Der rechts im Bild befindliche Berg ist gewissermaßen das Spiegelbild des Musenberges, und auf ihm sitzen Martin Opitz, als deutscher Archipoet Apollo gleichgestellt und wie er mit der Lyra, sowie analog zu den neun Musen neun mit analogen Instrumenten ausgestattete deutsche Dichter, deren Lieder neben denen Opitz' in der *Aelbianischen Musen-Lust* enthalten sind.⁷ Als Leservorrede enthält die *Aelbianische Musen-Lust* einen „Vohrbericht zu Erläuterung des Kupfertituls Woraus die Ordnung des ganzen Werkes zugleich erhellet“, ebenfalls unterzeichnet von den Aelbianischen Musen.⁸ Aus ihm geht hervor, warum direkt unter Opitz auf dem Dichterberg, auf den „höchsten Staffeln“, Paul Fleming und der sächsische Liederdichter Gottfried Finckelthaus zu sitzen kommen. Die bereits verstorbenen Poeten werden zu ihrem „Ehren-Gedächtnüss“ ganz oben positioniert, unter ihnen folgen die im Jahr 1657 noch lebenden Autoren.⁹ Auf dem Frontispiz sind einige Autoren abgebildet, die keinen Platz auf dem sächsischen Dichterhelikon erhalten haben, sondern sich in den Elbauen herumtreiben, darunter der als Schäfer mit seiner Herde dargestellte und damit die bukolische Dimension der in der *Musen-Lust* gebotenen Liederdichtung andeutende Enoch Gläser. Auf der Abbildung treten realistische und idealisierende Darstellung in Interaktion: Einerseits ist die Repräsentation der Elblandschaft und der Tafelberge der Sächsischen Schweiz recht ‚lebensecht‘, wie jede und jeder bestätigen kann, die oder der einmal in dieser Landschaft unterwegs war. Andererseits stehen die Elbauen mit den dort ihre Schafe weidenden Hirten für eine utopische Landschaft, eine Gegenwelt zur Realität.

Dargestellt ist auf dem Frontispiz und insbesondere auf dem Dichter-Helikon die Opitzianische Dichterschule insbesondere in ihrer sächsischen Spielart, aber auch mit deren Umfeld, unter anderen dem Hamburger Johann Rist und dem Königsberger Simon Dach. Das Frontispiz inszeniert mithin die deutsche Dichtung als Orchester und damit als hierarchisch organisierten Gruppenzusammenhang. Indem es jene Dichter abbildet und auch durch erläuternde Schriftzüge konkret benennt, die mit ihren Gedichten in der Sammlung der *Aelbianischen Musen-Lust* enthalten sind, werden diese als Resultat und Inszenierung pluraler Autorschaft gedeutet.¹⁰ Die darstellerische Koordination von Musen und Dichtern allein ist in der Frühen Neuzeit nichts Ungewöhnliches, aber die Positionierung des Geschehens in der Elbsandsteingebirgslandschaft bezeugt ein gruppenbezogenes, auf Konstitution einer poetischen Tradition zielendes dichterisches Selbstbewusstsein.

7 Vgl. zu Dedekinds Frontispiz im Kontext zeitgenössischer Opitz-Inszenierungen Aurnhammer 2015; zur Entfaltung eines intermedialen Programms auf Dedekinds Frontispiz und im „Vohrbericht“ Dröse 2017, S. 269–274.

8 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl.)(1^r.

9 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl.)(1^v.

10 Vgl. dazu auch Werle 2019, S. 107–109.

Das Autorschaftskonzept, das hier in Szene gesetzt wird, ist jenes des Dichters als Sängers, aber nicht als Solisten, sondern als Teil eines koordinierten musikalischen Ensembles. Analog zu Clio, der Muse der Geschichte, die an der Basis des Musenbergs die Orgel spielt, sitzt an der Basis des Dichter-Helikons Constantin Christian Dedekind an der Orgel. Der Hintergrund für die Entscheidung, den Dichter Dedekind mit der Orgel auszustatten, wird im „Vohrbericht zur Erläuterung des Kupfertituls“ näher erklärt: „Was lätslich unsern Dedekinden belanget / und das solchem das Positiv geeignet worden / geschiehet nicht dahrum / als wänn er für einen Organisten geachtet sein wolle / sondern / weil wihr ihn seine Lieder / niemahls / oder doch gar sälten / anders / als in das Clavier singen hören / und er hierüber der Grund und Werkmeister ist welcher diese Aelbianische MusenLust befödert.“¹¹ Bis zu diesem Punkt ist innerhalb der Paratexte zur *Aelbianischen Musen-Lust* nirgends jene Instanz benannt worden, die als ‚Hauptautor‘ des Werks fungiert.¹² Als Autoren erschienen die Opitzianischen Dichter, die Aelbianischen Musen und die Drucker. Erst an dieser Stelle des „Vohrberichts“ wird der Name Dedekinds als desjenigen genannt, der der „Grund und Werkmeister“ des Ganzen ist und das Werk „befödert“ hat. *Augere* ist das lateinische Wort für ‚fördern‘, und von ihm ist das lateinische *auctor* abgeleitet, das man im 17. Jahrhundert mit ‚Werkmeister‘ übersetzen konnte – die wörtliche Übersetzung des deutschen Worts ins Lateinische wäre *artifex*. Dedekind wird also auf dem Frontispiz als Organist abgebildet, weil er derjenige ist, der das ganze Werk organisiert hat; als organisierender Autor koordiniert er den Chor der Musen sowie der Dichter und fungiert als Vermittler zwischen der Welt des Werks und der Welt des Buches, indem er den Druckern vermittelt, wie das Werk auszusehen hat. Dedekind nimmt auf dem Dichterberg jene Position ein, die auf dem Musenberg Clio innehat; als Werkmeister der Lyriksammlung sorgt er dafür, dass die darin versammelten Dichter nicht vergessen werden; er erfüllt mithin als Autor die alte Funktion der Sicherung des Ruhms derer, die in seinem Werk vorkommen.¹³ Links unten enthält das Frontispiz ganz unauffällig die Signatur „P. Troschel Scul[psit]“; es wurde also von einem P. Troschel gestochen. Dahinter verbirgt sich der Nürnberger Kupferstecher Peter Troschel, der zeitweise auch in Breslau tätig war.¹⁴ Er ist also ein weiterer

11 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl.)(2^v.

12 Das gilt allerdings nur für die erste Ausgabe des Werks von 1657. In der zweiten Ausgabe wird Dedekinds Autorname auf das Titelblatt aufgenommen, es kommt dadurch zu einem tendenziellen Abbau der hier für die erste Ausgabe analysierten Form pluraler Autorschaft. Vgl. Dedekind: *Musen-Lust* 1665, Titelblatt [unpaginiert].

13 Vgl. bio-bibliographisch zu Dedekinds Leben und Werk Eggebrecht / Braun 2008; Scheitler 2020 sowie die ältere Arbeit von Stege 1925/26.

14 Troschel wird verschiedentlich am Rande erwähnt, aber nicht ausführlicher behandelt in Tacke 2001.

der im Text genannten Autoren, nämlich der Autor des Frontispizes, der mit keiner der bisher erwähnten Autorinstanzen identisch ist.¹⁵

Dem „Vohrbericht“, der das Frontispiz erläutert, folgt eine weitere Leservorrede mit dem korrespondierenden Titel „Nach-Erinnerung, Neidische Jungfer Mißgunst / und stichelhafter gEsell-Tadelgern!“¹⁶ Diese „Nach-Erinnerung“ richtet sich – so wie der „Vohrbericht“ an die wohlwollenden – an die missgünstigen Leser, und auch sie ist wieder von den Aelbianischen Musen unterzeichnet, die hier also nochmals als Autorinnen auftreten.

Dedekind findet erstmals explizit und dezidiert als Autor der *Aelbianischen Musen-Lust* Erwähnung in dem folgenden Paratext, einem „Guhtachten“ des Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeisters Heinrich Schütz zur *Aelbianischen Musen-Lust*, der Dedekind attestiert, er habe das „unter Händen habende Werke obgeschrieben und vohrgetitult“.¹⁷ Als Autor ist Dedekind ebenfalls adressiert in den auf Schützens Gutachten folgenden „Ehren- und Loob-Gedichten“, die zum Teil aus der Feder eben jener Poeten stammen, deren Gedichte sich in der *Aelbianischen Musen-Lust* anthologisiert finden, namentlich von Johann Rist, der Dedekind auch zum Poeten gekrönt hatte, und von Justus Sieber.¹⁸

2.

Es zeigt sich, dass die *Aelbianische Musen-Lust* in ihren Paratexten als Produkt pluraler Autorschaft in einem vielgestaltigen Sinne inszeniert wird. Zahlreiche Autorfiguren tauchen auf: Apollo und die Musen, die Opitzianischen Dichter, die Drucker, der Stecher, schließlich Constantin Christian Dedekind. Entsprechend werden in den Paratexten unterschiedliche Autorkonzepte aufgerufen: das Konzept von Autorschaft als Inspiration durch die Musen, das Konzept kollektiver Autorschaft einer Gruppe oder Schule, das Konzept technisch-materialer Autorschaft, das Konzept von Autorschaft als Kooperation unterschiedlicher Künste und schließlich das Konzept des Autors als Organisator und Anthologe. Wenn im Ganzen deutlich wird, dass Dedekind als konzeptioneller Autor in diesem Konzert eine herausragende Rolle einnimmt, dann liegt das daran, dass er als

15 In der Zeit wurden Kupferstiche häufig nach anderen Abbildungen, Gemälden, anderen Kupferstichen oder auch Holzschnitten gestochen. In solchen Fällen lag dann eine andere Form pluraler Autorschaft vor, und zwar dergestalt, dass ein Stecher den anderen zitierte oder auch einfach nur wiederverwendete. Das trifft aber auf den vorliegenden Kupferstich nach allem, was man bisher weiß, nicht zu, er scheint in seiner Zeit ganz individuell gewesen zu sein. In jüngster Zeit wurde er, wohl wegen seiner illustrativen Kraft, verschiedentlich reproduziert, vgl. etwa Braun 2004, S. 271, Aurnhammer / Detering / Martin 2013, S. 39.

16 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl.)(1f.

17 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl.)(02r.

18 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl.)(0(1r-)00)(2v.

drei Zehnergruppen von Gedichten eines bestimmten Autors – im ersten Teil etwa zehn ‚Opitzianische‘, zehn ‚Finckelthausische‘ und zehn ‚Flemingische‘ –, jeweils gefolgt von einer Zehnergruppe mit ‚vermängten‘ Gedichten, also mit Gedichten unterschiedlicher Dichter. Jedes ‚Zehen‘ wird beschlossen durch ein „Inhalts-Lied“ aus der Feder des konzeptionellen Autors Dedekind, das, so Gary C. Thomas, der Herausgeber des 1991 erschienenen Faksimile-Neudrucks der *Aelbianischen Musen-Lust*, „auf programmatische Weise den Sachverhalt der jeweiligen Gruppe“²² zusammenfasst und dabei zumeist die ebenfalls von Dedekind stammenden, mottoförmigen Titel der jeweiligen zehn Lieder nochmals aufgreift. Die Reihe von dichterbezogenen Zehnergruppen, die so in den ersten drei Büchern entsteht, enthält in dieser Reihenfolge die Namen von Opitz, Finckelthaus, Fleming, Rist, Andreas Tscherning, Simon Dach, David Schirmer, Justus Sieber und Heinrich Held. Thomas hat einen einleuchtenden Vorschlag gemacht, warum Dedekind ebendiese neun Autoren ausgewählt und genau in dieser Anordnung zusammengestellt hat.²³ Das erste Buch umfasst Vertreter der ersten Opitzianischen Dichtergeneration, das zweite Buch jene der zweiten, das dritte Buch jene der dritten. Darüber hinaus beginnt das erste Buch mit Opitz als dem schlesischen Archegeten der neuen deutschen Lyrik, gefolgt von Finckelthaus und Fleming als seinen beiden herausragenden sächsischen Adepten. Das dritte Buch ist genau spiegelbildlich angeordnet, es beginnt mit den beiden Sachsen Schirmer und Sieber und endet mit dem Schlesier Held. Diese beiden Bücher umschließen ringkompositorisch das zweite Buch, das in seinem Zentrum mit Tscherning einen weiteren Schlesier beherbergt, flankiert von dem Hamburger Rist und dem Königsberger Dach und damit Vertretern der neben Sachsen anderen wichtigen Zentren, in denen sich die aus Schlesien stammende Bewegung der neuen deutschen Lyrik verbreitete. Damit sind die ersten drei Bücher der *Aelbianischen Musen-Lust* hinsichtlich der Herkunft der in ihr präsentierten Dichter symmetrisch aufgebaut. Es folgt der vierte Teil, der zwanzig Lieder aus Dedekinds Feder und eine Reihe ‚gemängter‘ Canzonetten enthält. Dedekind schließt mithin als Liederdichter die Sammlung ab. Die einzelnen Zehnergruppen der Sammlung sind, auch darauf hat bereits Thomas hingewiesen, zyklisch aufgebaut, das heißt, es handelt sich nicht bloß um ungeordnete Sammlungen von Gedichten der betreffenden Autoren, sondern die Texte sind in einer Weise angeordnet, dass sie in thematischer Variation, manchmal sogar in narrativer Sukzession aufeinander bezogen sind. Dedekind zeigt sich auch hier als Mastermind, als organisierender Meta-Autor der Sammlung, insofern er erstens alle Gedichte mit eigenen in gereimten Zweizeilern bestehenden Überschriften versieht und zweitens jede Zehnergruppe mit dem „Inhalts-Lied“ abschließt, das den Zusammenhang zwischen den jeweiligen zehn Gedichten nochmals in einem zusammenfassenden Gedicht herausstellt.

22 Thomas 1991, S. 21*.

23 Vgl. Thomas 1991, S. 22*-27*.

Was in den Paratexten der Sammlung relativ wenig herausgehoben wird, was aber bei einer Autopsie derselben sofort ins Auge fällt, ist ein weiterer Punkt, der im Rahmen der pluralen Autorschaft, die die Sammlung der *Aelbianischen Musen-Lust* strukturiert, Dedekind als Hauptautor evident werden lässt. Die *Aelbianische Musen-Lust* ist ein Liederbuch; die Gedichte der anthologisierten Autoren werden als musikalisch aufführbar präsentiert. Die mit Generalbass unterlegten Melodienotationen, als deren Texte die Gedichte präsentiert werden, stammen aber von Dedekind. Er erscheint mithin in doppelter Weise als Komponist der Sammlung: als konzeptioneller Komponist, der die Anthologie von Gedichten Opitzianischer Lyriker komponiert, und als musikalischer Komponist, der als Tonsetzer die Gedichttexte mit musikalischer Notation versieht und damit aufführbar macht.²⁴ Dass es sich bei der *Aelbianischen Musen-Lust* um ein Liederbuch handelt, das seinen Sitz im Leben in der Performanz der musikalischen Aufführung hat, kann man bereits am Format ablesen: Die Notenzeilen mit den darunter gesetzten Textstrophen werden in einem Querformat präsentiert, das sich auf einem Notenpult gut ablegen lässt und bei der musikalischen Darbietung ein selteneres Umblättern nötig macht.

3.

Ein weiterer Aspekt pluraler Autorschaft ist für einzelne der in der *Aelbianischen Musen-Lust* enthaltenen Texte wichtig: Nicht selten handelt es sich um Parodien oder Kontrafakturen der Texte anderer Autoren. Das ist etwa der Fall bei manchen Gedichten des ‚Finckelthausischen Zehens‘. Das letzte der dort gebotenen Gedichte trägt den charakteristischen, von Dedekind verliehenen Titel „Der hat für der Lieb ein Grauen / will nuhn nach den Büchern schauen.“ Die erste Strophe des Texts lautet folgendermaßen:

Ich empfinde fast ein Grauen /
daß ich / Liebe / für und für /
bin gewesen eigen Dühr /
Es ist zeit einmahl zuschauen /
was doch meine Bücher machen /
die ich lange nicht gesehn:
Alles soll bei Seite gehn /
von den süßen LiebesSachen.²⁵

24 Vgl. Werle 2019, S. 63. Vgl. auch bereits Thomas 1991, S. 21*. Vgl. aus musikhistorischer Perspektive zu Dedekinds *Musen-Lust* Braun 2004, passim, v.a. aber S. 271–274. Braun geht v.a. auch auf die musikkonzeptionelle Bezogenheit Dedekinds auf Rist ein.

25 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl. H1^vf.

Hier handelt es sich erkennbar um eine Parodie von Martin Opitz' Modell-Ode *Ich empfinde fast ein Grauen*, die er im *Buch von der Deutschen Poeterey* als Beispiel für ein *lyricum*, eine Ode, ein Gedicht anführt, das man „zur Music sonderlich gebrauchen kann“.²⁶ Finckelthaus kehrt nun mit seiner Parodie die Aussage von Opitz' Gedicht um: Wo das lyrische Ich bei Opitz konstatiert, dass es lange genug über den Büchern gesessen habe und nun stattdessen die Freuden des Lebens genießen wolle, da artikuliert das Ich bei Finckelthaus, dass es sich lange genug mit Liebesdingen herumgeschlagen habe und nun wieder zur Beschäftigung mit den Büchern zurückkehren wolle.²⁷ Finckelthaus' Parodie ist in der *Aelbianischen Musen-Lust* enthalten, nicht aber der Opitz'sche Prätext. Indem der Prätext aber gleichsam durch die Parodie hindurchscheint, wird mit dem Text des Autors Finckelthaus auch Opitz als eine Art Zweitautor aufgerufen.

Ähnlich verhält es sich mit jenem Finckelthaus-Gedicht, das von Dedekind mit den Versen überschrieben ist:

Beides ist ihm einerlei
ob es nicht sei oder sei.
Ihr Damen lasst das wählen /
nach wählen kömmt das Kwählen.

Die erste Strophe des Gedichts lautet folgendermaßen:

Will sie nicht so mag sies lassen /
Lisilis das stolze Tier /
was frag ich denn viel nach ihr!
Liebt sie oder will sie hassen /
ich gesteh es rund und frei /
beides ist mihr einerlei.²⁸

In diesem Gedicht tritt ein Dichter-Ich auf, das behauptet, von der fehlenden Zuneigung der geliebten Frau unbetroffen zu sein. Diese Aussage ist in einer Weise vorgebracht, dass man als Leser zunächst zweifeln kann, ob es sich hier nicht um eine Schutzbehauptung des Sprechenden handelt. Im weiteren Verlauf des Gedichts wird aber klar, dass der Sprecher in Liebesdingen jemand ist, der sich wirklich keine zu großen Gedanken

26 Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 33f. Erstdruck des Finckelthaus-Gedichts zunächst in der anonym veröffentlichten Prosaekloge [Finckelthaus:] *Floridans Lob- und Liebes-Gedichte*, Bl. D3^rf., später dann in der namentlich autorisierten Sammlung Finckelthaus: *Deutsche Gesänge*, Bl. F1^r-F2^r.

27 Vgl. zu der Finckelthaus-Parodie Werle 2019, S. 39–51, im Kontext weiterer zeitgenössischer Parodien von Opitz' Gedicht auch Otto 1990 und Haberland 2003.

28 Dedekind: *Musen-Lust* 1657 [1991], Bl. G2^rf.

über gescheiterte Liebesbeziehungen macht, sondern der ohnehin eher polyamourös ausgerichtet ist und sich, wenn ihm eine Geliebte einen Korb gibt, mit vielen anderen trösten kann. Hier handelt es sich um eine Parodie von Paul Flemings Ode *Will sie nicht / so mag sie lassen*.²⁹ Darin wird eine identische Ausgangssituation geschildert: Ein Ich hat von der Geliebten einen Korb bekommen und behauptet nun, dass ihm das egal sei. Das Fleming'sche Ich ist eine zutiefst treue, monogame Persönlichkeit, und sein Trost besteht in der neostoischen Bemühung um eine Freiheit von störenden Gefühlen. Der durch Treue *in eroticis* charakterisierten Fleming'schen Persona, die sich über die Abweisung durch die Geliebte tröstet, indem sie sich freut, dass sie sich emotional nicht mehr mit Liebesdingen herumschlagen muss, stellt Finckelthaus in seiner Parodie eine Persona entgegen, die sich zum Trost über die Abweisung durch die Geliebte erst recht ins Liebesleben stürzt und die den Wert der Treue für sich als nicht verbindlich erachtet. Finckelthaus war mit Fleming persönlich befreundet; es existieren verschiedene lyrische Konstellationen, in denen die beiden Autoren sich als in Liebesdingen unterschiedlich disponierte Figuren inszenieren, der liebeslustige, polyamouröse Finckelthaus gegen den monogamen, treuen Fleming.³⁰ Indem Dedekind dieses Gedicht von Finckelthaus in die betreffende Zehnergruppe seiner Sammlung aufnimmt, scheint auch in diesem Fall durch den Text des Autors Finckelthaus der Autor Fleming gleichsam durch. Das ist hier umso bemerkenswerter, als in dem vorangehenden Fleming'schen Zehen der Prätext für Finckelthaus' Gedicht nicht enthalten ist.

4.

Wie man sieht, lassen sich in der *Aelbianischen Musen-Lust* zahlreiche Konstellationen und Aspekte pluraler Autorschaft identifizieren. Man darf vermuten, dass der organisierende und koordinierende Autor Dedekind just mit diesen Konstellationen und Aspekten selbstbewusst spielt, dass die Multiplikation von Konstellationen und Aspekten pluraler Autorschaft einen wesentlichen Bestandteil seiner ästhetischen Konzeption darstellt. Nun sind die verschiedenen eben aufgewiesenen Konstellationen und Aspekte pluraler Autorschaft im Einzelnen keine ganz individuellen Besonderheiten von Dedekinds Sammlung, sie finden sich häufig in Liederbüchern, in der Lyrik, in der deutschen

29 Fleming: *Teütsche Poemata*, S. 496f. Der Erstdruck der Finckelthaus-Parodie findet sich, soweit ich sehe, zuerst in [Finckelthaus:] *Lustige Lieder*, Bl. C3^vf.

30 So finden sich etwa zwei aufeinander bezogene Sonette aus der Feder der beiden Autoren, die die beiden unterschiedlichen Autoren-Personae in diesem Sinne inszenieren, in Finckelthaus: *Deutsche Gesänge*, Bl. G6^v–G7^v. Später nimmt Adam Olearius als Herausgeber der postum erschienenen deutschen Gedichte Flemings das Sonettenpaar dann ebenfalls in diese Sammlung auf; Fleming: *Teütsche Poemata*, S. 597f.

Literatur des 17. Jahrhunderts.³¹ Das Besondere an der *Aelbianischen Musen-Lust* ist aber die in der Sammlung zum Tragen kommende Häufung und Vielfalt von Konstellationen und Aspekten pluraler Autorschaft. Dabei handelt es sich – um die in der Einleitung zu diesem Band vorgeschlagene Terminologie aufzugreifen – nur in manchen Aspekten um kollaborative oder kollektive Autorschaft, insofern das Zustandekommen der Sammlung nicht durch die faktische Zusammenarbeit mehrerer Autoren bewirkt wird.³² Stattdessen liegt in einem weiteren, aber nicht weniger signifikanten Sinne multiple oder plurale Autorschaft vor, nicht zuletzt auch deswegen, weil hier das faktische Zusammenspiel von Produzenten kultureller Artefakte – Dichter, Musiker, bildende Künstler, Drucker, Anthologe – unterlegt erscheint durch eine Inszenierung unterschiedlicher Ebenen und Facetten von Autorschaft: durch das Zusammenspiel von Musen und Dichtern, die Vorstellung einer Dichtergruppe oder -schule, die Inszenierung eines intertextuellen Autorennetzwerks. Vielleicht kann man noch weiter gehen und von relationaler Autorschaft sprechen, weil die im Text auftauchenden Autorrollen und -konzepte in einem koordinierten Relationsgefüge stehen.³³

Als koordinierender Autor tritt Dedekind in Erscheinung und wird auch als solcher inszeniert. Dabei ist bemerkenswert, dass er auf dem Titelblatt nicht als Autor firmiert, die *Aelbianische Musen-Lust* erscheint hier autorlos. Das Frontispiz zeigt ihn dann aber als Organist, der das ganze Unternehmen organisiert und orchestriert, und als solcher wird er auch in den Widmungsgedichten inszeniert. Dabei wiederum ist auffällig, dass er weniger mit seiner Leistung als Komponist in Erscheinung tritt, der zu sämtlichen Texten der Sammlung die Musik komponiert, sondern fast ausschließlich als derjenige, der als konzeptioneller Autor und koordinierende Instanz für das Unternehmen verantwortlich zeichnet.

Diese Konzeption des koordinierenden Autors lässt sich in unterschiedlichen Perspektiven genauer beleuchten, zunächst mit Blick auf eine Poetik der Sammlung: Ein koordinierender Autor als Anthologe und Organisator eines Werks tritt immer dann auf, wenn ein literarisches Werk den Charakter einer Sammlung besitzt. Der koordinierende Autor ist dann zuständig für die Auswahl und Anordnung der verschiedenen Texte und Stimmen und wird daher als die oberste Autorinstanz gesehen, in der Frühen Neuzeit vielleicht noch ein wenig mehr als in späteren Zeiten. Zwei Gesichtspunkte sind in

31 Sie sind ein Bestandteil dessen, was Max von Waldberg mit Blick auf die Lyrik des 17. Jahrhunderts fasslich, wenn auch mit abwertender Intention, als „litterarische[n] Kommunismus“ bezeichnet hat. Vgl. von Waldberg 1888, S. 205.

32 Eine solche Form konkreter Kollaboration im Sinne protophilologischer Zusammenarbeit beschreibt Stockhorst 2016 für die Projekte der Fruchtbringenden Gesellschaft. Allgemein zum Konzept kollaborativer Autorschaft vgl. Spoerhase / Thomalla 2020. Für die hier rekonstruierten Zusammenhänge auch in terminologischer Hinsicht weniger einträglich Gamper 2001.

33 Vgl. für eine andere in diese Richtung gehende Fallstudie zu einer späteren Lyriksammlung, der zuerst 1736 erschienenen *Singenden Muse an der Pleiße*, Werle 2020.

diesem Kontext mit Blick auf Fragen der Tradierung und Kanonisierung wichtig: Gerade mit Blick auf Lyriksammlungen ist die Funktion des koordinierenden Autors zentral, denn Gedichte als in spezifischer Weise formal und inhaltlich ‚verschnürte‘ Gebilde sind einerseits in besonderem Maße transportabel und können von Mund zu Mund, aber auch von Text zu Text, von Werk zu Werk migrieren. Rezipiert werden sie aber in der Regel nicht als Einzeltexte, sondern eben im Rahmen von buchförmigen Sammlungen im Ensemble mit anderen Gedichten.³⁴ Sammlungen unterschiedlichster Art kommt also für die Traditions- und Kanonisierungsgeschichte von Lyrik eine zentrale Rolle zu; wenn ein Text nicht in wie auch immer gearteten Sammlungen überliefert wird, dann ist sein Fortleben gefährdet. Entsprechend ist es kein Wunder, dass der koordinierende Autor Dedekind in den Widmungsgedichten als derjenige gewürdigt wird, der den Ruhm der verstorbenen und der noch lebenden Dichter sicherstellt und dadurch auch selbst berühmt wird. Diese Doppelfunktion des Rühmens ist in der europäischen Literaturgeschichte seit der Antike ein immer wiederkehrender Bestandteil des Reflektierens über den Ruhm, jener semantischen Einheit, mit der über Jahrhunderte hinweg die Bedeutung von Literaturgeschichte als Prozess der Kanonisierung, der komplexen Rezeptionsbedingungen und des vielgestaltigen Traditionsverhaltens konzipiert wurde.³⁵

In seinem Buch „Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit“ hat Heinrich Bosse 1981 die These entwickelt, dass die Entwicklung des Urheberrechts Ende des 18. Jahrhunderts die moderne Autorschaft als Herrschaft über das Werk als ökonomisches und geistiges Eigentum begründet habe.³⁶ Vielleicht kann man auch im Falle von Dedekind als koordinierendem Autor der *Aelbianischen Musen-Lust* von Werkherrschaft sprechen, wenn auch nicht in dem handfesten Sinne Bosses. Dedekind inszeniert sich im Rahmen eines Spiels mit pluraler Autorschaft als der Hauptautor des Werks, weil er die Herrschaft über das Werk besitzt, nämlich als Koordinator der pluralen Autorrollen und -funktionen. Plurale Autorschaft erscheint in Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* nicht als Provokation oder Ärgernis, sondern als affirmativ behauptete Konzeption, die emphatisch inszeniert, behauptet und gefeiert wird.

Am Beispiel von Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* zeigt sich eine enge Wechselwirkung von (pluraler) Autorschaft und (anderer) Ästhetik: Die ‚Ästhetik‘ der deutschsprachigen Lyrik im 17. Jahrhunderts basiert nicht wie die Ästhetik der modernen Lyrik seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auf der Vorstellung, das Gedicht komme zustande durch das autonome Schaffen einzelner Dichtergenies, die in den Dichtungen ihren Er-

34 Vgl. dazu am Beispiel von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens *Nachtigallenlied* Werle 2017. Zur Beschreibung von Gedichten als ‚verschnürten‘ Gebilden vgl. Eibl 1992, S. 173.

35 Vgl. dazu Werle 2014, v.a. S. 27–31.

36 Bosse 2014 [1981].

lebnissen Ausdruck verliehen, sondern auf Vorstellungen von geselliger Interaktion,³⁷ netzwerkbasierter Produktion und einem „litterarische[n] Kommunismus“³⁸ der „Anlehnung und Entlehnung“³⁹ der Vorstellung eines poetischen Netzwerks von Themen und Redeweisen, in dem alle mit einer Stimme sprechen. Dichtung entsteht so wesentlich als Effekt pluraler Autorschaft, an ihrer Entstehung sind viele Akteure beteiligt, Originalität und Tiefsinn sind hier keine relevanten Kategorien, stattdessen bilden konzeptionelle Einfachheit, geistreiche Nachahmung und Überbietung, kreatives Anknüpfen an Vorgänger, eine Poetik der Geselligkeit und der Musikalität ästhetische Leitlinien. In diesem Kontext spielen die vielgestaltige Interaktion insbesondere der Künste Dichtung und Musik sowie nicht zuletzt auch die spielerische Inszenierung pluraler Autorschaft eine Rolle, wie sie bei Dedekind auf verschiedenen Ebenen vorgeführt wird.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- [Dedekind, Constantin Christian:] Aelbianische Musen-Lust / in unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen / mit ahnmuhtigen Melodeien beseelten / Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern / bestehende, Dresden: Wolfgang Seyffert [1657] (VD17 14:635857F).
- Dedekind, Constantin Christian: Aelbianische Musen-Lust / in Ein hundert und Fünf und Siebenzig unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen / mit ahnmutigen Melodeien beseelten / Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern / bestehende, Dresden / Leipzig: Georg Heinrich Fromann, 1665 (VD17 31:749985P).
- Dedekind, Constantin Christian: Die Aelbianische Musen-Lust. Faksimiledruck der Ausgabe von 1657, hg. und eingeleitet von Gary C. Thomas, Bern u.a. 1991 (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 47).
- [Finckelthaus, Gottfried:] Floridans Lob- und Liebes-Gedichte / Bey Besprächung Seiner beyden Wolbekanten Am Ersten Tag gesungen / Und nachmals zu Pappir gebracht, Leipzig: Henning Grosse, 1635.
- Finckelthaus, Gottfried: Deutsche Gesänge, Hamburg: Tobias Gundermann [1640].
- G. F. [Gottfried Finckelthaus]: Lustige Lieder, Lübeck: Lorenz Jauch, 1648 [zuerst 1645].
- Fleming, Paul: Teütsche Poemata. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Lübeck [1642] [recte: 1646], Hildesheim 1969.
- Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe, hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002.

37 Vgl. dazu allgemein Adam et al. 1997; Bremer / Voigt-Goy / Werle 2021.

38 Waldberg 1888, S. 205.

39 „Anlehnung und Entlehnung“ lautet der Titel des letzten Kapitels des wegweisenden Buchs von von Waldberg 1888.

Sekundärliteratur

- Adam et al. 1997 = Adam, Wolfgang / Kiesant, Knut / Schulze, Winfried / Strosetzki, Christoph (Hgg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, 2 Bde., Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung).
- Aurnhammer 2015 = Aurnhammer, Achim: *Dichterbilder mit Martin Opitz*, in: Achim Hölter / Monika Schmitz-Emans (Hgg.): *Literaturgeschichte und Bildmedien*, Heidelberg 2015 (Hermeia 14), S. 55–76.
- Aurnhammer / Detering / Martin 2013 = Aurnhammer, Achim / Detering, Nicolas / Martin, Dieter: *Einführung*, in: Ernst-Christoph Homburg: *Schimpff- und Ernsthauffe Clio. Historisch-kritische Edition nach den Drucken von 1638 und 1642*, hg. und kommentiert von Achim Aurnhammer / Nicolas Detering / Dieter Martin. *Kommentarband*, Stuttgart 2013 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 346), S. 1–49.
- Bosse 2014 [1981] = Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Mit einem Nachwort von Wulf D. von Lucius*, Paderborn 2014 [1981].
- Braun 2004 = Braun, Werner: *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 100).
- Bremer / Voigt-Goy / Werle 2021 = Bremer, Kai / Voigt-Goy, Christopher / Werle, Dirk (Hgg.): *Formen der Geselligkeit und ihr historischer Wandel als Herausforderung der frühneuzeitlichen Kulturgeschichte. Das Beispiel Leipzig*, in: *Daphnis* 49 (2021), S. 1–263.
- Dröse 2017 = Dröse, Astrid: *Paragonale Relationen? Das Verhältnis von Musik, Bild und Text in Titelpkupfern barocker Liedersammlungen*, in: Jörg Robert (Hg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209), S. 260–284.
- Eggebrecht / Braun 2008 = Eggebrecht, Hans Heinrich / Braun, Werner: *Dedekind, Constantin Christian*, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschen Kulturraumes*, hg. von Wilhelm Kühlmann et al., Bd. 2: *Boa – Den*, 2., vollständig überarbeitete Aufl. Berlin / New York 2008, S. 570–571.
- Eibl 1992 = Eibl, Karl: *Sind Interpretationen falsifizierbar?* In: Lutz Danneberg / Friedrich Vollhardt / Hartmut Böhme / Jörg Schönert (Hgg.): *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der ‚Theoriedebatte‘*, Stuttgart 1992, S. 169–183.
- Gamper 2001 = Gamper, Michael: *Kollektive Autorschaft / Kollektive Intelligenz 1800–2000*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 380–403.
- Haberland 2003 = Haberland, Detlef: *Opitz' Ode Ich empfinde fast ein grawen zwischen Pierre Ronsard und Siegmund von Birken*, in: Mirosława Czarnańska / Knut Kiesant / Andreas Solbach / Jolanta Szafarz (Hgg.): *Memoriae Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992)*, Breslau 2003, S. 309–325.
- Harper 2003 = Harper, Anthony J.: *German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century. An Examination of the Texts in Collections of Songs Published in the German-Language Area Between 1624 and 1660*, Aldershot / Burlington 2003.
- Otto 1990 = Otto, Karl F. Jr.: *Parodies of an Opitz Poem*, in: Barbara Becker-Cantarino / Jörg-Ulrich Fechner (Hgg.): *Opitz und seine Welt. Festschrift für George Schulz-Behrend zum 12. Februar 1988*, Amsterdam / Atlanta 1990 (Chloe 10), S. 391–398.
- Reske 2015 = Reske, Christoph: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl.* Wiesbaden 2015 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51).
- Scheitler 2020 = Scheitler, Irmgard: *Dedekind, Constantin Christian*, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, hg. von Stefanie Arend et al., Bd. 2: *Bucelin, Gabriel – Feustking, Friedrich Christian*, Berlin / Boston 2020, Sp. 490–506.

- Spoerhase / Thomalla 2020 = Spoerhase, Carlos / Thomalla, Erika: Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139.2 (2020), S. 145–163.
- Stege 1925/26 = Stege, Fritz: Constantin Christian Dedekind, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925/26), S. 476–481.
- Stockhorst 2016 = Stockhorst, Stefanie: Zur Archäologie der philologischen Zusammenarbeit am Beispiel der Fruchtbringenden Gesellschaft: Programm, Projekte und Praxis, in: Stefanie Stockhorst / Marcel Lepper / Vinzenz Hoppe (Hgg.): *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2016, S. 143–165.
- Tacke 2001 = Tacke, Andreas (Hg.): „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, München / Berlin 2001.
- Thomas 1991 = Thomas, Gary C.: Einleitung, in: Constantin Christian Dedekind: *Die Aelbianische Musen-Lust*. Faksimiledruck der Ausgabe von 1657, hg. und eingeleitet von Gary C. Thomas, Bern u. a. 1991 (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts 47), S. 9*–133.
- von Waldberg 1888 = von Waldberg, Max: *Die Deutsche Renaissance-Lyrik*, Berlin 1888.
- Werle 2014 = Werle, Dirk: *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)*, Frankfurt a.M. 2014 (Das Abendland N.F. 38).
- Werle 2017 = Werle, Dirk: Grimmelshausens Gedichte als „Kleinere Schriften“. Am Beispiel des *Nachtigallenlieds*, in: *Simpliciana* 39 (2017), S. 285–301.
- Werle 2019 = Werle, Dirk: „Barocke“ Lyrik lesen, Frankfurt a.M. 2019 (Klostermann Rote Reihe 112).
- Werle 2020 = Werle, Dirk: Kollaborative Autorschaft in Lyriksammlungen. Sperontes' *Singende Muse an der Pleiße* (1736) im gattungsgeschichtlichen Kontext, ausgehend von dem Lied *Brüder, stellt das Jauchzen ein*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139.2 (2020), S. 187–201.

Mara R. Wade

Martin Opitz signiert ein Stammbuch

Multiple Autorschaft und ‚andere Ästhetik‘ im emblematischen *album amicorum*

Abstract

In the early sixteenth century two new kinds of books appeared: the printed emblem book and the manuscript friendship album, or *album amicorum*. The two volumes intersected at an early stage. Printed emblem books were interleaved with blank pages for use as friendship albums, mainly for young men to use on their study tours. (Women also engaged in this practice, but far less frequently.) The case study presented here treats the entry by Martin Opitz into the album of Christian Weigel who repurposed a copy of Achille Bocchi's *Symbolicarvm quaestionvm* (1574) as his album. The focus of my interpretation is on the dialog between Bocchi's printed emblem and Opitz's manuscript entry and how the two texts are used to explore both poetics and male friendship. The epigraphic form of Opitz's entry as well as the expression of homoerotic inclinations are also discussed here. Multiple authorship and the complex material representation of the content shaped this particular emblem construct to produce new meanings, suggesting that a different aesthetic can indicate an aesthetic of difference.

Keywords

Emblem, Achille Bocchi, Print in Manuscript, Homosociality, Customised Book, Book History, Queer Studies, Critical Reading

1. Emblembücher als Alben

Im 16. Jahrhundert kamen in Europa gleichzeitig zwei neue Arten von Büchern auf: das Emblembuch und das Stammbuch oder *album amicorum*.¹ Schon früh verschmolzen diese beiden Buchgattungen – Emblem und Album – in intellektuell anspruchsvollen Praktiken des wissenschaftlichen Austauschs, indem das gedruckte Emblembuch als

1 Mehrere Kollegen und Kolleginnen unterstützten diese Forschung mit hilfreichen Kommentaren: Michael Bath, Glasgow University; Jill Bepler, Wolfenbüttel; Rachel Masters Carlisle, Florida State University; Tamar Cholcman, University of Tel Aviv; Justyna Kiliańczyk-Zięba, Jagiellonian University, Krakau; Simon McKeown, Malborough College; Walter Melion, Emory University; Karl Otto, University of Pennsylvania und Ralph Rosen, University of Pennsylvania. Die Übersetzung des Artikels aus dem Englischen und von lateinischen Zitaten fertigte Susanne Held an. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von ihr.

handschriftliches Freundschaftsalbum verwendet wurde.² Besonders im 16. Jahrhundert war dies eine beliebte Praxis:³ Damals wurden leere Seiten in Emblembücher eingefügt, sodass sie als Alben verwendet werden konnten, was zu einer seriellen Form pluraler Autorschaft einlud.⁴

Andrea Alciatos *Emblematum Liber*, veröffentlicht in Augsburg im Jahr 1531,⁵ gilt allgemein als das erste Emblembuch, während das Stammbuch des Studenten Claude de Senarclens, das er in Wittenberg im Jahr 1545 zu führen begann, lange als das älteste bekannte *album amicorum* gegolten hat.⁶ Beide Gattungen entstanden in gelehrten Kreisen um Männer, die als Studenten verschiedene europäische Universitäten bereisten. Beide Arten von Büchern kultivieren Gelehrsamkeit und demonstrieren in gemeinsamen Bildungsnetzwerken die Kenntnis klassischer und biblischer Quellen. Beide bedienen sich gelehrter Praktiken der Text- und Bildpräsentation, wie sie auch in anderen Druckgattungen dieser Zeit zu finden sind, etwa in Genealogien und Heraldik, Medaillen- und Münzbüchern sowie Porträtbüchern.⁷ Das Stammbuch verlangte zwar nicht notwendigerweise Illustrationen, dennoch waren diese Alben seit Ende der 1550er Jahre häufig illustriert, nahmen also an Strategien der Text-Bild-Kommunikation teil, die denen der Emblembücher ähneln, etwa in Form von Textzitatzen, Mottos mit *loci communes* und visuellen Topoi.⁸ In ihrem idealtypischer Weise dreiteiligen Aufbau erfordern Embleme ein Bild, und die *picturæ* wurden meistens als Holzschnitte oder Kupferstiche in das veröffentlichte Buch integriert. Gelegentlich gab es sogenannte *emblemata nuda*, in denen die *picturæ* in einer Art Ekphrasen beschrieben wurden.

- 2 Nickson 1970, S. 11f., war die erste, die die enge Verbindung zwischen Emblemen und Alben bemerkte. Siehe auch den informativen Online-Aufsatz von Barker 2002.
- 3 Klose 1988, S. XII–XIV.
- 4 Das Emblemalbum bietet eine einzigartige Perspektive auf multiple Autorschaft, da es diachron und nicht synchron entsteht, also weder kollektive noch kollaborative Autorenschaft im Sinne des Sonderforschungsbereichs 1391 widerspiegelt, in dem davon ausgegangen wird, dass die Autorenschaft ungefähr zur gleichen Zeit von zwei oder mehr Personen ausgeübt wurde.
- 5 Emblematica Online stellt 29 Ausgaben von Alciato im Internet frei zur Verfügung, darunter die erste Ausgabe vom 28. Februar 1531, hier mit freundlicher Genehmigung der Glasgow University: <http://emblematica.library.illinois.edu/detail/book/A31a> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- 6 Klose 1988, S. XVII. Es befindet sich in der Universitätsbibliothek in Genf (Klose 1988, S. 3).
- 7 Die verschiedenen Ausgaben von Nicolaus Reusners *Icones* waren ein beliebtes Buch, um daraus ein Stammbuch zu erstellen. Vgl. etwa Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 225 Blankenburg, ein Exemplar von 1587, das von Johann Sustermann verwendet wurde; oder Cod. Guelf. 42 Noviss. 12°, ein Exemplar der Ausgabe von 1590, die von Konrad von Rösch benutzt wurde. Klose 1988, S. 363, listet elf Exemplare von Reusners verschiedenen Werken auf, die als Stammbücher verwendet wurden.
- 8 Schnabel 2003 bietet den umfassendsten Überblick über das Stammbuch.

2. Plurale Autorenschaft von Emblemen und die Praxis der Emblemwidmungen

Als Buchgattung hatte ein Emblembuch mehrere Autoren, und die Erstellung eines Bandes war das Werk eines Teams. Obwohl Emblembücher nicht immer in Verbindung mit frühneuzeitlichen Freundschaftspraktiken standen, wurden einzelne Embleme oft bestimmten Freunden und Gönnern gewidmet.⁹ Zwei Emblembücher aus dem 16. Jahrhundert demonstrieren die Widmungspraxis auf beispielhafte Weise. Achille Bocchis *Symbolicarvm quaestionvm libri* widmen jedes der 151 Embleme einer bestimmten Person;¹⁰ die *Emblemata* des Joannes Sambucus versehen 87 der 223 Embleme mit einer Widmung.¹¹ Umgekehrt wurden häufig einzelne Embleme in Stammbücher eingetragen, wie etwa das persönliche Emblem „Et Ivvante Et Conservante Deo“ des dänischen Künstlers Melchior Lorck zeigt, das er in das Album von Abraham Ortelius einbrachte.¹² In den Widmungspraktiken zeigten sich intellektuelle Netzwerke und trugen zu einer pluralen Autorenschaft bei: Man kann sagen, dass die Widmungsträger die Embleme prägten, wenn sich ihr Autor mit einem bestimmten Emblem persönlich an eine namentlich genannte Person wendet. Die Praxis der Widmung von Emblemen verweist von einem sehr frühen Stadium an auf eine natürliche Überschneidung mit dem Album. Mit der Personalisierung von Emblemen durch Widmung nahmen die Autoren die Individualisierung des Emblembuchs als *album amicorum* vorweg. Die Verfahren geteilter Autorschaft und die Personalisierung verbinden sich mit den (zeitlich oft früheren) Druckerzeichen.

3. Individuum und Kollektiv im *album amicorum*

Das Emblembuch als Freundschaftsalbum, also als *album amicorum* oder Stammbuch, ist ein besonderes Beispiel für die asynchrone Verschränkung von Individuum und Kollektiv in der frühneuzeitlichen Buchproduktion, bei der ein Individuum – in der Regel, aber nicht ausschließlich, ein junger Mann auf Studienreise – ein gedrucktes Emblembuch mit leeren Seiten durchschossen hat, um Platz für handschriftliche Eintragungen der Personen zu schaffen, mit denen er zusammentraf. Beim Stammbuch steht das Kollektiv für die Personen, die sich in das Album des Einzelnen an verschiedenen geographischen Orten und zu verschiedenen Zeiten eingetragen haben. In einem studentischen Stamm-

9 Schnabel 1998.

10 Siehe *Emblematica Online*: Dort gibt es drei Exemplare der Ausgabe von 1574 in den Bibliotheken des Getty Research Institute, der Duke University und der University of Illinois at Urbana-Champaign; Letztere ist vollständig verschlagwortet, s. auch Rolet 2015.

11 Vgl. Visser 2005, vor allem das 4. Kapitel, „The Use of Dedications“, S. 111–132, und Anhang 2.

12 Vgl. Lorcks Eintrag auf Scan-Seite 47 des *album amicorum* von Abraham Ortelius.

buch bestand dieses Kollektiv in der Regel aus Menschen ganz unterschiedlicher Art, die vor allem gemeinsam hatten, dass der Student sie alle auf seinen akademischen Reisen kennengelernt hatte. Die Personen, die das Album unterzeichneten, trugen nicht nur eine kurze Aufzeichnung persönlicher Begegnungen in Form von schriftlichen Erinnerungen bei, sondern wurden Teil eines sozialen Netzes, in dessen Mittelpunkt der Besitzer des Albums stand. Auch wenn die Unterzeichner des Albums einander nicht unbedingt kannten, so waren sie doch alle zu einem bestimmten Zeitpunkt dem Besitzer des Albums begegnet.¹³ Die literarische Persona eines Albumbesitzers wurde gewissermaßen von denjenigen geprägt, denen er begegnete; sie könnte sogar als Produkt einer kollektiven Autorenschaft verstanden werden.

Das Führen eines Albums war ein Akt der Selbstgestaltung: Der Besitzer verortete sich und seine gelehrten Netzwerke im Rahmen der ethischen Lehren und des klassischen Wissens, die in den Emblemen zum Ausdruck kamen. Wenn das Emblembuch als Album verwendet wurde, vervielfältigten sich die Autorschaftsbeziehungen und wurden komplexer. Um das gedruckte Emblem herum entwickelte sich durch die Hinzufügung der handschriftlichen Einträge eine neue Ästhetik.

4. Emblembücher und Gender

Die frühneuzeitliche Welt des Lernens und Studierens war homosozial; Schulen und Universitäten standen Frauen nicht offen, und nur sehr wenige Frauen beherrschten Latein, die Sprache der internationalen wissenschaftlichen Kommunikation.¹⁴ Es überrascht daher nicht, dass sowohl Embleme als auch Alben stark männlich kodiert sind. Der Besitz eines gedruckten Emblembuchs scheint unter frühneuzeitlichen Intellektuellen und Eliten, insbesondere unter Männern, üblich oder zumindest wünschenswert gewesen zu sein.¹⁵ Die umfangreichste Datenbank für Stammbücher, das *Repertorium Alborvm Amicorvm* (RAA), listet 285 gedruckte Emblembücher auf, die als *alba* verwendet wurden; von ihnen befanden sich nur vier im Besitz von Frauen.¹⁶ Sowohl für Männer als

13 Hatte ein Album zwei Besitzer, wurde es beispielsweise von einem Vater und seinem Sohn genutzt, oder von zwei Brüdern, dann nahm die Komplexität exponentiell zu, vgl. Schnabel 2003, S. 166.

14 Skaftø Jensen 2004, S. 38.

15 Klose 1988, S. XIV, Anm. 34, erwähnt die offensichtliche Attraktivität des Besitzes solcher individuell gestalteten Emblembücher im 16. Jahrhundert.

16 Vgl. RAA: Diese Frauen waren Anna Catharina von Brandenburg (Königin von Dänemark und Norwegen, Ehefrau von Christian IV.), Magdalena Sibylle von Brandenburg (Kurfürstin von Sachsen, Gemahlin von Johann Georg I.; sie ist zweimal aufgeführt, einmal unter jeder Dynastie), beide verwendeten de Montenays *Emblemata christiana* in der Zürcher Ausgabe von 1584. Dorothea von Anhalt-Zerbst (Herzogin zu Braunschweig-Lüneburg, Gemahlin von August dem Jüngeren) benutzte Friedrichs *Emblemata Nova* in der deutschen Ausgabe aus dem Jahr 1617. Dorotheas zweites Stamm-

auch für die wenigen Frauen, die emblematische Alben besaßen, zeigt die Überschneidung der beiden Gattungen soziale Praktiken der Freundschaft und des Lernens sowie der religiösen und dynastischen Zugehörigkeit auf exemplarische Weise. Das Geschlecht spielte bei der Erstellung von emblematischen Stammbüchern eindeutig eine Rolle: Das Album einer Frau bekräftigte häufig auf der Grundlage eines Buchs mit religiösen Emblemen ihre familiären und freundschaftlichen Verbindungen.¹⁷ Intensive Ausdrucksformen homosozialer Freundschaft, wie sie in der unten dargestellten Fallstudie dargestellt werden, wurden ebenfalls im Emblembuch als Stammbuch artikuliert.

5. Das Emblembuch wird zum Album

Indem er ein auf handschriftliche Einträge zielendes Album zwischen den Seiten eines gedruckten Emblembuchs anlegte, lud der Besitzer des Albums die Unterzeichner dazu ein, sich auf sehr wörtliche Weise in das Buch einzubringen. Als gelehrte Praktiken gebildeter Eliten, die in einem einzigen Buch zusammengeführt wurden, verschmolzen das Emblembuch und das Stammbuch zu einer neuen Ästhetik. Manchmal initiierte der Autor eines Albumeintrags in einem Emblembuch einen Dialog mit einem bestimmten Emblem, was man als ein Verfahren fiktional erweiterter Autorschaft beschreiben könnte, wodurch ein neues Artefakt mit spezifisch eigener Ästhetik entstand.

Das Emblembuch wurde häufig in besonderer Weise präpariert, wenn es zu einem Album erweitert wurde. Neben der Hinzufügung von Leerseiten zum gedruckten Buch vor dem Binden¹⁸ erhielten einige als Alben geplante Emblembücher auch eine spezielle Bindung, die den Einband mit *supralibros* versah, welche die Initialen des Besitzers, die Jahreszahl, ein Wappen oder in das Leder geprägten Einbandschmuck umfassen konnten. Die Jahreszahl hielt das Datum fest, an dem der Band zum Stammbuch gemacht wurde, und seine Personalisierung setzte den entscheidenden Markstein für dieses persönliche Denkmal der Freundschaft, der Gemeinschaft, des vernetzten Wissens und gemeinsamer Zielsetzungen.

Das Stammbuch von Christian Weigel, das heute in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel aufbewahrt wird, hat einen derartig individuell gestalteten Einband.¹⁹ Weigel schuf sein Album unter Benutzung eines Exemplars von Achille Bocchis *Sym-*

buch (katalogisiert im RAA unter dem Namen ihres Sohnes Rudolf August) war de Montenays *Stamm Buch / Darinnen Christlicher Tugenden Beyspiel*. Die vierte Frau war Elizabeth Reid, die Pieter Hoofts *Emblemata Amatoria* als Album verwendete.

17 Wade 2017; Wade 2018; Wade 2020.

18 Brendecke 2005.

19 Stammbuch Christian Weigel.



Abb. 1. Vorderer Buchdeckel, Stammbuch Christian Weigel, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 225 Noviss. 8°.

bolicarvm quaestionvm (1574).²⁰ Die Initialen „C.W.C.S.“ auf dem Einband weisen auf seinen Namen und seine Herkunft hin: „Christian Weigel Carnoviensis Silesius“: Weigel stammte also aus Jägerndorf in Schlesien (Abb. 1).²¹ Der Einband trägt außerdem die Jahreszahl 1613; in diesem Jahr erwarb Weigel das Buch für den Gebrauch als Album und ließ es mit leeren Seiten versehen und binden, um es auf seine Studienreisen mitzunehmen. Es enthält 18 Einträge aus Liegnitz, Münsterberg, Breslau und Prag.²²

- 20 Bocchi: *Symbolicarvm quaestionvm de universo genere*; s. *Emblematica Online*. Außer über den hier besprochenen Eintrag von Martin Opitz habe ich auch über den Eintrag von Valentin Ludovicus in Weigels Stammbuch, fol. 228, zu *Symbolum CVIII*, d. i. Emblem 108, gearbeitet, vgl. Wade 2023.
- 21 Schulz-Behrend 1978. Opitz: *Briefwechsel und Lebenszeugnisse*, S. 163 und 216; Opitz: *Lateinische Werke*, S. 2f. und S. 275–277 (Kommentar).
- 22 Es sind tatsächlich 18, so in der Beschreibung des Buchs von Giermann 1992, S. 176.

Die Grundeinheit des Emblems ist die Doppelseite, links und rechts.²³ Jedes Emblem Bocchis beginnt als Doppelseite, also mit Motto und *pictura* auf der linken und *subscriptio* auf der rechten Seite, wobei Letztere in einigen Fällen auf weiteren Seiten fortgesetzt wird (Abb. 2). Indem Weigel Bocchis Band zu einem *Stammbuch* machte, öffnete Weigel die Embleme im wahrsten Sinne des Wortes für neue schriftstellerische Beiträge: Er platzierte die eingeschobenen Seiten zwischen den beiden Seiten der Emblem-doppelseite und lud die Einträger ein, innerhalb eines bestimmten Emblems zu unterzeichnen.

6. Martin Opitz verfasst einen Eintrag in Christian Weigels Stammbuch

Die Eintragungen in das Album von Christian Weigel belegen, dass sich ein Einträger bei der Wahl seines Emblems häufig eingehende Gedanken machte. Der Eintrag des mit Weigel ungefähr gleichaltrigen deutschen Dichters Martin Opitz (1597–1639) zeigt, wie er in seiner handschriftlichen Poesie einen Dialog mit dem gedruckten Emblem herstellt. Opitz nutzte in seinem Text das Emblem als Teil einer dichterischen Selbstaussage, in der er seine Hoffnungen für seine Zukunft als Dichter zum Ausdruck bringen wollte, indem er Weigel überschwängliches Lob zollte.

Es gibt in jedem *album amicorum* eine eindeutige soziale Hierarchie; die Eintragenden hatten ein ausgeprägtes Gespür für ihren jeweiligen sozialen Rang und wussten, wo sie ihre Einträge entlang eines sozialen Spektrums vom obersten Rang über die sozialen Ordnungen hinunter bis zum Ende des Albums vorzunehmen hatten. Entsprechend seiner sozialen Stellung als junger Student, Gleichaltriger und dem Buchbesitzer sozial Gleichgestellter trug sich Martin Opitz am Ende des Albums ein, weit hinter berühmten Lehrern und anderen Personen höheren Rangs.²⁴ Opitz war, als er seinen Eintrag verfasste, erst 17 Jahre alt und noch nicht der große Dichter, der er später werden sollte. Sein Stammbucheintrag neben dem Emblem der Dichterkrönung bestätigt jedoch ganz klar den ehrgeizigen Werdegang, den er bereits damals anvisierte.

Opitz platzierte seinen Eintrag neben Bocchis Symbolum CXLV (Emblem 145) „Philologia Symbolica“ mit dem Text „Magnam hisce habendam gratiam laboribus“ („Man muss diesen Mühen sehr danken“; Abb. 3).²⁵

23 Eine auffällige Ausnahme bildet Symbolum CXLIX (Emblem 149), das einzelne Seiten in dieser Reihenfolge aufweist: eine griechische *subscriptio*, die *pictura*, und dann eine lateinische *subscriptio* – alles in einem einzigen Emblemgebilde, vgl. Stammbuch Weigel, fol. 346–348.

24 Stammbuch Christian Weigel, fol. 336 zwischen der Doppelseite von Symbola 145. Es ist erwähnenswert, dass Opitz noch sorgfältiger ausgewählt hat, als Schulz-Behrend es vorschlägt.

25 Vgl. mit einer detaillierten Analyse von Symbola 145 und einer Übersetzung ins Französische Rolet 2015, Bd. 2, S. 830–833. Rolet 2015, S. 830, übersetzt das Motto als: „Grande Reconnaissance est requise pour ces travaux.“

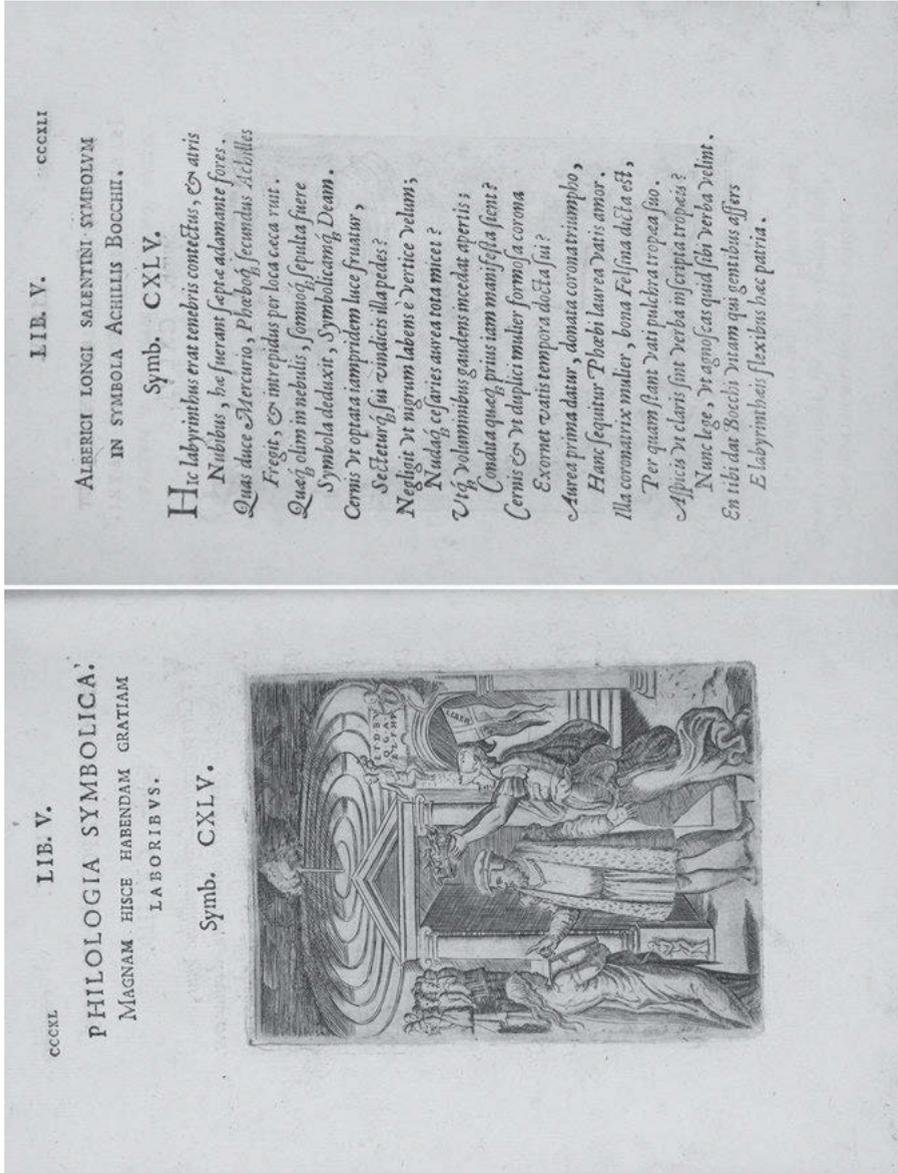


Abb. 2. Achille Bocchi: Symbola 145, Symbolicarum quaestionum, Bologna 1574, Urbana-Champaign, Illinois University Library.

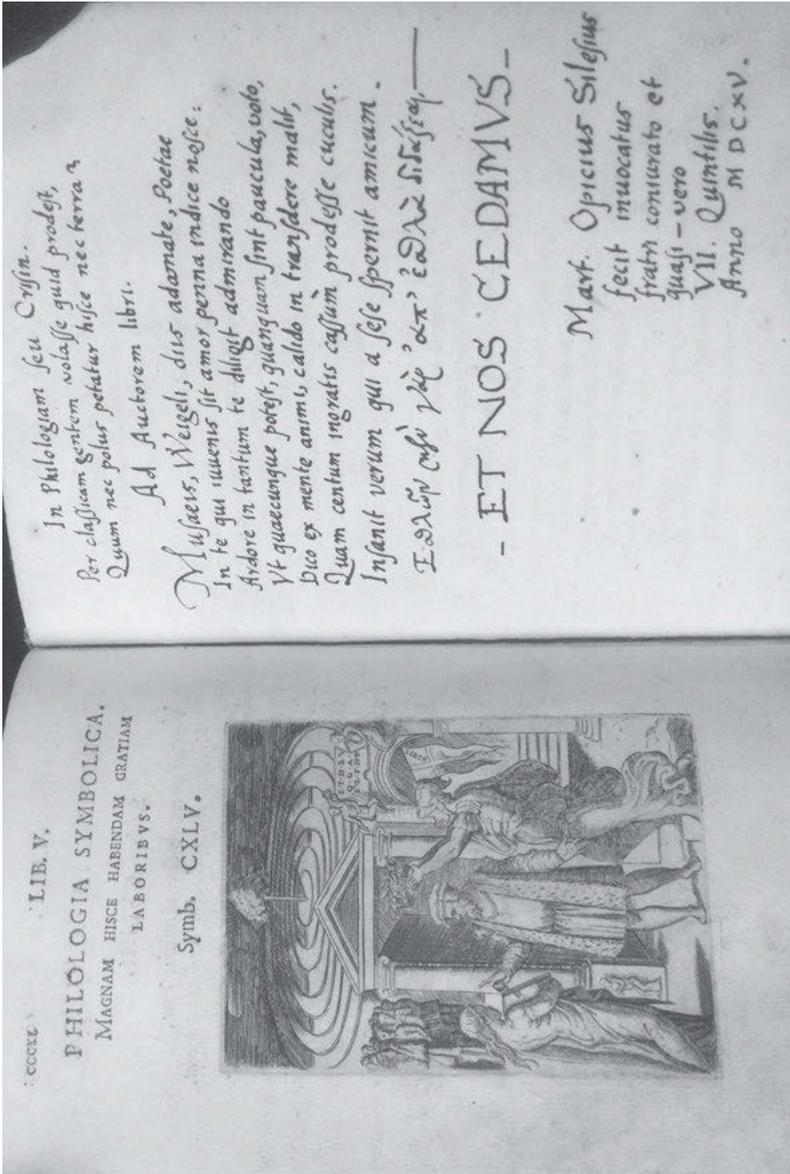


Abb. 3. Symbola 145, Stammbuch Christian Weigel, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 225 Noviss. 8°.

Das Emblem stellt Andreas Bocchi selbst dar, wie er den Dichterkrantz aus der Hand von Felsina, der Personifikation von Bologna, erhält. Die modernen Ausgaben der Werke von Opitz mit ihren Transkriptionen und Übersetzungen haben das Emblem beschrieben, aber nicht interpretiert.²⁶ Sie befassen sich lediglich mit dem Manuskripteintrag von Opitz. Ohne die wechselseitige Beziehung zwischen dem Emblem und dem Albumeintrag im Detail zu interpretieren, hat nur George Schulz-Behrend die Vermutung geäußert, dass Opitz bewusst ebendieses Emblem für seinen Eintrag gewählt hat, „dass Opitz sich gerade diese Stelle für seinen Eintrag sorgfältig ausgesucht hatte und das Emblem 145 als Ganzes genau durchdacht hatte.“²⁷

Das durch seinen Eintrag geschaffene neue emblematische Gebilde darf aber nicht nur, so meine These, als Träger eines Opitz-Autographs, sondern muss vielmehr als zusammengesetztes Emblem und, genauer noch, als ein durch verschiedene Akteure geprägtes co-kreatives Kunstwerk verstanden werden.

7. Die Poetik des gedruckten Emblems

Im Folgenden untersuche ich zunächst das gedruckte Emblem und gehe anschließend auf Opitz' handschriftlichen Eintrag und die Interpretation seines Beitrags ein. Das gedruckte Emblem hat den Text:

Philologia Symbolica

Magnam hisce habendam gratiam
Laboribus

Alberici longi salentini symbolum
in symbola Achillis Bocchi.
Symb. CXLV.

Hic labyrinthus erat tenebris contectus, et atris
Nubibus, hae fuerant saeptae adamante fores.

Quas duce Mercurio, Phoeboque secundus Achilles
Fregit, et intrepidus per loca caeca ruit.

- 26 Schulz-Behrend 1978. Vgl. auch Opitz; Briefwechsel und Lebenszeugnisse, S. 212–216, außerdem den Text mit einer deutschen Übersetzung in Opitz: Lateinische Werke, S. 2–4 und S. 275–277 (Kommentar). Die Bemerkung „nicht bei Dünnhaupt“ (Opitz: Lateinische Werke, S. 275) ist irreführend, denn Dünnhaupts Bibliographie enthält nur gedruckte Werke.
- 27 Schulz-Behrend 1978, S. 91. Seine Beobachtung wurde von späteren Forschern aufgegriffen; vgl. Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse, S. 212–216, und Opitz: Lateinische Werke, S. 275–277 (Kommentar).

Quaeque olim in nebulis, somnoque sepulta fuere
Symbola deduxit, Symbolicamque Deam.

Cernis ut optata iam pridem luce fruatur,
Secteturque sui uindicis illa pedes?

Negligit ut nigrum labens e vertice velum;
Nudaque cesaries aurea tota micet?

Utque voluminibus gaudens incedat apertis;
Condita quaeque prius iam manifesta sient?

Cernis et ut duplici mulier formosa corona
Exornet vatis tempora docta sui?

Aurea prima datur, donata corona triumpho,
Hanc sequitur Phoebi laurea vatis amor.

Illa coronatrix mulier, bona Felsina dicta est,
Per quam stant vati pulchra tropaea suo.

Aspicias ut claris sint verba inscripta tropaeis?
Nunc lege, ut agnoscas quid sibi verba velint.

En tibi dat Bocchi vitam qui gentibus affers
E labyrinthaeis flexibus haec patria.

Symbolische Philologie

Man muss diesen Mühen sehr danken

Ein Symbol von Alberigo Longo von Salento
unter den Symbolen des Achille Bocchius.
Symbol 145

Dieses Labyrinth war von Schatten und düsteren Wolken bedeckt; diese Türen waren mit Eisen umschlossen.

Unter der Führung von Merkur und Phoebus Apollon brach der zweite Achill [Achille Bocchi, M.R.W.] sie auf und eilte unerschrocken durch die unwegsamen Gefilde.

Er barg jedes einzelne Symbol, das einst unter Wolken und Schlaf begraben worden war, und er befreite die Göttin der symbolischen Rede.

Siehst Du, wie sie das lang entbehrte Licht genießt, und wie sie den Schritten ihres Erlösers folgt?

Nimmt er vielleicht nicht wahr, wie sie, wenn der dunkle Schleier von ihrem Haupt fällt und wie ihr unbedecktes langes Haar ganz golden erstrahlt?

Und wie sie freudig mit aufgeschlagenen Büchern voranschreitet, und wie alles, was einst verborgen war, nun offenbar wird?

Siehst Du auch, wie die anmutige Frau die gelehrten Schläfen ihres Dichters mit einer doppelten Krone schmückt?

Als erste wird eine goldene überreicht, eine Krone verliehen für den Triumph; dieser folgt eine Lorbeerkrone, die Liebe des Dichters Phoebus.

Jene Frau, die die Krönung ausführt, wird die ‚gute Felsina‘ genannt; durch sie gibt es die schönen Siegeszeichen für ihren Dichter.

Siehst du, dass auf den erhabenen Tafeln Worte eingraviert sind? Lies nun, damit du verstehst, was die Worte bedeuten.

Siehe, Bocchius, das Vaterland schenkt dir Ruhm, der du diese Dinge den Völkern aus den Windungen des Labyrinths herbeibringst.

Eine Abkürzung am Tempel verbindet Emblem-*pictura* und Motto mit der Seite der *subscriptio*. Die Anfangsbuchstaben jedes Wortes des abschließenden lateinischen Distichons – E. T. D. B. V. Q. G. A. E. L. F. H. P. – sind auf dem rechten Bogen zwischen den beiden oberen Figuren eingeschrieben. Longo lenkt die Aufmerksamkeit auf die Buchstaben und auf das Buch, das der Dichter gerade liest: „Aspicias ut claris sint verba inscripta tropaeis? Nunc lege, ut agnoscas quid sibi verba velint.“ (Siehst du, dass auf den erhabenen Tafeln Worte eingraviert sind? Lies nun, damit du verstehst, was die Worte bedeuten.) Die Abkürzung stellt eine direkte Verbindung zwischen der Emblem-*pictura* und der Dichtung her und unterstreicht das besondere Lob, das Bocchi für die Öffnung des Labyrinths zuteilwird.

Wie die Anmerkung am oberen Rand des Emblems besagt, handelt es sich um ein Emblem von Alberigo Longo zu Ehren von Bocchi, „ein Symbol von Alberigo Longo aus Salento unter den Symbolen von Achille Bocchius“.²⁸ Die Aufnahme eines Emblems eines anderen Autors in das eigene EmblemBuch ist relativ selten und wirft ein Licht auf die komplizierte Praxis der Widmung von Emblemen.²⁹ Die gedruckte *subscriptio* in-

28 Longo, ein Mitglied von Bocchis Akademie, wurde 1555, im Jahr der Veröffentlichung von Bocchis Epigrammen, ermordet. Siehe Dizionario Biografico degli Italiani 2005; Weston 1993, S. 62; Rolet 2015, Bd. 2, S. 830–833.

29 Als Beispiel dienen das Kranich-Emblem von Johannes Sambucus, „In labore fructus“ (Sambucus: Emblemata, S. 200) und das Emblem 21 „Eruditionis décor Concordia merces Gloria“ (Junius: Emblemata, S. 27). Junius hat ein ähnliches Emblem wie Sambucus, wobei der Drucker Christoph Plantin dieselbe *pictura* verwendet hatte, während die Epigramme anders sind. Sambucus widmete sein Emblem „Neglecta virescunt“ Junius, s. Sambucus: Emblemata, S. 140. S. hierzu auch Visser 2005, S. 62–69.

terpretiert das Bild und erklärt seine Ikonographie.³⁰ Bocchi, eine elegante Renaissancefigur mit pelzbesetztem Mantel und Mütze, wird dafür gepriesen, dass er mithilfe der antiken Götter in das Labyrinth eindringt, die Symbole zusammenträgt und die Göttin herausführt. Er deutet mit dem Finger auf ein aufgeschlagenes Buch, während Felsina im Begriff ist, ihm eine Krone und einen Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen.

Dieses Bild dichterischer Größe sprach den aufstrebenden deutschen Dichter an, der seinen Eintrag auf die eingebundene Seite zwischen *pictura* und *subscriptio* des Symbolum 145 setzte. So schuf Opitz einen Dialog zwischen dem Emblem und seinem eigenen Eintrag. Mit der Wahl des Emblems, in welchem Achille Bocchi, der Autor der *Symbolicarum Quaestiones*, als Entdecker des verborgenen Labyrinths der Philologie und der Embleme gepriesen wird, tat Opitz seinen eigenen hohen Anspruch kund. In einem komplexen Akt der Selbstdarstellung mit visuellen und schriftlichen Assoziationen innerhalb des Emblems positionierte Opitz sich als Dichter.

8. Der Manuskripteintrag von Martin Opitz

PHILOLOGIA SYMBOLICA

Magnam hisce habendam gratiam laboribus

Symb. CXLV

In Philologiam seu Crisin.

Per classicam gentem volasse quid prodest

Quum nec polus petatur hisce nec terra?

Ad auctorem libri.

Musaeis, Weigeli, diis adamate, Poetae

In te qui iuuenis sit amor penna indice nosce:

Ardore in tantum te diligit admirando

Vt quaecunque potest, quanquam sint paucula, voto,

Dico ex mente animi, calido in transdere malit,

Quam centum ingratis cassum prodesse cuculis.

30 Dort trägt es den Titel „Alberic Longi Salentini Symbolum in Symbola Achillis Bocchii“ („Das Symbol Alberigo Longos aus Lecce in den Symbolen von Achille Bocchi“).

Insanit verum qui a sese spernit amicum.

Ἐσθλῶν μὲν γὰρ ἀπ' ἐσθλὰ διδάξει.

_ ET NOS CEDAMUS _

Mart. Opicius Silesius.

Fecit inuocatus

Fratri coniurato et

Quasi – vero

VII. Quintilis Anno MDCXV.

SYMBOLISCHE PHILOGIE³¹

Man muss diesen Mühen sehr danken

Symb. 145.

Gegen die Philologie oder Kritik.

Was nützt es, die klassischen Gefilde durchfliegen zu haben,
wenn in diesen weder Himmel noch Erde angesteuert werden?

An den Autor des Buches.

Weigel, Geliebter der göttlichen Musen, erkenne, welche Liebe zu dir der Jüngling empfindet –
meine Feder ist Zeugin.

Mit gewaltiger Glut liebt er dich in dem Maße,

dass er es vorzieht, durch inbrünstiges Gebet dir anzuvertrauen –

auch wenn es nur kleine Dinge sind (ich spreche aus dem Innersten meines Herzens) –,

als hundert undankbaren Narren erfolglos zu nützen.

Wahnsinnig ist, wer von sich aus einen wahren Freund verschmäht.

Denn das Edle wirst du wohl von den Edlen lernen.

_ FÜGEN AUCH WIR UNS _

31 Deutsche Übersetzung unter Hinzuziehung der Übersetzung in Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse, S. 3/5.

Martin Opitz, der Schlesier,
fertigte dies auf Verlangen
seinem verschworenen
und fast wirklichen Bruder.
Am 7. Juli des Jahres 1615.

Mit seinen handgeschriebenen Zeilen schuf Opitz ein neues textliches Umfeld für diese *pictura* der poetischen Lobpreisung, wobei die beiden Emblemparatexte zusammengelesen werden müssen.

Das Motto spielt auf mehrere Komplexitätsebenen des neuen Emblemkonstrukts an. Der Leser kann das Motto „In Philologiam seu Crisin“ (Gegen die Philologie oder Kritik‘) über das Bild eines Dichters stellen, der gerade gekrönt wird, und seine neuen Texte als Emblem-*subscriptio* lesen (Abb. 4).

In einer gängigen emblematischen Verfahrensweise setzte Opitz die Emblem-*pictura* für eine neue Aussage ein, nämlich als Kritik an seinen Zeitgenossen, und um sich selbst

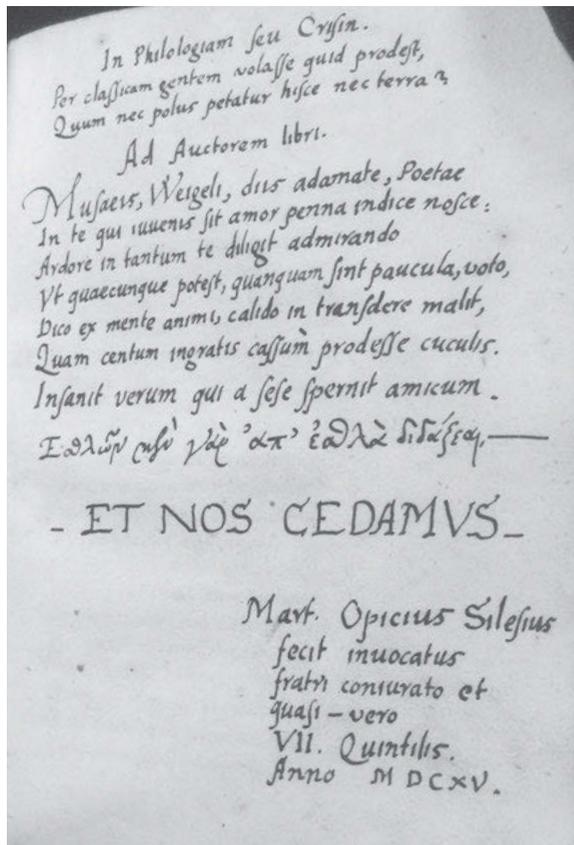


Abb. 4. Martin Opitz' Eintrag in
Christian Weigels Stammbuch, nach
der *pictura* von Symbola 145, Herzog
August Bibliothek, Wolfenbüttel,
Cod. Guelf. 225 Noviss. 8°.

als einen zukünftigen großen Dichter zu positionieren. Es wurde erwogen, dass das Wort „Crisin“ im Motto sich auf eine Krankheit an ihrem entscheidenden Punkt bezieht, während es gleichzeitig den Begriff ‚critici‘ anklingen lässt – und damit die großen Philosophen Scaliger und Salmasius.³² „Crisin“ als Kippunkt einer Entscheidung zu lesen, passt sowohl zu Opitz’ späterem Bestreben, die hochdeutsche Dichtkunst neu zu begründen, als auch zu seinem leidenschaftlichen Lob für Weigel. Opitz’ emblematische *subscriptio* besteht aus zwei Teilen: dem einleitenden Distichon, in dem er zeitgenössische Dichter kritisiert, und dem zweiten Gedicht, in dem sich Opitz persönlich an Weigel wendet. Opitz traf die Entscheidung, von der abstrakten Poetik, ‚Gegen die Philologie oder Kritik‘, zur persönlichen Poesie, ‚An den Autor des Buches‘, überzugehen.

Opitz’ Eintrag ist in der Mitte des gedruckten Emblems platziert und unterbricht damit die Doppelseite des gedruckten Emblems, um diese neue Bedeutungsebene zu gewinnen. Sein Distichon lautet:

Per classicam gentem volasse quid prodest
Quum nec polus petatur hisce nec terra?

Was nützt es, die klassischen Gefilde durchfliegen zu haben,
wenn in diesen weder Himmel noch Erde angesteuert werden?

Diese Zeilen sind als eine Reverenz an die poetologische Ode 2,20 von Horaz zu verstehen: Dort fliegt der Dichter in Schwanengestalt über die Länder hin, „non usitata nec tenui ferar / pinna biformis per liquidum aethera“ („auf unüblicher und nicht schwacher Schwinge werde ich, zweigestaltig, durch den hellen Himmel getragen werden“).³³ Bei Horaz geht es um den ewigen Ruhm des Dichters, dessen Werke seinen Tod überdauern, wobei beides darin gründet, dass seine poetischen Leistungen, seine Metaphern, seine Wege so ungewöhnlich und kraftvoll sind, wie er es am Beispiel der Schwanenmetamorphose anschaulich vorführt. Diesem Selbstbewusstsein ist zugleich eine allgemeine Dichterkritik eingeschrieben: Horaz’ Mittel sind eben nicht die gewöhnlichen („non usitata [...] pinna“), mit denen die anderen arbeiten. Opitz greift diese Mischung aus Stolz und Kritik auf und münzt sie zu einem eigenen Ungenügen an der bestehenden Dichtung um, die sich in seinem Hunger auf neue Formen und Inhalte ausdrückt. Diese poetologische Neufokussierung reflektiert die charakteristische emblematische Strategie, neue Akzente zu setzen. In diesem Fall deutet sie auf seine zukunftsgerichtete Absicht, die hochdeutsche Poesie neu zu begründen, die im nächsten Jahrzehnt erfüllt werden sollte.

32 Opitz: Lateinische Werke, S. 277 (Kommentar).

33 Horaz: Odes and Epodes, 2,20. Die Übersetzung stammt von Prof. Dr. Anja Wolkenhauer, der ich ganz herzlich für die sorgfältigen Kommentare und Vorschläge, besonders bei den lateinischen Texten, danken möchte. Mein Aufsatz hat von ihren Kompetenzen profitiert.

Die Horaz'sche Flugmetapher, die veranschaulicht, wie der literarische Wert in die Welt getragen wird, konkretisiert Opitz, so könnte man formulieren, auch in seinem Handeln am Gegenstand Buch: Das eingeschobene Manuskriptblatt von Opitz fliegt buchstäblich zwischen die beiden Seiten von *Symbolum* 145, und mit seinem auf einer leeren Seite in den Band eingeschobenen Eintrag fliegt Opitz gleichsam über oder zwischen die berühmten Dichter (,die klassischen Gefilde'). Sein Albumeintrag befindet sich auf einem Blatt zwischen ,Himmel [und] Erde'.³⁴ Er schickt sich an, sich metaphorisch über die anderen zu erheben.

In einem Schwenk weg von den Dichtern und der Poesie im Allgemeinen wendet sich Opitz dann an seinen Freund Christian Weigel, womit er gleichzeitig vom Emblem zum Album übergeht. Der Wechsel erfolgt, indem er Weigel direkt als Autor des Albums anspricht: „ad auctorem libri“,³⁵ und wird durch die isolierte Stellung des Satzes auf der Seite noch verstärkt. Weigel als Autor des emblematischen Albums zu bezeichnen, hat erhebliche Auswirkungen auf dieses kombinatorische Kunstwerk, das ja, wie hier sichtbar wird, das Werk mehrerer Autoren ist. Allein im engen poetischen Rahmen von *Symbolum* 145 treten vier Autoren auf: Achille Bocchi als Autor des Emblemabuchs; Alberigo Longo als Autor dieses speziellen Emblems; Christian Weigel als Autor des Albums; und Martin Opitz als Autor dieses Eintrags. Indem Weigel leere Seiten in Bocchis Emblemabuch einfügte, schuf er Raum für weitere Gedichte; indem er Menschen, denen er begegnet war, einlud, sein Album zu signieren, schuf er ein Dokument seiner eigenen akademischen Netzwerke und bildete sich seine eigene intellektuelle Persona. Und indem Opitz sich genau diesen Ort für seinen Eintrag auswählte, betonte und potenzierte er die komplexen Autorschaftsbeziehungen ein weiteres Mal.

Nachdem Opitz Weigel als Autor bezeichnet hat, wird Weigel mit den Opitz'schen lateinischen Hexametern zum großen Dichter verklärt. Die Sprache des Verfassers ist eindeutig erotisch: „adamate“ (,angebetet, geliebt'), „poetae iuvenis amor“ (,[erotische] Liebe eines jungen Dichters'), „diligite“ (,lieben', häufig erotisch konnotiert), „ardore“ (,Hitze', häufig erotisch verwendet), und „voto [...] calido“ (bezieht sich auf ein glühendes Versprechen oder Gelübde). Hier liegt eine Anknüpfung an das Epigramm vor, die die Verwendung des Begriffs legitimiert: Dort am Anfang steht „adamante“, hier „adamate“ – ein etymologisches Spiel mit dem Gleichklang bei differierender Bedeutung. Opitz erklärt seine Liebe mit ,gewaltiger Glut' und sein ,inbrünstiges Gebet' ,aus dem Innersten meines Herzens'. Er zieht es vor, lieber diesem einen Freund ,kleine

34 Schulz-Behrend 1978, S. 91, interpretiert das Distichon als Kritik an der zeitgenössischen Oberflächlichkeit, die die christlichen Tugenden (*polus*) vernachlässige und keinen praktischen Bezug (*terra*) habe.

35 Während die Opitzkommentare hier davon ausgehen, dass Weigel Opitz' Gelegenheitsgedichte vorlagen, könnte man Weigel aber auch als *auctor* des vorliegenden *liber amicorum* bezeichnen, vgl. Schulz-Behrend 1978, S. 91.

Dinge' zukommen zu lassen, ‚als hundert undankbaren Narren erfolglos zu nützen‘. Während emphatische Bekenntnisse ewiger Freundschaft im *album amicorum* geläufig sind, ist der Eintrag von Opitz in seinem Lob für den ansonsten unbekanntenen Weigel doch auffallend überschwänglich.³⁶ Opitz verwendet Aphorismen, die starke Freundschaftsbande thematisieren: Der lateinische Text bekennt sich zu Treue und wahrer Freundschaft, während der griechische Text Freundschaft und Adel des Geistes hervorhebt. Beide zeugen vom klassischen Wissen, über das Opitz selbst verfügte:

Insanit verum qui a sese spernit amicum.

Ἐσθλῶν μὲν γὰρ ἀπ' ἐσθλὰ διδάξεται.³⁷

Wahnsinnig ist, wer von sich aus einen wahren Freund verschmäh.

Denn das Edle wirst du wohl von den Edlen lernen.

Die letzte Zeile des Opitz-Gedichts stammt aus Vergils *Eklogen* (10,69) und verdient hier besondere Aufmerksamkeit:

_ ET NOS CEDAMUS _

_ FÜGEN AUCH WIR UNS _

Diese Worte dürften sich in den Köpfen aller Lesenden folgendermaßen gerundet haben:

[Omnia vincit Amor,] _ ET NOS CEDAMUS _ [Amori]

[Die Liebe besiegt alles,] fügen also auch wir uns [der Liebe].

Indem er „_ ET NOS CEDAMUS _“ auf diese Weise herausmeißelt, lenkt Opitz unsere Aufmerksamkeit auf diesen Teil der Zeile. Der Plural ‚wir‘ umfasst Opitz und Weigel. In einem strategischen Akt des Verbergens und Enthüllens, wie er bei Emblemen üblich

36 Opitz' *Briefwechsel und Lebenszeugnisse* verzeichnet Stammbucheinträge von Opitz aus dieser frühen Zeit, aber nur einen vor dem Eintrag in Weigels Stammbuch, nämlich in das Stammbuch von Andreas Lucae am 8. Dezember 1614 (S. 205 f.). Dort sind die Aufforderungen zum Dichten („Aut Homo aut Poeta“ [‚Entweder Mensch oder Dichter‘] ähnlich energisch, aber die Freundschaftserklärungen weniger intensiv. Weitere Stammbucheinträge von Opitz vor 1620 sind für 1617 (S. 229), 1618 (S. 232 und 234) und 1619 (S. 242) verzeichnet.

37 Schulz-Behrend 1978, S. 91, und diejenigen, die sich seiner Meinung anschließen, identifizieren die griechische Passage als Teil eines längeren Theognis-Zitats, das er als „Honesti enim ab honestis discis“ ins Lateinische überträgt. Dieses Zitat wurde u. a. von Platon und Xenophon verwendet. Ein Teil von Theognis' bekannter Dichtung konzentriert sich auf Verse an seinen *eromenos* Cynrus.

ist, hat Opitz sowohl die erste Halbzeile als auch das letzte Wort des bekannten Verses weggelassen, die sich beide auf Liebe beziehen. Sein Verweis dürfte weithin verstanden worden sein, denn er macht sich die klugen Köpfe der Lesenden von Emblemen und Alben zunutze, die das Vergil-Zitat erkennen und die fehlenden Elemente des berühmten Verses assoziieren. Die hier aufgeführten Aphorismen und Zitate machen einen eher unzusammenhängenden Eindruck, doch es verbirgt sich dahinter ein Geflecht von gelehrten Anspielungen. In einer typischen emblematischen Strategie liefert Opitz' *subscriptio* nicht offen die Interpretation seines neuen Emblemkonstrukts, sondern verweist die gelehrten Lesenden auf dessen subtilere Bedeutungen. Es bleibt ihnen überlassen, das fehlende Puzzleteil selbst zu ergänzen.

George Schulz-Behrend, der als erster Wissenschaftler zu diesem Opitz-Autograph gearbeitet hat, sah sich gezwungen, Opitz' übertriebenes Lob für Weigels poetische Fähigkeiten zu kommentieren, und seine Beobachtungen wurden in der späteren Forschung aufgegriffen.³⁸ Opitz' Lob für Weigel war so überschwänglich, dass Schulz-Behrend annahm, Weigel habe Opitz eine Sammlung jugendlicher Gedichte geschenkt, die Opitz' unverhältnismäßige Bewunderung hervorriefen.³⁹ Der große Opitz-Forscher Schulz-Behrend tut diese imaginären Schülergedichte von Weigel als völlig amateurhaft ab. Das Szenario, das Schulz-Behrend entwirft, ist allerdings eine fiktive Projektion, die versucht, ein solch überschwängliches Lob zu erklären. Soweit bekannt ist, hat Christian Weigel nie Gedichte geschrieben, und er hat auch nie in irgendeinem anderen Genre etwas veröffentlicht. Sowohl die gesprochenen als auch die ungesagt bleibenden Worte bieten zwingende Anhaltspunkte für eine Antwort auf die Frage, wie die intensive Freundschaft zwischen diesen beiden jungen Männern beschaffen war.

9. Die Ästhetik der Differenz

Das Unbehagen früherer Forscher angesichts des übermäßigen Lobes für Weigel zeigt, dass eine eingehendere Beschäftigung mit dem Text nötig ist. Die Tatsache, dass es nicht möglich war, Opitz' Bewunderung für den ansonsten unbekanntenen Weigel zu erklären, deutet darauf hin, dass die traditionellen Interpretationsstrategien unzureichend sind. Sara Ahmeds Prämisse bezüglich der Desorientierung, die für neue queere Lesarten der

38 Schulz-Behrend 1978, S. 91, spekuliert, Weigel müsse Opitz seine Pennälerpoesie zum Lesen gegeben haben: „Opitz nimmt dieses Heft (liber) zum Anlass, sich in überschwenglich lobender Weise einem ihm ‚verwandten‘ Dichter (fratri coniurato et quasi vero) gegenüber auszusprechen.“ Diese Interpretation klingt wieder an in Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse, S. 215f. und Opitz: Lateinische Werke, S. 277 (Kommentar).

39 Vgl. Opitz: Lateinische Werke, S. 271 (Kommentar). Schulz-Behrend 1978, S. 91, schreibt hierzu: „Weigel dürfte dem siebzehnjährigen Opitz eine Sammlung handschriftlicher lateinischer Gedichte vorgelegt haben“, was in der Nachfolgeforschung oft wiederholt wird.

Vergangenheit notwendig ist, bietet ein nützliches Werkzeug für die Analyse des Stammbuch-Eintrags von Opitz.⁴⁰ Eine queere Lektüre bedeutet nicht zwingend den Versuch festzustellen, ob eine historische Figur tatsächlich homosexuell war, doch dieser neue hermeneutische Ansatz bezieht eine Reihe von geschlechtsspezifischen Einstellungen mit ein und öffnet Texte für neue Lesarten. Die hier vorgeschlagene alternative Lesart stützt sich auf drei zentrale Punkte: 1) die Wahrnehmung der erotisch aufgeladenen Sprache; 2) die Vervollständigung eines bruchstückhaften, allseits bekannten Textes; und 3) das Entschlüsseln der architektonischen Organisation des Eintrags auf der eingefügten Seite, um die Interpretation seiner Inhalte zu strukturieren. Auf die ersten beiden Punkte wurde bereits eingegangen; der dritte Punkt wird im Folgenden behandelt.

Die Beiträge von Alben weisen in der Regel eine Handschriften-Bandbreite von grausig bis exquisit auf. Selbstbewusste Unterzeichner haben ihre Einträge oft sorgfältig vorbereitet und nicht nur ihre Worte, sondern auch die unterschiedliche ästhetische Wirkung ihrer Handschrift in Bezug auf Anordnung und Formgebung bedacht. Der Albumeintrag von Opitz erfolgte nicht spontan, sondern war wohlüberlegt. Die Art und Weise, wie Opitz seine kraftvolle Zuneigungsbekundung verfasst hat, strukturiert unsere Lesart seines Albumeintrags als ein Gedicht an der Schnittstelle von klassischer Poesie und Homosozialität. Die Verwendung von Majuskeln, die fließende Schreibweise, die schräg geneigte Handschrift, die unterschiedlichen Alphabete, die Veränderungen des Maßstabs und ihre Platzierung auf der Manuskriptseite erzeugen einen markanten Eindruck des Textes als Monument. Die Gestaltung und das Format dieser Manuskriptseite sind vielsagend, sie haben mehr als nur dekorative Bedeutung. Opitz hat nicht nur über den Inhalt seiner Worte nachgedacht, sondern auch über ihre visuelle Ausstrahlung, wobei es ihm auf den größtmöglichen Effekt ankam.

Opitz' Eingreifen in Bocchis Emblem spiegelt seinen Wunsch wider, sich mit der Verwendung von Majuskeln, Maßstab und Seitengestaltung unter den klassischen Humanisten zu positionieren. Er legt ein Denkmal auf Papier bzw. eine Form der papierenen Epigraphie vor. Der Leitspruch steht mittig auf der Seite, gefolgt von einem Distichon zentral darunter. Der Dreh- und Angelpunkt, der Weigel anspricht („Ad auctorem libri“), ist ebenfalls zentriert und mit doppeltem Zeilenabstand gesetzt, was den Themenwechsel unterstreicht und Weigel in die Rolle eines Mit-Autors neben Bocchi rückt. Seine Prominenz wird durch die große Schrift für „Musaeis, Weigeli“ bestätigt, auf die die kleinere Schriftgröße für Opitz' längeres Gedicht folgt, dessen Abschluss in schöner Handschrift in griechischen Buchstaben durch einen Gedankenstrich betont wird. Am auffälligsten ist das „ET NOS CEDAMUS“ in Majuskeln. Es ist eher nach rechts gerückt, was auf die längere Auslassung der ersten Hälfte der Vergil'schen Zeile ‚Omnia vincit amor‘ und den kürzeren Raum am Ende der Zeile für das einzelne fehlende Wort ‚amori‘

40 Vgl. Ahmed 2006.

verweist. Der visuelle Schwerpunkt liegt auf den Worten „_ ET NOS CEDAMUS _“, die durch Unterstriche abgesetzt sind. Die hinzugefügte Satzzeichensetzung unterstreicht nicht nur die große Schrift der Worte, sondern verweist auch mit Nachdruck auf die ausgelassenen Teile des Vergil'schen Textes. „_ ET NOS CEDAMUS _“ [„fügen auch wir uns“ oder ‚lass uns nachgeben‘] springt dem Leser entgegen wie eine Inschrift auf einem antiken Denkmal oder eine heutige Schlagzeile.⁴¹ Es will gelesen, vervollständigt und die komplexe Botschaft von poetischer Innovation und der Verbundenheit zwischen Männern soll verstanden werden. Zitate klassischer Texte in der frühneuzeitlichen Dichtung, insbesondere in einem emblematischen Kontext, verraten oft mehr durch das, was nicht gesagt wird, als durch das, was gesagt wird. Der Leser muss die fehlenden Worte ergänzen und über die Bedeutung der unausgesprochenen Liebe nachdenken, darüber, warum diese Liebe keine Stimme hat. Durch das Weglassen von ‚omnia vincit amor‘ und ‚amori‘ lenkt Opitz die Aufmerksamkeit nachdrücklicher auf die fehlenden Wörter, als wenn sie in Majuskeln geschrieben wären.

Auch die Platzierung der Majuskelschrift „_ ET NOS CEDAMUS _“ verdient genauere Betrachtung. Sie ist wie in Stein gemeißelt. Sie steht nicht am oberen Rand der Seite oder des Monuments, sondern in der letzten Zeile vor Opitz' Unterschrift und verbindet so das Sich- [der Liebe]-Fügen eng mit seiner eigenen Person, ‚Martin Opitz aus Schlesien‘, und der des Widmungsträgers Christian Weigel. Opitz' Name steht in der Zeile direkt unter der Majuskelschrift, die besagt, dass Martin Opitz ‚[diese Inschrift] fertigte‘, nachdem er von seinem ‚verschworenen‘ und ‚fast wirklichen Bruder‘ dazu aufgefordert worden war. Opitz und Weigel sind im abschließenden Text eng miteinander verbunden. Die Platzierung von „_ ET NOS CEDAMUS _“, dem Nachgeben gegenüber der Liebe, am unteren Ende der Seite, stellt den Höhepunkt des Gedichts dar, das sich direkt an Weigel richtet. Die Platzierung dieser Liebe, die alles besiegt, deutet darauf hin, dass sie sich ebenfalls an einem anderen Ort befindet, dass sie desorientiert und gleichsam auf einen ‚fast wirklichen Bruder‘ gerichtet ist. Durch den Einsatz fragmentierter klassischer Zitate und die bewusste Material- und Seitengestaltung seines Eintrags signalisiert Opitz seine intensiven, ja leidenschaftlichen Gefühle für Christian Weigel. Die Gestaltung der Seite unterstützt diese Interpretation und bezieht Text-Bild-Strategien für einen neuen Ansatz mit ein, der ein Spektrum von Haltungen zu homosozialer Freundschaft und Liebe umfasst. Die kolloquiale Verwendung von Versfragmenten gehört zur gelehrten Sprachpraxis der Zeit und ein großer Teil der Stammbucheinträge arbeitet teilweise oder ausschließlich mit Zitaten. Das intensive Lob des Eintrags von Martin Opitz in das Stammbuch von Christian Weigel wurde von allen Herausgebern in der Nachfolge von George Schulz-Behrend besonders kommentiert.⁴²

41 Cholcman 2018.

42 Vgl. Schulz-Behrend 1998, S. 91; Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse und Opitz: Lateinische Werke.

Minna Skafté Jensen wies darauf hin, dass die neue Gesellschaftsordnung der frühneuzeitlichen intellektuellen Eliten den jungen Mann oft aus den traditionellen Familien- und Verwandtschaftsnetzwerken herauslöste und stattdessen die Bindungen zwischen Männern betonte – die Fähigkeit, sich seine eigene „Familie“ auszusuchen, und eine neue Art von Freundschaft, die „selbstbestimmt und säkular“ ist.⁴³ Die Bedeutung von Männerfreundschaften nahm deutlich zu, sie erhielt einen neuen Stellenwert und fand bei den zeitgenössischen Dichtern oft überschwänglichen Ausdruck. Opitz stellte sich nicht nur eine neue Poetik vor, sondern auch eine neue Art, in der Welt zu sein, die im emblematischen Stammbuch ihren Ausdruck fand.

10. Martin Opitz, der lorbeerbekränzte Dichter

Der junge Martin Opitz war ausnehmend kühn, als er das Emblem der Lorbeerbekrönung eines Dichters für sich in Anspruch nahm und die Liebe zu seinem Freund artikulierte. Als junger Mann war Opitz ambitioniert; er erfüllte im nächsten Jahrzehnt jedoch den hohen Anspruch. Die deutsche Sprache für neue Ausdrucksformen öffnen – genau das unternahm Opitz, als er sein *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) und seine *Acht Bücher Deutscher Poematum* (1625) veröffentlichte. In Ersterem formulierte er eine Theorie der deutschen Metrik, in den Letzteren versammelte er Beispiele deutscher Verse.⁴⁴ Opitz selbst sprengte die Grenzen früherer deutscher Dichtungsformen, er verlieh der deutschen Poesie mit einem einzigen Wurf Eleganz und erhob sie in neue Höhen: Er machte die deutsche Sprache ebenso ästhetisch schön wie die Poesie anderer Volkssprachen. Im Jahr 1625 wurde er von Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) persönlich zum Poeta Laureatus gekrönt – er war der einzige Dichter, den der Kaiser selbst zu solchen Ehren erhob.⁴⁵ 1629 wurde Opitz unter dem Gesellschaftsnamen ‚der Gekrönte‘ in die deutsche Sprachgesellschaft, die Fruchtbringende Gesellschaft, aufgenommen. Sein Gesellschaftseblem zeigt in einem Pavillon in einer Landschaft sowohl einen Lorbeerbaum als auch einen Lorbeerkranz auf einem Tisch, der den Wappenspruch „Mitt diesem“ [Lorbeerbaum und Lorbeerkranz] aufgreift. Die acht Verszeilen unter dem Motto und der *pictura* zeugen von der öffentlichen Anerkennung der poetischen Fähigkeiten von Opitz und bestätigen die souveräne Ausstrahlung seines Selbstbewusstseins: „Ich selbstn krönte mich“.⁴⁶ Matthias Bernegger nannte Opitz den „deutschen Vergil“.⁴⁷

43 Skafté Jensen 2004, S. 55.

44 Dünnhaupt 1991, S. 3026 f.

45 Flood 2006, S. 1450–1452.

46 Martin Opitz: „Mitt Diesem“, „Der Gekrönte“, Mitglied 200, 1629. Vgl. Ludwig: Der Fruchtbringenden Gesellschaft Nahmen / Vorhaben / Gemähldte und Wörter, sig. Eeeij.

47 Flood 2006, S. 1252.

Martin Opitz starb zehn Jahre später in Danzig an der Pest, unverheiratet. Über den Besitzer des Stammbuchs Christian Weigel gibt es keine weiteren Informationen.

11. Die ‚andere Ästhetik‘ oder: Die Ästhetik der Andersheit

Die Gelegenheiten zu zwischenmenschlicher Kommunikation wurden durch das Zusammentreffen der beiden Buchgattungen Emblembuch und Stammbuch exponentiell erweitert. Die Möglichkeit der wechselseitigen Bereicherung von Handschrift und Druck wurde oft voll ausgeschöpft. In diesem besonderen Fall wurde die Bedeutung des gedruckten Emblems durch handschriftliche, persönliche Empfindungen erweitert, die es dem Eintragenden ermöglichten, das Emblem so zu gestalten, dass es sowohl seine eigenen Erwartungen als auch seine Beziehung zu der Person, die das Buch führte, widerspiegelte. Aus dem Zusammenspiel von Texten und Bildern, Druck und Manuskript entstand ein Dialog. Der hybride Band wurde zu einem Transportmittel für zusätzliche Bedeutungsebenen im Kontext sozialer Netzwerke und Freundschaft. Der Raum für interpretative Bearbeitung vervielfachte sich und ließ neue Wege für emblematische, de facto nicht lineare Lesestrategien entstehen.⁴⁸

Vor dem Hintergrund der homosozialen Welt der intellektuellen Eliten und der herausragenden Rolle der Freundschaft in humanistischen Kreisen mutet der Ton vieler frühneuzeitlicher europäischer, neulateinischer Gedichte moderne Lesende übertrieben an, obwohl dieser Ton durchaus nichts Ungewöhnliches war.⁴⁹ Martin Opitz' starke homosoziale Bindung an Weigel lässt sich in seinem Eingriff in das desorientierte Emblem von Bocchi nachvollziehen. Das emblematische Stammbuch, an dem mehrere Autoren beteiligt sind, lädt in Verbindung mit der Möglichkeit zur Schaffung einer persönlichen Identität und *memoria* zu alternativen, rekursiven Lesarten ein. Die plurale Autorschaft und die komplexe materielle Repräsentation dieses besonderen Emblemkonstrukts erinnern an die Autorität klassischer Epigraphik. Es bestätigt darüber hinaus, dass eine ‚andere Ästhetik‘ als eine Ästhetik der Andersheit interpretiert werden kann.

48 Diese Überlegungen könnten weitergeführt werden, indem man über den Leseakt und die Positionierung im sozial differenzierten Stammbuch nachdenkt. Da aber eine relativ strenge Sozialhierarchie im Stammbuch vorherrscht, haben solche Überlegungen eine vorgegebene Grenze.

49 Skafte Jensen 2004.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Album Amicorum von Abraham Ortelius, URL: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-LC-00002-00113/1> (letzter Zugriff: 9. September 2022)
- Bocchi, Achille: *Symbolicarvm quaestionvm de universo genere, quas serio ludebat libri quinque*, Bologna: Nova Academia Bocchiana 1574 [zuerst 1555].
- Friedrich, Andreas: *Emblemata Nova; das ist / New Bilderbuch: Darinnen durch sonderliche Figuren der jetzigen Welt Lauff und Wesen verdeckter Weise abgemahlet / und mit zugehörigen Reymen erkläret wirt [...]*, Frankfurt a.M.: Iennis, 1617, URL: <http://emblematica.library.illinois.edu/detail/book/664984339> (letzter Zugriff: 9. September 2022)
- Hooft, Pieter: *Emblemata Amatoria. Afbeeldinghen van minne. Emblemes d' amour*, Amsterdam: Willem Jansz. Blaeu, 1611.
- Horace [Horaz]: *Odes and Epodes*, hg. und übers. von Niall Rudd, Cambridge, MA 2004 (Loeb Classic Library 33).
- Junius, Hadrianus: *Emblemata. ad D. Arnoldum Cobelium. Aenigmatum Libellus*, Antwerpen: Plantin, 1565.
- Ludwig, Fürst von Anhalt: *Der Fruchtbringenden Gesellschaft Nahmen / Vorhaben / Gemähle und Wörter [...]*, Frankfurt a.M.: Mattheo Merian, 1646.
- de Montenay, Georgette: *Emblemata christiana. Cent emblemes chrestiennes*, Zürich: Christoph Fro-schauer, 1584.
- de Montenay, Georgette: *Stamm Buch / Darinnen Christlicher Tugenden Beyspiel / Einhundert außer-lesener Emblemata [...]*, Frankfurt a.M.: Johann Karl Unckel, 1619.
- Opitz, Martin: *Briefwechsel und Lebenszeugnisse*. Bd. 1: Kritische Edition mit Übersetzung, hg. von Klaus Conermann unter Mitarbeit von Harald Bollbuck, Berlin / New York 2009.
- Opitz, Martin: *Lateinische Werke*. Bd. 1: 1614–1624, hg., übers. und komm. von Veronika Marschall / Robert Seidel, Berlin / New York 2009 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhun-derts).
- Reusner, Nicolaus: *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium, Quorum Fide Et Doctrina religionis & bonarum literarum studia, nostra patrumque memoria, in Germania praesertim, in integrum sunt restituta*, [Straßburg:] Argentoratum: Iobinus, 1587 (VD16 R 1427).
- Reusner, Nicolaus: *Icones sive imagines virorum literis illustrium. Additis eorundem elogiis diversorum auctorum. Ex secunda recognitione*, Straßburg: Bernard Jobin, 1590.
- Sambucus, Joannes: *Emblemata*, Antwerpen: Plantin, 1564.

Sekundärliteratur

- Ahmed 2006 = Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, NC 2006.
- Barker 2002 = Barker, William: *Alciato's Emblems and the Album Amicorum: A Brief Note on Examples in London, Moscow, and Oxford* [December 2002], URL: <https://www.mun.ca/alciato/album.html> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Brendecke 2005 = Brendecke, Arndt: *Durchschossene Exemplare. Über eine Schnittstelle zwischen Handschrift und Druck*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 59 (2005), S. 50–64.
- Cholcman 2018 = Cholcman, Tamar: *Three Parts Divided. The Construction, Reconstruction, and De-construction of Festival Emblems*, in: *Emblematica. Essays in Word and Image* 2 (2018), S. 153–183.

- Dizionario Biografico degli Italiani 2005 = Dizionario Biografico degli Italiani: Alberigo Longo (2005), URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/alberigo-longo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alberigo-longo_(Dizionario-Biografico)/) (letzter Zugriff: 16. Juni 2022)
- Dünnhaupt 1991 = Dünnhaupt, Gerhard: Opitz, Martin, in: Personalbibliographien zu den Drucken des Barock, Bd. 4, Stuttgart 1991, S. 3005–3074.
- Emblematica Online = Emblematica Online, URL: <http://emblematica.grainger.illinois.edu/> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Flood 2006 = Flood, John: Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-bibliographical Handbook, Berlin / New York 2006.
- Giermann 1992 = Giermann, Renate: Die neueren Handschriften der Gruppe Novissimi, Frankfurt a.M. 1992 (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 20).
- Klose 1988 = Klose, Wolfgang: Corpus Album Amicorum: CAAC. Beschreibendes Verzeichnis der Stammbücher des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1988 (Hiersemanns bibliographische Handbücher 8).
- Nickson 1970 = Nickson, Margaret Annie Eugenie: Early Autograph Albums in the British Museum, London 1970.
- RAA = Repertorium Alborvm Amicorum. Internationales Verzeichnis von Stammbüchern und Stammbuchfragmenten in öffentlichen und privaten Sammlungen, URL: <https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Rolet 2015 = Rolet, Anne: Les questions symboliques d'Achille Bocchi: Symbolicae quaestiones, 1555, 2 Bde., Bd. 1: Introduction et édition critique du texte latin, Bd. 2: Traduction, annotation et commentaire, Tours / Rennes 2015.
- Schnabel 1998 = Schnabel, Werner Wilhelm: Über das Dedizieren von Emblemen. Binnenzueignungen in Emblematiken des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Ferdinand van Ingen / Christian Juraneck (Hgg.): *Ars et amicitia*. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag am 3. Juni 1998, Amsterdam 1998 (Chloe 28), S. 115–166.
- Schnabel 2003 = Schnabel, Werner Wilhelm: Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit 78).
- Schulz-Behrend 1978 = Schulz-Behrend, George: Zwei Opitz-Autographen, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 3 (1978), S. 89–96.
- Skafta Jensen 2004 = Skafta Jensen, Minna: Humanist Friendship in Sixteenth-Century Denmark, in: Marianne Pade / Karen Skovgaard-Petersen / Peter Zeeberg (Hgg.): *Friendship and Poetry*. Studies in Danish Neo-Latin Literature, Kopenhagen 2004 (Renæssancestudier 12), S. 37–58.
- Visser 2005 = Visser, Arnoud S.Q.: Joannes Sambucus and the Learned Image. The Use of the Emblem in Late Renaissance Humanism, Leiden 2005 (Brill's Studies in Intellectual History 128).
- Wade 2017 = Wade, Mara R.: Women's Networks of Knowledge: The *Emblem Book* as *Stammbuch*, in: *Daphnis* 45.3–4 (2017), S. 492–509, DOI: <https://doi.org/10.1163/18796583-04503008>.
- Wade 2018 = Wade, Mara R.: Dorothea of Anhalt, Fürstin von Braunschweig-Lüneburg. The Emblem Book as *Stammbuch*, in: Volker Bauer / Elizabeth Harding / Mara R. Wade / Gerhild Scholz Williams (Hgg.): *Frauen – Bücher – Höfe: Wissen und Sammeln vor 1800 / Women – Books – Courts. Knowledge and Collecting before 1800*. Essays in Honor of Jill Bepler, Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Forschungen 151), S. 297–312.
- Wade 2020 = Wade, Mara R.: Emblematic Strategies in the Devotions and Dynasty of Dorothea, Princess of Anhalt, in: Victoria Christman / Marjorie Elizabeth Plummer (Hgg.): *Cultural Shifts and Ritual Transformations in Medieval and Reformation Europe*. Essays in Honor of Susan C. Karant-Nunn, Leiden / Boston 2020 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 223), S. 210–229.

- Wade 2023 = Wade, Mara R.: Customizing an Emblem Book as an *album amicorum*: Valentin Ludovicus' Entry in the *Stammbuch* of Christian Weigel, in: Christopher Fletcher / Walter Melion / Alexandra Zigomalas (Hgg.): Customized Books in Early Modern Europe, 1400–1700, Leiden [erscheint 2023].
- Weston 1993 = Weston, Elizabeth See: Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form, Cambridge, UK 1993.

Manuskripte

Badische Landesbibliothek, Karlsruhe

Stammbuch Anna Katharina von Brandenburg, später Königin von Dänemark; Cod. Durlach 10 (siehe de Montenay: *Emblemata christiana*).

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Stammbuch Christian Weigel; Cod. Guelf. 225 Noviss. 8° (siehe Bocchi: *Symbolicarvm quaestionvm de universo genere*).

Stammbuch Dorothea von Anhalt, später Herzogin von Braunschweig Lüneburg; Cod. Guelf. 231 Noviss. 8° (siehe Friedrich: *Emblemata Nova*).

Stammbuch Dorothea von Anhalt, später Herzogin von Braunschweig Lüneburg [katalogisiert als Stammbuch Rudolf August und Ludwig Rudolf, Herzöge von Braunschweig]; Cod. Guelf. 224 Blank (siehe de Montenay: *Stamm Buch / Darinnen Christlicher Tugenden Beyspiel*).

Stammbuch Johann Sustermann; Cod. Guelf. 225 Blankenburg (siehe Reusner: *Icones* 1587).

Stammbuch Konrad von Rösch; Cod. Guelf. 42 Noviss. 12° (siehe Reusner: *Icones* 1590).

Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

Stammbuch Magdalena Sibylle von Brandenburg, später Kurfürstin von Sachsen; Cod. hist. 8° 303 (siehe de Montenay: *Emblemata christiana*).

Andrea Worm

Plurale Autorschaft und diachrone Hybridität

Der siebenarmige Leuchter im Braunschweiger Dom und seine historistische Rekonfiguration

Abstract

This article is a case study on the seven-branched candelabrum in Braunschweig Cathedral from 1170/80, one of the largest surviving medieval bronze objects. This famous artefact, however, is of a hybrid nature: it owes significant parts to a 19th-century restoration, and thus reflects, as is demonstrated here, the artistic ideas and (political) intentions of both medieval and modern actors. In the 12th century, the candelabrum linked the church allegorically to the Tabernacle and the Templum Salomonis. It lent splendour to the liturgy of high feast days, and to the memoria of Duke Henry the Lion (d. 1195), at whose tomb it was originally placed. After the candelabrum had been dismantled and removed in 1728, it was put back up in the 19th century, when it came to be regarded as a monument to the (national) past. In 1895 the lost parts of its base were recreated by Friedrich Küsthardt, while the church interior was re-fashioned in a neo-Romanesque style. The analysis of both the candelabrum's stages on equal terms reveals how the concept of plural authorship (both synchronic and diachronic) can lead to a more profound understanding of hybrid artefacts within their respective artistic and historical contexts.¹

Keywords

Seven-branched candelabrum, Henry the Lion, Historism, Friedrich Küsthardt, European Restoration, House of Guelph, Medievalism, Neo-Romanesque

Der romanische Kandelaber im Braunschweiger Dom, der ehemaligen Stiftskirche St. Blasii und St. Johannis, zählt zu den größten und künstlerisch eindrucksvollsten siebenarmigen Leuchtern des Mittelalters. Von seinem gegenwärtigen, erhöhten Standort im Chor aus beherrscht er den nach den ‚Purifizierungen‘ des 20. Jahrhunderts heute weitgehend kahlen Kirchenraum (Abb. 1, 16).

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes ‚A6: Siebenarmige Kandelaber in Kirchen: Semantik – Kontexte – Praktiken‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736. Das Teilprojekt widmet sich der Erforschung eines Korpus von 52 monumentalen siebenarmigen Kandelabern; davon sind 24 (teilweise fragmentarisch) erhalten, 28 quellenmäßig bezeugt; vgl. Bloch 1961.



Abb. 1. Braunschweig, Dom (ehem. Stiftskirche St. Blasius und St. Johannes der Täufer), siebenarmiger Leuchter, um 1170/1180 (vor 1196).

Bislang fand der Braunschweiger Leuchter vor allem als mutmaßliche Stiftung Heinrichs des Löwen das Interesse der Forschung.² Dass er als Artefakt ein *mixtum compositum* darstellt, wurde hingegen kaum thematisiert, obwohl wesentliche Teile des Leuchterfußes erst im Zuge einer Restaurierung des 19. Jahrhunderts geschaffen wurden, um die verlorenen Originale des 12. Jahrhunderts zu ersetzen. Ebenso wenig wurde die Frage aufgeworfen, welche Rolle den sich diachron verändernden räumlichen Kontexten für die Semantik und Ästhetik des Kandelabers zukam. Denn einerseits wirkte und wirkt er durch seine Monumentalität und das im früheren Gebrauch von ihm ausstrahlende Licht in den Kirchenraum hinein, andererseits bildet dieser seinen ästhetischen und performativen Resonanzraum. Die neoromanischen Ergänzungen des Leuchters, die seine heutige Erscheinung maßgeblich prägen, sind im Zusammenhang mit Restaurierungsmaßnahmen in der Kirche und ihrer schließlich umfassenden Neugestaltung gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu betrachten, die wiederum erst vor dem Hintergrund der politischen Restauration verständlich werden.

Als Fallstudie stellt dieser Beitrag ein Objekt in den Mittelpunkt, das durch seine diachrone Hybridität charakterisiert ist. Die Herstellung des Kandelabers im 12. Jahrhundert wie seine Restaurierung und Ergänzung im 19. Jahrhundert waren gleichermaßen Ergebnis komplexer Prozesse und Resultat pluraler Autorschaft, wie hier darzustellen sein wird. Zugleich soll der Frage nachgegangen werden, wie sich eine ‚andere Ästhetik‘ nicht nur in der Formgebung des Artefakts, sondern auch in seinen kontextualen und funktionalen Bezügen realisiert.

1. Form und Faktur

Der siebenarmige Kandelaber im Braunschweiger Dom ist aus Bronze gegossen. Er ist 4,80 m hoch und besitzt eine Spannweite von 4,30 m. Einschließlich der im 19. Jahrhundert gefertigten Elemente besteht er aus 74 Einzelteilen, die überwiegend als Hohlgüsse im Wachsaußschmelzverfahren ausgeführt und miteinander montiert wurden.³ Aus dem figürlich gestalteten Fuß erwächst der sich nach oben verjüngende Schaft, der aus quadratischen Vierkantstücken mit halbrunden Vorlagen besteht. Er ist durch sechs mit Blattkränzen besetzte Nodi untergliedert (Abb. 2).

Der unterste ist mit vier Bergkristallen geschmückt, die beiden folgenden sind mit figürlichen und ornamentalen Grubenschmelzemails besetzt, und die obersten drei Nodi sind wiederum mit je vier Bergkristallen bestückt. Über dem dritten, vierten und fünften Nodus zweigen paarweise in Form umgekehrter Kielbögen die Arme des Leuch-

2 Die wichtigsten Beiträge zum Braunschweiger Leuchter: Neumann 1891; Pfeifer 1898; Graeven 1902; Swarzenski 1932, S. 250; Brandt 1985; Koch 1995.

3 Koch 1995, S. 195.



Abb. 2. Siebenarmiger Leuchter, Evangelist am Nodus (Grubenschmelzemail), um 1170/80 und ornamentale Emails, um 1895.

ters ab. Wie der Schaft verjüngen sich die seitlichen Arme nach oben hin. Auch sie sind profiliert geformt und durch blattbesetzte Knoten gegliedert, was die Suggestion des Vegetabilen verstärkt. Dabei dienen die Nodi an Stamm und Armen nicht nur der ästhetischen Differenzierung, sondern bilden auch die Verbindungsstellen der separat gegossenen Teile. Vor allem die Profilierung von Stamm und Armen trägt dazu bei, dass der Leuchter trotz seiner Monumentalität kraftvoll und dynamisch erscheint. Die ausschwingenden Arme enden nicht auf gleicher, sondern auf zu den Seiten hin abfallender Höhe und tragen sieben Lichtteller, die als achtblättrige Blütenkelche gestaltet sind, was die Anmutung eines Lichterbaums evoziert.

Den Fuß des Leuchters bilden vier liegende Löwenfiguren, die auf dem Rücken halbrunde Schalen tragen (Abb. 3). Auf diesen Schalen wiederum ruhen die Vordertatzen und Köpfe von vier Drachen, deren Körper nach oben streben und mit ihren aufgedrehten Schwänzen den untersten Nodus des Schaftes zu stützen scheinen. Der Verbindung zweier unterschiedlicher Arten von tragenden Geschöpfen eignet etwas merkwürdig Unorganisches, Additives.⁴ Die Köpfe der Drachen sind schmal, langohrig und hundeartig, die Mäuler geöffnet. Ihre gebogenen Häuse gehen in schwanenhafte Leiber über. Ihre gefiederten Schwinge entwickeln sich unmittelbar aus den Vorderläufen; ihre Schwänze verjüngen sich zum Leuchterschaft hin und drehen sich zu mit kleinen Blättern besetzten Rankenspiralen ein, von denen eine durch einen kleinen Drachen,

4 Sie ist in ähnlicher Form nur ein weiteres Mal bezeugt und zwar bei einem Leuchter, der gleichfalls im Auftrag der Welfen entstand und dem Braunschweiger Vorbild folgte. Es handelt sich um den im 18. Jahrhundert eingeschmolzenen, aber durch Zeichnungen dokumentierten Kandelaber, der sich ehemals in St. Michaelis in Lüneburg befand und wohl aus der Zeit um 1300 stammte; vgl. Bloch 1961, S. 149f., Abb. 83, S. 287.

eine weitere durch einen Rankenkletterer in Gestalt eines vogelköpfigen Wesens belebt werden. Zwischen den vier Drachenkörpern befinden sich durchbrochen gearbeitete Kompartimente, welche die Zwickelflächen füllen. Es handelt sich um Ergänzungen des 19. Jahrhunderts, auf die später noch genauer einzugehen sein wird. Wie die Zwischenstücke am Fuß ursprünglich gestaltet waren, oder was auf ihnen dargestellt war, ist nicht bekannt. Von den Emails an den Knäufen des Stamms gehören nur die vier Medaillons mit den thronenden Evangelisten zum mittelalterlichen Bestand. Dagegen sind die rauteförmigen Platten ebenso historistische Ergänzungen von Fehlstellen wie die meisten ornamentalen Emails. Die Wirkung der Bronze ist vor allem durch die Makellosigkeit des Gusses und durch den warmen Glanz des Materials charakterisiert, der die Plastizität der Einzelformen und die Profilierungen durch das Spiel des Lichts auf der Oberfläche akzentuiert. Festzuhalten ist, dass sich die historistischen Kompartimente am Fuß ebenso wie die Emails am Schaft materiell und künstlerisch bruchlos in den mittelalterlichen Bestand einfügen.

2. Semantik und Akteure im 12. Jahrhundert

In Form und Bedeutung schließen die christlichen siebenarmigen Leuchter an die jüdische Menora an, die dem Buch Exodus zufolge auf Weisung Gottes als Teil der Kultgeräte für die Stiftshütte angefertigt wurde, und die, wie die Bundeslade, der Schaubrottisch und der Räucheraltar, später auch zur Ausstattung des Salomonischen Tempels in Jerusalem gehörte.⁵ In der christlichen Exegese spielten die Geräte der Stiftshütte und des Salomonischen Tempels schon deshalb eine herausragende Rolle, weil es sich um in der Bibel ausführlich beschriebene Artefakte handelt, deren Form und Gestalt auf das Geheiß Gottes zurückgehen – mehr noch: deren Anfertigung Gott als Bedingung für sein Wohnen bei seinem Volk formuliert: *Facientque mihi sanctuarium, et habitabo in medio eorum: juxta omnem similitudinem tabernaculi quod ostendam tibi, et omnium vasorum in cultum ejus.* (Und sie werden mir ein Heiligtum machen, und ich werde in ihrer Mitte wohnen, ganz nach Art des Zeltens, das ich dir zeigen werde, und aller Geräte für seinen Kult.; Ex 25,8–9).⁶ Darauf folgen genaue Angaben und der Verweis auf das Moses von Gott nicht nur vorgegebene, sondern ihm auch *gezeigte* Modell (*fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est* [„mach [ihn] nach dem Vorbild, das dir auf dem Berg gezeigt worden ist“];

5 Die relevanten biblischen Textpassagen sind Ex 25,17–24 sowie 31–38 und 1 Kön 7,49. – Zur Menora und ihrer Geschichte s. Voß 1993; Hakhili 2001; Fine 2016; Di Castro / Leone / Nesselrath 2017; eine gut lesbare Darstellung der historischen Entwicklung und der deutungsmäßigen Zusammenhänge gibt Bloch 1961, S. 55–88.

6 Lateinische Bibelzitate folgen der Ausgabe: Biblia sacra (lat.), durchges. von Berger; deutsche Übersetzungen folgen: Biblia Sacra (dt.), hg. von Berger / Ehlers / Fieger. Übersetzungen anderer lateinischer Quellen im Text stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

Ex 25,40; vgl. auch 26,30). Herstellung und Gestaltung des Leuchters wie der anderen Geräte wurden also nach Ausweis der Heiligen Schrift unmittelbar von Gott veranlasst.⁷

Entscheidend für die christliche Allegorese war die Zahl der Lichter, die von den Exegeten schon früh mit den Gaben des Heiligen Geistes verbunden wurden. Die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die dem Messias eignen, sind in der Weissagung zur *radix Jesse* („Wurzel Jesse“; Jes 11,1–3) aufgeführt.⁸ Das gleichfalls auf den Messias bezogene Motiv des neuen Triebs in dieser Prophezeiung regte wohl auch die bisweilen baumähnliche Gestaltung der Leuchter an.⁹ Auch im Fall des Braunschweiger Leuchters verleiht die Form des Kandelabers seiner christologischen Deutung als ‚arbor Jesse‘ bildhafte Anschaulichkeit.

- 7 Die Passage zum Leuchter lautet: *Facies et candelabrum ductile de auro mundissimo, hastile ejus, et calamos, scyphos, et sphæras, ac lilia ex ipso procedentia. Sex calami egredientur de lateribus, tres ex uno latere, et tres ex altero. Tres scyphi quasi in nucis modum per calamos singulos, sphæraque simul, et liliū: et similiter scyphi instar nucis in calamo altero, sphæraque simul et liliū. Hoc erit opus sex calamorum, qui producendi sunt de hastili: in ipso autem candelabro erunt quatuor scyphi in nucis modum, sphæraque per singulos, et lilia. Sphæra sub duobus calamis per tria loca, qui simul sex fiunt procedentes de hastili uno. Et sphæra igitur et calami ex ipso erunt, universa ductilia de auro purissimo. Facies et lucernas septem, et pones eas super candelabrum, ut luceant ex adverso. Emunctoria quoque, et ubi quæ emuncta sunt extinguantur, fiant de auro purissimo. Omne pondus candelabri cum universis vasis suis habebit talentum auri purissimi. Inspice, et fac secundum exemplar, quod tibi in monte monstratum est.* („Du wirst auch einen Leuchter machen, aus reinstem Gold getrieben, seinen Schaft und die Arme, die Becher und Kügelchen und Lilien, die aus ihm hervorgehen. Sechs Arme werden zu den Seiten herausgehen; drei von der einen Seite und drei von der anderen, drei Becher, etwa in der Art einer Nuss, an jedem Arm, und ebenso ein Kügelchen und eine Lilie, und drei Becher ebenso wie eine Nuss am anderen Arm und ein Kügelchen und eine Lilie. Dies wird das Werk von sechs Armen sein, die aus dem Schaft herausgeführt werden sollen. Am Leuchter selbst aber werden vier Becher in der Art einer Nuss sein und jeweils Kügelchen und Lilien, ein Kügelchen an drei Stellen, unter jeweils zwei Armen, die zusammen sechs ergeben, die aus einem einzigen Schaft hervorgehen. Und die Kugeln und Arme werden daher aus demselben [Stück] sein, alles aus reinstem Gold getrieben. Du wirst auch sieben Öllämpchen machen und sie auf den Leuchter setzen, sodass sie entgegenleuchten, auch die Lichtscheren und [das], wo das, was abgeschnitten worden ist, gelöscht werden soll, sie werden aus reinstem Gold gemacht werden. Das ganze Gewicht des Leuchters mit seinen gesamten Geräten wird ein Talent reinsten Goldes betragen.“; Ex 25,31–39)
- 8 *Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini spiritus sapientiae et intellectus spiritus consilii et fortitudinis spiritus scientiae et pietatis et replebit eum spiritus timoris Domini.* („Und ein Spross wird aus der Wurzel Isais hervorgehen und eine Blume aus seiner Wurzel aufkeimen, und auf ihm wird der Geist des Herrn ruhen, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Frömmigkeit und er wird ihn mit dem Geist der Gottesfurcht erfüllen.“; Jes 11,1–3)
- 9 Man wüsste gerne, wie der verlorene Kandelaber aus dem 12. Jahrhundert aussah, den Quellen im Chor der Abteikirche von Saint Augustine in Canterbury bezeugen: *Candelabrum magnum in choro aureum, quod Jesse vocatur* („ein großer goldener Kandelaber im Chor, der ‚Jesse‘ genannt wird“); s. Lehmann-Brockhaus: Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307, S. 197f., Nr. 720f.; Bloch 1961, S. 125.

Der Braunschweiger Kandelaber ist ein aufsehenerregendes Artefakt, das im Zusammenhang mit der Bau- und Ausstattungskampagne geschaffen wurde, die der weltliche Herzog Heinrich der Löwe (um 1129/1130–1195) in Braunschweig initiierte.¹⁰ Heinrich war der bedeutendste Fürst im Reich: Seit 1142 Herzog von Sachsen wurde er 1156 mit dem Herzogtum Bayern belehnt und erhielt der *Chronica Slavorum* zufolge seinen berühmten Beinamen: *Et creatum est ei nomen novum: Henricus Leo, dux Bavariae et Saxoniae*.¹¹ Seine Ambitionen spiegelten sich in der Errichtung der Burg Dankwarderode in Braunschweig als Residenz und in der Aufstellung des Löwen auf dem Platz zwischen Pfalz und Stiftskirche, der als freistehende Monumentalbronze im Stadtraum ein künstlerisches Novum und sichtbares Zeichen der herzoglichen Macht war (Abb. 4).¹²

1168 heiratete Heinrich die englische Königstochter Mathilde Plantagenet. Zwischen Januar 1172 und Januar 1173 unternahm er eine Pilgerfahrt ins Heilige Land. Unmittelbar nach seiner Rückkehr ließ er die alte Stiftskirche St. Blasius abbrechen und veranlasste einen anspruchsvolleren dreischiffigen Neubau, dessen erhöhter Chorbereich durch Schranken vom Laienraum abgetrennt war. Obwohl davon auszugehen ist, dass Heinrichs Sturz 1180, durch den er seiner Reichslehen verlustig ging und sich schließlich für einige Zeit ins Exil nach England begab (1182–1185 und 1188–1189), zu Unterbrechungen führte, scheinen Bau und Ausstattung der Stiftskirche zügig vorangeschritten zu sein.¹³ 1188 wurde der auf fünf bronzenen Säulen ruhende Marienaltar im Chor geweiht, für den Heinrich der Löwe im Skriptorium von Helmarshausen ein kostbares Evangeliar in Auftrag gab.¹⁴ Über andere von Heinrich gestiftete Artefakte berichten die zeitgenössischen Annalen des Chronisten Gerhard von Steterburg (gest. 1209), der eine Triumphkreuzgruppe,¹⁵ ein goldenes Kreuz für den Kreuzaltar sowie farbige Glasfenster¹⁶ erwähnt.¹⁷ Als Mathilde im Jahr 1189 verstarb, wurde sie, wie für hoch-

10 Dezidiert zu den Stiftungen Heinrichs des Löwen: Swarzenski 1932, S. 241–397; Oexle 1995; Westermann-Angerhausen 2003.

11 Zit. nach von Bosau: *Chronica Slavorum*, S. 300 (‘Und ihm wurde ein neuer Name beigegeben: Heinrich der Löwe, Herzog von Bayern und Sachsen’).

12 Angaben zur genaueren Datierung des Löwenmonuments schwanken; die historischen Eckpunkte liegen zwischen 1164 und 1181; vgl. Seiler 2003.

13 Koch 1985; Niehr 1995.

14 Zum Marienaltar: Luckhardt / Niehoff 1995, S. 192–195, Kat. Nr. D 26 (Franz Niehoff); zum Evangeliar Heinrichs des Löwen: Luckhardt / Niehoff 1995, S. 206–210, Kat. Nr. D 31 (Joachim M. Plotzek).

15 Zur zerstörten Triumphkreuzgruppe: Bethmann: Die Gründung Braunschweigs und der Dom Heinrichs des Löwen, S. 549–552; Beer 2005, S. 247.

16 Zu den erhaltenen Fragmenten: Luckhardt / Niehoff 1995, S. 281 f., Kat. Nr. D 37 (Monika Böning).

17 *Videns senior dux imperatorem flecti non posse ad benevolentiam, coelesti Regi placere desiderans, cultum domus Dei ampliare intendit [...] ymaginem domini nostri Ihesu Chrisit crucifixi cum aliis ymaginibus miro et decenti opere in medio monsterii summo studio collocari fecit, pavimento et fenestris ipsum monsterium laudabiliter ornavit, crucem auream opere fabrili fieri instituit, cuius pretium in auro et gemmis ad mille*



Abb. 3. Siebenarmiger Leuchter, Löwe und Drache, um 1170/80.

rangige Stifter üblich, ‚in medio ecclesiae‘ – im Mittelgang der Stiftskirche – begraben. 1195 verschied Heinrich und wurde an ihrer Seite bestattet. Auch der 1218 verstorbene Sohn des Paares, Otto IV., wurde in der Mittelachse der Kirche beigesetzt.¹⁸ Zwischen dem Grab des Herzogspaares und dem Kreuzaltar stand der siebenarmige Leuchter. Dort ist er quellenmäßig erstmals anlässlich einer Stiftung von Wachs 1196¹⁹ und dann in der *Braunschweigischen Reimchronik* aus dem späteren 13. Jahrhundert bezeugt, wo es heißt, man habe Heinrich *unden dhem candler geleyht an dhes munsteres mitten*.²⁰

Wie das Löwenmonument und die Bronzesäulen des Marienaltars wurde der Leuchter Ursula Mende zufolge vor Ort gegossen.²¹ Dabei ist davon auszugehen, dass Model-

quingentas marcas argenti computabatur. (‚Als der alte Herzog sah, dass der Kaiser nicht zum Wohlwollen umgelenkt werden könnte, wünschte er, dem himmlischen König zu gefallen und beabsichtigte, den Glanz des Hauses Gottes zu erhöhen. [...] Er ließ das Bild unseres gekreuzigten Herrn Jesu Christi mit anderen Bildern von wunderbarer und geziemender Arbeit in der Mitte des Münsters aufstellen, zierte dasselbe Münster in löblicher Weise mit einem Estrich und Fenstern und ließ ein goldenes Kreuz von Schmiedearbeit machen, dessen Wert an Gold und Edelsteinen auf tausendfünfhundert Mark Silber geschätzt wurde‘; *Annales Stederburgenses*, S. 230; Übersetzung nach Winkelmann: *Die Chronik von Stederburg*, S. 70).

18 Ehlers 2009.

19 Vgl. Anm. 27.

20 *Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters 2: Sächsische Weltchronik*, S. 496.

21 Mende 1995.



Abb. 4. Löwenmonument, Burgplatz zwischen Stiftskirche und Burg Dankwarderode, 1164/81.

lierung und Guss von erfahrenen Spezialisten übernommen und ausgeführt wurden, die vom Auftraggeber zu diesem Zweck nach Braunschweig geholt wurden.²² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Emails an den Knäufen des Leuchters nicht von in der Region tätigen Künstlern angefertigt wurden, sondern in Köln, dem führenden Zentrum für die Herstellung hochwertiger Grubenschmelzemails im Reichsgebiet.²³

Was die Ikonographie angeht, so begegnen am Braunschweiger Leuchter erstmals Löwen als Trägerfiguren, womit wohl – wie beim Burglöwen vor Dankwarderode, dem sie in der Machart gleichen – auf Heinrich den Löwen als Stifter verwiesen werden sollte.²⁴ Darüber hinaus stand der Leuchter im semantischen Zusammenhang mit der Ausstattung, welche – das hat die Forschung schon seit Langem gesehen – die Stifts-

22 Mende 1995, S. 427: „So [wie den quellenmäßig besser erfassten Auftrag von Abt Suger für die Bronzetüren von St. Denis, A.W.] möchte man sich auch den Auftrag Heinrichs des Löwen vorstellen, der an seinem Hof unterschiedliche Kräfte für die plastische Formgebung und für den Guß zusammenzog, sicherlich die besten, die erreichbar waren.“

23 Denn in Hildesheim beherrschte man die Herstellung von Grubenschmelz ebenfalls, wenn auch nicht auf dem hohen künstlerischen Niveau der Kölner Werkstätten. Die Kölner Herkunft der Emails am Leuchter wird durch die Farbigkeit der Schmelze und den stilistischen Befund nahegelegt; Kemper 2020, S. 30, 102 („einer der eindrucksvollsten Großaufträge [...] im Braunschweiger Dom, [der] fraglos an eine entferntere, rheinische Werkstatt vergeben wurde“).

24 Im Spätmittelalter begegnen Löwen als Träger vor allem bei den siebenarmigen Leuchtern im Nord- und Ostseeraum, etwa denen in Kolberg, Stockholm und Fürstenwalde; vgl. Bloch 1961, S. 165–170, Abb. 101–103.

kirche mit der Vorstellung vom ‚templum Salomonis‘ in Jerusalem überblendete.²⁵ Zu beiden Seiten des Hauptaltars im Chorscheitel standen zwei (nicht erhaltene) freistehende Säulen in Erinnerung an Jachin und Boas, die beiden Säulen am Salomonischen Tempel (1 Kön 7,21). Die für einen Altar ungewöhnliche Form einer von fünf bronzenen Säulen getragenen Steinplatte, wie sie beim Marienaltar der Braunschweiger Stiftskirche begegnet, stellte den Bezug zum Schaubrottisch her; der siebenarmige Leuchter ist als Effigium der biblischen Menora zu verstehen. Durch die Ausstattung wurde aber nicht nur der Kirchenraum von St. Blasius mit dem ‚templum Salomonis‘ überblendet, sondern es erschien zugleich ihr Erbauer, Heinrich der Löwe, als ‚novus David‘ oder ‚novus Salomo‘ in der Tradition und Nachfolge der biblischen Könige.²⁶

Der siebenarmige Leuchter war nicht nur zentrales Element dieser bedeutungsmäßigen Überlagerung, sondern spielte durch seine Position am Grab des Herzogspaares auch eine wichtige Rolle für die Memoria der Welfen. 1196, ein Jahr nach dem Tod Heinrichs, dotierte Ludolf von Volkmarode, ein welfischer Ministeriale und Kanoniker an St. Blasius, den Kreuzaltar mit einem Lehen, aus dessen Einkünften Wachs für die Kerzen am Altar und auf dem siebenarmigen Leuchter bezahlt werden sollten.²⁷ Es ist davon auszugehen, dass der Leuchter zu allen kirchlichen Hochfesten und zu den Gedenkmessen für die Fundatoren angezündet wurde.²⁸ Quellen, die Irmgard Haas bekannt gemacht hat, geben Aufschluss über Wachsstiftungen für Kerzen am Leuchter bei weiteren Festen wie etwa denen der Heiligen Anna, Euphemia, Vinzenz, Translatio Blasii, Bartolomäus, Michael und anderen mehr, aber auch (seit dem Spätmittelalter) zum Fest von Corpus Christi.²⁹ Erst in seiner Funktion innerhalb der Liturgie fand der mächtige Kandelaber zu voller ästhetischer Geltung, wenn sein Licht auf den Kreuzaltar und in den Raum hinein strahlte, wenn die glänzend polierte bronzene Oberfläche und die Bergkristalle im Schein der Kerzen lebendige Wirkung entfalteten.

Festzuhalten ist demnach, dass die Herstellung des Leuchters durch ein Zusammenspiel verschiedener Akteure bestimmt war, von denen nur Heinrich der Löwe als Auftraggeber von Bau und Ausstattung der Stiftskirche namentlich bekannt ist. Ferner erfüllte der Kandelaber am Ort seiner Bestimmung ein Spektrum von Funktionen: Durch ihn und weitere Artefakte wurden einerseits in der Stiftskirche die Stiftshütte, der

25 Koch 1985; Niehr 1995, S. 274–277.

26 Niehr 1995, S. 247.

27 *Lumina provideantur supra candelabrum coram iam sepe dicto altari.* (‚Die Kerzen für den Leuchter vor dem schon oft genannten Altar sollen besorgt werden.‘) Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Wolfenbüttel, Hauptabteilung Urkunden, Abt. 7, Urk 2 (1196); vgl. Bethmann: Die Gründung Braunschweigs und der Dom Heinrichs des Löwen, S. 553; Döll 1967, S. 174; diese Urkunde wird in der älteren Literatur teilweise fälschlich auf 1223 datiert.

28 Vgl. allgemein Kroos 1984; zum mittelalterlichen Lichtgebrauch s. allgemein Henkelmann 2019; zum Lichtgebrauch im Rahmen des Totengedenkens s. Schilp 2011.

29 Haas 2011, S. 122, 256–258, 356; zur Beleuchtung der Stiftskirche s. S. 256–259.

Salomonische Tempel und der Kirchenbau in semantischer Überblendung miteinander verbunden. Andererseits markierte der Leuchter zusammen mit dem Kreuzaltar das liturgische Zentrum der Kirche und diente der Inszenierung wichtiger Feste, denen sein Lichterglanz besondere Feierlichkeit verlieh. Als Totenleuchter erinnerte er ferner an seinen Stifter, Heinrich den Löwen, und sicherte dessen Gedenken und das seiner Familie.

3. Dislokation und Eliminierung

Den ihm zugedachten Standort zwischen Grab und Kreuzaltar in der Mittelachse der Kirche und das an diesen Standort gebundene Spektrum von Funktionen behielt der Kandelaber für mehr als vier Jahrhunderte. Erst mit der Reformation veränderten sich die liturgischen und räumlichen Kontexte im Braunschweiger Dom, der als Eigenkirche in der Verfügung der Herzöge verblieb. Zwar fassten die Reformatoren in der Stadt bald Fuß, doch war es erst Herzog Julius zu Braunschweig und Lüneburg, Fürst von Braunschweig-Wolfenbüttel, der 1568 sein Herzogtum der Reformation öffnete.³⁰ Die entscheidenden baulichen Veränderungen in St. Blasius vollzogen sich sogar erst ein weiteres Jahrhundert später, als der welfische Hof 1671 seinen Sitz wieder von Wolfenbüttel nach Braunschweig verlegte. Seit dieser Zeit nämlich erfüllte St. Blasius erneut die Funktion einer Hofkirche, die unter den Herzögen Rudolf August und Anton Ulrich den Bedürfnissen einer reformierten Gemeinde angepasst und in den künstlerischen Formen der Zeit umgestaltet wurde. Die zahlreichen Nebentäle ebenso wie der Kreuzaltar, die Choraltäre und das Gestühl der Kaniker wurden entfernt, die Wandmalereien des 13. Jahrhunderts wurden übertüncht.³¹ Die mittelalterliche Schrankenanlage, welche den Chor gegen das Mittelschiff und die Querhausarme der Kirche abgrenzte, wurde abgebrochen. Am Ausgang zum Chor wurden eine neue Treppenanlage sowie ein monumentaler Kanzelaltar (anstelle des Kreuzaltars) errichtet. Um diesen nicht zu verdecken, wurde der siebenarmige Leuchter „kostbar aufpoliert und anno 1709 auf den Chor gestellt“.³² 1728 war das spätbarocke Hochaltarretabel von Anton Detlef Jenner vollendet, und damit stand der Kandelaber dort erneut im Wege. Diesmal wurde er vollständig abgebaut, in seine Einzelteile zerlegt und in Kisten in der Sakristei verstaut. Der spätbarocken Umgestaltung des Doms im 18. Jahrhundert fielen auch die mittelalter-

30 Beste 1889, S. 1f., 7–73; Schwarz 2012, bes. S. 105f.

31 Zu den mittelalterlichen Altären und der Ausstattung des Chors: Koch 1995, S. 501 und Abb. 17 (Grundriss der Kirche vor der Reformation); Haas 2011, S. 251–255.

32 Rethmeyer: *Antiquitates Ecclesiasticae Incluyatae Urbis Brunsvigae*, Bd. 1, S. 88 („Vor dem Altare ließ Herzog Heinrich der Löwe den großen Messingleuchter [...] setzen, der ein Modell sein sollen von dem gülden Leuchter in der Hütte des Stifts.“) sowie Rethmeyer: *Antiquitates Ecclesiasticae Incluyatae Urbis Brunsvigae*, Bd. 5, S. 32.

lichen Glasfenster und die von Heinrich dem Löwen gestiftete Triumphkreuzgruppe zum Opfer, die man letztendlich zu Kleinholz verarbeitete und zum Heizen der Sakristei verwendete, wie Philipp Christian Ribbentrop 1789 empört mitteilt.³³ Überhaupt fände sich in der Kirche, so stellt Ribbentrop fest, nur mehr „wenig an Merkwürdigkeiten und Alterthümern.“ Es wäre den „Freunden deutscher Alterthümer und der Geschichte der Kunst [...]“ deshalb zu wünschen, daß der 1709 vom Herzog Anthon Ulrich in der Kirche wieder aufgestellte, nachher weggenommene Leuchter jetzo seine Stelle in der Kirche wiederfinden mögte.³⁴

4. Restaurierung und Rekonfiguration im 19. Jahrhundert

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts überschlugen sich die Ereignisse der politischen Geschichte förmlich. 1807 entstand auf Geheiß Napoleons – im Wesentlichen aus den Territorien der Kurfürstentümer Hessen und Hannover sowie des Fürstentums Braunschweig-Wolfenbüttel – das neue Königreich Westphalen, 1810 wurde das Domstift St. Blasius aufgehoben und seine Güter wurden eingezogen.³⁵ Nach dem Ende der Napoleonischen Vorherrschaft 1813 wurde Herzog Friedrich Wilhelm restituiert und das nunmehrige Herzogtum Braunschweig auf die alten Grenzen des Fürstentums Braunschweig-Wolfenbüttel festgelegt. Vor diesem Hintergrund verfasste Friedrich Görges, der als Kantor an der Dom- und Stiftskirche St. Blasius wirkte, 1815 eine Beschreibung der Kirche, die er dem „durchlauchtigsten und ehrwürdigsten Fürsten“ zu Braunschweig-Lüneburg zueignete und in der er ihre Funktion als Grablege der Welfen in den Vordergrund stellte.³⁶ Mit Nachdruck und vernehmlichen antinapoleonischen Nebentönen sprach sich Görges für eine Aufstellung des damals noch demontierten Leuchters aus:

Da dieser Armleuchter, als Kunstwerk und Alterthum betrachtet, einen so ausgezeichneten Werth hat, so kann man den Wunsch unmöglich unterdrücken, daß er wieder öffentlich aufgestellt werden möge. [...] Auch in den bedrängtesten neueren Zeiten verblieben dem Fürstlichen Stifte seine ihm durch Landesväterliche Huld gewordenen Güter. Sollte daher der Schwächling aus Corsica sich rühmen dürfen, auf ewige Zeiten vernichtet zu haben, was Herzog Heinrich der Löwe schuf und seine hehren Nachfolger erhielten!

Es wird ohne Zweifel den Tag seiner neuen Gründung durch irgendein Denkmal verewigen, welches, wie die Geschichte die Namen der Erhalter, auch der Nachwelt den geliebten Namen des

33 Ribbentrop: Beschreibung der Stadt Braunschweig, S. 173.

34 Beide Zitate bei Ribbentrop: Beschreibung der Stadt Braunschweig, S. 183.

35 Neumann 1891, S. 24.

36 Die mit der Wiederherstellung des Stifts verbundenen Absichten scheiterten allerdings, sodass der Stiftsbesitz 1832 endgültig der herzoglichen Kammer zugeschlagen wurde; vgl. Neumann 1891, S. 24; Schwarz 2012, S. 107.

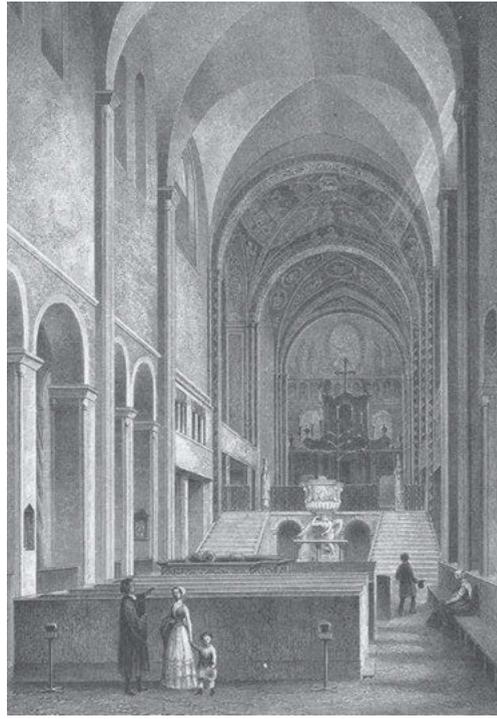


Abb. 5. Stahlstich von Johannes Poppel (nach einer Zeichnung von Emil Schulz), in: von Heinemann: *Das Königreich Hannover und das Herzogthum Braunschweig*, Bd. 3, Taf. 15.

Herstellers nennt; welches könnte hier zweckmäßiger sein, als dies uralte Kunstwerk, das wir dem großen Ahnherrn unsers erlauchten Fürstenhauses verdanken.³⁷

Ausführlich berichtet Görge von seiner Sichtung der Einzelteile, er habe diese aus den Kisten genommen, auf dem Boden der Sakristei ausgelegt, gezählt und vermessen.³⁸ Schon damals fehlten die vier Segmente zwischen den Drachen des Leuchterfußes; ob sie veräußert, eingeschmolzen oder gestohlen worden waren, ist nicht bekannt. 1830 wurde der Leuchter jedenfalls im Chor neu aufgestellt (Abb. 5).³⁹

Der Braunschweiger Glockengießer Johann Heinrich Wicke ersetzte die verlorenen mittelalterlichen Teile durch bronzene Zwickelstücke, die er dem Zeitgeschmack ent-

37 Görge: *Der von Heinrich dem Löwen, Herzog von Sachsen und Bayern erbaute Sanct Blasius Dom zu Braunschweig*, S. 31 f.

38 Görge: *Der von Heinrich dem Löwen, Herzog von Sachsen und Bayern erbaute Sanct Blasius Dom zu Braunschweig*, S. 27–32.

39 Der Stahlstich von Johannes Poppel folgt einer Zeichnung von Emil Schulz und wurde veröffentlicht in: von Heinemann: *Das Königreich Hannover und das Herzogthum Braunschweig*, Bd. 3, Taf. 15.

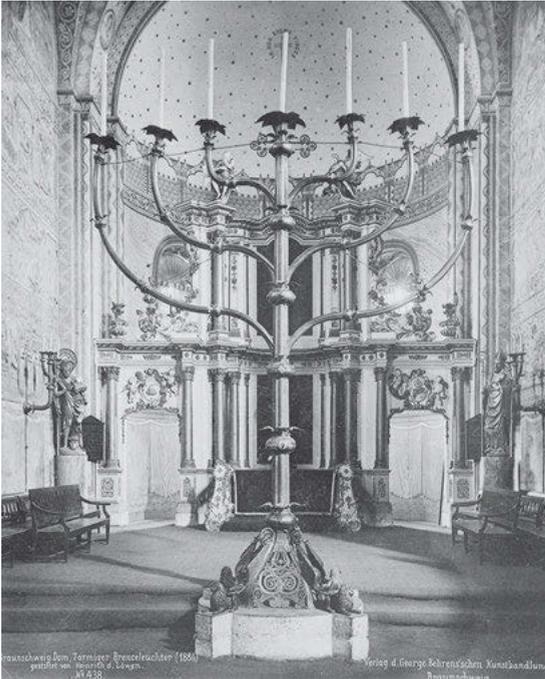


Abb. 6. Siebenarmiger Leuchter nach der Neuaufstellung (mit Ergänzungen von Johann Heinrich Wicke, 1830) (Aufnahme 1886).

sprechend mit symmetrisch verschränkten Rankenspiralen und gräzisierenden Palmettenmotiven gestaltete (Abb. 6).⁴⁰

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien eine Reihe von Publikationen, die der Stiftskirche in ihrer Eigenschaft als welfische Hofkirche sowie dem Welfenschatz gewidmet waren. Als Stiftung Heinrichs des Löwen fand der Leuchter in ihnen Berücksichtigung, teilweise begleitet von einer Abbildung.⁴¹ Am ausführlichsten äußerte sich Kantor Friedrich Grube im Domführer von 1886. Bemerkenswerterweise waren ihm die Ergänzungen von 1830 nicht als solche kenntlich, da er schrieb, der Leuchter zeige „namentlich am Fuße interessante Ornamente byzantinischen Styls“.⁴² Andere Augen empfanden die Zwickelteile als ästhetischen Bruch mit dem mittelalterlichen Bestand. 1891 legte Wilhelm Anton Neumann seine bis heute grundlegende Publikation zum

40 Neumann 1891, S. 16.

41 Görge: Der von Heinrich dem Löwen, Herzog von Sachsen und Bayern erbaute Sanct Blasius Dom zu Braunschweig, S. 31f.; Schiller: Die mittelalterliche Architectur Braunschweigs und seiner nächsten Umgebung, S. 23f.; Bethmann: Die Gründung Braunschweigs und der Dom Heinrichs des Löwen, S. 553–555, 559; Schmid: Der christliche Altar und sein Schmuck archäologisch-liturgisch dargestellt, S. 226; Grube: Kurzer Führer durch den Dom St. Blasii zu Braunschweig, S. 23–26.

42 Grube: Kurzer Führer durch den Dom St. Blasii zu Braunschweig, S. 23.



Abb. 7. Siebenarmiger Leuchter
(ohne Ergänzungen),
in: Neumann 1891, S. 55.

Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg vor. Er bildete den Leuchter ohne die klassizistischen Füllungen ab und verwies darauf, dass die Hinzufügungen „soweit sie nicht stylgerecht, durch neue ersetzt werden sollen“ (Abb. 7).⁴³

4.1. Akteure

Mit der stilgerechten Wiederherstellung des Leuchters wurde 1893 der Bildhauer Friedrich Küsthardt (1830–1900) beauftragt.⁴⁴ Bekannt geworden war er hauptsächlich durch Porträts, Denk- und Grabmäler, doch war er daneben auch durch Restaurierungen, Kopien und Nachschöpfungen mittelalterlicher Werke hervorgetreten. So fertigte er

43 Allerdings fehlen auf der Abbildung Neumanns auch die Lichterkerle, die dem Ursprungsbestand zugehören, von ihm aber offenbar ebenfalls als neuere Zutaten angesehen wurden; Neumann 1891, S. 16.

44 Friedrich Küsthardt hatte zunächst in Frankfurt bei Eduard Schmidt von der Launitz mitgearbeitet, der auch am Städel'schen Institut Kunstgeschichte unterrichtete. 1857 nahm er an der Akademie der Bildenden Künste in München ein Studium auf und bereiste Italien. Seit 1859 lehrte er an der neugegründeten Hildesheimer Bau- und Gewerbeschule. Ein Jahr nach seiner Emeritierung 1899 starb Küsthardt in Hildesheim; zu Leben und Werk Küsthardts vgl. Emons 2000; Gronau 2019; nicht zugänglich war mir Emons 1998.

1868 eine Kopie des Hildesheimer Hezilo-Leuchters für das South Kensington Museum (das spätere Victoria and Albert Museum) in London an.⁴⁵ 1899 wurde er vom Hildesheimer Domkapitel um ein Gutachten für die Restaurierung des Hezilo-Leuchters gebeten, das die Grundlage für die nach seinem Tod durchgeführten Maßnahmen bildete.⁴⁶

1871 schuf Küsthardt ein neues Kapitell für die ottonische Bernwardsäule.⁴⁷ Für die historistische Neuausstattung des Braunschweiger Doms fertigte er 1880 eine (dem Hezilo-Leuchter nachgebildete) monumentale Leuchterkrone, die Wilhelm August Ludwig Maximilian Friedrich (1806–1884), Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, anlässlich seines fünfzigsten Regierungsjubiläums in Auftrag gab, und die am 23. April 1881 im Mittelschiff des Doms aufgehängt wurde (Abb. 14).⁴⁸ Außerdem schuf er eine Triumphkreuzgruppe als Ersatz für die 1194 von Heinrich dem Löwen gestiftete, die im 18. Jahrhundert zerstört worden war. Wie intensiv er sich auf derartige Aufgaben vorbereitete, zeigen seine Studien zu den erhaltenen Triumphkreuzen des 13. Jahrhunderts in Halberstadt, Freiberg und Wechselburg, die ihm als Grundlage einer Neuschöpfung des Skulpturenensembles für St. Blasius dienten.⁴⁹ Als Küsthardt der Auftrag für die Restaurierung des Leuchters erteilt wurde, war er also auf dem Gebiet der rekonstruierenden Neuschöpfung mittelalterlicher Kunstwerke bereits bestens ausgewiesen und zudem schon für die Welfen in Braunschweig tätig gewesen.

Die historistische Erneuerung des siebenarmigen Leuchters im Braunschweiger Dom ist ein geradezu exemplarischer Fall pluraler Autorschaft. Zu den beteiligten Akteuren zählen als Auftraggeber Prinz Friedrich Wilhelm Nikolaus Albrecht von Preußen (1837–1906), der das Herzogtum Braunschweig von 1885 bis zu seinem Tod regierte, ferner die Architekten Friedrich Maria Krahe und sein Nachfolger Ernst Wiehe, in deren Händen Bauleitung und Durchführung aller Arbeiten im Dom lagen, dann Friedrich Küsthardt, der die zu ergänzenden Reliefs entwarf und die Modelle fertigte, deren Guss die renommierte Kunstgießerei Lauchhammer in der Lausitz besorgte. Auch mit der Neuanfertigung fehlender Emails am Leuchter beauftragte man Spezialisten, nämlich den kaiserlichen Hofschmied und Emailleur Gabriel Hermeling (1833–1904) in Köln, dessen Goldschmiedeatelier reichsweit für seine hohe handwerkliche Qualität berühmt

45 Giersbeck 2015, S. 362–365.

46 Küsthardts Söhne führten dann von 1901 bis 1902 die nach den Maßstäben der Zeit überaus fortschrittliche Restaurierung des Radleuchters durch. Sie verwendeten die original erhaltenen Teile nach sorgfältiger Reinigung und Instandsetzung wieder und rekonstruierten fehlende Elemente nach dem originalen Bestand, wobei die Ergänzungen markiert wurden, um sie dauerhaft unterscheidbar zu machen; Knapp 2000, S. 68; Knapp / Kruse 2015, S. 333f.

47 Wiecker 1874, S. 4f.; zu Küsthardts Tätigkeit in Hildesheim: Rödling 2000, bes. S. 151f.; Schädler-Saub 2001, S. 317f.

48 Grube: Kurzer Führer durch den Dom St. Blasii zu Braunschweig, S. 9f.

49 Küsthardt: Apostelbalken und Triumphkreuz.

und in der Ergänzung und Restaurierung mittelalterlicher Werke führend war.⁵⁰ Zu nennen ist schließlich der gelehrte Kölner Sammler und Domkapitular Alexander Schnütgen (1843–1918), der als Berater für das ikonographische Programm des Leuchters fungierte.⁵¹ Freilich lässt sich selbst im 19. Jahrhundert nicht präziser bestimmen, welche Rolle die beteiligten Personen spielten, also etwa, welche Entscheidungen der Auftraggeber, welche Küsthardt selbst traf, oder welche Impulse für das Bildprogramm von Schnütgen ausgingen. Ohne Zweifel gibt die Prominenz der beteiligten Akteure aber ein beredtes Zeugnis von der außerordentlichen Bedeutung, die der Restaurierung des Leuchters beigemessen wurde.

4.2. Bild(er)findung. Das ikonographische Programm des Leuchterfußes

Die Wiederherstellungen und Ergänzungen am Leuchter hatten als Ausgangspunkt den erhaltenen Bestand des 12. Jahrhunderts zu berücksichtigen, also die vier Emails mit den Darstellungen der vier Evangelisten (am zweiten Nodus) und die vier Löwen und Drachen. Die fehlenden Emails des dritten Nodus und die ornamentalen Platten am zweiten Knauf wurden im Kölner Golschmiedeatelier von Gabriel Hermeling in Auftrag gegeben. Die dort neu angefertigten figürlichen und ornamentalen Platten sind in Farbigkeit und Formrepertoire an romanischen Grubenschmelzemails aus dem Rheinland angelehnt, von wo auch die ursprünglichen Emails am Leuchter stammten.⁵² Als Thema für die rautenförmigen Platten wählte man Personifikationen der vier Winde, die gleichzeitig für die Himmelsrichtungen und damit sinnbildlich für den gesamten Erdkreis stehen.⁵³ In den mittelalterlichen Bildkünsten begegnen Windpersonifikationen deshalb häufig im Kontext von Programmen auf der Grundlage der ‚divina quaternitas‘,⁵⁴ boten sich also als stimmige Ergänzung für den Leuchter an.

Die Zwickelfelder am Fuß gestaltete Küsthardt als leicht nach außen gewölbte sphärische Dreiecke mit einem unten doppelt bogenförmig geschweiften Rand (Abb. 8). Die Flächen sind mit Rankenwerk gefüllt, vor das die Figuren gesetzt und in welches sie eingebunden wurden. Im Zentrum erscheinen frontal thronend die männlichen Personifikationen der Paradiesflüsse (Euphrat, Tigris, Phison und Geon; Abb. 9, 11). Jeder Paradiesfluss wird von zwei im Maßstab etwas herabgestuften weiblichen Tugendpersonifikationen flankiert. Es handelt sich um die Kardinaltugenden (Fortitudo, Temperantia, Prudentia und Justitia), die jeweils durch zwei auf Drachen bzw. Greifen reitende, weibliche Gestalten repräsentiert sind. Kompositorisch dienen die Körper der

50 Hermeling 1889; Hermeling: 1891; Clasen 1974.

51 Pfeifer 1898, Sp. 50.

52 Vgl. Anm. 23.

53 Grundlegend s. Raff 1978/79.

54 Esmeijer 1978; vgl. auch Meyer / Suntrup 1987.



Abb. 8. Braunschweig, Leuchterfuß (mit Ergänzungen von Friedrich Küsthard, 1895).

gegenständigen Drachen oder Greifen als harmonisierende Elemente, denn sie nehmen das Bogenmotiv des unteren Rands auf. Ihre Schwänze wiederum laufen in Ranken aus, welche erst die Flusspersonifikationen rahmen und sich dann erneut teilen, um die Büsten der vier großen Propheten (Daniel, Ezechiel, Jeremia und Jesaja) einzufassen, wieder zusammenzulaufen und schließlich in einem Lilienmotiv zu enden. Alle Figuren sind durch lateinische Beischriften identifiziert, die entweder in die Nimben (im Fall der Propheten) oder in Rahmenelemente und Ranken (bei den Paradiesflüssen und Tugenden) eingeschrieben sind.

Wie bei der Neugestaltung der bereits erwähnten Triumphkreuzgruppe orientierte sich Küsthardt auch bei den Ergänzungen für den Leuchter an einem historisch und künstlerisch möglichst plausiblen Vorbild, das überdies topographisch und materiell nahelag, nämlich dem bronzenen Taufbecken im Hildesheimer Dom aus dem frühen 13. Jahrhundert.⁵⁵ Dort fungieren die Paradiesflüsse als Trägerfiguren, deren Position mit den vier durch Säulen markierten Achsen an der Wandung des Beckens korrespondiert. Diese Säulen erheben sich über Medaillons mit den Büsten der Kardinaltugenden

55 Zum Hildesheimer Taufbecken zuletzt Höhl 2009 (mit Hinweis auf ältere Literatur).



Abb. 9. Braunschweig, Leuchterfuß, Ezechiel, Euphrat, Personifikationen der Justitia.



Abb. 10. Hildesheim, Dom, Taufbecken, um 1220/1230, Lukas, Jeremia, Temperantia, Paradiesfluss.

und tragen Medaillons mit den Büsten der vier großen Propheten, über denen die Evangelistensymbole dargestellt sind (Abb. 10).⁵⁶

Küsthartd übernahm die Zusammenstellung aus dem Programm des Hildesheimer Taufbeckens, verdoppelte aber die Personifikationen, sodass sich am Leuchterfuß folgende Gruppierungen ergeben, die am Schaft durch die Darstellungen der vier Evangelisten und vier Winde vervollständigt werden:

- Geon, Temperantia (Mischgefäße / Taube), Jeremia
- Tigris, Fortitudo (Schwert und Schild / Löwe), Daniel
- Euphrat, Iustitia (Schwert und Kranz / Waage), Ezechiel
- Phison, Prudentia (Zirkel und Winkelmaß / Schlange), Jesaja

56 Eine Inschrift am oberen Rand des Beckens macht den Zusammenhang sinnfällig: *QUATUOR IRRODANT PARADISJ FLUMINA MUNDUM + VIRTUTES Q(UE) RIGANT TODIDEM COR CRIMINI MUNDUM + ORA PROFHETARUM QUE VATICINATA FUERUNT + HEC RATA SCRIPTORES EVANGELII CECINERUNT* („Die vier Paradiesflüsse bewässern die Welt, und ebenso viele Tugenden benetzen das Herz, das rein ist von Sünde. Was der Mund der Propheten vorausgesagt hatte, das haben die Evangelisten als gültig verkündet“, Inschrift und deutsche Übersetzung zit. nach Deutsche Inschriften Online, Nr. 67).

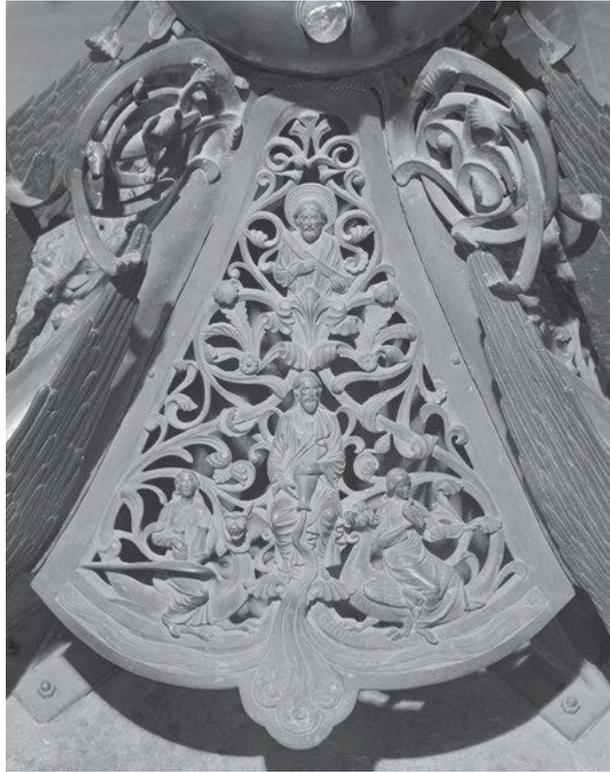


Abb. 11. Braunschweig,
Leuchterfuß, Jeremia, Geon,
Personifikationen der
Temperantia.

Durch die von der mittelalterlichen Bildtradition abweichende Verdopplung der Personifikationen konnte Küsthardt am Kanon der vier Kardinaltugenden festhalten,⁵⁷ wobei er verschiedene Aspekte derselben Tugend zum Ausdruck brachte. So wird etwa die Justitia von zwei Frauen verkörpert, von denen die eine Schwert und Kranz, die andere eine Waage hält (Abb. 9). Sie sind einander zugewandt, als stünden sie im Dialog, und es scheint, als erhebe die Justitia mit der Waage begütigend die Hand, um die Justitia mit dem Schwert zu besänftigen, was als Hinweis auf das Verhältnis von ‚justitia commutativa‘ (ausgleichende Gerechtigkeit) und ‚justitia distributiva‘ (zuteilende Gerechtigkeit) gelesen werden kann.⁵⁸ Die Temperantia trägt das eine Mal zwei Mischgefäße mit Flüssigkeiten als Verweis auf die Ausgeglichenheit der Säfte (entsprechend der Humoralpathologie), das andere Mal liebkost sie eine Taube, was impliziert, dass

57 Grundlegend s. Evans 1972; s. zu den vier Kardinaltugenden auch Bejczy 2011.

58 In den Bildkünsten begegnet die Differenzierung von ‚justitia distributiva‘ und ‚justitia commutativa‘ nur ausnahmsweise wie im Palazzo Pubblico in Siena, s. etwa Norman 1995.

sowohl ein maßvoller Charakter als auch Sanftmut und Demut Aspekte der Mäßigung seien (Abb. 11).

Das Reiten der Tugendpersonifikationen auf Greifen und Drachen ist in der Bildtradition zwar nicht geläufig, wird aber als Motiv von Küsthardt kompositorisch wie inhaltlich überzeugend eingesetzt, denn es konnte als Allusion auf eine Überwindung der (tierhaften) Laster durch die Tugenden verstanden werden. Die Reliefs von Friedrich Küsthardt sind demnach nicht einfach Adaptionen mittelalterlicher Vorbilder, sondern durchaus originelle Nachschöpfungen, bei denen sich – ganz im Sinne eines kunsthistorisch abgesicherten Historismus – verbürgte Ikonographie mit neuen inhaltlichen Aspekten zu einem folgerichtigen Programm verbindet, und sich die historisch heterogenen Teile des Leuchters konzeptionell wie formal zu einem schlüssigen und ästhetisch befriedigendem Ganzen fügen.

Als instruktiv erweist sich ein vergleichender Blick auf den Fuß des Bronzeleuchters im Mailänder Dom aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts.⁵⁹ Die langen Schwänze der vier den Leuchterfuß tragenden Drachen verjüngen sich auch hier und werden zu Ranken, die sich spiralartig eindrehen. In ihnen sitzen Personifikationen der Paradiesflüsse, die als reich bewegte, muskulöse Figuren eine geradezu herausfordernde sinnliche Präsenz entwickeln (Abb. 12). Als der antiken Bildtradition entlehnte Naturpersonifikationen wurden die Paradiesflüsse in der mittelalterlichen Kunst üblicherweise unbekleidet, jedenfalls aber mit nacktem Oberkörper dargestellt, wobei meist Tücher über den Beinen liegen oder Blätter die Genitalien verdecken. Die historistischen Nachschöpfungen Küsthards hingegen tragen – Ausdruck eines pruden Verhältnisses zu Körper und Körperlichkeit – lange Tuniken (Abb. 9, 11, 13). Formal fällt auf, dass bei den Figuren wie den Ranken die Symmetrie im Sinne eines rigiden Prinzips angewandt ist. Die im Vergleich zu mittelalterlichen Werken strengere und flachere Auffassung entfaltet freilich auch eigenständiges gestalterisches Potenzial, wo sich etwa das Wasser aus den Gefäßen der Flusspersonifikationen in den unteren Rahmen ergießt und zu einem strudelnden Ornament erstarrt und umgebildet wird. Vielleicht darf man dies als einen selbstreferentiellen Hinweis auf die Bronze als Material und auf das Fließen in die Form bei der Gestaltwerdung verstehen.

Die besondere Qualität der Ergänzungen besteht sicherlich in ihrer bruchlosen Einfügung in den originalen Bestand, mit dem sie bei unbefangener Betrachtung zur Einheit verschmelzen. Um seinen Beitrag gleichwohl unterscheidbar zu halten, signierte und datierte ihn Friedrich Küsthardt – „1895 von Fr. Küsthardt in Hildesheim modellirt“ (Abb. 13) – und schrieb sich so durchaus selbstbewusst dem mittelalterlichen Artefakt als beteiligter Urheber ein. Indem er seine Signatur unter die Prudentia mit Zirkel und Winkelmaß setzte, ordnete er sein Werk der messenden und gestaltenden Klugheit zu.

59 Homburger 1949; Angelucci et al. 2000.



Abb. 12. Mailand, Dom, Trivulzio-Kandelaber, zweites Viertel 13. Jahrhundert, Paradiesfluss.

4.3. Kontexte

Die Restaurierung und Ergänzung des siebenarmigen Leuchters durch Friedrich Küsthardt waren Teil einer umfassenden Ausstattungskampagne im Braunschweiger Dom. Den ersten und wesentlichen Impuls gab die Entdeckung der mittelalterlichen Wandmalereien im Chor- und Querhaus im Jahr 1845, die man freilegte und restaurierte, also erneuernd überging.⁶⁰ Später, in den Jahren 1881 bis 1884, wurde auch das (im Mittelalter nicht ausgemalte) Langhaus durch August von Essenwein und Adolf Quensen mit einer neoromanischen Ausmalung versehen (Abb. 14).⁶¹

Sukzessive wurden darüber hinaus, wie bereits erwähnt, Ausstattungsstücke neu angefertigt, die für die Zeit Heinrichs des Löwen bezeugt und der Barockisierung zum Opfer gefallen waren (wie die Triumphkreuzgruppe) oder aber als passende Ergänzungen angesehen wurden (wie der von Herzog Wilhelm anlässlich seines Regierungsjubiläums gestiftete Radleuchter). Angestrebt war demnach, die Stiftskirche in einen als mittelalterlich angenommen Zustand zurückzusetzen. Um die Intentionen der

60 Springer 2014a, S. 245.

61 Koch 1985, S. 496; Springer 2014a, S. 262f.



Abb. 13. Braunschweig, Leuchterfuß, Personifikation der Prudentia mit Zirkel und Richtscheit, Signatur: „1895 von Fr. Küsthardt in Hildesheim modellirt“.

Akteure besser zu verstehen, ist es aufschlussreich, die politischen Begleitumstände dieser Maßnahmen kurz zu beleuchten.

Noch in der Zeit Herzog Karl Friedrich August Wilhelms (1804–1873, reg. 1815–1830) war der Leuchter auf Betreiben von Domkantor Friedrich Görge und Hofbaurat Peter Joseph Krahe im April 1830 wieder im Dom aufgestellt worden. Wenige Monate später kam es zu einem Volksaufstand gegen den Herzog, der die Bevölkerung durch seinen an absolutistische Zeiten erinnernden Regierungsstil gegen sich aufgebracht hatte,⁶² und Wilhelm August Ludwig Maximilian Friedrich Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, übernahm auf Bitten des Magistrats die Regentschaft anstelle seines Bruders. In seine Regierungszeit fallen die Restaurierung der mittelalterlichen Wandmalereien, die Ausmalung des Langhauses nach dem Konzept August von Essenweins und die bereits erwähnte Stiftung der Leuchterkrone (Abb. 14). Im innerdeutschen Konflikt zwischen Österreich und Preußen bemühte sich das welfische Herzogtum Braunschweig-Wolfen-

62 Schildt 2000, S. 759.

büttel um gute Beziehungen zu Preußen, während das welfische Königreich Hannover 1866 auf der Seite Österreichs in den Krieg gegen Preußen eintrat. Nachdem Preußen die Auseinandersetzung militärisch für sich entschieden hatte, wurde das Königreich Hannover kurzerhand annektiert und als Provinz Hannover in das Königreich Preußen eingegliedert. Als dann, nach der Reichsgründung 1871, das ‚Neue Haus Braunschweig‘ mit dem Tod Herzog Wilhelms 1884 erloschen war,⁶³ wurde auf Druck Bismarcks die Regierung über das Herzogtum 1885 an den preußischen Prinzen Generalfeldmarschall Friedrich Wilhelm Nikolaus Albrecht von Preußen übertragen, um Ansprüche der hannoverschen Welfenlinie zu unterbinden. Albrecht führte nicht nur die von seinem Vorgänger im Braunschweiger Dom initiierte Ausstattungskampagne fort, sondern ließ auch die Ruine der Burg Dankwarderode untersuchen und auf eigene Kosten durch Stadtbaurat Ludwig Winter 1887 bis 1906 rekonstruieren.⁶⁴ Mit der Errichtung „einer Burg zu Ehren Heinrichs des Löwen“ konnte er sich einerseits in die Tradition der welfischen Herzöge stellen, andererseits aber auch die welfische Opposition mit großer Geste in die Schranken weisen.⁶⁵ Alle Maßnahmen wurden von der herzoglichen Kammer finanziert, wobei die Restaurierung des Kandelabers als einer der teuersten Posten mit 5000 Mark zu Buche schlug.⁶⁶ Es ist unmittelbar deutlich, dass sich mit der Rückführung des von Heinrich dem Löwen erbauten Komplexes in einen als mittelalterlich empfundenen Zustand politische Restaurationsbestrebungen verbanden.⁶⁷ Die Wiederherstellung des Leuchters gehört ebenso in diesen programmatischen Kontext wie die Nach- bzw. Neuschöpfung der Triumphkreuzgruppe und der Leuchterkrone.

Exkurs: ‚Weihestätte der Nation‘. Die völkische Purifizierung des Doms

Kaum mehr als ein Jahrzehnt nach ihrer Vollendung wurde die historistische Ausstattung des Braunschweiger Doms zerstört. 1935 fanden Grabungen in der Kirche statt, welche, so glaubte man, die Gebeine Heinrichs des Löwen und Mathildes zutage brachten.⁶⁸ In den folgenden Jahren wurde der Dom zur ‚Weihestätte der Nation‘ umgestaltet. Werner Flechsig, der für die propagandistische Orchestrierung dieser Maßnahmen sorgte, geißelte (durchaus typisch für seine Zeit) die „Zutaten des 19. Jahrhunderts in

63 Vgl. Zimmermann 1898.

64 Winter 1883; Königfeld 1978; Königfeld / Roseneck 1995, darin insbes. Herrenberger 1995.

65 Vgl. Herrenberger 1995, S. 66.

66 Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Wolfenbüttel, Akte des Braunschweigischen Staatsministeriums 12 Neu 5 Nr. 6442 (Aufstellung der Kosten) (der ebenfalls in 76 Neu Fb. 2 Nr. 2776 vorliegt) sowie ein Bericht der Baudirektion an die Herzogliche Kammer, Direktion der Domänen vom 07.02.1895. Mein herzlicher Dank gilt Jürgen Diehl für die Informationen zu den Beständen des Archivs.

67 Springer 2014b; vgl. auch Böhringer / Zerbst 2009, darin vor allem Springer 2009.

68 Lorentzen 2005, bes. S. 14–23 (S. 15 f. zu den Grabungen in Braunschweig); Fuhrmeister 2009.

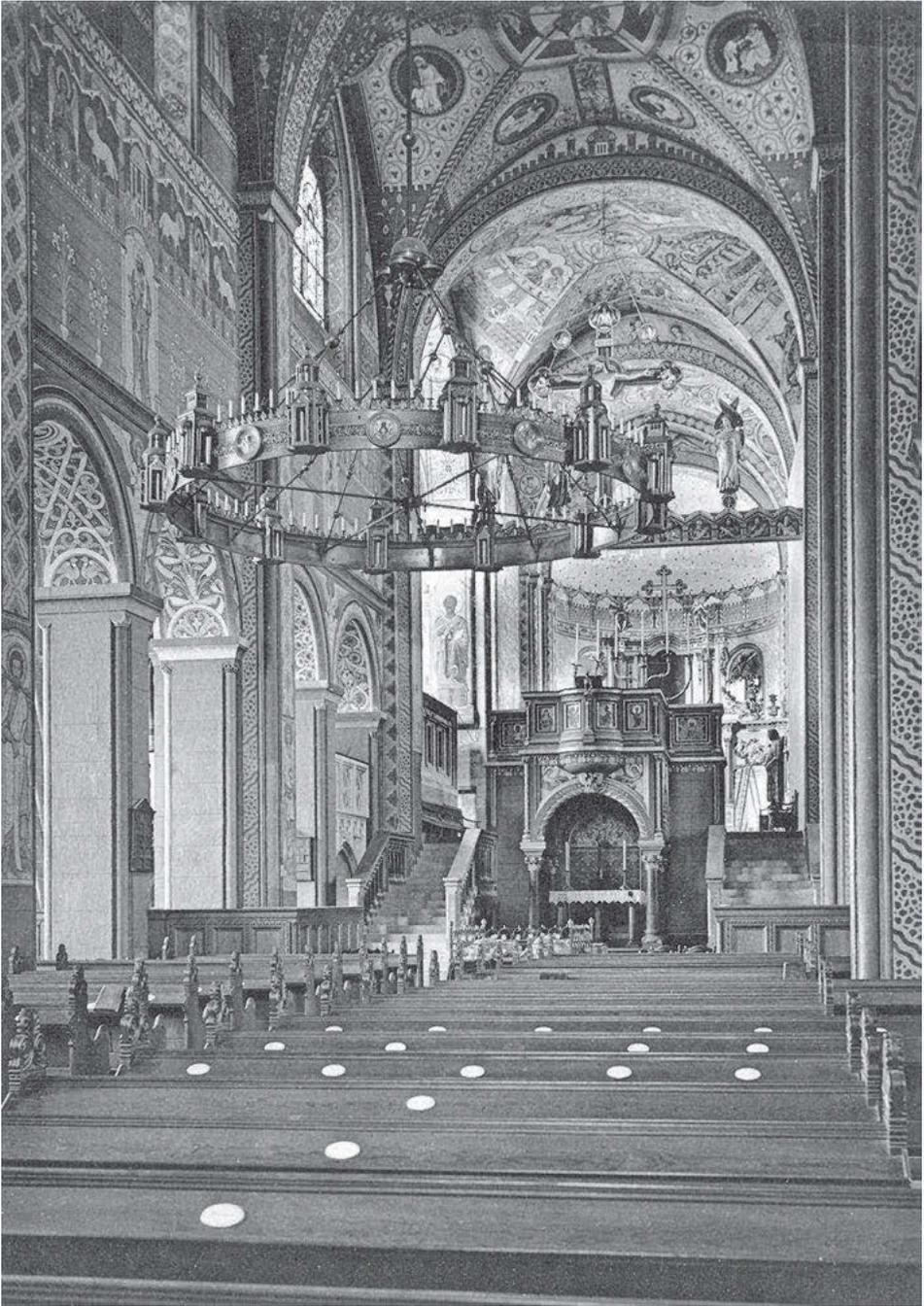


Abb. 14. Braunschweig, Dom, in: Uhde 1892, Taf. 10.

unseren alten Domen als unkünstlerischen Mißklang, die aus dem Unvermögen eigener Stilgestaltung heraus zur schwächlichen Nachahmung älterer Formen griffen.“ Er sah in ihnen „nicht mehr wirkliches Leben, sondern Erstarrung“ und forderte eine der nationalsozialistischen Ideologie gemäße Erneuerung:

Die hohe Bestimmung des Braunschweiger Doms als völkische Weihestätte verlangt einen entsprechenden Bildinhalt. [...] Die Weihestätte Heinrichs des Löwen mußte mit Darstellungen jenes Werkes geschmückt werden, durch das dieser Mann unsterblich ist, der Ostkolonisation. [...] Dank und Verehrung für einen Mann, der unserem Volke vor drei viertel Jahrtausenden Wegbereiter war in eine große Gegenwart und noch größere Zukunft. [...] Was vordem nur Ausdruck halberfüllter Sehnsucht war, heute wird es unter der Führung Adolf Hitlers Wirklichkeit.⁶⁹

Im Zuge der nationalsozialistischen Umgestaltung des Braunschweiger Doms wurden nicht nur die historistischen Wandmalereien, der erst 1897 fertiggestellte Hauptaltar, der Radleuchter und die Triumphkreuzgruppe vernichtet, es wurden auch die frühneuzeitlichen Epitaphien von den Wänden entfernt. Über den Arkaden im Mittelschiff führte Heinrich Wilhelm Dohme einen Bildzyklus aus, der Heinrich den Löwen als Vorkämpfer einer (von Adolf Hitler fortgesetzten) Ostkolonisation feierte.⁷⁰ Allein das Grabmal Heinrichs und Mathildes blieb sichtbar und bildete fortan das Zentrum im kahlen, leergeräumten Mittelschiff, freigestellt als isoliertes Denkmal und in eine Granittumba eingelassen. Leuchter und Marienaltar verschwanden hinter einem Vorhang, der die Apsis in voller Höhe vom Raum abtrennte, und vor dem ein monumentaler Reichsadler mit einem Hakenkreuz aufgehängt war (Abb. 15).

1949 beeilte man sich, die Spuren der nationalsozialistischen Ausstattung zu tilgen und entfernte den inkriminierenden Bildzyklus von den Langhauswänden.⁷¹ Erhalten blieb die 1938 vollendete Krypta des Herzogspaares (man beseitigte lediglich das Hakenkreuz). Die Krypta und die von allem Inventar entblößte, kahle Raumschale zeugen von der faschistischen Instrumentalisierung Heinrichs des Löwen und der gewalttätigen Purifizierung des Kircheninneren, welches seither den ästhetischen Wirkraum des siebenarmigen Leuchters bildet, der isoliert und dekontextualisiert als Sehenswürdigkeit den Chor beherrscht (Abb. 16).

69 Zitate bei Flechsig: Sinnbilder der Geschichte, S. 86 und 88.

70 Vgl. Koch 1985, S. 496; Lorentzen 2005, S. 21–23, Abb. 10–14.

71 Treffend spricht Lorentzen 2005, S. 25f., hier von „ideologischer Purifikation“ und stellt ebenso treffend fest, dass sich die Kritik an den verbliebenen Elementen (etwa des Bodenbelags oder der Granittumba) in der kunsthistorischen Forschungsliteratur bis in die jüngste Vergangenheit vorwiegend auf ästhetische Argumente beschränkt habe.

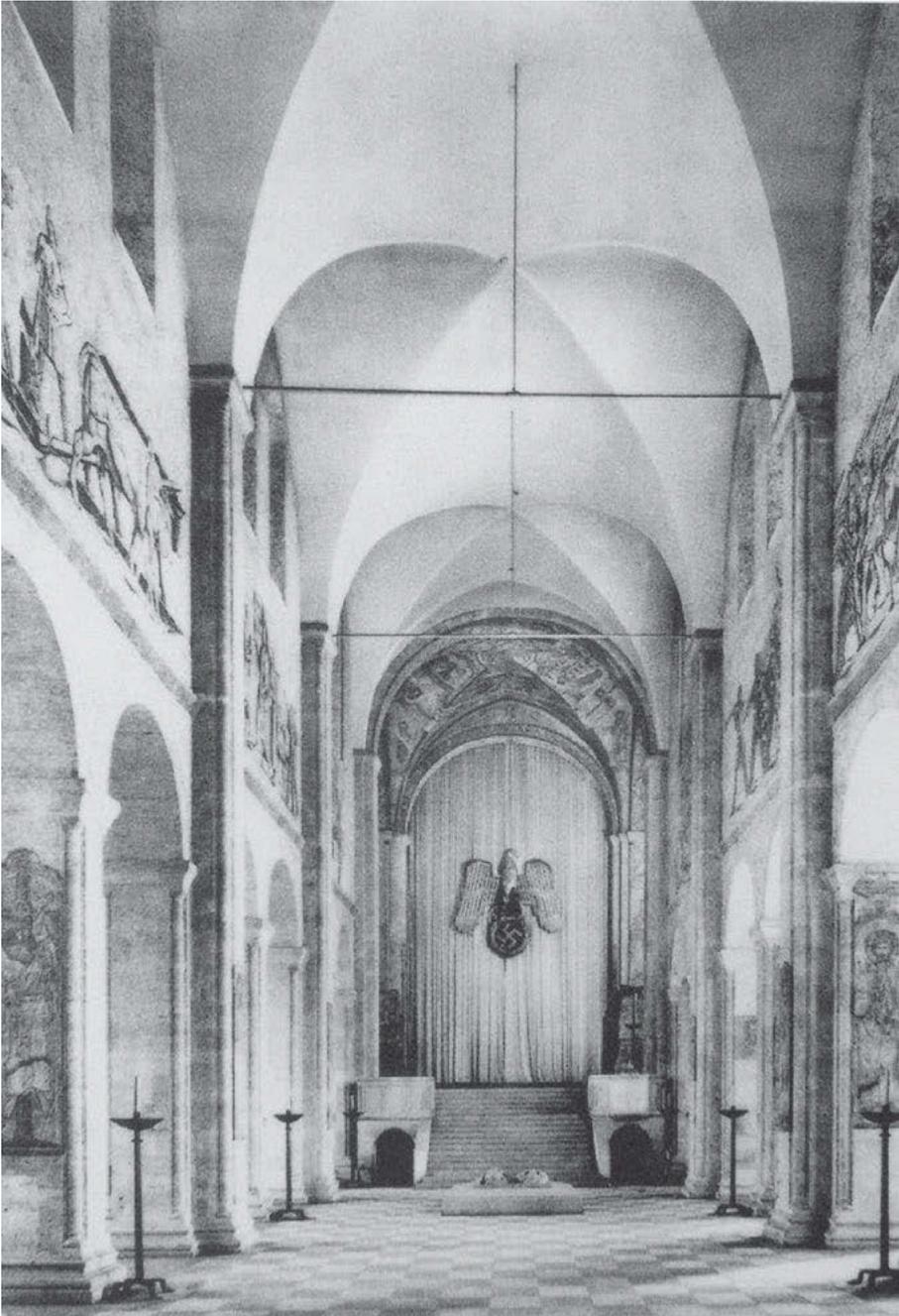


Abb. 15. Braunschweig, Dom, Blick nach Osten (nach der nationalsozialistischen Umgestaltung, Aufnahme 1940).



Abb. 16. Braunschweig, Dom, Blick nach Osten (Aufnahme 1982).

5. Fazit: Plurale Autorschaft – diachrone Hybridität

Der siebenarmige Leuchter in Braunschweig ist sowohl in synchroner also auch in diachroner Perspektive das Resultat pluraler Autorschaft. Für die Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist plurale Autorschaft insgesamt eher die Norm als die Ausnahme. Zum einen kam im Zusammenspiel der Akteure Auftraggebern und Stiftern eine zentrale Rolle zu,⁷² zum anderen operierten Künstler üblicherweise innerhalb von Werkstatt- und Atelierkontexten, waren also in arbeitsteilige Herstellungsprozesse eingebunden.⁷³ Der Fall des Braunschweiger Leuchters ist aber insofern besonders interessant, als man offenbar die Modelleure und Gießer für die Bronzarbeiten nach Braunschweig berief, und auch für die Emails am Leuchter nicht lokale Werkstätten beauftragte, sondern die auf diesem Gebiet führenden in Köln. So entstand ein Artefakt, das höchsten Ansprüchen genügte und zudem in komplexe semantische und vielfältige praxeologische Kontexte, etwa im Dienste des Stiftergedenkens, eingebunden war.

Nachdem der Leuchter seine liturgische Funktion verloren hatte, wurde er als störend aus der barockisierten Kirche entfernt, bevor er im 19. Jahrhundert und unter anderen Vorzeichen wieder Aufstellung fand. Nun nämlich war er zu einem Gegenstand historischen Interesses und zum Denkmal einer bedeutenden nationalen Vergangenheit geworden. Die Phasen seiner Wiederaufstellung und schließlich der historistischen Ergänzungen der verlorenen Teile zeigen den veränderten Blick auf das mittelalterliche Artefakt. Wieder erweist sich die hohe Wertschätzung in der Beauftragung von auf ihrem Gebiet ausgewiesenen Künstlern und Experten: Friedrich Küsthardt, die Kunstgießerei Lauchhammer in der Lausitz und das Kölner Emailatelier Gabriel Hermelings sowie Alexander Schnütgens als Sachverständigem.

Auch spätere Veränderungen und Umgestaltungen von Artefakten können – vom heutigen Bestand her gesehen – durchaus als Phänomene diachron pluraler Autorschaft betrachtet und analysiert werden. Vorgänge der Umformung, Rekonfiguration oder Migrationen von Artefakten in neue Kontexte sind bereits im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit häufig zu beobachten und haben unter dem Schlagwort des Reframing in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit in der Kunstwissenschaft gefunden, nicht selten verbunden mit dem Begriff der Hybridität.⁷⁴ Gegen das 19. Jahrhundert hingegen scheinen noch immer erhebliche Vorbehalte zu bestehen, die durch feste Vorstellungen von Originalität bestimmt sind, mithin von einem Kunstbegriff, der den eigenen Stil als *conditio sine qua non* für eigenständige Qualität fordert. Umgekehrt erscheint in dieser Perspektive das mittelalterliche Artefakt durch Eingriffe eines kunsthistorisch gebildeten Historismus geradezu kompromittiert.

72 Aus der Vielzahl der Untersuchungen seien herausgegriffen: Bergmann 1985; Kessler 2019, S. 61–68.

73 Explizit thematisiert wurden diese Vorgänge etwa von Borkopp-Restle 2020.

74 Seeberg / Wittekind 2017; Elston / Rislow 2022.

Der Braunschweiger Leuchter ist heute in seiner Wirkung durch Friedrich Küsthardts Ergänzungen maßgeblich mitbestimmt. Die mit den Auftraggebern im Vorfeld akkordierten Maßnahmen sind das Ergebnis einer antiquarischen Herangehensweise und Ausdruck eines auf ganzheitliche Ästhetik und unbedingte Vollständigkeit gerichteten Strebens. Der Leuchter ist als Artefakt in seinen autologischen wie heterologischen Dimensionen das Ergebnis vielschichtiger historischer Prozesse. Er spiegelt die Intentionen Heinrichs des Löwen ebenso wie die des Welfenhauses im 19. Jahrhundert und ist darüber hinaus das einzig verbliebene Relikt einer einstmals bedeutenden historischen Ausstattung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem. Recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber (durchgesehen und mit einem kritischen Apparat erläutert von Robert Weber), 5., verbesserte Aufl., bearbeitet von Roger Gryson. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2007.
- Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch und deutsch. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachkollegen hg. von Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Fieger. 5 Bände, Sammlung Tusculum, Berlin 2018.
- Annales Steterburgenses, hg. von Georg Heinrich Pertz, in: Monumenta Germaniae Historia, Scriptores, Bd. 16, Hannover 1859, S. 197–231.
- Bethmann, Ludwig Konrad: Die Gründung Braunschweigs und der Dom Heinrichs des Löwen, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 10 (1861), S. 525–559.
- von Bosau, Helmold (Hg.): Chronica Slavorum. Neu übertragen und erläutert von Heinz Stoob, in: Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, Darmstadt 1963 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe 19).
- Deutsche Chroniken und andere Geschichtsbücher des Mittelalters 2: Sächsische Weltchronik. Eberhards Reimchronik von Gandersheim. Braunschweigische Reimchronik. Chronik des Stiftes S. Simon und Judas zu Goslar. Holsteinische Reimchronik, hg. von Ludwig Weiland, Hannover 1877, S. 430–587.
- Deutsche Inschriften Online (www.inschriften.net). DI 58: Stadt Hildesheim, Nr. 67 (Christine Wulf), URL: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0238-di058g010k0006702> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Flehsig, Werner: Sinnbilder der Geschichte. Zu Wilhelm Dohmes Wandbildern im Braunschweiger Dom, in: Die Kunst im Deutschen Reich 4.3 (März 1940), hg. vom Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, S. 86–93.
- Görges, Friedrich: Der von Heinrich dem Löwen, Herzog von Sachsen und Bayern erbaute Sanct Blasius Dom zu Braunschweig und seine Merkwürdigkeiten wie auch die Erbbegräbnisse der Fürsten des Hauses Braunschweig-Lüneburg zu Braunschweig und Wolfenbüttel, Braunschweig 1815.

- Grube, Friedrich: Kurzer Führer durch den Dom St. Blasii zu Braunschweig, Braunschweig 1886.
- von Heinemann, Otto: Das Königreich Hannover und das Herzogthum Braunschweig dargestellt in malerischen Original-Ansichten ihrer interessantesten Gegenden [...] von verschiedenen Künstlern. Historisch und topographisch beschrieben, 3 Bde.: Bd. 1–2 (Textbde.), Bd. 3 (Tafelbd.), Darmstadt 1857–1858 [Nachdruck Hildesheim / New York 1977].
- Küsthardt, Friedrich: Apostelbalken und Triumphkreuz, in: Zeitschrift für bildende Kunst 23 (1888), S. 322–328.
- Lehmann-Brockhaus, Otto (Hg.): Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307, Bd. 1, München 1955 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 1).
- Rethmeyer, Philipp Julius: Antiquitates Ecclesiasticae Incluyatae Urbis Brunsvigae, Ode: Der berühmten Stadt Braunschweig Kirchen-Historie [...], Bd. 1, Braunschweig 1707.
- Rethmeyer, Philipp Julius: Antiquitates Ecclesiasticae Incluyatae Urbis Brunsvigae, Ode: Der berühmten Stadt Braunschweig Kirchen-Historie [...], Bd. 5, Braunschweig 1709 (Nachträge).
- Ribbentrop, Philipp Christian: Beschreibung der Stadt Braunschweig, Bd. 1, Braunschweig 1789.
- Schiller, Carl: Die mittelalterliche Architectur Braunschweigs und seiner nächsten Umgebung, Braunschweig 1852.
- Schmid, Andreas: Der christliche Altar und sein Schmuck archäologisch-liturgisch dargestellt, Regensburg 1871.
- Winkelmann, Eduard (Übers.): Die Chronik von Stederburg, überarbeitet von Wilhelm Wattenbach (Geschichtsschreiber 12. Jahrhundert 14), 2. Aufl., Leipzig 1895.

Sekundärliteratur

- Angelucci et al. 2000 = Angelucci, Sergio et al. (Hgg.): Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano, Mailand 2000.
- Beer 2005 = Beer, Manuela: Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert, mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler, Regensburg 2005.
- Bejczy 2011 = Bejczy, István: The Cardinal Virtues in the Middle Ages. A Study in Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century, Leiden / Boston 2011 (Brill's Studies in Intellectual History 202).
- Bergmann 1985 = Bergmann, Ulrike: Prior Omnibus Autor. An höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Anton Legner (Hg.): Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik in Köln. Katalog zur Ausstellung im Schnütgen Museum und der Joseph-Haubrich-Kunsthalle Köln, 3 Bde., Köln 1985, Bd. 1, S. 117–170.
- Beste 1889 = Beste, Johannes: Geschichte der Braunschweigischen Landeskirche von der Reformation bis auf unsere Tage, Wolfenbüttel 1889.
- Bloch 1961 = Bloch, Peter: Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1961), S. 55–190.
- Böhringer / Zerbst 2009 = Böhringer, Hannes / Zerbst, Arne (Hgg.): Die tätowierte Wand. Über Historismus in Königsutter, München 2009 (Schriften der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 19. Jahrhunderts 1).
- Borkopp-Restle 2020 = Borkopp-Restle, Birgitt: Plurale Autorschaft. Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien, in: Magdalena Bushart / Henrike Haug (Hgg.): Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation, Wien / Köln / Weimar 2020 (Interdependenzen 5), S. 79–95.

- Brandt 1985 = Brandt, Michael: Siebenarmiger Leuchter, in: Cord Meckseper (Hg.): Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650. Katalog zur Ausstellung im Braunschweigischen Landesmuseum, Herzog Anton Ulrich-Museum und Dom St. Blasii Braunschweig, 4 Bde., Stuttgart 1985, Bd. 2, S. 1154–1155, Kat. Nr. 1015.
- Clasen 1974 = Clasen, Carl-Wilhelm: Die Kölner Goldschmiede Hermeling, in: Günter Bandmann / Herbert Rode / Hans Erich Kubach (Hgg.): Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege 2. Festschrift für Albert Verbeek zum 65. Geburtstag, Düsseldorf 1974 (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes 20), S. 263–278.
- Di Castro / Leone / Nesselrath 2017 = Di Castro, Alessandra / Leone, Francesco / Nesselrath, Arnold (Hgg.): La Menorà. Culto, storia e mito. Katalog zur Ausstellung in den Musei Vaticani und im Museo Ebraico Rom, Mailand 2017.
- Döll 1967 = Döll, Ernst: Die Kollegiatsstifte St. Blasius und St. Cyriacus zu Braunschweig, Braunschweig 1967 (Braunschweiger Werkstücke 36).
- Ehlers 2009 = Ehlers, Caspar: Die Bestattung Ottos IV. in der Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius im Kontext der deutschen Königsgrablegen. Tradition oder Innovation?, in: Bernd Ulrich Hucker / Stefanie Hahn / Hans-Jürgen Derda (Hgg.): Otto IV. Traum vom welfischen Kaisertum. Katalog zur Ausstellung im Braunschweigischen Landesmuseum, Herzog Anton Ulrich-Museum und Dom St. Blasii Braunschweig, Petersberg 2009, S. 289–298.
- Elston / Rislow 2022 = Elston, Ashley / Rislow, Madeline (Hgg.): Hybridity in Early Modern Art, New York 2022 (Visual Culture in Early Modernity).
- Emons 1998 = Emons, Marina: Der Künstler-Restaurator Friedrich Küsthardt. Ein Beitrag zur Hildesheimer Restaurierungsgeschichte. Unpubl. Facharbeit zum Vordiplom im Fach Kunstgeschichtliche Grundlagen der Restaurierung, Fachhochschule Hildesheim, 1998.
- Emons 2000 = Emons, Marina: Der Hildesheimer Künstler-Restaurator Friedrich Küsthardt. Ein Beitrag zur lokalen Kunst- und Restaurierungsgeschichte, in: Hildesheimer Heimat-Kalender. Jahrbuch für Kunst und Wissenschaft im Hildesheimer Land (2000), S. 100–109.
- Esmeijer 1978 = Esmeijer, Anna C.: Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis, Assen 1978.
- Evans 1972 = Evans, Michael: Tugenden, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg i.Br. u. a. 1968–1976, Bd. 4, Freiburg i.Br. 1972, Sp. 368–380.
- Fine 2016 = Fine, Steven: The Menorah. From the Bible to Modern Israel, Cambridge, MA / London 2016.
- Fuhrmeister 2009 = Fuhrmeister, Christian: Purifizierung, Moderne, Ideologie. Zur Umgestaltung des Braunschweiger Doms im Nationalsozialismus, in: Dieter Rammner / Michael Strauß (Hgg.): Kirchenbau im Nationalsozialismus. Beispiele aus der braunschweigischen Landeskirche, Wolfenbüttel 2009, S. 87–101.
- Giersbeck 2015 = Giersbeck, Andrea: Der Heziloleuchter und seine Nachfolge im 19. und 20. Jahrhundert, in: Karl Bernhard Kruse (Hg.): Der Hezilo-Leuchter im Hildesheimer Dom, Regensburg / Hildesheim 2015, S. 357–377.
- Graeven 1902 = Graeven, Hans: Heinrichs des Löwen siebenarmiger Leuchter, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen (1902), S. 449–479.
- Gronau 2019 = Gronau, Veronika: Friedrich Küsthardt in Hildesheim (1859–1900), in: Hildesheimer Kalender. Jahrbuch für Geschichte und Kultur (2019), S. 201–221.
- Haas 2011 = Haas, Irmgard: Leben im Kollegiatstift St. Blasii in Braunschweig. Die liturgischen Stiftungen und ihre Bedeutung für Gottesdienst und Wirtschaft, Braunschweig 2011 (Braunschweiger Werkstücke A 54).

- Hakhlili 2001 = Hakhlili, Rahel: *The Menorah, the Ancient Seven-armed Candelabrum. Origin, Form and Significance*, Leiden / Boston / Köln 2001 (*Journal for the Study of Judaism, Supplements* 68).
- Henkelmann 2019 = Henkelmann, Vera: *Künstliches Licht im Kontext mittelalterlicher Gebetspraxis, in: Das Mittelalter* 24.2 (2019), S. 431–457.
- Hermeling, Gabriel: *Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefäße*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 2 (1889), Sp. 93–102.
- Hermeling, Gabriel: *Zwei silbervergoldete gothische Monstranzen*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 4 (1891), Sp. 141–148.
- Herrenberger 1995 = Herrenberger, Helga: *Ludwig Winters Rekonstruktion*, in: Peter Königfeld / Reinhard Roseneck (Hgg.): *Burg Dankwarderode. Ein Denkmal Heinrichs des Löwen*, Bremen 1995, S. 63–80.
- Höhl 2009 = Höhl, Claudia: *Das Taufbecken des Wilbernus, Regensburg 2009 (Schätze aus dem Dom zu Hildesheim 2)*.
- Homburger 1949 = Homburger, Otto: *Der Trivulzio-Kandelaber. Ein Meisterwerk frühgotischer Plastik*, Zürich / Freiburg i.Br. 1949 (*Atlantis-Museum* 4).
- Kemper 2020 = Kemper, Dorothee: *Die Hildesheimer Emailarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts. Mit einer kommentierten Edition der Inschriften von Clemens M. M. Bayer*, Regensburg / Hildesheim 2020 (*Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250* 4).
- Kessler 2019 = Kessler, Herbert L.: *Experiencing Medieval Art*, Toronto 2019.
- Knapp 2000 = Knapp, Ulrich: *Restauratio Ecclesiae. Die Erneuerung einer Kirchenlandschaft*, in: Ulrich Knapp (Hg.): *Restauratio Ecclesiae. Das Bistum Hildesheim im 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung im Dommuseum Hildesheim, Hildesheim 2000 (Dommuseum Hildesheim 4)*, S. 27–70.
- Knapp / Kruse 2015 = Knapp, Ulrich / Kruse, Karl Bernhard: *Zur Rekonstruktion des Heziloleuchters im Laufe der Zeit*, in: Karl Bernhard Kruse (Hg.): *Der Hezilo-Leuchter im Hildesheimer Dom, Regensburg / Hildesheim 2015*, S. 329–338.
- Koch 1985 = Koch, Norbert: *Der Innenraum des Braunschweiger Domes (ehemalige Stiftskirche St. Blasii)*, in: Cord Meckseper (Hg.): *Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650. Katalog zur Ausstellung im Braunschweigischen Landesmuseum, Herzog Anton Ulrich-Museum und Dom St. Blasii Braunschweig*, 4 Bde., Stuttgart 1985, Bd. 4, S. 485–513.
- Koch 1995 = Koch, Norbert: *Siebenarmiger Leuchter, in: Jochen Luckhardt / Franz Niehoff (Hgg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, 3 Bde., München 1995, Bd. 1, S. 195–200, Kat. Nr. D 27.
- Königfeld 1978 = Königfeld, Peter: *Burg Dankwarderode in Braunschweig und Stiftskirche zu Königslutter. Raumgestaltungen des 19. Jahrhunderts in Niedersachsen und ihre Restaurierung*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 36 (1978), S. 69–86.
- Königfeld / Roseneck 1995 = Königfeld, Peter / Roseneck, Reinhard (Hgg.): *Burg Dankwarderode. Ein Denkmal Heinrichs des Löwen*, Bremen 1995.
- Kroos 1984 = Kroos, Renate: *Grabbräuche, Grabbilder*, in: Karl Schmid / Joachim Wollasch (Hgg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München 1984 (*Societas et Fraternitas; Münstersche Mittelalter-Schriften* 48), S. 285–353.
- Lorentzen 2005 = Lorentzen, Tim: *Ideologische Usurpation. Die nationalsozialistische Umgestaltung der Stiftskirchen zu Braunschweig und Quedlinburg als Zeichenhandlung*, Wolfenbüttel 2005 (*Quellen und Beiträge zur Geschichte der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Braunschweig* 15).
- Luckhardt / Niehoff 1995 = Luckhardt, Jochen / Niehoff, Franz (Hgg.): *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, 3 Bde., Bd. 1, München 1995.

- Mende 1995 = Mende, Ursula: Zur Topographie sächsischer Bronzeworkstätten im welfischen Einflussbereich, in: Jochen Luckhardt / Franz Niehoff (Hgg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 3 Bde., München 1995, Bd. 2, S. 427–439.
- Meyer / Suntrup 1987 = Meyer, Heinz / Suntrup, Rudolf: Zur Allegorese der Vielzahl, in: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutung, hg. von Heinz Meyer / Rudolf Suntrup, München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften 56), Sp. 332–334.
- Neumann 1891 = Neumann, Wilhelm Anton: Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891.
- Niehr 1995 = Niehr, Klaus: „Sehen und Erkennen“. Anspruch, Ästhetik und Historizität der Ausstattung der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: Jochen Luckhardt / Franz Niehoff (Hgg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 3 Bde., München 1995, Bd. 2, S. 272–282.
- Norman 1995 = Norman, Diana: „Love justice, you who judge the earth“. The Paintings of the Sala dei Nove in the Palazzo Pubblico, Siena, in: Diana Norman (Hg.): Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400, Bd. 2, New Haven / London 1995, S. 145–167.
- Oexle 1995 = Oexle, Otto Gerhard: Fama et Memoria. Legitimation fürstlicher Herrschaft im 12. Jahrhundert, in: Jochen Luckhardt / Franz Niehoff (Hgg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 3 Bde., München 1995, Bd. 2, S. 62–68.
- Pfeifer 1898 = Pfeifer, Hans: Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig, in: Zeitschrift für christliche Kunst 11 (1898), Sp. 33–50.
- Raff 1978/79 = Raff, Thomas: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: Aachener Kunstblätter 48 (1978/79), S. 71–218.
- Rödling 2000 = Rödling, Christine: Die museale Inszenierung der Hildesheimer Chorschranke, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2000), S. 145–157.
- Schädler-Saub 2001 = Schädler-Saub, Ursula: „Die Kunstdenkmäler grauer Vorzeit als heilige Schätze zu bewahren und zu pflegen“. Hildesheim und die Wiederentdeckung der Kunst des Mittelalters im 19. Jahrhundert, in: Michael Brandt (Hg.): Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim. Katalog zur Ausstellung im Dommuseum Hildesheim, Regensburg 2001, S. 302–321.
- Schildt 2000 = Schildt, Gerhard: Von der Restauration zur Reichsgründung, in: Horst-Rüdiger Jarck / Gerhard Schildt (Hgg.): Die Braunschweigische Landesgeschichte. Jahrtausendrückblick einer Region, Braunschweig 2000, S. 751–786.
- Schilp 2011 = Schilp, Thomas: Memoria in der Dunkelheit der Nacht. Lichtinszenierung mittelalterlicher Kirchen zum Totengedenken, in: Rolf de Weijert / Kim Ragetli / Arnoud-Jan Bijsterveld / Jeannette van Arentsals (Hgg.): Living Memoria. Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren, Hilversum 2011 (Middeleeuwse Studies en Bronnen 137), S. 221–233.
- Schwarz 2012 = Schwarz, Ulrich: Braunschweig – Kollegiatstift St. Blasius, in: Josef Dolle (Hg.): Niedersächsisches Klosterbuch. Verzeichnis der Klöster, Stifte, Kommenden und Beginenhäuser in Niedersachsen und Bremen von den Anfängen bis 1810, 4 Bde., Bielefeld 2012 (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschung der Universität Göttingen 56), Bd. 1, S. 102–123.
- Seeberg / Wittekind 2017 = Seeberg, Stefanie / Wittekind, Susanne (Hgg.): Themenschwerpunkt: ‚Reframing‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 80.2 (2017).
- Seiler 2003 = Seiler, Peter: Richterlicher oder kriegerischer Furor? Untersuchungen zur Bestimmung der primären Bedeutung des Braunschweiger Burglöwen, in: Johannes Fried / Otto Gerhard Oexle (Hgg.): Heinrich der Löwe. Herrschaft und Repräsentation, Ostfildern 2003 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, Vorträge und Forschungen 57), S. 135–197.

- Springer 2009 = Springer, Peter: Essenwein und Königsutter im Kontext, in: Hannes Böhringer / Arne Zerbst (Hgg.): Die tätowierte Wand. Über Historismus in Königsutter, München 2009 (Schriften der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 19. Jahrhunderts 1), S. 69–108.
- Springer 2014a = Springer, Peter: Restauriert, „restauriert“ und „zurückrestauriert“. Wandmalereien des Braunschweiger Doms im 19. und 20. Jahrhundert, in: Harald Wolter-von dem Knesebeck / Joachim Hempel (Hgg.): Die Wandmalereien im Braunschweiger Dom St. Blasii, Regensburg 2014, S. 243–275.
- Springer 2014b = Springer, Peter: Zwischen Mittelalter und Moderne. August Essenwein als Architekt, Bauhistoriker, Denkmalpfleger und Museumsmann, Braunschweig 2014.
- Swarzenski 1932 = Swarzenski, Georg: Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen, in: Städel-Jahrbuch 7/8 (1932), S. 241–397.
- Uhde 1892 = Uhde, Constantin: Braunschweigs Bau-Denkmäler. Kurze Erläuterungen zu den photographischen Aufnahmen, Braunschweig 1892.
- Voß 1993 = Voß, Jens: Die Menora. Gestalt und Funktion des Leuchters im Tempel zu Jerusalem, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1993 (Orbis biblicus et orientalis 128).
- Westermann-Angerhausen 2003 = Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Heinrich der Löwe – ein Mäzen?, in: Johannes Fried / Otto Gerhard Oexle (Hgg.): Heinrich der Löwe. Herrschaft und Repräsentation, Ostfildern 2003 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, Vorträge und Forschungen 57), S. 1–26.
- Wiecker 1874 = Wiecker, Ernst Otto: Die Christus- oder Bernwardsäule auf dem großen Domhofe zu Hildesheim. Eine archäologische Abhandlung, Hildesheim 1874.
- Winter 1883 = Winter, Ludwig: Die Burg Dankwarderode zu Braunschweig. Ergebnisse der im Auftrage des Stadtmagistrats angestellten baugeschichtlichen Untersuchungen, Braunschweig 1883.
- Zimmermann 1898 = Zimmermann, Paul: Wilhelm (Herzog von Braunschweig-Lüneburg, 1806 bis 1884), in: Allgemeine Deutsche Biographie 43 (1898), S. 4–13.

III. Plurale Autorschaft in der Interaktion von Produktion und Rezeption

Die Torah als multiautorielle Diskussionsliteratur

Geschichte, Ästhetik und Hermeneutik eines kollaborativen Schreiberprodukts

Abstract

The Torah is traditionally ascribed to Moses as its author, but it is in fact an anonymous work of scribes who produced it as a written text between the 9th and the 4th centuries BCE. Its oral traditions even reach back into the 2nd millennium BCE. The complex result of this long composition history is an often contradictory, yet readable text, as its long reception history, foremost in Judaism and Christianity, demonstrates. If read closely, the Torah reveals an interesting set of checks and balances between its theological positions. It seems that its authors were not concerned primarily with narrative consistence in the first place, but with creating a literary universe that includes a variety of theological perspectives.

Keywords

Torah, Bible, Scribal Culture, Historical Hermeneutics, Redaction History

1. Einleitung

Die Torah, die ersten fünf Bücher der Hebräischen Bibel, auch Pentateuch genannt, gehört zu den bekanntesten und am weitesten verbreiteten Texten der Weltliteratur.¹ Zugleich ist sie ein hervorragendes Beispiel für ein Textkorpus, das als gemeinschaftliches Unternehmen von Schreibern entstand. Wie fast die gesamte biblische Literatur ist auch die Torah aus anonymen oder pseudonymen Schreibertraditionen hervorgegangen.² Sie wuchs über mehrere Jahrhunderte hinweg und wurde von einer beträchtlichen Anzahl von Schriftgelehrten verfasst, die kein Interesse daran hatten, ihre Identität oder ihre Namen preiszugeben. Vielmehr waren sie bestrebt, die Überlieferungen, die ihnen zur Verfügung standen, zu bewahren und zu aktualisieren. Aleida und Jan Assmann beschreiben diesen Prozess als einen integrierten Ansatz von „Textpflege“ und „Sinnpflege“,³ das heißt, die für die Torah verantwortlichen Autoren hatten sich nicht auf die Weitergabe des Textes beschränkt, sondern sich auch um dessen Bedeutung gekümmert, was eine ständige Aktualisierung, Überarbeitung und Erweiterung

1 Vgl. Schmid / Schröter 2020.

2 Vgl. Schmid 2011a; Schmid / Schröter 2020; Schmid 2021.

3 Vgl. Assmann / Assmann 1987, S. 12–13.

mit sich brachte. Das Ergebnis dieser schriftstellerischen Tätigkeit war natürlich ein sehr komplexer Text, der in seiner endgültigen Form unterschiedliche Perspektiven und Positionen zu einer Vielzahl von Themen und Fragestellungen enthält, der sehr schwer zu lesen ist, und der eine Fülle von hermeneutischen Zugängen zur Bibel hervorgebracht hat, die heute in ihrer reichen Rezeptionsgeschichte dokumentiert sind.⁴

In den folgenden Überlegungen soll zunächst in grundlegenden Zügen skizziert werden, wie die aktuelle Forschung die Komposition der Torah auffasst. Die Kenntnis der schriftgelehrten Entstehung der Torah ist von Bedeutung, damit ihre spezifische Eigenart als agglutinierende Fortschreibungsliteratur gewürdigt werden kann. Im zweiten Schritt soll anhand von zwei Beispielen erörtert werden, auf welche Weise ein komplexer Text wie die Torah aus der Perspektive der Autoren, die sie verfasst haben, zu lesen gewesen sein könnte. Die Torah äußert sich nie ausdrücklich dazu, wie die Lesenden ihren Text verstehen sollen. Es ist daher nur möglich, aus historischen Rekonstruktionen ihres literarischen Wachstums implizit zu erschließen, welche Art von Leseprozessen die Autoren der Torah für ihr Publikum im Sinn hatten. Als erstes Beispiel wird einerseits eine kleinräumige, kommentierende Fortschreibung (Gen 18,6) besprochen, die aufzeigt, wie innerhalb eines multiautoriellen und multiperspektivischen Textes wie der Torah bestimmte Ausgleichsbestrebungen vorgenommen werden, andererseits wird die Nebeneinanderstellung zweier divergierender Schöpfungserzählungen in Gen 1–3, die aus unterschiedlichen Entstehungszusammenhängen stammen, auf ihre hermeneutische Logik hin befragt. Selbstverständlich können so nur zwei exemplarische Schlaglichter auf die Frage der historischen Hermeneutik der Torah geworfen werden, die auch von frühen Rezeptionen wie etwa im Jubiläenbuch oder in den 4QRe-worked-Pentateuch-Texten gegenzuprüfen wäre.⁵

2. Wer schrieb die Torah?⁶

Vor dem Hintergrund von über zweihundert Jahren kritischer Wissenschaft und anhaltenden Auseinandersetzungen über diese Frage⁷ lautet die Antwort immer noch: Wir wissen es nicht. Die Tradition gibt vor, es sei Moses gewesen, aber die Torah selbst sagt etwas anderes. Nur kleine Teile der Torah werden auf ihn zurückgeführt, nicht einmal annähernd ihr ganzer Textbestand: Ex 17,14 (Kampf gegen Amalek); 24,4 (Bundesgesetzbuch); 34,28 (Zehn Gebote); Num 33,2 (Wanderstationen); Dtn 31,9 (Deuteronomisches Gesetz) und 31,22 (Lied des Moses). Bei aller Uneinigkeit in der gegenwärtigen Forschung ist die Lage der Pentateuchforschung – um den in der Wissenschaft anstelle von ‚Torah‘

4 Vgl. hierzu die *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*, veröffentlicht seit 2007 von De Gruyter.

5 Vgl. Zahn 2011; Kugel 2012.

6 Vgl. detaillierter Schmid 2022.

7 Vgl. z.B. Römer 2013a; Römer 2013b, S. 120–168; Gertz et al. 2016; Kratz 2016; Dozeman 2017.

gebräuchlicheren Begriff zu verwenden – jedoch keineswegs aussichtslos, und es lassen sich durchaus einige grundsätzliche Aussagen über die Entstehung der Torah machen.

2.1. Der Textbestand des Pentateuch

Was ist die Textgrundlage für den Pentateuch?⁸ Welche Handschriften von ihm sind erhalten geblieben? An dieser Stelle ist zunächst der so genannte Codex Leningradensis oder B 19^A zu nennen.⁹ Dieses Manuskript der Hebräischen Bibel stammt aus dem Jahr 1008 n. Chr., es ist also ein mittelalterlicher Text, doch gleichzeitig das älteste vollständige Textzeugnis für den Pentateuch. Das bringt die Forschung scheinbar in eine sehr missliche Lage: Wir haben es mit einem angeblich 2500 Jahre alten Text zu tun, seine früheste textliche Bezeugung ist allerdings nur 1000 Jahre alt. Aber die Situation ist nicht hoffnungslos.

Erstens gibt es alte Übersetzungen, die deutlich vor dem Codex B 19^A entstanden sind. Die ersten sind die großen Kodizes der Übersetzung der Hebräischen Bibel ins Griechische, deren ältester der Codex Sinaiticus ist.¹⁰ Dieser Text ist zwar kein Original, aber ein guter Zeuge für den hebräischen Text, der ihm zugrunde liegt; er stammt aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. Der griechische Text des Pentateuch unterscheidet sich jedoch gelegentlich vom hebräischen Text, insbesondere in Ex 35–40. Auf dieses Problem wies bereits im Jahr 1862 Julius Popper hin, der sich als erster Wissenschaftler ausführlich und gezielt mit sehr späten Erweiterungen im Pentateuch befasste.¹¹

Zweitens gibt es ältere erhaltene Teile des Pentateuch in hebräischer Sprache. Vor 1947 war das älteste erhaltene Fragment eines biblischen Textes der so genannte Papyrus Nash, der wahrscheinlich aus der Zeit um 100 v. Chr. stammt und sowohl den Dekalog als auch den Anfang des „Schma Israel“ aus Deuteronomium 6 enthält.¹² Viel wichtiger waren aber die Textfunde vom Toten Meer bei Qumran, die 1947 einsetzten.¹³ Es wurden Überreste von etwa 900 Schriftrollen entdeckt, darunter viele biblische Texte. Sie stammen hauptsächlich aus dem 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. Die meisten Texte sind fragmentarisch, viele von ihnen sind nicht größer als ein paar Quadratzentimeter. Alle biblischen Fragmente sind in dem Buch „The Biblical Qumran Scrolls“ von Eugene Ulrich zugänglich.¹⁴

Was verraten diese Qumran-Texte über den Pentateuch in der frühen nachbiblischen Zeit? Am aufschlussreichsten ist die bemerkenswerte Nähe dieser Fragmente, soweit sie

8 Vgl. Lange 2016.

9 Vgl. Tov 2012, S. 23–74.

10 Vgl. Parker 2010.

11 Popper 1862; vgl. auch Wade 2003; Lo Sardo 2020.

12 Vgl. Tov 2012, S. 111. Allerdings ist dieser Text eher ‚liturgischer‘ als ‚biblischer‘ Natur.

13 Vgl. Lange 2009; Xeravits / Porzig 2015, S. 23–47.

14 Ulrich 2010, mit den Pentateuch-Abschnitten auf S. 1–246.

erhalten sind, zum Codex B 19^A. Im Fall von Gen 1,1–5 in 4QGen^b gibt es zum Beispiel im Konsonantentext keinerlei Unterschiede.¹⁵ Dennoch scheinen die verschiedenen Schriftrollen Zugehörigkeiten zu den traditionell bekannten, nach 70 n. Chr. entstandenen Textfamilien des Pentateuch aufzuweisen. Armin Lange gibt folgende Schätzung ab:¹⁶

Proto-Masoretisch: 37,5 %

Proto-Samaritanisch: 5,0 %

Proto-Septuaginta: 5,0 %

Unabhängig: 52,5 %

In diesen Zahlen fällt ein gewisses Überwiegen des proto-masoretischen Strangs auf, obwohl es eine beträchtliche Anzahl unabhängiger Lesarten gibt. Manchmal sind die Unterschiede durchaus relevant, wie die Lesung von *Elohim* statt *Jhwh* in Gen 22,14¹⁷ oder von *Berg Gerizim* statt *Berg Ebal* in Dtn 27,4 zeigt (das letztgenannte Fragment könnte allerdings eine Fälschung sein).¹⁸ Was den großen Teil der proto-masoretischen Texte betrifft, so stellt Emanuel Tov fest:

Die Unterschiede zwischen diesen Texten [den proto-masoretischen Texten, K.S.] und L [Codex Leningradensis, K.S.] sind vernachlässigbar, und in der Tat ähneln sie den internen Unterschieden zwischen den mittelalterlichen Manuskripten selbst.¹⁹

Die Erkenntnisse aus Qumran stellen somit einen wichtigen Ausgangspunkt für die Exegese des Pentateuch dar und untermauern die Legitimität der kritischen Verwendung des masoretischen Textes in der Pentateuchforschung. Einerseits ist es gerechtfertigt, dem hebräischen Text des Pentateuch, wie er in der mittelalterlichen Handschrift des Codex B 19^A bezeugt ist, der die textliche Grundlage für die meisten modernen Bibelausgaben bildet, großes Vertrauen entgegenzubringen. Andererseits gab es zu jener Zeit offensichtlich keinen stabilen Text des Pentateuch, bei dem jeder einzelne Buchstabe oder jedes einzelne Wort als Teil einer vollständig kanonisierten Bibel festgeschrieben war – das zeigen die Unterschiede zwischen den Schriftrollen.²⁰ Was die Abfassung des Pentateuch betrifft, so lässt sich aus Qumran auch die Erkenntnis ableiten, dass der Pentateuch im Grunde spätestens im 2. Jahrhundert v. Chr. fertiggestellt war. Einige seiner Texte sind sicherlich viel älter, aber vermutlich ist keiner von ihnen jünger.

15 Vgl. Ulrich 2010, S. 1f.

16 Lange 2009, S. 155.

17 Vgl. Römer 2012.

18 Vgl. Kreuzer 2015, S. 151–154.

19 Tov 2003.

20 Vgl. Grabbe 2006.

Ein epigraphisches Zeugnis ist im Zusammenhang der textlichen Bezeugung des Pentateuch eigens zu erwähnen: Es gibt einen quasi-biblischen Text aus biblischer Zeit in Form der silbernen Amulette von Ketef Hinnom, die einen Text bieten, der Num 6,24–26 nahe kommt und irgendwo zwischen dem 7. und dem 2. Jahrhundert v. Chr. datiert werden kann. Jedoch handelt es sich dabei – aufgrund seiner textlichen Eigenarten und Abweichungen – nicht um ein Zeugnis für einen ‚biblischen‘ Text.²¹

2.2. Sozialgeschichtliche Bedingungen für die Entstehung des Pentateuch

Wie muss man sich den kulturgeschichtlichen Hintergrund der Entstehung des Pentateuch vorstellen?²² Wer konnte überhaupt lesen und schreiben? Es gibt unterschiedliche Schätzungen für die antike Welt, aber sie stimmen darin überein, dass wahrscheinlich nicht mehr als fünf bis zehn Prozent der Bevölkerung in einem Maße des Lesens und Schreibens kundig waren, dass sie Texte von einiger Länge rezipieren und produzieren konnten. Die Alphabetisierung war wahrscheinlich ein Phänomen der Elite und die Texte wurden nur in den Kreisen verbreitet, die sich um den Palast und den Tempel herum befanden.²³ In biblischer Zeit war die Produktion von Literatur hauptsächlich den professionellen Schreibern vorbehalten und das Lesen von Literatur war im Allgemeinen auf die gleichen Kreise beschränkt.

Israel Finkelstein und andere haben die These vertreten, dass die Lachisch-Ostraka, die zum Teil von einem militärischen Außenposten stammen, mindestens sechs verschiedene Handschriften umfassen, was darauf hindeutet, dass selbst unter Soldaten im frühen 6. Jahrhundert v. Chr. die Alphabetisierung weiter verbreitet war.²⁴ Diese Art von Beweisen bleibt jedoch umstritten.

Othmar Keel, Matthieu Richelle und andere plädierten für eine kontinuierliche literarische Tradition in Jerusalem vom bronzezeitlichen Stadtstaat bis zur frühen Eisenzeit.²⁵ Auch wenn diese Sichtweise wahrscheinlich nicht ganz falsch ist, sollte sie doch nicht überbewertet werden. Abdi-Hepas Jerusalem war etwas anderes als das Jerusalem Davids oder Salomos, und es gab offensichtlich einen kulturellen Bruch zwischen dem Jerusalem der späten Bronzezeit und dem der frühen Eisenzeit. Ein Beispiel dafür ist die Ophel-Inschrift aus Jerusalem, die ein eher rudimentäres sprachliches Bildungsniveau aufweist.²⁶

21 Vgl. Berlejung 2008a; Berlejung 2008b.

22 Vgl. Rollston 2010; Tappy / McCarter 2008; Richelle 2016; Blum 2016a; Blum 2019; Grund-Wittenberg 2017; Finkelstein 2020.

23 Vgl. z. B. Hezser 2001; Carr 2005, S. 70f., 165f., 172f., 187–191; Rollston 2010, S. 127–133; Carr 2011, S. 128f. Alexander 2003 setzt eine weit verbreitete Lese- und Schreibfähigkeit in der Gemeinschaft von Qumran voraus.

24 Finkelstein 2020; vgl. auch Faigenbaum-Golovin et al. 2016.

25 Keel 2007, S. 101–132; Richelle 2016.

26 Vgl. Lehmann / Zerneck 2013.

Eine zweite Frage lautet: Wie haben die Menschen geschrieben? Die meisten Inschriften, die uns heute vorliegen, sind auf Töpfen oder Steinen angebracht, und das ist das Einzige, was erhalten geblieben ist. Aus offensichtlichen Gründen überdauern Texte auf Stein oder Ton viel länger als Texte auf Papyrus oder Leder, sodass nicht einfach von dem, was Archäologen gefunden haben, auf das geschlossen werden kann, worauf die Menschen überhaupt geschrieben haben. (Tatsächlich gibt es nur noch ein einziges Papyrusblatt aus der Zeit der Monarchie, Mur. 17.)²⁷ Darüber hinaus liegt eine beeindruckende Anzahl von Siegeln und Bullen aus Jerusalem aus der Zeit des Ersten Tempels vor, auf denen sich Reste von Papyrus befinden, die ein sicherer Hinweis darauf sind, dass Papyrus ein gängiges Schreibmedium war. Einige der Bullen tragen Namen wie *Gemaryahu ben Shafan*, der in Jer 36,10 erwähnt wird, oder *Yehuchal Ben Shelamayahu* und *Gedaliah Ben Pashchur*, die aus Jer 38,1 bekannt sind.²⁸

Das Schreibmaterial für Texte wie die der Torah war höchstwahrscheinlich Papyrus oder Leder: Längere Bücher mussten auf Leder geschrieben werden, weil Papyrusblätter schnell brüchig werden. Die Tinte bestand aus Ruß und Metall. Man geht davon aus, dass ein professioneller Schreiber sechs Monate brauchte, um ein Buch von der Länge der Genesis oder Jesajas zu schreiben. Rechnet man den Wert der Schaffelle hinzu, wird deutlich, wie kostspielig die Herstellung einer solchen Schriftrolle gewesen sein muss, die im Falle von Jesaja über acht Meter lang war.

In biblischer Zeit gab es wahrscheinlich nur sehr wenige Kopien der biblischen Bücher. Für das 2. Jahrhundert v. Chr. liefert 2 Makk 2,13–15 den Beweis, dass die jüdische Gemeinde in Alexandria, die wahrscheinlich zu den größten Diaspora-Gruppen gehörte, nicht von jedem biblischen Buch eine Kopie besaß. In diesem Text wird ein Brief der Jerusalemer an die Juden in Alexandria zitiert, in dem diese aufgefordert werden, sich eine Kopie jener biblischen Bücher aus Jerusalem auszuleihen, die sich nicht in ihrem Besitz befinden.

Nehemia [...] legte eine Bibliothek an und sammelte die Bücher der Könige und der Propheten und die (Lieder) Davids [...]. Genauso hat auch Judas alle Bücher wieder gesammelt, die in dem Krieg, den wir führen mussten, zerstreut worden waren. Sie befinden sich heute bei uns. Sollten euch einige davon fehlen, so lasst sie durch Boten holen! (2 Makk 2,13–15)²⁹

Das historische Wissen über Schreiber und Schreiberschulen im alten Israel ist sehr begrenzt. Sowohl biblische Zeugnisse als auch erhaltene Siegel (und Siegelabdrücke)³⁰ aus vorexilischer Zeit bezeugen hinreichend die Existenz professioneller Schreiber (vgl. z. B.

27 Veröffentlicht in *Discoveries in the Judaean Desert* 2, S. 93–100.

28 Vgl. die Diskussion in Richelle 2016.

29 Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

30 Vgl. Richelle 2016.

2 Sam 8,17; 1 Kön 4,3; Jer 32; 36; 43; 45 [Baruch der Schreiber]; Esra 7,6.12–26 [„Esra der Schreiber des Gesetzes des Gottes des Himmels“]; Neh 13,12–13; Sir 38–39; Mk 11,27–33; Mt 23). Ihre Funktion verlagerte sich im Laufe der Geschichte in Richtung einer Schriftgelehrsamkeit, die nicht nur für die Aufzeichnung von Texten zuständig war (obwohl dies aufgrund der begrenzten Haltbarkeit der Textträger notwendig blieb), sondern auch für die expansionistische Auslegung der von ihnen überlieferten Texte (vgl. Jer 36,32).

Im Lichte vergleichbarer kulturgeschichtlicher Analogien ist mit Schreibern zu rechnen, die an Schulen im Tempel oder im Palast ausgebildet wurden. In der Bibel werden diese Schulen kaum erwähnt (nur Sir 51,23; Apg 19,9), sodass sie stattdessen aus analogen Situationen abgeleitet werden müssen, was nicht unbedingt gegen diese Hypothese spricht. Auch gab es keine strikte Trennung zwischen den Tempel- und den Palastschulen. Der Tempel war keine autonome Einrichtung, sondern hing vielmehr vom königlichen Hof ab.

Die talmudische Tradition weiß von 480 Schulen in Jerusalem (y. Meg. 73b), was allerdings möglicherweise übertrieben ist. Auf jeden Fall gab es wahrscheinlich eine beträchtliche Anzahl von Schulen, insbesondere in Jerusalem, beginnend in der hellenistischen Zeit. Man muss sich diese Schulen nicht unbedingt als ein eigenständiges Gebäude vorstellen. Zentral war die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler (1 Chr 25,8; Spr 5,12–14; Ps 119,99). Die Unterweisung der Schüler konnte in den Räumen des Tempels oder in den Privatwohnungen der Lehrer stattfinden. Es ist davon auszugehen, dass es in den Priesterfamilien Privatbibliotheken gab, die bei der Weitergabe von Schriftgelehrtenwissen innerhalb der Familie eine Rolle spielten.

Gelegentlich bezeichnen Wissenschaftler:innen das Fehlen von Belegen für Schulen im alten Israel als typisch und führen die Ausbildung der Schriftgelehrten stattdessen auf die Weitergabe von Wissen zurück, die eher innerhalb der ‚Familien‘ der Schriftgelehrten stattfand. Wahrscheinlich sollte man beide Hypothesen miteinander kombinieren und sie nicht gegeneinander ausspielen.³¹

Für die Frage, wie die Torah zur Zeit ihrer Entstehung verstanden worden ist, bleibt festzuhalten, dass sie in vergleichsweise kleinen Zirkeln von *literati* aufgeschrieben, kommentiert und tradiert wurde. Ihre literarische Produktion und Rezeption kann man als ein *in-group*-Phänomen bezeichnen, auch wenn man sich aufgrund der Vielzahl der in ihr vertretenen theologischen Positionen keine homogene Gruppe von Schriftgelehrten vorstellen darf, die sich in einer einheitlichen geistigen Welt bewegt hätte. Die inhaltliche Diversität der Torah dürfte allerdings vor allem den unterschiedlichen Traditionshintergründen ihrer Stoffe geschuldet sein. Die Schriftgelehrten treten jedenfalls ganz hinter ihren Texten zurück.³²

31 Vgl. z. B. die Jerusalemer Schreiber-Familie der Schaphaniden, die sowohl dem Königshof als auch dem Tempel nahestand (2 Kön 22,3; Jer 36).

32 Vgl. Schmid 2019.

2.3. Die Datierung der Torah

Wann wurde die Torah verfasst? Da sie als gemeinschaftliches Unternehmen von Schreibern entstanden ist, lässt sich kein genaues Datum angeben, sondern nur eine Zeitspanne, in der die Texte entstanden sind. Für den *terminus a quo* bedarf es einer wichtigen Klarstellung: Es können nur die Anfänge der frühesten *schriftlichen* Fassungen eines Textes bestimmt werden. Mit anderen Worten, die mündliche Vorgeschichte eines Textes bleibt außenvor. Viele Texte in der Bibel, insbesondere im Pentateuch, gehen auf mündliche Überlieferungen zurück, die womöglich viel älter sind als ihre schriftlichen Pendanten. Der *terminus a quo* bestimmt daher nur den Beginn der schriftlichen Überlieferung eines Textes, der seinerseits bereits als mündliche Erzählung oder Vergleichbares bekannt gewesen sein kann.³³

Im Gegensatz zu vielen prophetischen Texten werden im Pentateuch keine Entstehungsdaten genannt. Man muss daher für die Bestimmung des Datums ihrer Abfassung nach internen und externen Indikatoren suchen. Es gibt eine entscheidende Erkenntnis, die für die Bestimmung der Anfänge der literarischen Entstehung des Pentateuch von Bedeutung ist: Im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. kann mit Sicherheit eine historische Zäsur in der kulturellen Entwicklung Israels und Judas festgestellt werden. Zu diesem Zeitpunkt war ein gewisser Grad an Staatlichkeit und Alphabetisierung erreicht, und diese beiden Elemente gehören zusammen. Das heißt, je weiter ein Staat entwickelt ist, desto mehr Bürokratie und Bildung sind erforderlich – vor allem im Bereich der Schrift.

Betrachtet man die Anzahl der Inschriften, die im alten Israel und in Juda gefunden wurden, so ist im 8. Jahrhundert ein deutlicher Anstieg zu verzeichnen, der wahrscheinlich als Hinweis auf eine kulturelle Entwicklung im alten Israel und in Juda interpretiert werden sollte. Diese Behauptung lässt sich anhand der gefundenen Texte, die auf das 10. Jahrhundert v. Chr. datiert werden können, untermauern – etwa den Kalender von Gezer,³⁴ die Tonscherbe aus Jerusalem,³⁵ die Baal-Inschrift aus Bet Schemesch,³⁶ das Abecedarium von Tel Zayit³⁷ und das Ostrakon von Khirbet Qeiyafa.³⁸ Sie alle stammen aus dem 10. Jahrhundert v. Chr. oder aus der Zeit unmittelbar davor oder danach. Die Schlichtheit von Inhalt und Schreibstil ist unschwer zu erkennen.

Ein Jahrhundert später, im 9. Jahrhundert v. Chr., zeigt sich schon ein sehr anderes Bild einer sich stark entwickelnden Schriftkultur, auch wenn einige der Belege auf Aramäisch und nicht auf Hebräisch verfasst wurden. Die erste monumentale Stele aus der

33 Vgl. Steck 1999, S. 63–75; s. auch Wahl 1997.

34 Vgl. z.B. Pardee 1997; Sivan 1998.

35 Vgl. Lehmann / Zernecke 2013.

36 Vgl. McCarter / Bunimovitz / Lederman 2011.

37 Vgl. Tappy / McCarter 2008.

38 Vgl. Schroer / Münger 2017.

Region ist die Mescha-Stele, auf der sich schriftliche Zeugnisse in moabitischer Sprache befinden und die den ersten dokumentierten Hinweis auf Jhwh und Israel, wie wir sie kennen, enthält.³⁹ Ein weiterer monumentaler Text ist die Stele von Tel Dan in aramäischer Sprache, die vor allem für die Erwähnung des *Bet David* bekannt ist.⁴⁰

Ebenfalls ein eindrückliches Schriftzeugnis findet sich in der aramäischen Wandinschrift aus Tell Deir Allah aus dem 8. Jahrhundert,⁴¹ die den Propheten Bileam erwähnt, der in Num 22–24 vorkommt. Die Geschichte Bileams in der Inschrift unterscheidet sich stark von der Erzählung über ihn in der Bibel, dennoch bleibt sie einer der frühesten Belege für einen literarischen Text in der näheren Umgebung des alten Israel.

Erhard Blum hat zusammen mit anderen überzeugend dafür plädiert, die Stätte von Tell Deir Allah als Schule zu interpretieren, und zwar aufgrund einer späthellenistischen Parallele zur Architektur von Trimithis in Ägypten (ca. 4. Jahrhundert n. Chr.).⁴² Diese Interpretation als Schule könnte auch auf Kuntillet Ajrud zutreffen, wo ebenfalls Wandinschriften zu finden sind.⁴³

Mit dem Paradigmenwechsel, der im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. durch die große Anzahl und neue Qualität schriftlicher Texte im alten Israel und in Juda Ausdruck findet, korrespondiert eine weitere wichtige Entwicklung. Zu dieser Zeit beginnt Israel, von seinen Nachbarn als Staat wahrgenommen zu werden. Nicht nur interne Veränderungen in der Schriftentwicklung, sondern auch externe, zeitgenössische Wahrnehmungen deuten darauf hin, dass Israel und Juda im 9. bis 8. Jahrhundert v. Chr. einen kulturellen Entwicklungsstand erreicht hatten, der die Anfertigung literarischer Texte ermöglichte.

Ein gutes Beispiel dafür sind die assyrischen Inschriften aus der Mitte des 9. Jahrhunderts v. Chr., in denen Jehu, der Mann von Bit-Humri, das heißt Jehu aus dem Hause Omri, erwähnt wird. Der Schwarze Obelisk, welcher bildliche Darstellungen und Texte über die Herrschaft Salmanassars III. enthält, zeigt sogar ein Bild von Jehu (der sich vor dem assyrischen König verbeugt) und ist damit das älteste erhaltene Bild eines Israeliten.⁴⁴

Aufgrund dieser Beobachtungen über die Entwicklung einer Schreiberkultur im alten Israel können wir davon ausgehen, dass die frühesten Texte des Pentateuch als literarische Werke aus dem 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. stammen.

Wann wurde der Pentateuch fertiggestellt? Zu dieser Frage lassen sich drei Hinweise auswerten. Erstens gibt es die Übersetzung ins Griechische, die sogenannte Septuaginta,

39 Vgl. Dearman 1989.

40 Vgl. Athas 2005; Blum 2016b.

41 Vgl. Weippert / Weippert 1982; Blum 2008a; Blum 2008b.

42 Blum 2019.

43 Vgl. Meshel 2012.

44 Vgl. Keel / Uehlinger 1994.

die auf die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden kann.⁴⁵ Sie enthält zwar einige Unterschiede, insbesondere im zweiten Stiftshüttenbericht in Ex 35–40,⁴⁶ doch deutet die Septuaginta im Grunde auf einen vollständigen Pentateuch hin. Zweitens beziehen sich die Bücher Chronik und Esra-Nehemia, die wahrscheinlich aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammen, auf ein Textkorpus, das entweder Torah JHWHs oder Torah des Moses genannt wird. Es ist nicht klar, ob damit ein bereits abgeschlossener Pentateuch gemeint ist, aber es deutet zumindest in diese Richtung.⁴⁷ Drittens gibt es im Pentateuch keine eindeutige Anspielung auf den Untergang des persischen Reichs im Zuge der Eroberungen Alexanders des Großen.⁴⁸ Das persische Reich bestand von 539–333 v. Chr., in einer Zeit, die im alten Israel als politisch stabil wahrgenommen wurde – und in einigen Texten sogar als das Ende der Geschichte. Der Verlust dieser politischen Ordnung ging mit zahlreichen Fragen einher. Vor allem in der prophetischen Literatur wurde dieses Ereignis als kosmisches Gericht interpretiert. Im Pentateuch spielt jedoch offenbar kein Text direkt oder indirekt auf das Ereignis an. Daher scheint der Pentateuch im Grunde ein vorhellenistischer Text zu sein, der aus der Zeit vor Alexander dem Großen und der Hellenisierung des Ostens stammt.

Es gibt jedoch einige wenige Ausnahmen, die gegen einen vollständig vorhellenistischen Ursprung des Pentateuch sprechen. Der beste Kandidat für einen nachpersischen, hellenistischen Text im Pentateuch scheint die kleine ‚Apokalypse‘ in Num 24,14–24 zu sein, die in V. 24 den Sieg der Schiffe der Kittim über Aschur und Eber erwähnt. Dieser Text spielt nach Meinung einiger Exeget:innen sehr wahrscheinlich auf die Schlachten zwischen Alexander und den Persern an.⁴⁹ Andere post-persische Elemente könnten die spezifischen Zahlen in den Genealogien von Gen 5 und 11 sein.⁵⁰ Diese Zahlen bilden die Gesamtchronologie des Pentateuch und unterscheiden sich in den verschiedenen Fassungen erheblich. Aber diese Ausnahmen sind unbedeutend. Die Substanz des Pentateuch scheint vorhellenistisch zu sein.

Damit bleibt für die Abfassung der Torah eine historische Spanne zwischen dem 9. oder 8. Jahrhundert und dem 4. Jahrhundert v. Chr. Natürlich gehen viele ihrer Texte auf frühere mündliche Überlieferungen zurück, aber als schriftliche Texte sind sie nicht vor dem ersten Jahrtausend v. Chr. entstanden.

45 Vgl. z. B. Siegert 2001, S. 42f. Das älteste Manuskript des griechischen Pentateuch ist der Papyrus Rylands 458. Er stammt aus der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr., vgl. Wevers 1977; de Troyer 2008, S. 277.

46 Vgl. z. B. Wevers 1993.

47 Vgl. García López 1995, bes. S. 627–630; Steins 1996.

48 Vgl. Schmid 2016a.

49 Vgl. Rouillard 1985, S. 467; Crüsemann 1992, S. 403; Schmitt 1994, S. 185.

50 Vgl. Hughes 1990; s. die Einwände von Hendel 2012 gegen eine Datierung der Zahlen in MT in das 2. Jahrhundert v. Chr.

In der neueren Forschung präsentiert sich so die Torah als ein Text, der über mehrere Jahrhunderte hinweg auf seine jetzige Gestalt hin angewachsen ist. Die dahinterstehenden Prozesse lassen sich nicht mehr in Gänze erhellen, doch es lässt sich festhalten, dass der Text durch zahlreiche Fortschreibungen und auch Kombinationen von ehemals selbständigen Textstücken kontinuierlich angewachsen ist. Manche dieser literarischen Maßnahmen haben eher kleinräumige Horizonte, die sich nicht weiter als über einen Vers oder eine Perikope erstrecken, andere umfassen größere Texteinheiten bis hin zu ganzen Büchern oder der gesamten Torah.

3. Wie lässt sich die Torah lesen?

Wie sind die Texte der Torah, die durch viele Hände in langen Zeiträumen entstanden sind, zu lesen und zu verstehen? Um diese Frage zu beantworten, müsste man eine umfassende historische Hermeneutik der Torah rekonstruieren.⁵¹ Die Ermittlung verschiedener literarischer Schichten in der Torah ist ein Wissen, das erst seit der Frühen Neuzeit aufgekommen ist. Gleichwohl mussten sich auch frühere Interpreten der Torah mit ihrer Komplexität auseinandersetzen und entwickelten eine Fülle von Zugängen, wie diese zu lesen sei.⁵² Es ist unmöglich, dieses Thema einer historischen Hermeneutik der Torah hier in befriedigender Weise zu behandeln, und sei es auch nur in groben Zügen. Vielmehr muss sich dieser Beitrag auf zwei Beispiele beschränken, die zumindest einige sehr grundlegende Aspekte des Problems veranschaulichen, wie ein vielschichtiger Text zu verstehen ist, der von mehreren Schreibern über einen erheblichen Zeitraum hinweg abgefasst wurde.

3.1. Gen 18,6 als redaktionell erweiterter Text

Ein kurzes und gutes Beispiel für einen redaktionell erweiterten Text ist Gen 18,6, das Aufschluss darüber geben kann, wie Torah-Texte möglicherweise zu lesen waren.⁵³ Gen 18,1–16 erzählt die Geschichte von Abraham und Sara, die von drei Männern besucht werden, die sich schließlich als Gott selbst herausstellen. Es handelt sich um eine traditionelle Theoxenie-Geschichte. Ovids *Philemon und Baucis* ist wahrscheinlich der bekannteste Text dieses Genres: Götter besuchen ein frommes Ehepaar, sie werden großzügig bewirtet, und das Ehepaar wird daraufhin mit einer göttlichen Gabe beschenkt. Im Fall von Gen 18 erscheint Gott in Gestalt dreier Männer – in der christlichen Tradition oft

51 Vgl. z.B. Spieckermann 2012.

52 Vgl. z.B. Dohmen / Stemberger 1996; Brettler 2007; Kugel 2008.

53 Vgl. Ska 2009.

als *vestigium trinitatis* gedeutet.⁵⁴ Abraham und Sara bereiten ihnen ein opulentes Mahl, und am Ende erhalten sie die göttliche Verheißung, endlich einen Sohn zu bekommen. Die Zubereitung der Fladenbrote, die den drei Besuchern serviert werden, wird wie folgt beschrieben:

Und Abraham eilte in das Zelt zu Sara und sagte: „Nimm schnell drei se'ah Mehl (*qæmah*), Feinmehl (*solæt*), knete es und mache Fladenbrote.“ (Gen 18,6)

Es ist auffällig, dass das Mehl, das für das Fladenbrot verwendet werden soll, in doppelter Weise beschrieben wird: als *qæmah*, das ist normales Mehl, aber diesem Begriff folgt unmittelbar *solæt*, was etwas anderes bezeichnet, nämlich ein besonderes Feinmehl. Dieser Ausdruck *Mehl (qæmah)*, *Feinmehl (solæt)* ist auffällig, auch wenn er grammatikalisch durchaus möglich ist.⁵⁵ Was soll Sara nun verwenden, Mehl oder feines Mehl? Eine Antwort könnte die Beobachtung liefern, dass der spezifische Begriff *Feinmehl (solæt)* in der Beschreibung der vegetarischen Opfergaben für Gott im Buch Levitikus zu finden ist. Hier verlangt die Vorschrift, dass solche Opfergaben aus feinem Mehl (*solæt*) bestehen müssen:

Wenn jemand JHWH ein [vegetarisches, K.S.] Opfer darbringt, soll sein Opfer aus Feinmehl (*solæt*) sein. (Lev 2,1)

Die einfachste Erklärung für die Reihenfolge *Mehl (qæmah)*, *Feinmehl (solæt)* in Gen 18,6 ist daher die Annahme, dass ein späterer Redaktor, der die Geschichte in Gen 18,1–16 las, der Meinung war, dass Abrahams und Saras Speise für die göttlichen Besucher der Vorschrift in Lev 2,1 entsprechen sollte.⁵⁶ Das Fladenbrot muss aus den richtigen Zutaten hergestellt werden, die für Opfergaben notwendig sind. Deshalb fügte er nach *Mehl (qæmah)* *Feinmehl (solæt)* hinzu, um Abrahams unbewusste Befolgung der Torah zu betonen, die erst später, unter Mose, an Israel weitergegeben wurde. Gleichzeitig entschied sich dieser Redaktor offenbar, *Mehl (qæmah)* nicht einfach durch *Feinmehl (solæt)* zu ersetzen. Der Text besaß in seiner vorliegenden Form bereits eine gewisse Autorität, sodass der Redakteur ihn nicht umformulieren wollte, vielleicht auch gar nicht konnte – er konnte ihn lediglich ergänzen.⁵⁷

Was bedeutet das im Hinblick auf den intendierten Leser einer solchen Geschichte? Offensichtlich rechnet Gen 18,6 mit einem Leser, der sich mit der Torah gut auskennt.

54 Vgl. z.B. Schwöbel 2009.

55 Waltke / O'Connor 1990, S. 229–232.

56 Gen 18 ist in seiner Substanz ein vergleichsweise alter, jedenfalls vorpriesterschriftlicher Text, der Lev 2 noch nicht voraussetzt, vgl. Schmid 2019, S. 163.

57 Zu Auslassungen im Entstehungsprozess der Hebräischen Bibel vgl. Pakkala 2019.

Um Abrahams unbewusste Befolgung der Vorschrift in Lev 2,1 zu erkennen, muss ein solcher Leser um die intertextuelle Verbindung zwischen Gen 18,6 und Lev 2,1 wissen. Die Lektüre von Gen 18 erfordert also erhebliche Fähigkeiten, um Anspielungen auf andere Torah-Texte zu erkennen, was bestätigt, dass es sich bei den Verfassern und Lesern der Torah in biblischer Zeit wahrscheinlich um dieselbe Gruppe handelte.⁵⁸

3.2. Gen 1–3 als Zusammenhang

Das zweite Beispiel stammt vom Anfang der Torah in Gen 1–3.⁵⁹ Es ist eine der ältesten und immer noch gültigen Beobachtungen der Bibelkritik,⁶⁰ dass Gen 1–3 zwei ehemals voneinander unabhängige Schöpfungsgeschichten enthält, eine in Gen 1,1–2,4a, die von Gottes Erschaffung der Welt in sechs Tagen und seiner Ruhe am siebten Tag erzählt; die andere in Gen 2,4b–3,24, die von der Erschaffung der ersten Menschen im Garten Eden und ihrer Vertreibung berichtet. Nicht nur, dass Gott in den beiden Berichten unterschiedlich benannt wird, *Elohim* in Gen 1,1–2:4a und *JHWH Elohim* in Gen 2,4b–3:24;⁶¹ die beiden Geschichten widersprechen sich auch in wesentlichen Punkten. Erstens ist die Reihenfolge, in der Pflanzen und Menschen erschaffen werden, unterschiedlich. Im ersten Bericht werden die Pflanzen am dritten Tag und die Menschen am sechsten Tag erschaffen, während der zweite Bericht seine Leser gleich zu Beginn informiert:

Als es auf der Erde noch keine Feldsträucher gab und noch keine Feldpflanzen wuchsen [...] und es noch keinen Menschen gab, der den Ackerboden bestellte [...], da formte JHWH Elohim den Menschen aus der Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen. (Gen 2,5–7)

Hier wird der Mensch vor den Pflanzen erschaffen. Aus der Perspektive des Lesers stellt sich die Frage, welches die richtige Reihenfolge ist. Eine klare Antwort ergibt sich nicht aus dem Textzusammenhang von Gen 1–3. Der Darstellung geht es eher darum, die Integrität der beiden Berichte zu gewährleisten,⁶² als eine kohärente Darstellung der Chronologie der Ereignisse in den beiden in Gen 1–3 zusammengefassten Berichten zu liefern. Allerdings wird an der Nahtstelle von Gen 1,1–2,3 und 2,5–3,24 ein Versuch

58 Vgl. Schmid 2019, S. 10–14.

59 Vgl. Bühner 2014, S. 275–375; Gertz 2018, S. 29–146. Vgl. auch Schmid 2012.

60 Vgl. z. B. [Astruc] 1753.

61 Wahrscheinlich verwendete die Geschichte ursprünglich lediglich den Namen *JHWH*, und *Elohim* wurde hinzugefügt, um für die Leser zu verdeutlichen, dass *JHWH* in Gen 2,4b–3,24 keine andere Gottheit ist als *Elohim* in Gen 1,1–2,4a. Vgl. Gertz 2018, S. 96f.

62 Zu ihrer literarischen historischen Beziehung s. Bühner 2014; Bühner 2015.

erkennbar, dieses Problem auf der redaktionellen Ebene der Verbindung dieser beiden Erzählungen in Gen 2,4 zu harmonisieren:⁶³

Das sind die Generationen von Himmel und Erde, als sie erschaffen wurden. An dem Tag / zu der Zeit (*b^eyōm*) als JHWH Gott Erde und Himmel machte [...]. (Gen 2,4)

Die Formulierung *b^eyōm*, die wörtlich mit ‚am Tag‘ übersetzt wird, kann auch allgemeiner als ‚zu der Zeit‘ verstanden werden (siehe für diese Verwendung Ex 6,28; Num 3,1; Jes 11,16; Ez 28,13). *Yōm* (‚Tag‘) greift die sieben *Tage* aus Gen 1,1–2,3 auf, aber die Formulierung legt dem Leser gleichzeitig nahe, dass *yōm* (‚Tag‘) fließender zu verstehen ist: Es ist kein gewöhnlicher Tag, sondern bezeichnet eine flexiblere Zeitspanne. So gesehen wird der Widerspruch zwischen der Erschaffung der Pflanzen am dritten Tag (Gen 1,11–13) und der Menschen am sechsten Tag (Gen 1,26–30) einerseits und der umgekehrten Reihenfolge in Gen 2,5–7 andererseits zwar nicht gelöst, aber in gewisser Weise entschärft: Die strikte Tagesstruktur von Gen 1,1–2,3 wird durch den singularischen Gebrauch von *b^eyōm* (‚am Tag‘ / ‚zu der Zeit‘) in Gen 2,4 als Einleitung zu Gen 2,5–3,24 relativiert und die Schöpfung in sieben Tagen zu einem Ereignis zusammengefasst, das insgesamt als ‚Tag‘ interpretiert wird.

Zweitens erklären beide Schöpfungsberichte, warum der Mensch Gott in einigen spezifischen Aspekten ähnlich ist.⁶⁴ In der ersten Schöpfungserzählung schuf Gott den Menschen nach seinem Ebenbild, aus eigener freier Initiative:

Gott schuf den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau schuf er sie. (Gen 1,27)

Auch die zweite Erzählung endet damit, dass Gott die Menschen als sich selbst ähnlich beschreibt:

Dann sagte JHWH Elohim: Seht, der Mensch ist geworden wie wir; er erkennt Gut und Böse. (Gen 3,22)

Aber das ist nicht das Ergebnis von Gottes Plan, sondern des menschlichen Ungehorsams: Die Menschen aßen vom verbotenen Baum (Gen 3,6), der es ihnen ermöglichte, wie Gott zu werden, so wie die Schlange es versprochen hatte (Gen 3,5).

Liest man Gen 1–3 als ein Stück, so stellt sich für alle Lesenden die Frage: Der Mensch ist wie Gott, aber wie kam es dazu? Hat Gott selbst die Gottesebenbildlichkeit des Menschen bewirkt (Gen 1,27) oder haben die Menschen sie ihm gegen seinen Willen weg-

63 Vgl. Stordalen 1992.

64 Vgl. dazu ausführlich Bühner 2014, S. 341–351.

genommen (Gen 3,6–7)? Auf kompositorischer Ebene bietet Gen 1–3 keine klaren Hinweise darauf, wie diese Zweideutigkeit zu verstehen ist. Es scheint, dass es den Autoren der Torah nicht um strenge erzählerische Kohärenz ging.⁶⁵ Es war ihnen offenbar wichtiger, ihren Lesenden verschiedene ihnen bekannte Traditionen zu präsentieren, gemäß dem Leitsatz: *Audiatur et altera pars* („auch die andere Seite soll angehört werden“).⁶⁶ Der Text überlebte in einer komplexen Verflechtung, er unternahm offensichtlich einen klaren und komplexen Versuch, verschiedene traditionelle Perspektiven zu bewahren.

Man darf allerdings davon ausgehen, dass aus der Sicht der Kompositoren von Gen 1–3 der Perspektive von Gen 1,27 eine gewisse Prävalenz gegenüber derjenigen von Gen 3,6 zukam: Sie steht im Leseablauf zuerst und es ist in der Redaktionsgeschichte, nicht nur der Torah, sondern der Hebräischen Bibel insgesamt oft zu beobachten, dass interpretierende Texte vor die durch sie interpretierten Passagen gestellt worden sind, um eine entsprechende redaktionelle Perspektive auf sie zu sichern.⁶⁷

3.3. Die Mehrdeutigkeiten der Torah und das Erfordernis des ‚stereometrischen Lesens‘⁶⁸

Thomas Bauer hat in seinem Buch *Die Kultur der Ambiguität* einen spezifischen intellektuellen Ansatz für das Problem der Mehrdeutigkeiten im vormodernen Islam beschrieben.⁶⁹ Seiner Ansicht nach bemühten sich antike Kulturen nicht unbedingt darum, jede intellektuelle, soziale oder politische Ambiguität eindeutig zu machen, um mit ihr leben zu können. Vielmehr versuchten sie, Mehrdeutigkeiten auszubalancieren, um unterschiedliche, manchmal sogar widersprüchliche, aber dennoch legitime Perspektiven nebeneinander beizubehalten. Erst durch den Prozess der ‚Islamisierung des Islam‘ wurde diese Kultur der Ambiguität in Frage gestellt und ging in bestimmten Teilen der islamischen Tradition schließlich verloren. Moderne Lesende sind daran interessiert, den Text für die eigene Lektüre zu erschließen. Vielleicht wollten die antiken Autoren bei der Abfassung ihrer Texte verschiedene philosophische und theologische Dimensionen des Textes im Sinne Bauers beibehalten, und dies geschah auf Kosten der Gesamtkohärenz.

Die Torah kann mithilfe einer kreativen Hermeneutik gelesen werden, die die Bedeutungspotenziale von bereits existierenden Erzählungen – im Falle des hier verwendeten Beispiels Gen 1 und Gen 2–3 – zu einem neuen Ganzen verwebt. Gen 1–3 ist

65 Vgl. dazu Teeter / Tooman 2020.

66 Vgl. Knauf 1998.

67 Vgl. Steck 1999, S. 76–97.

68 Die folgenden Gedanken wurden zusammen mit Prof. Dr. Hindy Najman (Oxford) entwickelt.

69 Bauer 2019, vgl. auch Bauer 2018.

ein Text, der in sehr grundsätzlicher Weise für seine Lesenden offen bleibt. Oder anders ausgedrückt: Die Zusammenführung schafft die Notwendigkeit eines Kommentars.⁷⁰

Es bedarf einer besonderen Lesepraxis, um diese Texte zu verstehen. Es kann letztlich nicht darum gehen, die Erzählung von Gen 1–3 in ihre Teile zu zerlegen und diese als separate Einheiten zu interpretieren. Vielmehr sollte man respektieren, dass Ungeheimheiten oder Widersprüche vor allem aus Gründen der Tradition erhalten geblieben sind. Die Sammler und Herausgeber legten offensichtlich keinen Wert auf möglichst geschmeidige oder nahtlose Integration. Die Hauptleitlinie der Kompilatoren der Torah war es nicht, eine kohärente, stromlinienförmige Erzählung zu schaffen, sondern so viel wie möglich aus den bestehenden Traditionen zu integrieren.

Die besondere Art und Weise, in der die Torah verfasst wurde, verlangt von den Lesenden eine Beteiligung an der Hermeneutik, die in den Text eingebettet ist. Die Torah ist ein zusammengesetzter Text. Aber die Aufgabe der Wissenschaft geht über die bloße Rekonstruktion der verschiedenen Schichten in der literarischen Entwicklung der Torah hinaus. Es bedarf eines hermeneutischen Ansatzes, um eine Lesart des Pentateuch zu entwickeln, welche die Mehrdeutigkeiten berücksichtigt, respektiert und aufrechterhält, die seine Autoren und Redakteure hervorgebracht haben und die für den dynamischen Charakter sowohl des Textes selbst als auch seiner Rezeptionsgeschichte verantwortlich sind.⁷¹

Die Torah muss als eine organische Texteinheit betrachtet werden – unter umfassender Würdigung ihrer komplexen Entstehungsgeschichte. Diese Art der Lektüre knüpft in gewisser Weise an Nietzsches Kritik an der Zerlegung Homers an.⁷² Der aktuelle Forschungsstand weist darauf hin, dass die Gruppe der Leser der Torah mit der Gemeinschaft der Autoren identisch ist, das heißt, die Leser sind die Verfasser, Sammler und Herausgeber.⁷³ In der Antike Texte zu verfassen bedeutete sowohl, die Tradition aufzuzeichnen, als auch, die bestehende Tradition zu rezipieren und sich mit ihr auseinanderzusetzen. Möglicherweise wussten die antiken Schreiber und Leser, wie diese Texte entstanden sind und waren bestrebt, Unterschiede zu bewahren – nicht um eine nahtlose, lineare Gesamterzählung zu produzieren, sondern um den Lesern zu vermitteln, wie sie ihren jeweils eigenen Sinn auf der Grundlage einer sehr komplexen, oft uneinheitlichen, manchmal sogar widersprüchlichen Textgrundlage entwickeln können.

Man könnte diese Evokation von Bedeutung in einer neuen Dimension als ‚stereometrisches Lesen‘ bezeichnen.⁷⁴ Die wichtigsten Interpretationen der Torah werden im Text nicht explizit angegeben. Sie tauchen vielmehr im Prozess der Rezeption durch das

70 Vgl. dazu detaillierter Schmid 2016b; vgl. auch Levinson 2012; Teeter 2014.

71 Vgl. Najman 2012; Fischer 2013.

72 Vgl. Nietzsche 1869.

73 Vgl. z.B. Schmid 2011b; Schmid 2019, S. 10–14; Blum 2019.

74 Vgl. Landsberger 1965, S. 17; von Rad 1970, S. 42–53; Wagner 2007, S. 11–13; Janowski 2013, S. 13–21.



Abb. 1. Kathedrale Santa Maria delle Colonne in Syrakus (Sizilien), vollendet 1753 nach Plänen des Architekten Andrea Palma.

Publikum auf. Diese Eigenschaft der biblischen Texte ist für ihre literarische Ästhetik von großer Bedeutung. Das Publikum ist dazu angehalten, während der Lektüre selbst bestimmte synthetisierende Schlussfolgerungen zu ziehen, ohne den Sinn des Textes eindeutig zu erkennen. In gewisser Weise kann man das Lesen der Torah mit der Betrachtung eines Bauwerks vergleichen, das ebenfalls über Jahrhunderte gewachsen ist, beispielsweise mit der Kathedrale von Syrakus auf Sizilien (Abb. 1).

Die Kathedrale von Syrakus⁷⁵ geht auf einen griechischen, im 5. Jahrhundert v. Chr. errichteten und der Göttin Athene geweihten Tempel zurück. Die Säulen des Tempels wurden wiederverwendet und sind noch heute an den Seiten der Kathedrale zu sehen. Ab dem 7. Jahrhundert wurde unter Wiederverwendung des Vorgängerbaus eine Basilika errichtet. Im Jahr 878 wurde der Kirchenbau in eine Moschee umgebaut, aber 1085 wieder zurückverwandelt. Nach einem Erdbeben im Jahr 1693 wurde der Kirche die Barockfassade hinzugefügt. Das Ergebnis ist ein sehr facettenreiches Gebäude, das seine

75 Vgl. Giangreco 2009.

Geschichte widerspiegelt. Auch für einen modernen Betrachter ist es möglich und sogar reizvoll, die architektonischen Spannungen und Inkohärenzen des Gebäudes festzustellen, die seine Schönheit ausmachen.

Die Lektüre der Torah erfordert eine ähnliche Offenheit, um die Vielfalt wahrzunehmen, aber wie im Fall der Kathedrale von Syrakus ist es eine mögliche und lohnende Aufgabe, sich mit dieser Art von Komplexität auseinanderzusetzen. Im Fall der Torah kann man wohl mit Fug und Recht behaupten, dass ihr vielschichtiger Charakter einer der wichtigsten Gründe für ihr jahrhundertlanges Weiterleben ist: Die Dichte der Torah als Text sowie ihre Einbeziehung einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven machte sie für eine jahrhundertlange Rezeption interessant.⁷⁶ Ohne den ständigen Prozess des Lesens, Kopierens und Kommentierens wäre die Torah wahrscheinlich schon kurz nach ihrer Entstehung in Vergessenheit geraten und wir hätten womöglich nur durch den Zufall eines archäologischen Fundes von ihr erfahren.

Literaturverzeichnis

- Alexander 2003 = Alexander, Philip S.: Literacy among Jews in Second Temple Palestine: Reflections on the Evidence from Qumran, in: Martin F. J. Baasten / Wido Th. van Peursen (Hgg.): *Hamlet on a Hill. Semitic and Greek Studies Presented to Professor T. Muraoka on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*, Leuven 2003 (*Orientalia Lovaniensia Analecta* 118), S. 3–25.
- Assmann / Assmann 1987 = Assmann, Aleida / Assmann, Jan: *Kanon und Zensur*, in: Aleida Assmann / Jan Assmann (Hgg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation 2*, München 1987 (*Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 2*), S. 7–27.
- [Astruc] 1753 = [Astruc, Jean]: *Conjectures sur les mémoires originaux, dont il paroît que Moÿse s'est servi pour composer le livre de la Genèse*, Bruxelles 1753 (anonym erschienen).
- Athas 2005 = Athas, George: *The Tel Dan Inscription. A Reappraisal and a New Interpretation*, London / New York 2005 (*Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series* 360).
- Bauer 2018 = Bauer, Thomas: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Leipzig 2018 (*Reclams Universal-Bibliothek* 19492).
- Bauer 2019 = Bauer, Thomas: *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams*, 6. Aufl. Frankfurt am Main 2019.
- Berlejung 2008a = Berlejung, Angelika: *Der gesegnete Mensch. Text und Kontext von Num 6,22–27 und den Silberamuletten von Ketef Hinnom*, in: Angelika Berlejung / Raik Heckl (Hgg.): *Mensch und König. Studien zur Anthropologie des Alten Testaments. Rüdiger Lux zum 60. Geburtstag*, Freiburg i.Br. u.a. 2008 (*Herders biblische Studien* 53), S. 37–62.
- Berlejung 2008b = Berlejung, Angelika: *Ein Programm fürs Leben. Theologisches Wort und anthropologischer Ort der Silberamulette von Ketef Hinnom*, in: *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 120.2 (2008), S. 204–230.

76 Vgl. Anm. 4 und 5.

- Blum 2008a = Blum, Erhard: „Verstehst du dich nicht auf die Schreibkunst ...?“ Ein weisheitlicher Dialog über Vergänglichkeit und Verantwortung: Kombination II der Wandinschrift vom Tell Deir ‘Alla, in: Michaela Bauks / Kathrin Liess / Peter Riede (Hgg.): Was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst? (Psalm 8,5). Aspekte einer theologischen Anthropologie. Festschrift für Bernd Janowski zum 65. Geburtstag, Neukirchen-Vluyn 2008, S. 33–53.
- Blum 2008b = Blum, Erhard: Die Kombination I der Wandinschrift vom Tell Deir ‘Alla. Vorschläge zur Rekonstruktion mit historisch-kritischen Anmerkungen, in: Ingo Kottsieper (Hg.): Berührungspunkte: Studien zur Sozial- und Religionsgeschichte Israels und seiner Umwelt. Festschrift für Rainer Albertz zu seinem 65. Geburtstag, Münster 2008 (Alter Orient und Altes Testament 350), S. 573–601.
- Blum 2016a = Blum, Erhard: Die altaramäischen Wandinschriften aus Tell Deir ‘Alla und ihr institutioneller Kontext, in: Friedrich-Emanuel Focken / Michael R. Ott (Hgg.): Meta-Texte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur, Berlin 2016 (Materiale Textkulturen 15), S. 21–52.
- Blum 2016b = Blum, Erhard: The Relations between Aram and Israel in the 9th and 8th Centuries BCE: The Textual Evidence, in: Omer Sergi / Manfred Oeming / Izaak J. de Hulster (Hgg.): In Search for Aram and Israel. Politics, Culture, and Identity, Tübingen 2016 (Orientalische Religionen in der Antike 20), S. 37–56.
- Blum 2019 = Blum, Erhard: Institutionelle und kulturelle Voraussetzungen der israelitischen Traditionsliteratur, in: Ruth Ebach / Martin Leuenberger (Hgg.): Tradition(en) im alten Israel. Konstruktion, Transmission und Transformation, Tübingen 2019 (Forschungen zum Alten Testament 127), S. 3–44.
- Brettler 2007 = Brettler, Marc Zvi: How to Read the Jewish Bible, New York 2007.
- Bührer 2014 = Bührer, Walter: Am Anfang ... Untersuchungen zur Textgenese und zur relativ-chronologischen Einordnung von Gen 1–3, Göttingen 2014 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 256).
- Bührer 2015 = Bührer, Walter: The Relative Dating of the Eden Narrative Gen *2–3, in: Vetus Testamentum 65.3 (2015), S. 365–376.
- Carr 2005 = Carr, David M.: Writing on the Tablet of the Heart: Origins of Scripture and Literature, Oxford 2005.
- Carr 2011 = Carr, David M.: The Formation of the Hebrew Bible: A New Reconstruction, Oxford 2011.
- Crüsemann 1992 = Crüsemann, Frank: Die Tora. Theologie und Sozialgeschichte des alttestamentlichen Gesetzes, München 1992.
- Dearman 1989 = Dearman, J. Andrew (Hg.): Studies in the Mesha Inscription and Moab, Atlanta 1989 (Archaeology and Biblical Studies 2).
- Dohmen / Stemmerger 1996 = Dohmen, Christoph / Stemmerger, Günter: Hermeneutik der Jüdischen Bibel und des Alten Testaments, Stuttgart / Berlin / Köln 1996 (Kohlhammer Studienbücher Theologie 1,2).
- Dozeman 2017 = Dozeman, Thomas B.: The Pentateuch. Introducing the Torah, Minneapolis, MN 2017 (Introducing Israel’s Scriptures).
- Faigenbaum-Golovin et al. 2016 = Faigenbaum-Golovin, Shira et al.: Algorithmic handwriting analysis of Judah’s military correspondence sheds light on composition of biblical texts, in: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America 113.17 (2016), S. 4664–4669.
- Finkelstein 2020 = Finkelstein, Israel: The Emergence and Dissemination of Writing in Judah, in: Semitica et Classica 13 (2020), S. 269–282.
- Fischer 2013 = Fischer, Irmtraud: Von der Vorgeschichte zur Nachgeschichte: Schriftauslegung in der Schrift – Intertextualität – Rezeption, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 125.1 (2013), S. 143–160.

- García López 1995 = García López, Federico: תורה, in: Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, 10 Bde., hg. von Gerhard Johannes Botterweck / Heinz-Josef Fabry / Helmer Ringgren, Stuttgart 1973–2000, Bd. 8, Stuttgart / Berlin / Köln 1995, S. 597–637.
- Gertz 2018 = Gertz, Jan C.: Das erste Buch Mose (Genesis). Die Urgeschichte Gen 1–11, Göttingen 2018 (Das Alte Testament Deutsch 1).
- Gertz et al. 2016 = Gertz, Jan C. / Levinson, Bernard M. / Rom-Shiloni, Dalit / Schmid, Konrad (Hgg.): The Formation of the Pentateuch: Bridging the Academic Cultures of Europe, Israel, and North America, Tübingen 2016 (Forschungen zum Alten Testament 111).
- Giangreco 2009 = Giangreco, Rosalia: Templum Majus. Il Duomo Simbolo di Siracusa, Siracusa 2009.
- Grabbe 2006 = Grabbe, Lester L.: The Law, the Prophets, and the Rest: The State of the Bible in Pre-Maccabean Times, in: Dead Sea Discoveries 13.3 (2006), S. 319–338.
- Grund-Wittenberg 2017 = Grund-Wittenberg, Alexandra: Literalität und Institution: Auf der Suche nach lebensweltlichen Kontexten der Literaturwerdung im alten Israel, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 129.3 (2017), S. 327–345.
- Hendel 2012 = Hendel, Ronald S.: A Hasmonean Edition of MT Genesis? The Implications of the Editions of the Chronology in Genesis 5, in: Hebrew Bible and Ancient Israel 1.4 (2012), S. 448–464.
- Hezser 2001 = Hezser, Catherine: Jewish Literacy in Roman Palestine, Tübingen 2001 (Texts and Studies in Ancient Judaism 81).
- Hughes 1990 = Hughes, Jeffrey: Secrets of the Times. Myth and History in Biblical Chronology, Sheffield 1990 (Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series 66).
- Janowski 2013 = Janowski, Bernd: Konfliktgespräche mit Gott. Eine Anthropologie der Psalmen, 4. durchges. und erw. Aufl. Neukirchen-Vluyn 2013.
- Keel 2007 = Keel, Othmar: Die Geschichte Jerusalems und die Entstehung des Monotheismus, Bd. 1, Göttingen 2007 (Orte und Landschaften der Bibel 4,1).
- Keel / Uehlinger 1994 = Keel, Othmar / Uehlinger, Christoph: Der Assyrenkönig Salmanassar III. und Jehu von Israel auf dem Schwarzen Obelisken, in: Zeitschrift für Katholische Theologie 116.4 (1994), S. 391–420.
- Knauf 1998 = Knauf, Ernst Axel: Audiatur et altera pars. Zur Logik der Pentateuch-Redaktion, in: Bibel und Kirche 53.3 (1998), S. 118–126.
- Kratz 2016 = Kratz, Reinhard Gregor: The Analysis of the Pentateuch. An Attempt to Overcome Barriers of Thinking, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 128.4 (2016), S. 529–561.
- Kreuzer 2015 = Kreuzer, Siegfried: Geschichte, Sprache und Text. Studien zum Alten Testament und seiner Umwelt, Berlin / Boston 2015 (Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, Beihefte 479).
- Kugel 2008 = Kugel, James: How to Read the Bible. A Guide to Scripture, Then and Now, New York 2008.
- Kugel 2012 = Kugel, James: A Walk through Jubilees. Studies in the Book of Jubilees and the World of its Creation, Leiden 2012 (Journal for the Study of Judaism, Supplements 156)
- Landsberger 1965 = Landsberger, Benno: Die Eigenbegrifflichkeit der babylonischen Welt, in: Benno Landsberger / Wolfram von Soden (Hgg.): Die Eigenbegrifflichkeit der babylonischen Welt. Leistung und Grenze babylonischer Wissenschaft, Darmstadt 1965, S. 1–18 (Libelli 142) [Nachdruck von: Islamica 2 (1926), S. 355–372].
- Lange 2009 = Lange, Armin: Handbuch der Textfunde vom Toten Meer. Bd. 1: Die Handschriften biblischer Bücher von Qumran und den anderen Fundorten, Tübingen 2009.
- Lange 2016 = Lange, Armin: From Many to One – Some Thoughts on the Hebrew Textual History of the Torah, in: Jan C. Gertz / Bernard M. Levinson / Dalit Rom-Shiloni / Konrad Schmid (Hgg.): The Formation of the Pentateuch, Tübingen 2016 (Forschungen zum Alten Testament 111), S. 121–195.

- Lehmann / Zerneck 2013 = Lehmann, Reinhard G. / Zerneck, Anna Elise: Bemerkungen und Beobachtungen zu der neuen Ophel Pithosinschrift, in: Reinhard G. Lehmann / Anna Elise Zerneck (Hgg.): Schrift und Sprache. Papers read at the 10th Mainz International Colloquium on Ancient Hebrew (MICAH), Mainz, 28–30 October 2011, Waltrop 2013 (Kleine Untersuchungen zur Sprache des Alten Testaments und seiner Umwelt 15), S. 437–450.
- Levinson 2012 = Levinson, Bernard M.: Der kreative Kanon. Innerbiblische Schriftauslegung und religionsgeschichtlicher Wandel im alten Israel. Mit einem Geleitwort von Hermann Spieckermann. Aus dem Engl. übers. von Felipe Blanco Wißmann, Tübingen 2012.
- Lo Sardo 2020 = Lo Sardo, Domenico: Post-Priestly Additions and Rewritings in Exodus 35–40. An Analysis of MT, LXX, and Vetus Latina, Tübingen 2020 (Forschungen zum Alten Testament 2. Reihe 119).
- McCarter / Bunimovitz / Lederman 2011 = McCarter, Kyle P. / Bunimovitz, Shlomo / Lederman, Zvi: An Archaic Ba'al Inscription from Tel Beth-Shemesh, in: Tel Aviv 38.2 (2011), S. 179–193.
- Meshel 2012 = Meshel, Ze'ev (Hg.): Kuntillet 'Ajrud (Horvat Teman). An Iron Age II Religious Site on the Judah-Sinai Border, Jerusalem 2012.
- Najman 2012 = Najman, Hindy: The Vitality of Scripture Within and Beyond the ‚Canon‘, in: Journal for the Study of Judaism 43.4/5 (2012), S. 497–518.
- Nietzsche 1869 = Nietzsche, Friedrich: Homer und die klassische Philologie, Basel 1869, in: Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari, Abt. 2, Bd. 1: Philologische Schriften (1867–1873), bearb. von Fritz Bornmann / Mario Carpitella, Berlin / Boston 2013, S. 247–270.
- Pakkala 2019 = Pakkala, Juha: God's Word Omitted. Omissions in the Transmission of the Hebrew Bible, Göttingen 2019 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 251).
- Pardee 1997 = Pardee, Dennis: Gezer Calendar, in: The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East, 5 Bde., hg. von Eric M. Meyers, New York / Oxford 1997, Bd. 2, S. 396–400.
- Parker 2010 = Parker, David C.: Codex Sinaiticus: The Story of the World's Oldest Bible, London 2010.
- Popper 1862 = Popper, Julius: Der biblische Bericht über die Stiftshütte. Ein Beitrag zur Geschichte der Composition und Diaskeue des Pentateuch, Leipzig 1862.
- von Rad 1970 = Rad, Gerhard von: Weisheit in Israel, Neukirchen-Vluyn 1970 (Unimus ex uno).
- Richelle 2016 = Richelle, Matthieu: Elusive scrolls. Could any hebrew literature have been written prior to the eighth century BCE?, in: Vetus Testamentum 66 (2016), S. 556–594.
- Rollston 2010 = Rollston, Christopher A.: Writing and Literacy in the World of Ancient Israel. Epigraphic Evidence from the Iron Age, Atlanta 2010 (Archaeology and Biblical Studies 11).
- Römer 2012 = Römer, Thomas: Le ‚sacrifice d'Abraham‘, un texte élohiste? Quelques observations à partir de Gn 22,14 et d'un fragment de Qumran, in: Semitica 54 (2012), S. 163–172.
- Römer 2013a = Römer, Thomas: Zwischen Urkunden, Fragmenten und Ergänzungen. Zum Stand der Pentateuchforschung, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 125.1 (2013), S. 2–24.
- Römer 2013b = Römer, Thomas: Einleitung in das Alte Testament. Die Bücher der Hebräischen Bibel und die alttestamentlichen Schriften der katholischen, protestantischen und orthodoxen Kirchen, Zürich 2013.
- Rouillard 1985 = Rouillard, Hedwige: La péricope de Balaam (Nombres 22–24). La prose et les ‚oracles‘, Paris 1985 (Études bibliques N. S. 4).
- Schmid 2011a = Schmid, Konrad: Schriftgelehrte Traditionsliteratur. Fallstudien zur innerbiblischen Schriftauslegung im Alten Testament, Tübingen 2011 (Forschungen zum Alten Testament 77).
- Schmid 2011b = Schmid, Konrad: Authorship. I. Ancient Near East and Hebrew Bible / Old Testament, in: Encyclopedia of the Bible and Its Reception, 19 Bde., Berlin / Boston 2009–, Bd. 3, hg. von Hans-Josef Klauck, Berlin / Boston 2011, S. 116–120.

- Schmid 2012 = Schmid, Konrad: Schöpfung im Alten Testament, in: Konrad Schmid (Hg.): Schöpfung, Tübingen 2012 (Themen der Theologie 4; UTB 3514), S. 71–120.
- Schmid 2016a = Schmid, Konrad: Das kosmische Weltgericht in den Prophetenbüchern und seine historischen Kontexte, in: Hanna Jenni / Markus Saur (Hgg.): Nächstenliebe und Gottesfurcht: Beiträge aus alttestamentlicher, semitistischer und altorientalischer Wissenschaft für Hans-Peter Mathys zum 65. Geburtstag, Münster 2016 (Alter Orient und Altes Testament 439), S. 409–434.
- Schmid 2016b = Schmid, Konrad: Die Schrift als Text und Kommentar verstehen. Theologische Konsequenzen der neuesten literaturgeschichtlichen Forschung an der Hebräischen Bibel, in: Jahrbuch für Biblische Theologie 31 (2016), S. 47–63.
- Schmid 2019 = Schmid, Konrad: Theologie des Alten Testaments, Tübingen 2019 (Neue theologische Grundrisse).
- Schmid 2021 = Schmid, Konrad: Literaturgeschichte des Alten Testaments: Eine Einführung, 3. Aufl. Darmstadt 2021.
- Schmid 2022 = Schmid, Konrad: Textual, Historical, Sociological, and Ideological Cornerstones of the Formation of the Pentateuch, in: Jaeyoung Jeon (Hg.): Who Wrote the Pentateuch, Atlanta 2022 (Society of Biblical Literature, Ancient Israel and its Literature), S. 29–51.
- Schmid / Schröter 2020 = Schmid, Konrad / Schröter, Jens: Die Entstehung der Bibel. Von den ersten Texten zu den heiligen Schriften, 3. Aufl. München 2020.
- Schmitt 1994 = Schmitt, Hans-Christoph: Der heidnische Mantiker als eschatologischer Jahweprophet. Zum Verständnis Bileams in der Endgestalt von Num 22–24, in: Ingo Kottsieper (Hg.): „Wer ist wie du, Herr, unter den Göttern?“ Studien zur Theologie und Religionsgeschichte Israels. Für Otto Kaiser zum 70. Geburtstag, Göttingen 1994, S. 180–198.
- Schroer / Münger 2017 = Schroer, Silvia / Münger, Stefan (Hgg.): Khirbet Qeiyafa in the Shephelah. Papers Presented at a Colloquium of the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies Held at the University of Bern, September 6, 2014, Fribourg 2017 (Orbis Biblicus et Orientalis 282).
- Schwöbel 2009 = Schwöbel, Christoph: The Trinity between Athens and Jerusalem, in: Journal of Reformed Theology 3 (2009), S. 22–41.
- Siegert 2001 = Siegert, Folkert: Zwischen Hebräischer Bibel und Altem Testament. Eine Einführung in die Septuaginta, Münster 2001 (Münsteraner judaistische Studien 9).
- Sivan 1998 = Sivan, Daniel: The Gezer Calendar and Northwest Semitic Linguistics, in: Israel Exploration Journal 48.1/2 (1998), S. 101–105.
- Ska 2009 = Ska, Jean-Louis: Genesis 18:6 – Intertextuality and Interpretation – „It All Makes Flour in the Good Mill“, in: Jean-Louis Ska: The Exegesis of the Pentateuch. Exegetical Studies and Basic Questions, Tübingen 2009 (Forschungen zum Alten Testament 66), S. 89–96.
- Spieckermann 2012 = Spieckermann, Hermann: From Biblical Exegesis to Reception History, in: Hebrew Bible and Ancient Israel 1.3 (2012), S. 327–350.
- Steck 1999 = Steck, Odil Hannes: Exegese des Alten Testaments: Leitfaden der Methodik. Ein Arbeitsbuch für Proseminare, Seminare und Vorlesungen, 14. durchges. und erw. Aufl. Neukirchen-Vluyn 1999.
- Steins 1996 = Steins, Georg: Torahbindung und Kanonabschluss: Zur Entstehung und kanonischen Funktion der Chronikbücher, in: Erich Zenger (Hg.): Die Torah als Kanon für Juden und Christen, Freiburg i.Br. 1996 (Herders biblische Studien 10), S. 213–256.
- Stordalen 1992 = Stordalen, Terje: Genesis 2,4. Restudying a *locus classicus*, in: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 104.2 (1992), S. 163–177.
- Tappy / McCarter 2008 = Tappy, Ron E. / McCarter, Peter Kyle (Hgg.): Literate Culture and Tenth-Century Canaan. The Tel Zayit Abecedary in Context, Winona Lake, IN 2008.
- Teeter 2014 = Teeter, David Andrew: Scribal Laws. Exegetical Variation in the Textual Transmission of Biblical Law in the Late Second Temple Period, Tübingen 2014 (Forschungen zum Alten Testament 92).

- Teeter / Tooman 2020 = Teeter, David Andrew / Tooman, William A.: Standards of (In)coherence in Ancient Jewish Literature, in: *Hebrew Bible and Ancient Israel* 9.2 (2020), S. 94–129.
- Tov 2003 = Tov, Emanuel: The Text of the Hebrew / Aramaic and Greek Bible Used in the Ancient Synagogues, in: Birger Olsson / Magnus Zetterholm (Hgg.): *The Ancient Synagogue from its Origins until 200 C. E. Papers Presented at an International Conference at Lund University, October 14–17, 2001, Stockholm 2003* (Coniectanea Biblica New Testament Series 39), S. 237–259.
- Tov 2012 = Tov, Emanuel: *Textual Criticism of the Bible*, 3. durchges. und erw. Aufl. Minneapolis, MN 2012.
- de Troyer 2008 = de Troyer, Kristin: When Did the Pentateuch Come into Existence? An Uncomfortable Perspective, in: Martin Karrer / Wolfgang Kraus (Hgg.): *Die Septuaginta. Texte, Kontexte, Lebenswelten. Internationale Fachtagung veranstaltet von Septuaginta Deutsch (LXX.D), Wuppertal 20.–23. Juli 2006, Tübingen 2008* (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 219), S. 269–286.
- Ulrich 2010 = Ulrich, Eugene: *The Biblical Qumran Scrolls. Transcriptions and Textual Variants*, Leiden / Boston 2010 (Supplements to Vetus Testamentum 134).
- Wade 2003 = Wade, Martha Lynn: Consistency of Translation Techniques in the Tabernacle Accounts of Exodus in the Old Greek, *Atlanta 2003* (Septuagint and Cognate Studies 49).
- Wagner 2007 = Wagner, Andreas: Der Parallelismus membrorum zwischen poetischer Form und Denkfigur, in: Andreas Wagner (Hg.): *Parallelismus membrorum*, Fribourg / Göttingen 2007 (*Orbis Biblicus et Orientalis* 224), S. 1–26.
- Wahl 1997 = Wahl, Harald Martin: *Die Jakobserzählungen. Studien zu ihrer mündlichen Überlieferung, Verschriftung und Historizität*, Berlin / New York 1997 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft N. F. 258).
- Waltke / O'Connor 1990 = Waltke, Bruce K. / O'Connor, Michael: *An Introduction to Biblical Hebrew Syntax*, Winona Lake, IN 1990.
- Weippert / Weippert 1982 = Weippert, Helga / Weippert, Manfred: Die *Bileam*-Inscription von Tell Dēr 'Allā, in: *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins* 98 (1982), S. 77–103.
- Wevers 1977 = Wevers, James W.: The Earliest Witness to the LXX Deuteronomy, in: *The Catholic Biblical Quarterly* 39.2 (1977), S. 240–244.
- Wevers 1993 = Wevers, James W.: The Building of the Tabernacle, in: *Journal of North West Semitic Languages* 19 (1993), S. 123–131.
- Xeravits / Porzig 2015 = Xeravits, Géza G. / Porzig, Peter: *Einführung in die Qumranliteratur. Die Handschriften vom Toten Meer*, Berlin / Boston 2015 (De Gruyter Studium).
- Zahn 2011 = Zahn, Molly: *Rethinking Rewritten Scripture. Composition and Exegesis in the 4Q Reworded Pentateuch Manuscripts*, Leiden 2011 (Studies on the Texts of the Desert of Judah 95).

Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musikermotetten

Abstract

In this chapter, a new research approach is evaluated, which proposes how the concept of multiple authorship can help to better understand the musician motets and how new impulses for concepts of multiple authorship can be drawn from them. On the basis of two selected examples, *Apollinis eclipsatur* by Bernard de Cluny and *Mater floreat* by Pierre Moulu, it is shown that different levels of authorship – from the composition process to the interpretation and reception process – can be found in the musician motets and must be understood in relation to each other. The first example, *Apollinis eclipsatur*, shows how the compositional design not only names several authorial instances but also incorporates attributed characteristics of these authors into the composition's structure. In *Mater floreat*, the focus is on the establishment of a community, which is not only connected by the shared sphere of employment and genealogical references but also on the collective process of creating. In addition to the detailed aspects of the individual examples, new perspectives on the conception of authorship are revealed with the help of an analytical-systematic model. This new approach shows that the musician motets involve not only the self-referential naming and genealogical linking of musicians but rather multiple connections of authorial entities, which must be analysed and considered very precisely.¹

Keywords

Early Modern Period, Franco-Flemish Polyphony, *Auctor*, Authority, Composer, Cooperation, Group Awareness, Multiple Composition

Ogleich die Gattung Motette bereits anhand vieler ausführlicher Forschungsbeiträge betrachtet wurde, erstaunt ein Satz in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* besonders: „Zuletzt bedarf die hinsichtlich ihrer Absichten und Verwendung bisher noch vollkommen unerforschte Eigenart der selbstreferenziellen Komponisten-Motette der Erwähnung, die, mit unterschiedlichen funktionalen Akzenten, bis weit in das 16. Jh. von Bedeutung blieb (Musikermotette).“² Bei dieser Einschätzung verwundert zuerst, dass die Komponisten- bzw. Musikermotette trotz bereits vieler Auseinander-

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes A4: ‚Bade- und Kurmusik in der Frühen Neuzeit‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.
- 2 Kügle / Lütteken / Forchert 1997, Sp. 525.

setzungen hinsichtlich ihrer „Absichten und Verwendung“ in ihrer Eigenart noch nicht hinreichend erforscht sei. Zudem wird der selbstreferenzielle Bezug des Komponisten als wesentliches Merkmal der Musikermotette hervorgehoben, obwohl auch andere Charakteristika zentral erscheinen: Neben der Selbstreferenzialität ist jedenfalls auch der Bezug zu anderen Musikern und Komponisten relevant, der in den Musikermotetten sehr unterschiedlich gelagert sein kann. Als neu gewichteter Forschungsansatz soll in folgendem Beitrag deshalb untersucht werden, ob das Konzept von pluraler Autorschaft helfen kann, die Musikermotetten in ihrem Konzept besser verstehen zu lernen. Ebenso soll versucht werden, anhand der Musikermotetten neue Impulse für Konzepte pluraler Autorschaft zu erlangen. In einem ersten Schritt soll der Blick kurz auf den Stellenwert des musikalischen Autors in den Kompositionen des Spätmittelalters und in der Frühen Neuzeit geworfen und aufgezeigt werden, inwiefern die Musikermotette hierbei eine Sonderstellung einnimmt. Daran anschließend möchte ich zwei Musikermotetten herausgreifen, nämlich B.³ de Clunys Motette *Apollinis eclipsatur* aus dem 14. Jahrhundert und Pierre Moulus Motette *Mater floreat* zu Beginn des 16. Jahrhunderts, um der Frage nachzugehen, inwiefern diese beiden Kompositionen plurale Autorschaftsdiskurse ergänzen können.⁴ Während sich im ersten Beispiel der Komponist im Notentext selbst nennt und sich damit zu anderen Autoreninstanzen im Werk positioniert, verzichtet der Komponist des zweiten Beispiels auf eine Nennung im Notentext, aber schafft im Werk ein Gruppenbewusstsein der erwähnten Autoreninstanzen. Schließlich möchte ich in einem dritten Punkt zeigen, wie ein eventueller systematischer Ansatz diesbezüglich aussehen kann und welche Impulse für einen weiterführenden Diskurs über plurale Autorschaft in der (Musik-)Kultur der Frühen Neuzeit mitgenommen werden können.

1. Allgemeiner Stellenwert des (pluralen) Autors in der Musik

Der Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit bringt allgemein neue Ansätze von Autorschaft mit sich, die sich nicht nur durch die aufkommende Druckkultur,⁵ sondern

- 3 Aus den Quellen geht der vollständige Vorname des Komponisten nicht eindeutig hervor, höchstwahrscheinlich lautet er Bernard. Der Komponist ist allerdings nicht mit anderen Mönchen aus Cluny zu verwechseln, die denselben Namen tragen, z. B. der Verfasser von *De Contemptu Mundi*.
- 4 Bei der Beschränkung auf diese beiden Beispiele fallen viele weitere Aspekte anderer Musikermotetten weg, die ebenfalls für plurale Autorschaftskonzepte interessant wären; jedoch ermöglicht die Beschränkung ein detaillierteres Eingehen auf die beiden Beispiele und systematische Betrachtungen. Für eine Übersicht unterschiedlicher Musikermotetten s. Hatter 2019, S. 54 und 60; Calella 2014, S. 85–102.
- 5 Die Zuordnung von Autoren ist oft durch den Paratext gegeben, der allgemein mit der Druckkultur auftaucht und in der Manuskriptkultur noch nicht gegeben ist. Ergänzende Überlegungen zur Relevanz von früheren Autorenzuschreibungen stellt u. a. Janz 1995 an.

auch musikspezifisch in der ‚Entstehung des Komponisten‘ äußern.⁶ Den größtenteils anonymen Werken des Mittelalters stehen nun vermehrt Kompositionen gegenüber, die aufgrund von Referenzen im Werk oder Paratext Rückschlüsse auf einen Komponisten zulassen, aber eine sorgsame Ausdifferenzierung des Autorbegriffs erfordern. So ist die moderne Verwendung des Begriffs ‚Autor‘ anders als die musikhistorische Ausgangslage, in welcher der Autor (besser gesagt der *auctor*) vornehmlich mit den Erfindern der Musik oder den Textautoren der Musiktheorie in Verbindung gebracht wird.⁷ Es stehen sich jedenfalls die Begriffe *cantor*, *auctor* und *musicus* gegenüber, wobei es sich hier um keine homogenen und strikt voneinander abgetrennten Begrifflichkeiten handelt, sondern ein Komponist und Autor zugleich auch als ausführender Musiker in Erscheinung treten kann.⁸ Der Komponist eines Werkes agiert vornehmlich als *cantor*, *magister capellae*, *magister puerorum* etc., und vereint in sich eine schaffende und ausführende Funktion – der *musicus* hingegen ist meist der Theoretiker, der über seine Kenntnisse der numerischen und rationalen Aspekte der Musik definiert wird.⁹ Der Begriff *compositor* ist zwar bereits im Mittelalter belegbar, dabei aber eher als Tätigkeitsbeschreibung und nicht als festes Berufsbild zu verstehen.¹⁰ Um einen Anknüpfungspunkt für (plurale)

- 6 Die Entstehung des Komponisten dieser Zeit ist bereits sehr detailliert in der Musikwissenschaft behandelt worden. Dabei soll keine Verklärung oder mythische Geburtsstunde des Komponisten tradiert werden, sondern eine differenzierte Betrachtung erfolgen. Breit rezipiert ist der vornehmlich sozialgeschichtliche Ansatz von Ludwig Finscher 1975, vgl. auch Huck 2012. Calella weist speziell auf die Verschränkung mit der Entstehung des Werkbegriffs hin und gibt einen guten Überblick über die verschiedenen Forschungsansätze zur Entstehung des Komponisten im musikwissenschaftlichen Diskurs. Vgl. Calella 2014, S. 34: „Autoren, die dieses Phänomen zu erklären versuchen, greifen entweder auf ideengeschichtliche bzw. sozialhistorische Modelle zurück oder sie streben nach einem Kompromiss zwischen beiden Perspektiven.“
- 7 Zur Differenzierung des Begriffs *auctor* s. Calella 2014, S. 137 und Calella 2011, S. 145–147. Zu den Autorfunktionen und der Anonymität von Werken im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit s. auch Calella / Schmidt 2013, S. 10f. Die Trennung in Komponist, Musiktheoretiker und Autorität ist allerdings nicht trennscharf zu betrachten, da sowohl Theoretiker als auch Komponisten als Autoren bzw. *auctores* benannt werden. Vgl. Schmidt 2004, S. 41–52.
- 8 Allgemeine, ausführliche Überlegungen zu den Begriffen *musicus* und *cantor* nimmt Erich Reimer vor. Vgl. Reimer 1978 oder Reimer 1972.
- 9 Diese auf Boethius zurückgehende terminologische Unterscheidung in *musicus* und *cantor* ist im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit nicht als trennscharf zu verstehen, schwingt jedoch immer auf verschiedenen Ebenen mit. Zur Unterscheidung von *musica theorica* und *musica practica* s. auch Haas 2007, S. 13–15.
- 10 Der Begriff *compositor* ist bereits ab dem 9. bzw. 10. Jahrhundert belegt, wie z.B. Calella 2014, S. 49, aufzeigt. Dennoch sind die Rolle und das Berufsbild des Komponisten noch nicht so klar umrissen wie in der späten Neuzeit. Erst ab ca. 1470/1480 zeigt sich, dass mit dem Wort *componista* als Vorform des deutschen Wortes ‚Komponist‘ auch eine Standes- und Berufsbezeichnung verbunden ist, vgl. Fuhrmann 2019, S. 45. Zudem gilt es auf die Verknüpfung des *ingenium* – des Auftauchens bzw. der Bezeichnung des Genies und Komponisten – zu achten. Vgl. Calella 2014, S. 199 sowie Wegman 1996.

Autorschaftskonzepte zu erlangen und keine terminologische Verwirrung zu entfalten, werde ich den Begriff Autor als komponierende Instanz¹¹ verwenden; jedoch ist immer mitzudenken, dass es sich vornehmlich um einen prekären Begriff in der Musik handelt, der nicht kongruent mit dem Begriff der Textwissenschaften ist.¹²

Im Blick auf die Musikermotetten zeigt sich, dass ihre Besonderheit im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit unter anderem auf eine konkrete Autorenuordnung zurückzuführen ist.¹³ Diese Autorenuordnung ist meist nicht nur aus weiterführenden Informationen – aus einem Paratext¹⁴ – ersichtlich, sondern kann bei vielen Musikermotetten direkt dem Werk bzw. Werktext entnommen werden.¹⁵ Ein unverkennbares Merkmal der Musikermotetten ist vorerst die Selbstreferenz des Komponisten und eine Zuordnung des Werkes zu seinem Autor. Der Autor nennt sich nicht nur als Schöpfer eines Werkes, sondern positioniert sich selbst innerhalb des Werkes und der direkten Werkaussage.¹⁶ Diese Selbstreferenz bzw. die Selbstnennung wurde bereits aus unterschiedlichen Perspektiven in der Forschung beleuchtet, doch greift eine Reduktion von Musikermotetten auf Selbstreferenzialität oder biographische Details zu kurz.¹⁷ Die Auseinandersetzung mit den Musikermotetten kann nicht nur die Erwähnung des Komponistennamen mit eventuellen biographischen Selbstreferenzen¹⁸ in Einklang bringen,

- 11 Die Entsprechung ‚musikalischer Autor = Komponist‘ nimmt auch auf Calellas Ausführungen Bezug (vgl. Calella 2014, S. 243).
- 12 Für weitere Überlegungen zum Autorschaftsdiskurs s. auch die Einleitung dieses Bandes, S. XVI–XXIII.
- 13 Ein anderer, kritisch zu betrachtender Ansatz ist die These von Mark Everist und Sylvia Huot, dass Anonymität als Zeichen von pluraler Autorschaft interpretiert werden kann bzw. das Fehlen von Autorennamen in der Motette des 13. Jahrhunderts auf eine untrennbare Zusammenarbeit mehrerer Autoren hinweist. Vgl. hierzu Calella 2014, S. 56.
- 14 Zu Hinweisen über Paratexte und über die Funktion von Musikdrucken bzw. -handschriften um 1500 s. auch Schmidt-Beste 2010.
- 15 Vgl. Calella 2014, S. 85: „Besonders in der Manuskriptkultur, bei der eine hohe Wahrscheinlichkeit besteht, dass eine Zuschreibung bei der skriptographischen Übertragung ausgelassen wird, dient die Einfügung der Komponistennamen in den vertonten Text dazu, eine engere Bindung zwischen Autor und Werk zu signalisieren und zugleich abzusichern.“
- 16 Dies muss bei den Musikermotetten allerdings auch nicht immer der Fall sein, wie sich im Beispiel *Mater floreat* von Pierre Moulu zeigt.
- 17 Auch Jane Hatter weist in ihrer Monographie darauf hin, dass der Fokus in der Forschung vermehrt auf die biographischen Details als auf die Aspekte pluraler Autorschaft bzw. die Musikerkollektive der Motetten gerichtet ist: „Fifteenth-century musicians’ motets are more commonly used in discussions of the biographies of individuals, rather than explored for their implications as expressions of corporate identity.“ (Hatter 2019, S. 56, Fußnote 7).
- 18 Wie erhellend die Auseinandersetzung mit den Selbstreferenzen und intertextuellen Referenzen eines Komponisten sein können, zeigt sich in vielen Beispielen, s. u. a. Lütteken 2000. Kritisch zu beachten ist jedoch generell die kontroverse Verbindung von Werk und Biographie, die ausdifferenziert werden muss.

sondern die Verbindungen zu weiteren Autoreninstanzen aufdecken, die in diesen Werken steckt.¹⁹ Selbstverständlich ist die Reflexion pluraler Autorschaftsdiskurse erst dann möglich, wenn die beteiligten Autoren und ihre Verbindungen zueinander offengelegt werden können. Der Autor muss sich, wie sich in den Beispielen zeigen wird, in den Text oder Kontext des Werkes positionieren und hat damit bereits vorab einen doppelten Status: Der Autor ist als namentlicher Urheber des Werkes gesichert und nimmt gleichzeitig eine Rolle bzw. eine Position im Werk selbst ein. Zusätzlich handelt es sich bei Vokalkompositionen meist um Werke pluraler Autorschaft, da zum Komponisten oft ein separater Textautor hinzutritt. Bei den Musikermotetten können aufgrund der Quellenlage vielfach keine eindeutigen Aussagen getroffen werden, wie das Verhältnis von Textdichter und Komponist einzuschätzen ist, aber eine Nennung bzw. Positionierung des Komponisten ist meist durch die Selbstreferenzialität gegeben.²⁰ Durch das Text-Ton-Verhältnis birgt die Motette somit das Potenzial der kollektiven oder kollaborativen Autorschaft, die bereits dem Schaffungsprozess aller Vokalgattungen innewohnt.²¹

Abgesehen von diesen basalen Überlegungen zur Autorschaft ist schließlich die Aufführung bzw. musikalische Interpretation mitzudenken, die nicht nur die Musikermotetten oder andere Vokalkompositionen betrifft, sondern alle musikalischen Werke. Musik ist stets Komposition (*factum*) und Interpretation (*fieri*) zugleich und muss daher erklingen, um sich zu konstituieren. Für dieses Erklingen sind musikalische Akteure notwendig: Im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit kann die Person des Komponisten und Musikers in einer Person zusammenfallen, und es ist somit nicht zwingend von einer Trennung in Produktion und Interpretation des Werkes auszugehen.²² Bei den Motetten als mehrstimmige Werke ist jedoch offensichtlich, dass mehrere Interpreten für die klangliche Gesamtkonstitution des Werkes erforderlich sind.²³

- 19 Bessler 1978, S. 249: „Durch sie [die Musikermotette, L.A.] erfährt man etwas vom geselligen Treiben jenes Kollegiums, in dem sich der Musiker lange Zeit geborgen fühlen konnte.“
- 20 Einige Werke, wie die Motette *Argi vices Poliphemus / Tum Philemon rebus paucis* lassen aufgrund der Textanlage jedoch auch erkennen, wer Textdichter und Komponist war. In dieser vielfach beschriebenen Motette signieren die beiden Autoren im Motettentext „Hec Guillelmus dictans favit / Nicolao qui cantavit / ut sit opus consummatum.“ Vgl. Calella 2011, S. 153 und Calella 2014, S. 88.
- 21 Plurale Autorschaft verstehe ich hier als allgemeinen Überbegriff, wenn mehrere Autoreninstanzen am Produktionsprozess beteiligt sind. Wenn die Autoren als voneinander unabhängige Individuen im ästhetischen Produktionsprozess absichtlich zusammenarbeiten, ist dies als *kollaborative* Autorschaft zu betrachten. Wenn die plurale Autorschaft durch voneinander unabhängige Produktionsprozesse verschiedener Personen gekennzeichnet ist, die als Individuen im Prozess nicht wesentlich interagieren, kann man von *kollektiver* Autorschaft sprechen. S. dazu auch die Einleitung in diesem Band, XXIX f.
- 22 Hierbei ist die Trennung der musikalischen Autorschaft in Komponist und Aufführende nicht so stark getrennt wie in der späten Neuzeit.
- 23 Besonders für die Klangvorstellung scheint dies wesentlich, wenn wir von einer Zeit sprechen, in der es noch keine Partituren im heutigen Sinne gab. Weder die Stimmbücher noch die Chorbücher

2. Konzepte pluraler Autorschaft in Musikermotetten

Der Blick auf die Motette *Apollinis eclipsatur*²⁴ von Bernard de Cluny aus der Mitte des 14. Jahrhunderts eröffnet einen konkreten Zugang zu den Charakteristika der Musikermotette:

TRIPLUM

Apollinis eclipsatur
 numquam lux cum peragatur
 Signorum ministerio
 bis sex, quibus armonica fulget arte
 basilica musicorum collegio
 multiformibus figuris
 e quo nitet J. de Muris
 modo colorum vario
 Philippus de Vitriaco
 acta plura vernant a quo
 ordine multiphario
 noscit Henricus Helene
 tonorum tenorem bene
 Magno cum Dionisio
 Regaudus de Tiramonte
 Orpheico potus fonte
 Robertus de Palacio
 actubus petulancia
 fungens gaudet poetria
 Guilhermus de Mascaudio
 Egidius de Morino
 baritonans cum Guarino
 quem cognoscat Suessio
 Arnaldus Martini iugis
 philomena P. de Brugis
 Gaufridus de Barilio
 vox quorum mundi climata
 penetrat ad agalmata
 Doxe fruantur bravo!

Das Licht des Apoll wird nie verfinstert, während es die zweimal sechs Tierkreiszeichen in seinem Dienst durchläuft, mit deren harmonischer Kunst die Kirche durch die Gemeinschaft der Musiker in vielgestaltigen Figuren erstrahlt. Aus dieser strahlt Jehan des Murs durch die abwechslungsreiche Art seiner Farben [Ausschmückung] hervor, [ebenso] Philippe de Vitry, von dem vielerlei Werke in mannigfaltiger Ordnung entsprossen. Henri d'Helene kennt, zusammen mit Denis le Grand, den Lauf der Töne gut. Regaud de Tirllemont hat aus dem orphischen Brunnen getrunken. Robert du Palais führt seine Werke mit Kühnheit aus. Es erfreut sich an der Poesie Guillaume de Machaut. Gilles de la Theroanne singt zusammen mit Guarino tief, damit Soissons ihn kennenlernt. Arnaud de Saint-Martin-du Ré, die unerschöpflich singende Nachtigall. Pierre de Brügge [und] Godefroy de Baralle. Die Stimme dieser Männer dringt bis an die Pole der Welt vor, zu ihrer Ehre. Mögen sie den Preis des Ruhmes genießen!

stellen die Stimmen in vertikal ausgerichteten Partituren dar und es ist aufgrund dieser Darstellung im Notat schwierig, das Werk als Ganzes zu erfahren. Erst durch die Aufführung kann sich das Werk simultan konstituieren und ein vollständiger Höreindruck entstehen.

- 24 Die Motette ist sowohl drei- als auch fünfstimmig überliefert und es ist davon auszugehen, dass zur dreistimmigen Ausgabe später noch zwei zusätzliche Stimmen hinzukomponiert wurden. In den folgenden Ausführungen konzentriere ich mich auf die dreistimmige Version, die in einer Edition von Harrison 1968 vorliegt. Für nähere Ausführungen und eine Edition der fünfstimmigen Fassung sei auf Gómez verwiesen, die auch einen Überblick über die Quellenlage gibt, vgl. Gómez 1985, S. 9–12. Auch spätere instrumentale Fassungen in einer Wiener Quelle werde ich an dieser Stelle nicht berücksichtigen. Vgl. hierzu Strohm 1993, S. 116 und 260.

DUPLUM

Zodiacum signis lustrantibus
 armonia Phebi fulgentibus
 musicali palam sinergia
 Pictagore numerus ter quibus
 adequatur preradiantibus
 Boecii basis solercia
 B. de Cluni nitens energia
 artis practice cum theoria recommendans
 se subdit omnibus presenciam per salutaria
 Musicorum tripli materia
 noticiam dat de nominibus.

Indem die Sternzeichen den Tierkreis erleuchten und mit der Harmonie des Phoebus in offensichtlicher musikalischer Synergie aufscheinen, durch deren Erstrahlen die dreifache Zahl des Pythagoras mit der Kunstfertigkeit der Basis des Boethius gleich gemacht wird, empfiehlt sich B. de Cluni, der durch die mit der Theorie verbundene Kraft der praktischen Kunst glänzt, mit diesen vorliegenden Grüßen allen unterwürfigt. Der Inhalt des Triplums gibt die Namen der Musiker bekannt.

TENOR

In omnem terram exiuit sonus eorum et in fines orbis terre verba eorum.²⁵

In alle Länder ist ihr Klang ausgegangen und ihre Worte bis an die Grenzen des Erdkreises.

Wenngleich nicht feststellbar ist, auf wen der Text zurückgeht, erstaunt diese dreistimmige Motette aus dem 14. Jahrhundert durch ihre musikalischen Verweise, intertextuellen Bezüge und weitere Anknüpfungspunkte an verschiedene Werke.²⁶ Im Triplum wird neben dem nie endenden Licht²⁷ des Apolls ein Lob auf die Musiker formuliert, die alle Zeitgenossen des Bernard de Cluny waren. Fast alle dieser erwähnten Musiker können mit Namen und ungefähren Lebensdaten bestimmt werden.²⁸ Unklar ist, weshalb Bernard de Cluny seinen Fokus genau auf diese zwölf Musiker gerichtet

- 25 Ich stütze mich auf die Ausgabe von Harrison 1968, hier S. 50–53. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir. Mein Dank für die Übersetzungshilfe gilt Katharina Ost.
- 26 Hatter 2019, S. 60, Fußnote 26, bezieht sich auf den Vortrag von Wolfgang Fuhrmann („Musicians Motets and Musicians’ Motets in the Late Middle Ages: Notation, Self-Reflection and Social Identity“ am 29. und 30. Mai 2014 in Tours) und weist beispielsweise darauf hin, dass es einen musikalischen Bezug zwischen den beiden Motetten *Alma polis religio* und *Apollinis eclipsatur* gibt. Ebenso geht Gómez 1985, S. 16f., davon aus, dass Verbindungen zweier Passagen im Tenor von *Apollinis eclipsatur* und *Sub Arturo* bestehen. Diese kompositorischen Bezüge auf andere Werke und andere Stimmen, die in unterschiedlichen Bearbeitungen, z. B. *cantus-firmus*-Bearbeitungen oder Parodieverfahren, benutzt werden, können in meinen Beobachtungen jedoch nur peripher angesprochen werden, da es sich hier eher um Kompositionstechniken als um Autorschaftsfunktionen handelt.
- 27 Desmond 2018, S. 2f. und 16, hebt besonders die Lichtmetaphern des Duplum und Triplum in Bezug auf die *subtilitas* hervor.
- 28 Gómez 1985, S. 18, listet die Namen mit biographischen Jahreszahlen in der Reihenfolge der Motette auf, nämlich Jehan des Murs (Johannes de Muris), Philippe de Vitry (Philippus de Vitriaco), Henri d’Helene (Henricus Helene), Denis le Grand (Dionysius Magnus), Regaud de Tirlémont (Regaudus de Tiramonte), Robert de Palais (Robertus de Palatio), Guillaume de Machaut (Guilhermus de Mascaudio), Gilles de Therouanne (Egidius de Murino), Guarin (Garino/Guarino), Arnaud de Saint-Martin-du Ré (Arnaldus Martini), Pierre de Bruges (Petrus de Brugis) und Godefroy de Ba-

hat, da auch eine Verbindung der erwähnten Musiker bzw. ihrer Epitheta mit den Tierkreiszeichen nicht klar feststellbar ist.²⁹ Die Festlegung auf die Zahl zwölf hat jedoch unterschiedliche Erklärungsansätze in der Forschung hervorgerufen.³⁰ Diesem für die Musikermotette typischen, kollektiven Lobpreis steht das Duplum gegenüber, in dem mit Pythagoras und Boethius zwei Autoritäten der *ars musica* genannt werden und sich im Anschluss daran Bernard de Cluny, der Komponist der Motette, einreicht. Er befindet sich somit im Text (und nicht nur im Paratext) doppelt verankert: Als ausführender Musiker und Komponist steht er im Bezug zu seinen Zeitgenossen des 14. Jahrhunderts, setzt sich aber zugleich von diesen ab, indem er sich nicht im Triplum verewigt, sondern im Duplum mit Pythagoras und Boethius.³¹ Obgleich die Festlegung einer Werkintention speziell in Autorschaftsdiskursen mit Vorsicht zu genießen ist, scheint in diesem Fall der Zweck des Komponisten mit der Nennung der zwei Autoritäten relativ klar: Der Komponist gliedert sich an die zwei *auctores*³² der *musica speculativa*, die in Abgrenzung zu den zeitgenössischen Musikern³³ des Triplums stehen. Wie David Howlett in seiner umfangreichen Analyse verdeutlicht, gestaltet Bernard de Cluny seine Komposition im ausgeglichenen Verhältnis der drei Stimmen zwischen Musikpraxis und Musiktheorie.³⁴

- rale (Gaufridus de Barilio). Trotz einiger biographischer Unklarheiten wirkten alle genannten Musiker in der Mitte des 14. Jahrhunderts, in welchen Zeitraum auch die Motette zu datieren ist.
- 29 Es ist durchaus möglich, dass der Komponist einen Bezug der einzelnen Tierkreiszeichen zu den erwähnten Musikern intendiert hat, aber aufgrund der spärlichen Informationen zu den Werken und Lebensdaten dieser Musiker kann derzeit keine Zuordnung vorgenommen werden.
- 30 Gómez verweist u. a. auf die Zahl Zwölf in Verbindung mit den zwölf Tierkreiszeichen und der Multiplikation der Zahl Vier als wichtige pythagoräische Zahl. Umfangreiche numerologische Interpretationen liefert Howlett 2005.
- 31 Es handelt sich bei dieser Konstellation folglich nicht um eine patrilineare Verbindung von Vaterfiguren (Bild der musikalischen Elternschaft bzw. *paterfamilias*), wie es auch oft in Kompositionen der Zeit vorkommt, sondern um ein Auflisten von Zeitgenossen und eine Selbsteinordnung in die Nähe von Pythagoras und Boethius, vgl. Higgins 1997, S. 171–173. Im Duplum zeigt sich ein Chiasmus, in dem sich Bernard de Cluny gegenüber Boethius setzt, vgl. Howlett 2005, S. 155.
- 32 Wie bereits Hüschen 1973, S. 226, aufzeigt, lassen sich grundsätzlich zwei Strömungen bei den *auctores* als *inventores musicae* feststellen: 1) klassisch-antik (Pythagoras) oder 2) biblisch-antik (Jubal). Bei der Motette *Apollinis eclipsatur* handelt es sich demnach um ein Beispiel der klassisch-antiken Tradition, in der Pythagoras als Erfinder der Musik dargestellt wird. Zur Ausdifferenzierung von *auctor* und *auctoritas* s. auch Lütteken 2004, S. 9–18.
- 33 Die zwölf erwähnten Personen sind als ausführende Musiker nicht trennscharf als Gegensatz zu den Musiktheoretikern zu sehen, da einige der Musiker, wie z. B. Egidius de Murino auch nachweislich als Musiktheoretiker tätig waren. Abzugrenzen sind die antiken Autoren (Pythagoras und Boethius) von den zwölf Musikern des 14. Jahrhunderts vor allem durch Dignität und Tradition. Vgl. Desmond 2018, S. 4f.
- 34 Vgl. Howlett 2005, S. 158f. In Triplum und Duplum zeigt sich der inhaltliche Zusammenklang der Stimmen kompositorisch genau aufeinander abgestimmt: Kurz bevor im Duplum die erste Silbe von *signis* gesungen wird, wird im Triplum die erste Silbe von *signorum* gesungen. Ebenso folgt auf die *armonia Phebi fulgentibus* im Duplum *armonica fulget* im Triplum sowie kurz darauf auf *musicali*

Die Motette kann durch vielschichtige Bezugspunkte analysiert werden, die mit kosmologischen Anspielungen (Apoll und die Tierkreiszeichen) sowie den *auctores* (Pythagoras und Boethius) und zwölf Musikern das Konzept der *musica mundana* und *humana* untermauern.³⁵ Hierbei zeigen sich die Gestaltungsmöglichkeiten der mehrstimmigen Musikermotette, bei der durch die Aufteilung und Abgrenzung des Textes sowie der Gestaltung in den Stimmen eine Zugehörigkeit und Hierarchisierung möglich ist.³⁶ Es tauchen mehrere personale Instanzen in dieser Motette auf, doch reicht dies allein noch nicht aus, um von pluraler Autorschaft zu sprechen. Erst durch die vorhandenen Verbindungen dieser personalen Instanzen wird dies ermöglicht. Die gelobten, ausführenden Musiker und Komponisten bilden ein zusammengehörendes Kollektiv,³⁷ wobei der Komponist Bernard de Cluny sich durch die Eingliederung neben Pythagoras und Boethius zugleich in ein anderes Kollektiv setzt, nämlich das Kollektiv der *auctores* der *musica speculativa*. Es werden in der Motette folglich zwei voneinander getrennte Kollektive geschaffen, in die sich der Komponist platziert: Bernard de Cluny, der eigentlich dem zeitgenössischen Kollektiv des Triplums zugeordnet werden könnte, positioniert sich im Duplum als Trias von Pythagoras, Boethius und sich selbst.³⁸ Hier ergeben sich folglich zwei Zuordnungsmöglichkeiten: Bernard de Cluny, „der durch die mit der Theorie verbundene Kraft der praktischen Kunst glänzt“, stuft sich als Autorität ein, die zwar in gewisser Weise am Kollektiv der ausführenden Musiker und Komponisten Anteil nimmt, aber sich bewusst in das Kollektiv der *auctores* eingliedert.³⁹ Die Analyse der Motette zeigt, dass durch die kompositorische Gestaltung nicht nur mehrere Autoreninstanzen genannt werden, sondern auch ihre Eigenschaften als Autoren berücksichtigt werden.⁴⁰ Auch wenn Bernard de Cluny der (einzelne) Komponist des Werkes ist, legitimiert er

im Duplum das *musicorum collegio* im Triplum. Johannes de Muris als erster Zeitgenosse des Komponisten im Triplum wird im Duplum unmittelbar gefolgt vom ersten antiken *auctor* im Duplum.

- 35 Die Umsetzung der ‚dreifachen Zahl‘ des Pythagoras zeigt sich in der dreistimmigen Komposition u.a. in der Proportion 3:2:1 in den Satzeinheiten: Im Duplum sind drei Sätze, die in 6, 4 und 2 Zeilen gegliedert sind, im Triplum sind es zwei Sätze und im Tenor nur ein Satz. Die ‚Basis‘ des Boethius ist auf die Zahl 12 bezogen, die nicht nur mit den zwölf Tierkreiszeichen aufgegriffen wird, sondern auch im Triplum mit den zwölf Musikern, die in zwölf Zeilen genannt werden, vgl. Howlett 2005, S. 158f.
- 36 Obgleich bei der Interpretation der Motette die Stimmen überlagert sind und gleichzeitig erklingen, ist im Textbild eine Trennung der Stimmen ersichtlich.
- 37 Alternativ kann man, wie es Andrea Lindmayr-Brandl 2004, S. 24, formuliert, von einer „Gruppen-signatur“ sprechen, mit der „die namentliche Erwähnung einer Gruppe von Sängern, Musikern oder Komponisten“ gemeint ist.
- 38 Die Festlegung auf genau diese Trias ist eine willkürliche, persönliche Auswahl des Komponisten, die allerdings durchaus in einen größeren Zusammenhang gestellt werden kann. Andere Musikermotetten zeigen eine Vielfalt, die von Jubal und Gregor dem Großen bis hin zu bedeutenden Schriftstellern der *musica mensurabilis* reicht.
- 39 Wichtig festzuhalten ist hierbei, dass sich der Komponist Bernard de Cluny nicht isoliert als Einzelautor darstellt, sondern sich in ein Gruppenbewusstsein einfügt.
- 40 Vgl. hierzu Anm. 35.

sich nicht nur durch Setzung seines Namens im Kollektiv der genannten Autoren der *musica speculativa*, sondern greift auch diesen Autoren zugeschriebene Charakteristika in seiner Komposition auf: Eine plurale Autorschaft wird somit vom Komponisten konzipiert, um sich selbst und seinem Werk größere Wirkkraft zu verleihen.

Das zweite Beispiel ist die Motette *Mater floreat* des Komponisten Pierre Moulu aus dem beginnenden 16. Jahrhundert, die in der Forschung meist in der Verbindung zwischen Italien und dem französischen Königshof eingeordnet wurde, aber deren Entstehungsumfeld bislang nicht eindeutig geklärt ist.⁴¹ Der Textdichter bzw. der Entstehungsprozess des Textes ist wie beim ersten Beispiel nicht eindeutig feststellbar.

Mater floreat, florescat modulata musicorum melodia, Crescat celebris dufay cadentia, prosperetur preclaris Regis busnoys Baziron, subtiles glorientur, Triumphet alexander magnificus. Congaudeant Obreth compere Eloy hayne la Rue memorabiles, Josquin incomparabilis brauium accipiat. Rvtillet delphicus de longueval tanquam sol inter stellas, Lourdault prioris amenus, Ne absint decori fratres de Fevin Hilaire hilaris, Diuitis felix, Brumel isaac nynot mathurin Forestier, Bruhier facundi mouton cum vellere aureo date gloriam, Regi et regine in cordis et organo.⁴²

Möge die Mutter blühen, möge die modulierte Melodie der Musiker erblühen, möge die Kadenz des berühmten Dufay emporsteigen, möge der Regis Hochberühmtes gedeihen lassen, mögen sich Busnoys und Baziron feinfühlig rühmen, möge Alexander großartig triumphieren. Mögen die denkwürdigen Obrecht und Compere, Eloy, Hayne und La Rue sich mitfreuen, möge der unvergleichliche Josquin den Siegespreis empfangen. Möge der Apoll de Longueval wie die Sonne unter den Sternen rotgolden glänzen, [wie auch] Lourdault [und] der liebe Prioris und mögen die Brüder de Fevin dem Ruhm nicht fern sein, der heitere Hylaire, der glückliche Divitis, die eloquenten Brumel, Isaac, Nynot, Mathurin Forestier [und] Mouton mit dem goldenen Vlies. Erweist dem König und der Königin Ehre mit Saiten- und Orgel[spiel].

In der vierstimmigen Motette, die zeitlich die letzte Periode der Musikermotetten einleitet, zeigt sich bereits formal ein Unterschied zur zuerst beschriebenen Motette. Durch die Textgleichheit in allen vier Stimmen ist keine Möglichkeit gegeben, eine Hierarchisierung der Textaussagen auf die einzelnen Stimmen zu verteilen. Dies ist allerdings auch nicht notwendig, da alle erwähnten Personen mehr oder minder Zeitgenossen⁴³ des Komponisten Pierre Moulu und keine *auctores* der *musica speculativa* waren. Es handelt sich jedoch ebenso um einen Lobpreis oder eine Huldigung der besagten

41 Das Verhältnis zwischen Italien und Frankreich, das sich im Medici Codex von 1518 widerspiegelt, in dem die Motette enthalten ist, nimmt Shephard 2010 näher unter die Lupe. Die Entstehung der Motette wurde oft mit wichtigen Ereignissen des französischen Königshofes verknüpft, u. a. von Meconi 2003, S. 206. Fallows 2012 plädiert hingegen dafür, dass das Entstehungsumfeld der Motette eher in einem privaten Umfeld des Komponisten Pierre Moulu anzusiedeln ist.

42 Ich stütze mich auf die Ausgabe von Lowinsky 1968.

43 Die erwähnten Komponisten und Musiker sind größtenteils in der Mitte des 15. Jahrhundert geboren, lediglich Dufay und wenige andere sind einer älteren Generation zuzuordnen.

Musiker, die einer Chronologie zu folgen scheinen: Guillaume Dufay wird zu Beginn als ältester Komponist für seine Kadenz gelobt, es folgen die etwas jüngeren Johannes Regis und Antoine Busnoys und weitere zwanzig Musiker.⁴⁴ Die Motette ist in ihrer musikalischen Gestaltung in zwei Abschnitte aufgeteilt: Im ersten Teil werden bis auf Josquin des Prez und vermutlich auch Loyset Compère sowie Pierre de la Rue nur bereits verstorbene Musiker genannt. Im zweiten Teil, der mit der Erwähnung von Antoine (Apoll) de Longueval beginnt, werden mit Ausnahme von Heinrich Isaac unterschiedliche Musiker genannt, die einen weitläufigen Bezug zur französischen Hofkapelle haben. Obgleich hier in der kompositorischen Anlage der Motette zwei Personengruppen gegenüberstehen, müssen das Verhältnis und der Zusammenhang der erwähnten Musiker deutlich differenzierter betrachtet werden.⁴⁵

Der Komponist Pierre Moulu erwähnt sich zwar nicht selbst im Text der Motette, aber reiht sich dennoch in dieses Gruppenbewusstsein ein.⁴⁶ Die Dignität bzw. der Lobpreis gipfelt in der Erwähnung des Goldenen Vlieses, das einerseits den Musikern⁴⁷ zugesprochen wird und andererseits zum Herrscherlob des Königspaars überleitet.⁴⁸ Obwohl sich im Vergleich zum ersten Beispiel keine eindeutigen numerologischen

- 44 In einigen Forschungsansätzen wird verstärkt auf diese zwei Gruppen von Musikern eingegangen, s. u. a. Meconi 2003, S. 206 oder Fallows 2012, S. 328. Diese Zweiteilung orientiert sich an der Anlage der Komposition und unterteilt das erwähnte Kollegium in Musiker, die um 1510 bereits verstorben waren, und Musiker, die in den 1510er Jahren noch lebendig und musikalisch aktiv waren. Wenngleich in der Anlage des Werkes eine Zweiteilung herrscht, ist die Reihung der Komponisten allerdings nicht chronologisch und kann daher auch abseits dieser Dichotomie auf ihren größeren Zusammenhang hin untersucht werden.
- 45 Speziell der erste Teil der Motette mit den älteren Komponisten kann als Musiker-Genealogie betrachtet werden, aber wirft aus strikt chronologischer Sicht dennoch Fragen auf, wenn z. B. zwischen Obrecht und Eloy der Komponist Compère erwähnt wird, der etwas älter war und die beiden anderen um etwa zehn Jahre überlebt hat. Im zweiten Teil folgt die Reihung der Musiker überhaupt keiner chronologischen Ordnung und die Verbundenheit wurde oft über die Zugehörigkeit zur französischen Hofkapelle hergestellt – hier bleibt allerdings fraglich, warum dann z. B. auch Heinrich Isaac erwähnt wird, der keinen direkten Bezug zur französischen Hofkapelle hatte.
- 46 Das Gruppenbewusstsein hängt damit zusammen, wie die genannten Musiker zueinander in Verbindung stehen. Robert Jean Knecht und Honey Meconi sehen die Zugehörigkeit der Musiker durch den französischen Raum bzw. die französische Kapelle. Gemäß ihren Überlegungen ist es wahrscheinlich, dass *Mater floreat* für den Eintritt von Königin Claude in Paris im Mai 1517 komponiert wurde, vgl. Knecht 1994, S. 460, und Meconi 2003, S. 206. Fallows 2012 widerspricht dieser These und sieht die Motette im privaten Umfeld von Moulu angesiedelt. Ergänzend sind die Überlegungen von Shephard 2010 bezüglich des Medici-Codex zu berücksichtigen.
- 47 Die Erwähnung des Goldenen Vlieses ist hierbei als zweideutige Anspielung zu verstehen: Es wird namentlich mit dem Musiker Mouton (frz. *mouton* = Schaf) – durchaus scherzhaft – in Verbindung gebracht, steht aber zusätzlich als Dignitätsmerkmal.
- 48 Bemerkenswert ist hierbei, dass das Lob und die kollektive Wertschätzung nicht den *auctores* der *musica speculativa* zugeschrieben wird, sondern den musizierenden Komponisten, die an Dignität gewinnen.

Bezüge oder Kompositionsmerkmale herstellen lassen, ergibt sich ein plurales Autorschaftskonzept dennoch im Zusammenwirken der unterschiedlichen Fertigkeiten und Eigenschaften der Komponisten. Im Mittelpunkt steht in diesem ersten Befund vornehmlich das Gruppenbewusstsein als Ersatz für eine fehlende Art von Interessensvertretung.⁴⁹ Da die Musiker-Genealogie aufgrund der Anordnung der Musiker keiner strikten Chronologie folgt und auch die Zugehörigkeit aller erwähnten Musiker zum französischen Königshof kritisch reflektiert werden muss,⁵⁰ ist zu fragen, ob Überlegungen eines pluralen Autorschaftskonzepts hilfreich sein können, um das Verhältnis der Musiker besser verstehen zu können.

Trotz der Zweiteilung der Komponisten in der Werkanlage müssen die genannten Musiker bei *Mater floreat* in ihrer Zusammengehörigkeit oder ihrem Verhältnis zueinander analysiert werden, da sie in einer Reihe genannt werden, sich aber durch die Aufteilung desselben Textes auf die vier Stimmen keine Priorisierung der Autoren wie bei *Apollinis eclipsatur* ergibt. Die Huldigung in Form des Marienlobs⁵¹ ist einerseits an die Königsfamilie gerichtet, der ein Lobpreis mit Orgel und Instrumenten zugeordnet wird, andererseits wendet sich dieser Lobpreis doch auch an die Musiker selbst. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Interessensvertretung, sondern auch um die Schaffung einer kreierten Gemeinschaft, die ähnlich komponiert und gemeinsam etwas schafft. Ein plurales Autorschaftskonzept kann hierbei darauf bezogen werden, dass nicht nur der gemeinsame Anstellungsbereich und ein genealogischer Bezug vorhanden ist, sondern auch ein gemeinschaftlicher Schaffensprozess im Mittelpunkt steht. Ihre Tätigkeiten werden als eine Art kollektives, eventuell auch kollaboratives Schaffen verstanden, das sich nicht nur durch den gemeinsamen Anstellungsbereich, sondern auch durch

- 49 Wie Wolfgang Fuhrmann 2019, S. 42, bemerkt, war in der Frühen Neuzeit höchstens bei den städtischen Musikern eine Zunft oder Gilde vorhanden, bei kirchlich geprägten Sängern kann man allenfalls von informellen Vereinigungen sprechen. Interessensvertretung ist dabei nicht aus moderner Sicht oder als anachronistisches Konstrukt zu verstehen, sondern als Zeichen für ein erstarkendes professionelles Selbstverständnis der Komponisten in der Frühen Neuzeit – sowohl im Individuum als auch in der Gruppe.
- 50 Vgl. hierzu Calella 2014, S. 96. Anders als bei *Apollinis eclipsatur* handelt es sich nicht nur um Musiker aus derselben Region, sondern vielmehr um würdige Persönlichkeiten, deren Wirkungsstätten von Florenz bis an den französischen Königshof reichten.
- 51 „*Mater floreat*“ ist sicherlich als Marienlob (*Mater Dei*) gedacht, das in der Fürsprache Mariens sowohl auf die Musiker – Maria als Schutzpatronin der Musiker, aber ebenso auf das französische Königshaus bezogen werden kann. Hierbei gibt es neben „*Mater floreat*“ noch einige andere ähnlich konzipierte Werke, die in Fürbitten an Maria verschiedene Musiker bzw. Musikergemeinschaften aufnehmen. Ein bekanntes Beispiel ist u. a. die Motette *Omnium bonorum plena* von Loyset Compère: Nach Attribuierungen an Maria richtet sich im zweiten Teil der Motette die Fürsprache bzw. das Gebet konkret auf Dufay und andere Musiker, welche in der Forschung vielfach auf das Umfeld der Kathedrale von Cambrai bezogen wurde, aber einige Unklarheiten hinterlässt, vgl. Rifkin 2009, S. 57f.

das Festhalten eines gemeinschaftlichen Schaffens- und Werkprozesses definiert: Die „modulierte Melodie der Musiker“ erblüht durch die Beiträge der einzelnen Komponisten zu einem kollektiven musikalischen Ideal.⁵²

3. Systematischer Ansatz

Obgleich die Einschränkung auf zwei Beispiele nur ausschnittshaft das Potenzial der unterschiedlichen Musikermotetten widerspiegeln kann, möchte ich dennoch einen systematischen Ansatz vorstellen, der Musikermotetten mit pluralen Autorschaftskonzepten in Verbindung zu bringen versucht. Primär handelt es sich bei den Musikermotetten um Werke, in denen der Komponist seine Gestaltungsmacht im Produktionsprozess strategisch nutzt, um sich selbst im Werk zu positionieren und sein Verhältnis zu einem Autorenkollektiv festzulegen. Aus einem deskriptiven Zugang heraus kann ein Modell entwickelt werden, das die unterschiedlichen Ebenen von Autorschaft von inneren überlappenden Kreisen des Produktions- bzw. Kompositionsprozesses hin zu äußeren Kreisen der Interpretation und Rezeption abbildet (Abb. 1). Zu unterscheiden ist bei den Musikermotetten dabei sowohl der Produktions- als auch der Interpretationsprozess, der in jeweils unterschiedlichen Ausformungen als plurale Autorschaft betrachtet werden kann.

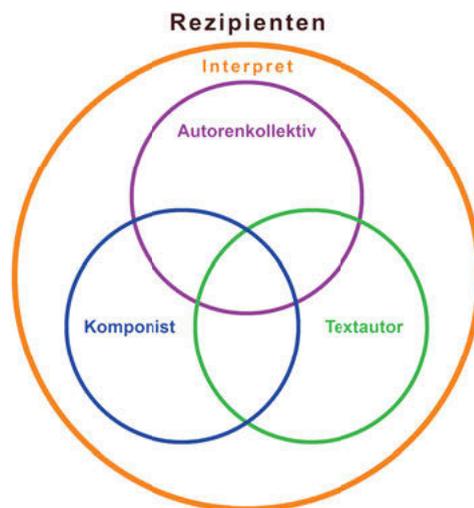


Abb. 1. Systematisches Modell.
Quelle: Eigene Zusammenstellung.

52 Kollektive Autorschaft ist hierbei als parallele Produktion von Personen gekennzeichnet, die als Individuen im Prozess nicht synchron interagieren, aber als ideale Gemeinschaft miteinander kooperieren.

Legt man das Hauptaugenmerk auf die innere Struktur von Autorschaft im Produktions- bzw. Kompositionsprozess, kann man zwischen drei Autoreninstanzen, nämlich dem Komponisten, dem Textdichter und der kollektiven Musikergemeinschaft unterscheiden. Die kollaborative oder kollektive Zusammenarbeit zwischen Komponist und Textdichter ist ein Grundaspekt von Vokalwerken und kein Spezifikum der Motette oder der Musikermotette. Spezifisch für die Musikermotette ist jedoch, dass der Komponist und Textdichter gemeinsam im Werk unterschreiben und ihre Zusammenarbeit damit klar ersichtlich manifestieren. Bei den beiden gewählten Beispielen sind der Textautor und das Verhältnis zum Komponisten nicht eindeutig geklärt, aber aus einer systematischen Sicht können sich unterschiedliche Varianten ergeben: Manchmal sind beide Rolleninstanzen verteilt auf zwei verschiedene Personen, manchmal wird es sich um dieselbe Person handeln, das heißt, es besteht eine völlige Kongruenz zwischen beiden Kreisen. Bezogen auf die Autorschaft von Text und Musik in den Musikermotetten kann es sich folglich um eine kollaborative oder kollektive Autorschaft handeln, aber ebenso ist eine singuläre Autorschaft möglich.⁵³ Im Verhältnis von Komponist und kollektiver Musikergemeinschaft handelt es sich um keine kollaborative oder kollektive Autorschaft, sondern eher um eine Komponisten- bzw. Musikergemeinschaft, in die sich der Komponist mit seinem Werk stellen möchte.⁵⁴ Wie sich in den beiden Beispielen und auch in anderen Musikermotetten zeigt, positioniert sich der Komponist zu diesem Kollektiv und versucht dadurch seinen Statuswert zu festigen.⁵⁵ Der Autorschaftsdiskurs setzt damit einen pluralen Ansatz voraus, in dem die genannten vorangehenden oder zeitgenössischen Autoren in einem Traditionszusammenhang stehen – ohne wirklich gemeinsam an einem Werk kollaborativ zusammenzuarbeiten. Bezogen auf die drei inneren Kreise handelt es sich folglich um ein plurales Autorschaftsmodell, welches das

- 53 Die strategische und auf Gegenseitigkeit beruhende Zusammenarbeit eines Textdichters und Komponisten wäre als eine kollaborative Autorschaft zu denken, während eine Produktion, bei welcher Komponist und Textdichter nicht wesentlich interagieren, eine kollektive Autorschaft darstellt – der Komponist greift z.B. auf einen bereits verfassten Text zurück. Bei den gewählten Beispielen und auch anderen Musikermotetten ist jedoch nicht eindeutig festzustellen, von wem oder woher der Text der Motette stammt. Ein Beispiel für die explizite Festsetzung im Notentext der kollaborativen Autorschaft von Textdichter und Komponist ist beispielsweise die Motette *Argi vices Poliphemus / Tum Philemon rebus paucis*, in der zum Schluss beide Autoren unterschreiben. Hierbei stellt sich auch die Frage, ob es sich um eine ausgeglichene kollaborative Zusammenarbeit handelt oder eher um eine kollektive Autorschaft, bei der beide nicht wesentlich interagieren.
- 54 Ein weiterer Ansatzpunkt ist es, die Selbstreferenz des Komponisten und die Referenz auf das Musikerkollektiv als musikalisches Gebet für die Musiker und Musikergemeinde zu verstehen, vgl. Hatter 2019, S. 53–57.
- 55 Bei der Motette *Apollinis eclipsatur* positioniert sich Bernard de Cluny im Text gemeinsam mit Pythagoras und Boethius, in der Motette *Mater floreat* nennt sich Pierre Moulu nicht namentlich, aber positioniert sich durch sein Werk mit den ausgewählten Komponistenkollegen in den Kanon, zu dem diese gehören.

Verhältnis von Komponist und Musikergemeinde sowie das Verhältnis von Komponist und Textautor auslotet und darauf untersucht werden kann, ob es sich um kollektive oder kollaborative Autorschaft handelt.⁵⁶

Zusätzlich zum Produktions- bzw. Kompositionsprozess ist der Interpretationsprozess mitzudenken, den ich als äußeren Kreis andeuten möchte. Die besondere Relation, die mit dem aufführungspraktischen Charakter der Musik hervortritt, ist diejenige zu den Interpreten, die innerhalb eines Kommunikations- und Rezeptionsprozesses angesiedelt ist.⁵⁷ Nimmt man auf die beiden Beispiele Bezug, handelt es sich um dreistimmige⁵⁸ und vierstimmige Werke, das heißt zur klanglichen Konstitution der beiden Werke benötigt man also mindestens drei oder vier Interpreten.

Der Rezeptionsprozess eines Werkes ist nicht zwingend als Bestandteil von Autorschaft zu betrachten und die kollaborative Interpretation des Werkes erscheint als Selbstverständlichkeit; im Falle der Musikermotetten ist meiner Ansicht nach dennoch das Verhältnis und Zusammenwirken der Instanzen genauer zu beachten. Die Zuhörer der Vokalpolyphonie hören die überlagerten Stimmen des Textes, aber es ist für diese äußerst schwierig, die einzelnen Wörter und Textzusammenhänge zu trennen bzw. zu verstehen.⁵⁹ Aus Sicht der Rezipienten wird nicht unbedingt deutlich, welche Musikernamen vorkommen, wie sich die Reihenfolge dieser Musiker gestaltet oder gar wie die Differenzierung und Priorisierung der einzelnen Musiker erfolgt – wie dies bei *Apollinis eclipsatur* der Fall ist. Die Zuhörerschaft erkennt, dass es sich um Vokalpolyphonie handelt, also in der Interpretation kollaborativ gemeinschaftlich agiert wird, aber die tieferliegende Textstruktur rückt dabei in der rein rezeptiven Perspektive in den Hintergrund. Dies ist vor allem im Vergleich von Interpret und Rezipient zentral: Was der Rezipient so im Detail gar nicht wahrnehmen kann, bekommt der Interpret umso deutlicher mit, weil er den Text, die Musikernamen, artikulieren muss und dadurch auch das implizierte Lob in Form des Musikerkollektivs deutlich wahrnimmt.⁶⁰ Dies ist ein nicht

56 Zusätzlich kann man auch nach synchronen oder diachronen Aspekten unterteilen: Der Text und die Komposition entstehen nacheinander und nicht gleichzeitig, ebenso steht die bezogene Autorengemeinde meist in einer konsekutiven Reihenfolge, in einer fortlaufenden Tradition. Lediglich die Interpreten, nämlich drei bei der Motette *Apollinis eclipsatur* und vier bei der Motette *Mater Floreat* müssen synchron musizieren und das Werk somit gleichzeitig zum Klang zu bringen.

57 Hierunter fällt auch das Verhältnis von Lesen und Aufführen von Musik als ein „mit Fallstricken behaftete[s] Thema“ wie es Haar 2013, S. 27–32 (Zitat S. 27), darstellt. Damit einher geht die Frage, ob Musik der Aufführung bedarf oder auch zum Selbststudium und zur intellektuellen Erkenntnis im Sinne des Quadriviums gedacht ist.

58 Im Falle von *Apollinis eclipsatur* gibt es sogar auch eine fünfstimmige Version, auf die ich jedoch nicht weiter eingehen werde. Vgl. Anm. 24.

59 Nicht umsonst taucht diese Problematik in unterschiedlichen Auseinandersetzungen der Zeit auf, die sich später in der *prima* und *seconda prattica* niederschlagen.

60 Auf diesen Aspekt weist auch Andrea Lindmayr-Brandl 2004, S. 23, hin: „In der Praxis bedeutet das, dass die Sänger den Namen ‚aus-sprechen‘, das Wort unmittelbar in Klang verwandeln, sinn-

zu unterschätzender Umstand, der diesen Musikermotetten zugrunde liegt und in der Auseinandersetzung mit ihnen oftmals vernachlässigt wird. Die Sänger artikulieren die Namen der Musiker, die zu einem Kollektiv erhoben werden, und gerade für die zeitgenössischen Interpreten, welche die genannten Musiker noch gekannt haben, ergibt sich ein weiterer Zugehörigkeitsaspekt: Die Interpreten machen diese Musikerkollektive hörbar, nehmen sich gegebenenfalls selbst als ausführenden Teil dieses Kollektivs wahr oder erkennen in ihrer Deklamation des Textes zumindest den pluralen Ansatz der kollektiven Zugehörigkeit.

Resümierend kann aus Sicht pluraler Autorschaftsdiskurse Folgendes festgehalten werden: Man sieht, dass bei den Musikermotetten unterschiedliche Ebenen von Autorschaftskonzepten – vom Produktions- bzw. Kompositionsprozess über den Interpretations- bis hin zum Rezeptionsprozess – vorherrschen und in einem Verhältnis aufeinander abgestimmt werden müssen.⁶¹ Je nach Standpunkt können unterschiedliche Punkte in diesem Autorschaftskonzept der Musikermotetten aufgegriffen werden: Wie ist das Verhältnis vom Textautor zum Komponisten? Wie ist das Verhältnis des Komponisten zum Musikerkollektiv, und welche qualitativen Aussagen lassen sich hierzu treffen? Was bedeutet die kollaborative Interpretation der Musikermotette für die Sänger und Zuhörer? Durch das vorgeschlagene systematische Modell hat man generell ein Instrumentarium an der Hand, das neben den detaillierten Aspekten der Einzelbeispiele einen Vergleich der Musikermotetten aus einer Perspektive des Autorschaftskonzepts ermöglicht.⁶² Dieser Fokus greift somit nicht nur bisher vernachlässigte Aspekte pluraler Autorschaftskonzepte auf, sondern bietet gleichzeitig neue Ansätze zur Bestimmung musikalischer Autorschaft im späten Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Auf diese Weise kann ein neues Bewusstsein für den Umstand geschaffen werden, dass es sich bei den Musikermotetten nicht nur um selbstreferenzielle Musikernennungen, sondern darüber hinaus um plurale Verbindungen von Autorinstanzen handelt, die jeweils sehr genau analysiert und betrachtet werden müssen.

lich konkretisieren und damit der genannten Person einen besonderen Stellenwert zukommen lassen. Auf diese Weise kann man sich selbst (oder auch anderen) mit seinem Werk ‚einen Namen machen‘, wie es heute noch in einer Redewendung treffend heißt.“

- 61 Die Bestimmung des Verhältnisses bedeutet auch, dass die Kreise, die ich in meinem Modell gewählt habe, je nach Fall unterschiedlich gewichtet werden müssen und nicht als Einheitsgrößen gedacht sind. Jeder Systematisierungsversuch ist dabei natürlich angreifbar und kann nur ungefähre Rahmenbedingungen bieten.
- 62 Dies bedeutet freilich nicht, dass die Musikermotetten alle systematisch und abstrahiert auf ihre Autoreninstanzen reduziert werden sollen – das wäre ein fatales Missverständnis – sondern es soll eine zusätzliche Möglichkeit geboten werden, auch die Autorschaftskonzepte mehr ins Spiel zu bringen als dies bislang in den musikwissenschaftlichen Analysen der Fall war.

Literaturverzeichnis

- Besseler 1978 = Besseler, Heinrich: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978 (Reclams Universal-Bibliothek 740).
- Calella 2011 = Calella, Michele: Patronage, Ruhm und Zensur. Bemerkungen zur musikalischen Autorschaft im 15. Jahrhundert, in: Christel Meier / Martina Wagner-Egelhaaf (Hgg.): Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin 2011, S. 145–162.
- Calella 2014 = Calella, Michele: Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit, Kassel u. a. 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 20).
- Calella / Schmidt 2013 = Calella, Michele / Schmidt, Lothar: Einführung: Lehre und Praxis im Gespräch, in: Michele Calella / Lothar Schmidt (Hgg.): Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis, Laaber 2013, S. 9–17.
- Desmond 2018 = Desmond, Karen: Music and the *moderni*, 1300–1350. The *ars nova* in Theory and Practice, Cambridge, UK u. a. 2018.
- Fallows 2012 = Fallows, David: Moulu's Composer Motet: Date and Context, in: Thomas Schmidt-Beste (Hg.): The Motet Around 1500. On the Relationship of Imitation and Text Treatment?, Turnhout 2012, S. 325–333.
- Finscher 1975 = Finscher, Ludwig: Die ‚Entstehung des Komponisten‘: Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 6.1 (1975), S. 29–45.
- Fuhrmann 2019 = Fuhrmann, Wolfgang: Musikleben in der Renaissance. Zwischen Alltag und Fest. Teilband I: Orte der Musik, Lilienthal 2019 (Handbuch der Musik der Renaissance 4.1).
- Gómez 1985 = Gómez, Carmen: Une version a cinq voix du motet Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis dans le manuscrit E-BCEN 853, in: Musica Disciplina 39 (1985), S. 5–44.
- Haar 2013 = Haar, James: Hörer und Leser – Der kritische Umgang mit Musik in der Kultur der Renaissance, in: Michele Calella / Lothar Schmidt (Hgg.): Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis, Laaber 2013, S. 19–35.
- Haas 2007 = Haas, Max: Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung, 2. Aufl. Bern u. a. 2007.
- Harrison 1968 = Harrison, Frank: Motets of French provenance, Monaco 1968 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 5).
- Hatter 2019 = Hatter, Jane D.: Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice, Cambridge, UK u. a. 2019.
- Higgins 1997 = Higgins, Paula: Musical ‚Parents‘ and Their ‚Progeny‘: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe, in: Jessie Ann Owens / Anthony M. Cummings (Hgg.): Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood, Detroit 1997 (Detroit Monographs in Musicology, Studies in Music 18), S. 169–186.
- Howlett 2005 = Howlett, David: *Apollinis eclipsatur*. Foundation of the ‚Collegium musicorum‘, in: Suzannah Clark / Elizabeth Eva Leach (Hgg.): Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned. In Honour of Margaret Bent on her 65th Birthday, Woodbridge / Suffolk 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music 4), S. 152–159.
- Huck 2012 = Huck, Oliver: Die ‚Entstehung des Komponisten‘ und der ‚Schritt in die Schrift‘ – Überlieferung und Edition der Musik des frühen Trecento, in: Christiane Henkes / Harald Saller / Thomas Richter (Hgg.): Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs ‚Textkritik‘ München, Berlin 2012 (Beihefte zu Editio 15), S. 97–114 [Reprint der Ausgabe Tübingen 2000].

- Hüschchen 1973 = Hüschchen, Heinrich: Lob- und Preismotetten auf die Musik aus früheren Jahrhunderten, in: Heinrich Hüschchen (Hg.): *Musicae Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag am 7. Juli 1972, Köln 1973, S. 225–242.
- Janz 1995 = Janz, Bernhard: Schall und Rauch? Überlegungen zur Relevanz von Autorenzuschreibungen in Musikhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Annegret Laubenthal (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte*. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, Kassel 1995, S. 64–71.
- Knecht 1994 = Knecht, Robert Jean: *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I*, Cambridge, UK 1994.
- Kügler / Lütteken / Forchert 1997 = Kügler, Karl / Lütteken, Laurenz / Forchert, Arno: Motette, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 21 Bde., hg. von Ludwig Finscher, Bd. 6: Meis-Mus, 2. neu bearb. Ausg. Kassel / Basel 1997, Sp. 499–546.
- Lindmayr-Brandl 2004 = Lindmayr-Brandl, Andrea: Die Autorität der Namen – Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance, in: Laurenz Lütteken / Nicole Schwindt (Hgg.): *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel 2004 (*Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3/2003), S. 21–40.
- Lowinsky 1968 = Lowinsky, Edward: *The Medici Codex of 1518*, Chicago 1968 (*Monuments of Renaissance Music* 3).
- Lütteken 2000 = Lütteken, Laurenz: Autobiographische Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74.1 (2000), S. 3–26.
- Lütteken 2004 = Lütteken, Laurenz: Auctor und auctoritas – Mittelalterliche Traditionen und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit, in: Laurenz Lütteken / Nicole Schwindt (Hgg.): *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel 2004 (*Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3/2003), S. 9–18.
- Meconi 2003 = Meconi, Honey: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford u.a. 2003.
- Reimer 1972 = Reimer, Erich: *Musicus – Cantor*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht / Albrecht Riethmüller, *Ordner 4: M–O*, Stuttgart 1972.
- Reimer 1978 = Reimer, Erich: *Musicus und Cantor*. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35.1 (1978), S. 1–32.
- Rifkin 2009 = Rifkin, Joshua: *Compere, Des Pres, and the Choirmasters of Cambrai: Omnium bonorum plena Reconsidered*, in: *Acta Musicologica* 81.1 (2009), S. 55–73.
- Schmidt 2004 = Schmidt, Lothar: Theoretikerautorität und Komponistenautorität von Tinctoris bis Monteverdi, in: Laurenz Lütteken / Nicole Schwindt (Hgg.): *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel 2004 (*Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3/2003), S. 41–52.
- Schmidt-Beste 2010 = Schmidt-Beste, Thomas: Wer, was, für wen? Über Funktion und Publikum von Musikdrucken (und Musikhandschriften) um 1500, in: Birgit Lodes (Hg.): *NiveauNischeNimbus*. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen, Tutzing 2010 (*Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* 3), S. 91–111.
- Shephard 2010 = Shephard, Tim: *Constructing Identities in a Music Manuscript: The Medici Codex as a Gift*, in: *Renaissance Quarterly* 63.1 (2010), S. 84–127.
- Strohm 1993 = Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge, UK 1993.
- Wegman 1996 = Wegman, Rob C.: From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500, in: *Journal of the American Musicological Society* 49.3 (1996), S. 409–479, DOI: <https://doi.org/10.2307/831769>.

Goltzius und Estius lesen Ovid: *Pygmalion und Galatea* (1593)

Abstract

This chapter examines the engraving *Pygmalion and Galatea* (1593) as the product of a collaboration between the engraver and publisher Hendrick Goltzius (1558–1617) and the poet Franco Estius (–1594). A close reading of the engraving demonstrates how the medial and spatial separation of text and image allows for the coexistence of two auctorial voices that enter into a productive dialogue about the Ovidian pretext. Poet and artist generate tensions between text and image that serve to emphasise rather than conceal the artificiality of their work. This functions not only as a display of artistic skill contributing to their respective auctorial self-fashioning, but also leads towards an implicit theory of art: Ultimately, according to Goltzius' and Estius' interpretation of the myth, art requires the animating gaze of the viewer in order to come alive. This vivifying mode of reception not only puts the viewer into a state of quasi-petrified rapture, but it also provides the impetus for new artistic production. By having Pygmalion's love for his artwork merge with narcissistic self-love, the epigram points out the dangers inherent in this process – a warning that is all the more poignant as both text and image create an analogy between the Pygmalion figure and Goltzius himself.¹

Keywords

Collaboration between Artists and Poets, Early Modern Engravings, Image-Text Relationships, Neo-Latin Epigram, Reception of the Metamorphoses, Verse Inscriptions on Prints

1. Einleitung

Der hier betrachtete Kupferstich *Pygmalion und Galatea*² (1593, NHD Goltzius 157) entstammt einer Zusammenarbeit zwischen dem Haarlemer Kupferstecher und Verleger Hendrick Goltzius (1558–1617) und dem Gorkumer Humanisten Franco Estius

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C4: ‚Intermedialität als Ansatzpunkt ästhetischer Reflexion in der niederländischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.
- 2 Dies ist der in Werkverzeichnissen und Katalogen gängige Name. Die Benennung der Statue als Galatea entstammt allerdings einer sich erst ab dem späten 17. Jahrhundert vollziehenden Verlagerung des Pygmalionstoffes in die Welt der Bukolik (Reinhold 1971, S. 317f.) und ist somit für den vorliegenden Kupferstich ahistorisch.

(-1594),³ aus der in den Jahren 1586–1594 über 130 Druckgrafiken hervorgingen. Aus latinistischer Perspektive gehe ich in einem intermedialen *close reading* der Frage nach, wie sich die co-autorschaftliche Beziehung zwischen Goltzius und Estius in der ästhetischen Faktur dieses Blattes niederschlägt und kunstreflexiv fruchtbar wird. Hierzu untersuche ich den Dialog, den ihre beiden auktorialen ‚Stimmen‘ untereinander und mit dem ovidischen Prätext führen, im Hinblick auf die jeweilige Erzählstruktur, die Problematisierung von Materialität und mimetischer Qualität der Statue sowie den Zusammenfall von Künstler, Betrachter und Werk in der Pygmalionfigur. Die Untersuchung zeigt, wie der Kupferstich wesentliche Aspekte der ovidischen Erzählung zur Autorenfigur Pygmalion für die kunsttheoretischen Diskurse des 16. Jahrhunderts aufbereitet und deutet. Abschließend ermöglicht ein kurzer Überblick humanistischer und kunsttheoretischer Pygmalioninterpretationen des ausgehenden 16. Jahrhunderts eine Einordnung des Erarbeiteten.

Um die werkimmanente Manifestation und Reflexion gemeinsamer Autorschaft in dieser Druckgrafik zu untersuchen, möchte ich zunächst den verwendeten Autorschaftsbegriff klären und mit den historischen Bedingungen der Zusammenarbeit zwischen Goltzius und Estius verknüpfen: Als charakteristisch für frühneuzeitliche Autorschaft verstehe ich die durch kulturelle ‚Kontrollmechanismen‘⁴ vermittelte, bewusste Ausbildung einer auktorialen Persona (*self-fashioning*)⁵ durch das Werk. Tom Deneires für Gelegenheitsdichtung des frühen 17. Jahrhunderts erhobene Poetik des *self-fashioning* unterscheidet zwischen drei Arten (sozio-kulturell, [meta-]poetisch und intellektuell) und drei Ebenen (Paratext, Text, Intertext) des *self-fashioning*.⁶ Diese Systematik und der darauf aufbauende Autorschaftsbegriff lassen sich mit einem entsprechend weit gewählten Textbegriff auch auf die Bildkünste übertragen.⁷

Dieser Beitrag knüpft ebenso wie sein kunsthistorisches Gegenstück – s. den Beitrag von Katharina Hiery in diesem Band, S. 231–272 – an den gemeinsamen Tagungsvortrag „Re-Produktion / Se-Produktion. Autorschaft und Intermedialität im Kupferstich *Pygmalion und Galatea* (1593)“ (Katharina Hiery und Katharina Ost auf der Tagung ‚Ästhetik(en) pluraler Autorschaft: Literatur – Kunst – Musik / (The) Aesthetics of Multiple Authorship: Literature – Art – Music‘, Tübingen, 12.–14. November 2020) an.

3 Für die wenigen rekonstruierbaren Daten zu Estius' Leben vgl. van de Venne 2017, S. 106.

4 Clifford Geertz, zitiert nach Greenblatt 1980, S. 3: „control mechanisms – plans, recipes, rules, instructions [...] – for the governing of behavior“.

5 Greenblatt, der den englischen Begriff popularisierte, verwendet „self-fashioning“ einerseits, um ein „cultural system of meanings“, das die gesellschaftliche Individuation regelt (Greenblatt 1980, S. 3–4), andererseits, um die konkrete Selbstprofilierungspraxis innerhalb eines solchen Systems (z. B. Greenblatt 1980, S. 9) zu bezeichnen. Ich folge hier der zweiten Verwendungsmöglichkeit.

6 Deneire 2014, S. 38–39.

7 Nach den Kunsttheorien des 16. und 17. Jahrhunderts teilen die Bildkünste wesentliche Elemente ihrer theoretischen Basis mit der Dichtung und Rhetorik (vgl. Müller / Pfisterer 2011, S. 7f.), insbesondere hinsichtlich ihrer spannungsvollen Auseinandersetzung mit der Tradition (*imitatio*/

Da frühneuzeitliche Kupferstiche Produkte eines gemeinschaftlichen Arbeitsprozesses sind, an dem zum Beispiel Maler, Entwurfszeichner, einer oder mehrere Kupferstecher, darunter auch Lehrlinge und Spezialisten wie etwa Schriftstecher,⁸ Drucker und Verleger beteiligt waren,⁹ erlaubt es der gewählte Ansatz zwischen Co-Autorschaft und dem Mitwirken im Produktionsprozess zu differenzieren: Von Ersterer möchte ich nur dann sprechen, wenn mindestens zwei auktoriale Stimmen erkennbar sind, die sich erkennbar selbst profilieren. Diese Stimmen können durch namentliche Erwähnung markiert werden,¹⁰ sind für Dichter und Inventor aber auch bereits in der Mediendifferenz des Kupferstichs angelegt. Die namentliche Nennung ermöglicht die Ausformungen eines auktorialen Selbst, welches das einzelne Werk übersteigt.

Für die Selbstprofilierung des Epigrammdichters stellt sich in der Druckgrafik grundsätzlich die Schwierigkeit, dass ihn von den paratextuellen Mitteln, die vor allem für den sozio-kulturellen Aspekt des frühneuzeitlichen auktorialen *self-fashioning* zentral sind,¹¹ einzig die Namensnennung bleibt. Selbst die (ohnehin eher selten genutzte) Möglichkeit, eine Grafik zu widmen, bleibt deren Inventor, Stecher oder Verleger vorbehalten.¹² Entbehrt der Dichter also der Möglichkeit, sich darüber zu profilieren, indem er seine

aemulatio, vgl. Müller / Pfisterer 2011, S. 6–11). Hieraus folgen weitgehend Parallelen in den Strategien der Selbstprofilierung.

- 8 Zur Arbeitsteilung vgl. z.B. Christoph Plantins (1520–1589) Brief an Hendrick Goltzius (1558–1617) aus dem Zeitraum 31. Mai bis 8. Juni 1586: „Premièrement si ledict Goltzius voudroit venir a Anvers pour tailler lesdictes figures luymesmes, les visages et autres parties plus delicates en se faisant aider aux autres choses comme il trouveroit le plus convenable, car on s’en remecteroit a sa discrétion pourveu que la chose fust tellement faite ou taillee que ledict Goltzius y voulust mectre son nom ou marque.“ (Plantin 1918, S. 341)
- 9 Vgl. Griffiths 2016, S. 234–305, zu den verschiedenen Beteiligten der Kupferstichproduktion; Griffiths 2016, S. 42 f. zu Schriftstechern. Goltzius’ Werkstatt zeichnete sich durch eine Bündelung der Rollen des Bildinventors, (leitenden) Kupferstechers und Verlegers in seiner Person aus (vgl. Mensger 2016; Orenstein et al. 1993, S. 177–183 zur Arbeitspraxis in Goltzius’ Werkstatt). Womöglich stach er auch die Schrift auf seinen Blättern selbst (Namowitz Worthen 1993, S. 278–282).
- 10 Insbesondere der Bildinventor (*invenit*) oder Kopist (*delineavit*), der ausführende Kupferstecher (*sculpsit*) und der Verleger (*excudit*) werden häufig namentlich genannt. Die namentliche Nennung des Epigrammdichters ist seltener, Franco Estius scheint seine ab 1586 für Goltzius’ Werkstatt verfassten Epigramme durchgängig zu signieren (vgl. Ost 2022, auch zu *Herkules kämpft mit Geryon* [NHD Goltzius 332] als frühem Experiment). Der wesentlich bekanntere Cornelius Schonaeus (1540–1611), der bereits seit 1584 regelmäßig Epigramme zu Goltzius’ Kupferstichen beitrug (vgl. van de Venne 2017, S. 103), macht seine Gedichte mit dem angenommenen Tod von Estius (1594) auf den Blättern kenntlich.
Für einen Überblick der druckgrafischen Attributionspraxis s. Griffiths 2016, S. 82–86, eine umfangliche Zusammenstellung der gängigen Attributionsformeln findet sich in Stijnman 2017.
- 11 Vgl. Deneire 2014, S. 39–42.
- 12 Vgl. Griffiths 2016, S. 87. Dies hindert Dichter nicht daran, sich in Einzelfällen, wie etwa Estius auf Goltzius’ *Römischen Helden* (1586, NHD Goltzius 163 und 172) oder Schonaeus in dessen *Verkündigung* (1594, NHD Goltzius 8/2), der Widmung miteinzuschreiben.

Kontakte innerhalb der *res publica litterarum* oder seine Beziehungen zu geistigen und weltlichen Autoritäten¹³ ausstellt, kommt der (meta-)poetischen und intellektuellen Selbstautorisierung¹⁴ über die Qualitäten des jeweiligen Werkes eine umso größere Bedeutung zu.¹⁵ Als Ausweis der von humanistischen Autoren erwarteten Mühe (*labor*) und Sorgfalt (*diligentia*) dienen hierbei neben einer fein geschliffenen sprachlichen Form (Textebene) vor allem allusive Bezüge auf antike Autoren (Intertextualität).¹⁶ Diesen möchte ich im Folgenden nachgehen.

2. Erzählstrukturen in Wort und Bild

Im ersten Schritt des angestrebten *close readings* möchte ich die Erzählstruktur der ovidischen Pygmalionepisode kurz erheben, um sie mit ihren Adaptionen in der bildlichen Darstellung sowie dem Epigramm des Kupferstichs zu kontrastieren. Ovids Pygmalionerzählung ist nach Kailbach-Mehl als Schilderung zweier künstlerischer Schöpfungs- und Rezeptionsprozesse – einerseits anlässlich der Schaffung der Elfenbeinstatue (Ov. Met. 10,243–269), andererseits angesichts deren Menschwerdung (Ov. Met. 10,270–297) – strukturiert, die durch Pygmalions Teilnahme am zyprischen Venusfest (Ov. Met. 10,270–279) voneinander getrennt sind.¹⁷ Die von den Metamorphosen-Serien des Bernard Salomon und des Virgil Solis maßgeblich bestimmte druckgrafische Tradition¹⁸ greift diese narrative Dreiteilung in Form einer Simultandarstellung auf: Pygmalion, der an der Statue arbeitet oder das eben geschaffene Werk bewundert, Pygmalion, der zur Göttin Venus betet, und Pygmalion im Bett mit der nun belebten jungen Frau.

Goltzius' Pygmaliondarstellung (Abb. 1) folgt dieser Darstellungstradition jedoch nicht, sondern steht einem Gemälde nahe, das Pontormo und / oder dessen Schüler Bronzino zugeschrieben wird und die Darstellung auf eine einzige Szene reduziert:¹⁹ In

13 Vgl. Enenkel 2015, S. 16–18 und 50–53 zum paratextuellen Ausstellen solcher Beziehungen.

14 Vgl. Enenkel 2015, S. 13f., zur Notwendigkeit einer Autorisierung als „Nachweis der Befähigung als Autor aufzutreten“.

15 Vgl. Deneire 2014, S. 42–53.

16 Enenkel 2015, S. 538–553, insbesondere 541 f.

17 Kailbach-Mehl 2020, S. 177 f. Rosati 2016, S. 63–65 ordnet die beiden Hauptteile der Erzählung den Themen Illusion (Statue) und Wirklichkeit (junge Frau) zu.

18 Bernard Salomon (1557), Virgil Solis (1563), Hans Speeckaert (1582), Crispijn de Passe d. Ä. (1602–1607), Johan Wilhelm Baur (1639). Vgl. Henkel 1930, S. 77–79, 128–131; Melion 2001, S. 155. Holzschnittserien in den Traditionen der Ausgaben Brügge (1484), Venedig (1497) und Mainz (1545) kennen hingegen keine Pygmaliondarstellung (vgl. Blattner 1998; Huber-Rebenich / Lütkemeyer / Walter 2014). Zur vorausgehenden Handschriftentradition vgl. Blühm 1988, S. 24–33; Stoichita 2008, S. 41–88.

19 *Pygmalion und Galatea*, 1529/30, Öl auf Holz, 81x64 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz (Inv. Nr. 1890, 9933). Zur Zuschreibung vgl. Deiters 2002, S. 91–93. Zu den Parallelen zwischen dem Gemälde und Goltzius' Kupferstich vgl. Bättschmann 1997, S. 328–333, sowie Stoichita 2008, S. 195–201.



Abb. 1. Hendrick Goltzius: *Pygmalion und Galatea*, 1593, Kupferstich, 327 mm × 218 mm, 1. Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr.: RP-P-OB-10.112.

dieser blickt eine offensichtlich lebendige Frauengestalt, die in einer an den Typus der *Venus pudica* angelehnten Pose auf einem Steinsockel in der linken Bildhälfte positioniert ist, direkt aus dem Bild heraus, während Pygmalion sie in der rechten Bildhälfte kniend anbetet.²⁰ Die beiden Figuren werden durch einen sich etwas im Hintergrund befindlichen brennenden Opferaltar getrennt.

Auch Goltzius verzichtet auf eine Simultandarstellung, bildet im Gegensatz zu Bronzino bzw. Pontormo aber eine Marmorstatue ab:²¹ Diese erinnert zwar ebenfalls an antike Venusbilder, ihr Kopf ist jedoch leicht nach vorne geneigt und der Blick ihrer pupillenlosen Augen bleibt unorientiert. Während das Gesicht des jungen Mannes, der im rechten Bildteil auf einem Säulenkapitell sitzt, zur Statue aufschaut, ist sein nackter Oberkörper – parallel zum Leib der Statue – auf den Betrachter oder die Betrachterin des Kupferstichs hin orientiert. Mit der rechten Hand umfasst er ein Bündel Blumen, die Finger der Linken halten einen Meißel. Der zugehörige Holzhammer liegt unterhalb des Meißels auf dem Boden, vor dem Sockel der Statue sind einige Blüten und ein Schmuckstück verstreut. Paradoxerweise wirkt der unzweifelhaft mit Pygmalion zu identifizierende junge Mann in seiner Körperhaltung weniger dynamisch als die steinerne Statue, die sowohl im Begriff scheint, sich weiter zu verhüllen, als auch ihren Sockel zu überschreiten.²² Der mit hochgesetzten (nur angedeuteten) Lichtöffnungen und Innenbogen an antike Monumentalbauten erinnernde Raum, in dem die Szene situiert ist, bietet jenseits des korinthischen Kapitells, auf dem Pygmalion sitzt, keine Hinweise auf eine regelmäßige Nutzung als Bildhauerwerkstatt.²³

- 20 Während moderne Interpretationen die Frauenfigur als Überlagerung von Pygmalions Statue und dem Venusbild lesen, muss dies für zeitgenössische Betrachtende nicht gleichermaßen gegolten haben. So ist nicht offensichtlich, dass Vasari (bzw. ggf. die Quelle seiner Beschreibung) in der Frauengestalt nicht ausschließlich Venus sieht und das Gemälde so auf eine Darstellung der kanonischen Opferszene reduziert: „dipinse Bronzino, Pigmalione che fa orazione a Venere, perchè la sua statua, ricevendo lo spirito, s'avviva e divenga (come fece, secondo le favole di poeti) di carne e d'ossa“ („Bronzino hat Pygmalion gemalt, der zur Venus betet, damit seine Statue, indem sie den Geist empfängt, zum Leben erwacht und (wie es nach den Geschichten der Dichter geschah) aus Fleisch und Knochen wird“, Vasari 1878–1885, Bd. 6, S. 275). Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.
- 21 Diese Differenz ist zweifellos auch vom jeweiligen paragonalen Kontext her interpretierbar, auf den ich an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingehen kann. Zur Positionierung von Goltzius' Pygmaliondarstellung „in the double *paragone* of painting and sculpture and of sculpture and engraving“ (Melion 2001, S. 159) s. Melion 2001, *passim*; zum Gemälde von Bronzino bzw. Pontormos vgl. Deiters 2002, S. 89–119; Blühm 1988, S. 34–42.
- 22 Zum Überschreiten des Sockels in Pygmaliondarstellungen des 18. Jahrhunderts vgl. Stoichita 2008, S. 173–189.
- 23 Vgl. Blühm 1988, S. 162f., zur Werkstatt in Pygmaliondarstellungen.

So lässt Goltzius' Darstellung den gesamten ersten Teil der ovidischen Erzählung sowie das Venusfest zu einem einzigen zeitlosen Moment verschmelzen,²⁴ bezieht die eigentliche Belebung der Statue jedoch anders als Bronzino bzw. Pontormo nicht in seine Bildkomposition mit ein.

Unter den Bildbereich ist das von Franco Estius verfasste und signierte Epigramm gestochen:

S[c]ulpsit²⁵ ebur niveum quod virginis ora gerebat
 Pygmalion, vivae dixisses virginis ora.
 Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna,
 Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est.

Es schnitzte das schneeweiße Elfenbein, das einer jungen Frau Antlitz trug,
 Pygmalion, „einer lebendigen jungen Frau Antlitz“, hättest du gesagt.
 Der Künstler selbst liebt sein Werk und brennt für das Bildnis aus Elfenbein
 Durch ein Geschenk der akidalischen [Venus] wurde es dem Leidenschaftlichen dann als Ehefrau
 verbunden.

Dieses lehnt sich nicht nur in Sprache und Inhalt an die Pygmalionerzählung aus Ovids *Metamorphosen* an,²⁶ sondern übernimmt auch deren episches Versmaß für die Kleinform. Indem Estius den ovidischen Versanfang *sculpsit ebur* (Ov. Met. 10,248) direkt übernimmt, stellt er seine Bezogenheit auf den Prätext aus und sensibilisiert seine Leser:innen dafür, im Folgenden auch subtilere Bezugnahmen zu erkennen bzw. zu konstruieren.²⁷ Über das programmatische Zitat führt der Dichter sich selbst als Ovid-Leser ein,²⁸ der in der Lage ist, durch eine geschickt selektierende Lektüre- und Verweistech-

24 Hammer und Meißel verweisen auf die Schaffung der Statue, Pygmalions sehnsüchtiger Blick auf sein Entbrennen in Liebe zur Statue, Blumen und Schmuck auf die Geschenke, die er der Statue darbringt, die Darstellung der Statue als Venusfigur auf Pygmalions Gebet beim Venusfest. Zum Zusammenfall von Schaffung und Rezeption der Statue in Goltzius' Darstellung vgl. auch Blühm 1988, S. 54.

25 Die im Kupferstich unkorrigierte Fehlschreibung *Sulpsit* verdeutlicht die Distanz zwischen Dichter und Schriftstecher im Produktionsprozess. Im Gegensatz zum Buchdruck scheinen in der Kupferstichproduktion des 16. Jahrhunderts keine institutionalisierten Verfahren des Korrekturlesens etabliert gewesen zu sein, Schreibfehler wurden nur sporadisch ausgebessert.

26 Vgl. Wolkenhauer / Arbeitsgruppe Estius 2017, S. 113.

27 Vgl. Wills 1996, S. 24, zur Technik der starken anfänglichen Markierung.

28 Dem Ideal, durch ein „dichtes intertextuelles Gewebe“ aus Verweisen auf mehrere Autoren auch auf engstem Raum eine möglichst umfassende „Intertextualitätskompetenz“ nachzuweisen (Enenkel 2015, S. 548), kommt Estius z. B. durch die Verwendung des seltenen Epitheton *Acidalia* nach, das hier auf Mart. 6,13 verweisen dürfte (sonst nur in Verg. Aen. 1,720 sowie Serv. ad Verg. Aen. 1,720, Laus Pison. 91 und Mart. 9,12): Martials Epigramm beschreibt eine Statuengruppe, die Julia Flavia im Stil einer Aphrodite des Phidias (vgl. Plin. NH 36,5) zusammen mit Cupido darstellt, und kreierte ein Kippbild aus statuenhaft-schöner Frau einerseits und lebendiger Marmorstatue andererseits.

nik gezielt Elemente des antiken Vorbilds zu kommentieren. Zugleich parallelisiert das S[c]ulpsit im Epigramm die beiden Künstler Pygmalion und Goltzius, indem es Goltzius' Signatur des Blattes (*Anno 1593 / HGoltzius. Inue[ni]t et sculp[sit]*) aufgreift:²⁹ Pygmalions Meißel verschmilzt so mit Goltzius' Grabstichel; auf Lateinisch wird beides mit *caelum* bezeichnet.

Das Epigramm erzählt zwar wie Ovid diachron, vereinfacht dessen Erzählstruktur aber zu einer Dreiteilung: Schöpfung der Statue (V. 1–2) – Liebe zur Statue (V. 3) – Ehe mit der Statue (V. 4). Das Tempelopfer, das bei Ovid die Zeit vor der Belebung der Statue klar von der zum Leben erwachenden Frau scheidet, ist hier allenfalls in einer sekundären Lesart präsent.³⁰ Die für Ovids Erzählung entscheidende Verlebendigung der Statue findet im Epigramm ebenso wenig Erwähnung wie die Fruchtbarkeit der daraus resultierenden Verbindung. Die Verwendung des Präsens im dritten Vers, in dem Pygmalions Liebe zum eigenen Werk (*opus [...] amans*) und sein Verlangen nach der Elfenbeinstatue (*in imagine flagrat eburna*) zeitlich zusammenfallen,³¹ ist angesichts des folgenden Perfekts (*dein iuncta [...] est*) einerseits als narratives Präsens zu verstehen.³² Im intermedialen Zusammenspiel identifiziert sie den dritten Vers andererseits mit dem Inhalt der bildlichen Darstellung, der den Leser:innen im Kupferstich präsent ist, während das nachfolgende Geschehen für sie wieder in historische Ferne rückt.

3. Pygmalions Statue

Wie schon Bronzino bzw. Pontormo lehnt auch Goltzius seine Darstellung der Statue an antike Venusfiguren (insbesondere die Typen der *Venus pudica* und *Venus felix*) an. Allerdings weitet er die bildliche Identifikation sogar auf die Pygmalionfigur aus, deren Körperhaltung er, wie von Walter Melion beobachtet, dem Cupido der *Venus felix*-Gruppe annähert.³³ Diese Assoziation greift das Epigramm in seinem vierten Vers auf, indem es Pygmalion als *cupido* (leidenschaftlich) bezeichnet.³⁴

29 Vgl. Melion 2001, S. 154.

30 *Acidaliae* in *Munere Acidaliae* als Dativ aufgefasst (‘ein Opfer an die akidalische [Venus]’), vgl. Verg. Aen. 6,637.

31 Vgl. zur Mehrdeutigkeit von *opus* Elsner 1991, S. 160; Sharrock 1991b, S. 169; Melion 2001, S. 153. Ovid imaginiert hingegen einen zweistufigen Vorgang: *operisque sui concepit amorem* (Ov. Met. 10,249) getrennt von *haurit / pectore Pygmalion simulati corporis ignes* (Ov. Met. 10,252–253).

32 Diese Verwendung des narrativen Präsens folgt der zeitlichen Erzählstruktur von Ovids Pygmalionerzählung, die nach Salzmann-Mitchell, S. 75, das Perfekt für dynamisch-narrative und das Präsens für kontemplativ-deskriptive Sequenzen bevorzugt. Klugs abweichende Analyse (Klug 1999, S. 465) kann nicht erklären, warum prägnantes Handeln Pygmalions (z.B. *sculpsit*, Ov. Met. 10,248; *dixit*, Ov. Met. 10,276) im Perfekt steht (vgl. Klug 1999, S. 460 und 462).

33 Melion 2001, S. 157.

34 Vgl. Ahl 1985, S. 56, zu Wortspielen trotz unterschiedlicher Vokallängen.

Die Identifikation der Statue mit einem Abbild der Göttin Venus ruft für ein frühneuzeitliches Publikum zum einen die vorovidische Tradition des Pygmalionstoffes auf: Nach einer sekundär überlieferten Fassung des Philostephanos (3. Jahrhundert v. Chr.) soll Pygmalion ein zyprischer König gewesen sein, der sich in eine Kultstatue der Aphrodite verliebte, diese in sein Bett brachte und mit ihr den Beischlaf versuchte.³⁵ Eine motivisch verwandte Geschichte rankt sich um die *Aphrodite von Knidos* des griechischen Bildhauers Praxiteles (ca. 390–320 v. Chr.), die als Urbild des *Venus pudica*-Typus gilt: Ein junger Mann soll sich in die Marmorstatue der Göttin verliebt und diese zunächst unablässig im Tempel betrachtet haben; dann aber habe er sich heimlich über Nacht im Heiligtum einschließen lassen und nach Befriedigung seines Verlangens einen bleibenden Fleck am Oberschenkel der Skulptur zurückgelassen.³⁶ Wie Thomas Farnabius' wohl für den Schulgebrauch verfasster *Metamorphosen*-Kommentar belegt (erste Auflage: 1636), wurden diese Erzählungen auch von einer nicht spezialisierten Leserschaft in enger Verbindung mit dem Pygmalionstoff der *Metamorphosen* gelesen.³⁷

Zum anderen problematisiert die Venus des Kupferstichs die ambige Identität der Elfenbeinstatue in Ovids Erzählung: Im Gegensatz zur älteren Tradition sagt dieser gerade nicht von der Statue aus, dass sie die Göttin darstelle. Der im Kupferstich erzeugte Kontrast zwischen einer bildlichen Darstellung als Venusstatue und einem Epigramm, das beteuert, die Statue trage das Antlitz einer (menschlichen) jungen Frau (*vivae [...] virginis ora*),³⁸ lenkt den Blick auf jene Elemente des Ovid-Textes, die der Elfenbeinstatue eben doch Züge der Göttin verleihen: ihre Nacktheit,³⁹ ihre unübertreffliche Schönheit und ihre Eigenschaft, ungeboren zu sein (*formam [...] qua femina nasci / nulla potest*, Ov. Met. 10,248–249),⁴⁰ Pygmalions kultähnlicher Umgang mit der Statue (Bekleiden, Schmücken, auf ein Bett legen) sowie die Geschenke, die er ihr darbringt.⁴¹

Mag für Ovid in dieser Ambiguität ein Kommentar auf die dichterische Konstruktion der elegischen *puella* als Venusbild mitgeschwungen haben,⁴² nimmt ihre medien-

35 Clem. Al. Protr. 4,57,3; Arn. Adv. nat. 6,22. Vgl. Dinter 1979, S. 13–16, zur vorovidischen Geschichte des Pygmalionstoffes.

36 Ps.-Lucian Amores 15–16; Plin. NH 36,21; auch Clemens von Alexandria erwähnt diese Erzählung in unmittelbarem Anschluss an Philostephanos' Pygmalionvariante und hebt insbesondere das unterschiedliche Material der beiden Statuen hervor (Clem. Al. Protr. 4,57,3).

37 Farnabius (Ovidii Nasonis Metamorphoseon, S. 240) erzählt die Fassungen von Arnobius und Pseudo-Lukian. Vgl. Tholen 2019, S. 96f. und 196–198.

38 In Anlehnung an Ov. Met. 10,250 (*virginis est verae facies*).

39 Vgl. Hardie 2002, S. 190 und O'Reilly 2003, S. 106, zu Clemens' Aussage: „Und wenn jemand eine nackte abgebildete Frau sieht, dann weiß er, dass sie die goldene Aphrodite ist“ (Clem. Al. Protr. 4,57,2–3).

40 Vgl. Miller 1988, S. 206; Sharrock 1991b, S. 171. Aphrodite soll dem Seeschaum (gr. ὁ ἀφρός [*hō aphrós*]) entstiegen sein.

41 Vgl. Sharrock 1991b, S. 171; Schönbeck 1999, S. 307f.

42 Vgl. Sharrock 1991a; O'Reilly 2003, S. 128–131.

übergreifende Problematisierung im Kupferstich die Göttlichkeit des Kunstwerkes in den Blick. Bättschmanns Deutung, der zufolge Goltzius „als erster auf Erscheinung und Anrufung der Göttin [verzichtete]“,⁴³ möchte ich insofern widersprechen, als Goltzius' Bildinvention die bereits bei Bronzino bzw. Pontormo angelegte Überblendung von Pygmalions Elfenbeinstatue mit der goldenen Venusstatue, durch die die Göttin nach Ovid beim Tempelopfer präsent ist,⁴⁴ konsequent durchführt: Die Geschenke, die Pygmalion seiner Statue als Liebesgaben darbringt, fungieren so zugleich als Opfergabe an die Göttin Venus. Pygmalions Bewunderung des Kunstwerkes fällt mit der Theophanie und Anbetung der Gottheit in eins.⁴⁵

3.1. Die Materialität der Statue

Während der erste Vers des Epigramms Pygmalions Statue als ‚elfenbeinern‘ bezeichnet (*S[c]ulpsit ebur niveum*), übernimmt Goltzius jene Bildtradition, die das Werk als Marmorstatue imaginiert.⁴⁶ Diese durch die Wiederholung *ebur* – *eburna* (V. 1 bzw. 3) betonte Spannung zwischen Bild und Text evoziert die Frage nach der semantischen Signifikanz beider Materialien: Elfenbein ist, wie Elsner herausgearbeitet hat, in der griechisch-lateinischen Literatur über das homerische Wortspiel *ἐλέφας* (*éléphas*, ‚Elfenbein‘) – *ἐλεφαίρομαι* (*elepháiromai*, ‚täuschen‘) eng mit der Motivik von Täuschung und Illusion verbunden: In Vergils *Aeneis* etwa verlassen die falschen Träume die Unterwelt durch eine Elfenbeinpfote.⁴⁷ Daher eignet sich Elfenbein, so Elsner weiter, in besonderer Weise als Kondensationspunkt metapoetischer Reflexion über Wahrheit und Fiktion in der Dichtung.⁴⁸ Parischer Marmor⁴⁹ hingegen ist aufgrund seiner durchscheinenden Weiße nicht nur ausgezeichnet für die Bemalung geeignet, sondern fungiert in der antiken Literatur auch als Idealbild bleicher Haut, dem menschliche Körper nur in

43 Bättschmann 1997, S. 333.

44 Ov. Met. 10,277: *ipsa suis aderat Venus aurea festis*. ‚Golden‘ ist zwar ein übliches Epitheton der Göttin (vgl. etwa Hom. Hym. 5,1), hier dürfte aber auch konkret eine vergoldete Statue vorzustellen sein, vgl. Hardie 2002, S. 190.

45 Vgl. Anm. 30 zu *Munere Acidaliae* im Epigramm und vgl. Ov. Met. 10,273. Vgl. Melion 2001, S. 158.

46 Vgl. Deiters 2002, S. 96; Wolkenhauer / Arbeitsgruppe Estius 2017, S. 113. Melion 2001, S. 160, beharrt auf Elfenbein als Material der dargestellten Statue, dies scheint jedoch auf Grund der Bruchstellen des Sockels unplausibel.

47 Hom. Od. 19,564–565; Verg. Aen. 6,895–896. Vgl. hierzu Ahl 1985, S. 261; Elsner 1991, S. 162f. Zu Elfenbein als erotisch aufgeladenem Material im Kontext der ovidischen Erzählung vgl. Sharrock 1991a, S. 40; sowie Salzman-Mitchell 2008, S. 308f. (anders O'Reilly 2003, S. 123f., die Elfenbein mit Keuschheit verknüpft).

48 Elsner 1991, S. 163f.; vgl. Nagy 1986, S. 83.

49 Statuen wurden vorwiegend aus dieser Marmorsorte gefertigt (vgl. Plin. NH 36,14).

Ausnahmefällen gleichkommen können.⁵⁰ In einer Umkehrung der mimetischen Qualität hellenistischer Marmorskulpturen tritt Marmor innerhalb der Erzählwelt von Ovids *Metamorphosen* auffallend häufig als Zielmaterial von Verwandlungen in Erscheinung.⁵¹ So bringt die bildliche Darstellung als Marmorstatue ein der Verlebendigung gegenläufiges Moment in den Kupferstich ein, das Pygmalions artifizielle *puella* in einem Spannungsfeld zwischen ‚noch nicht belebt‘ (Elfenbein als Ausgangsmaterial der Verwandlung) und ‚bereits erstarrt‘ (Marmor als typisches Zielmaterial von Verwandlungen) situiert.

Die widersprüchlichen Aussagen, die der Kupferstich zum Material der Statue trifft, heben umso deutlicher hervor, dass der Stoff, mit dem Ovids Pygmalion arbeitet, sowohl Züge von Marmor als auch von Elfenbein zu tragen scheint. So können, trotz der ständigen Wiederholung des ovidischen Erzählers, es handele sich bei dem verwendeten Material um Elfenbein,⁵² selbst aufmerksame Leser:innen den Eindruck haben, es gelinge Pygmalion, „Marmor in lebendiges Fleisch zu verwandeln“.⁵³ Der deutlichste Unterschied zu den lebensweltlichen Eigenschaften des Materials besteht wohl darin, dass Pygmalions Statue aus einem einzigen Stück geformt zu sein scheint,⁵⁴ wohingegen eine reale Elfenbeinstatue in Lebensgröße aus mehreren auf einem Holzgerüst befestigten Elementen bestehen müsste.⁵⁵ Auch das Material der fiktiven Statue ist einerseits weich und warm wie Elfenbein,⁵⁶ weist andererseits aber Adern⁵⁷ und (potenziell) blaue Flecken⁵⁸ auf – Eigenschaften also, die stark an Marmor erinnern.⁵⁹ Eine reale Marmor-

- 50 Vgl. Ov. Met. 3,419 und 481 (Narcissus), Ov. Met. 4,675 (Andromeda), Ov. Met. 13,746 (Scylla), Ciris 256, 450 und 503 (alle Ciris), Verg. Georg. 4,523 (Orpheus), Mart. 8,55,16 (Alexis), verstörend gebrochen in Ov. Am. 1,7,51–52 (Corinna).
- 51 So etwa Phineus und seine Gefährten (Ov. Met. 5,178–235), Niobe (Ov. Met. 6,301–312), Lailaps und der teumessische Fuchs (Ov. Met. 7, 759–795) und Peleus' Wolf (Ov. Met. 11,346–409). Im direkten Vorfeld der Pygmalionerzählung werden die Propoetiden durch ihre von Venus verhängte Strafe zu Stein (Ov. Met. 10,242). Vgl. Isager 1991, S. 177, sowie allgemeiner zum Motiv der Versteinerung in den *Metamorphosen* Barolsky 2005, S. 150–153.
- 52 Ov. Met. 10,243, 255 und 275–276.
- 53 Solodow 1988, S. 2. Auf S. 215 f. spricht Solodow wieder von einer Statue aus Elfenbein.
- 54 Das Ideal einer Statue *ex uno lapide* (Plin. NH 36,41) ist in besonderer Weise mit Marmor assoziiert, vgl. etwa Plinius' Anekdote des losgebrochenen Marmorblocks, der eine Statue des Silen freigab (Plin. NH 36,14). Zur Rezeption des Motivs in der Frühen Neuzeit s. Lavin 1998. Im *gerebat* (anstelle eines konsekutiven *gereret*) greift Estius' Epigramm diese Vorstellung auf.
- 55 Salzman-Mitchell 2008, S. 296.
- 56 Pygmalion imaginiert, dass seine Finger im Material einsinken (Ov. Met. 10,257); vgl. Salzman-Mitchell 2008, S. 294.
- 57 Ov. Met. 10,289. Für die Anwendbarkeit von *venae* für die Äderung des Marmors vgl. z. B. Plin. NH 26,163; Stat. Achil. 1,3,36.
- 58 Ov. Met. 10,258. Vgl. Plin. NH 36,44 zu den *maculae* des Marmors.
- 59 Auch die Erwähnung hymettischen Bienenwachses (Ov. Met. 10,284–285) legt den Gedanken an hymettischen Marmor (vgl. Plin. NH 36,7; Hor. Carm. 2,18,3) nahe. Einschränkend ist zu erwäh-

statue könnte allerdings weder einfach bewegt werden,⁶⁰ noch wäre es möglich, sie ohne Weiteres zu bekleiden oder ihren Nacken zu neigen.⁶¹ Das ovidische ‚Elfenbein‘ ist somit ein nur innerhalb der fiktiven Welt mögliches Material, das Eigenschaften von Marmor und lebensweltlichem Elfenbein verbindet.

Die widersprüchlichen Aussagen zur Materialität der Statue im Kupferstich spitzen Ovids Handhabung des ‚Elfenbeins‘ als fiktionalen Stoff auf einen expliziten Gegensatz hin zu. Ihre Diskrepanz stellt einerseits die Mediendifferenz innerhalb des Kupferstichs und die dadurch ermöglichte Präsenz zweier distinkter auktorialer ‚Stimmen‘ aus. Andererseits fungiert sie als ästhetische Reflexionsfigur,⁶² die über die Problematisierung des dargestellten Materials das zur Darstellung verwendete Material und damit die künstlerische Faktur des Kupferstichs aufscheinen lässt: Auf dieser Ebene besteht die Statue des Kupferstichs weder aus Marmor noch aus Elfenbein, sondern ist als in Text wie Bild kunstvoll geschaffene Illusion auf der Grundlage von Tinte und Papier erkennlich.

3.2. Täuschende Echtheit?

Durch die fehlenden Pupillen und das Verschmelzen ihres Überwurfs mit der Statuenbasis ist die Frauenfigur in Goltzius' Darstellung eindeutig als antike Skulptur ausgezeichnet,⁶³ besonders ihr Gesicht wirkt dem restlichen Körper gegenüber geradezu abgesetzt. Estius hingegen unterbricht im zweiten Vers seines Epigramms sein Erzählen, um die lebendige Erscheinung von Pygmalions Elfenbeinstatue in einer Parenthese hervorzuheben (*vivae dixisses virginis ora*). Als amplifizierende *correctio* wiederholt dieser Einschub das *virginis ora* des vorangegangenen Verses (*quod virginis ora gerebat*) – eine Entscheidung, die angesichts des eng begrenzten Raumes, der dem Dichter zur Verfügung steht, besondere Aufmerksamkeit verdient: Die aufgegriffene Formulierung ‚das Antlitz einer jungen Frau tragen‘ (*virginis ora gerere*) wird von Ovid, dessen Sprachgebrauch sie entstammt, nur zweimal verwendet: für die Sirenen, deren Körper menschliche und vogelartige Elemente verbinden, sowie für die Scylla, ein Mischwesen mit dem Ober-

nen, dass sich der für Statuen bevorzugte parische Marmor durch seine homogene Farbigkeit auszeichnet.

60 Pygmalion aber legt die Statue auf ein Bett (Ov. Met. 10,267), vgl. Salzman-Mitchell 2008, S. 298.

61 Ov. Met. 10,263 und 267–269. Eine solche Beweglichkeit würde Gelenke erfordern, wie sie von antiken Elfenbeinpuppen bekannt sind, vgl. Stoichita 2008, S. 24–29; Hersey 2009, S. 32 f.; Manson 1982, S. 134 f.

62 Zum Begriff der ästhetischen Reflexionsfigur s. Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 19–23.

63 Vgl. Melion 2001, S. 157. Vor dem 2./3. Jahrhundert n. Chr. wurden die Pupillen griechischer und römischer Marmorstatuen in der Regel nur aufgemalt (Abbe 2015, S. 177 f.), der Verlust der Bemalung resultierte in den charakteristischen ‚leeren‘ Augen.

körper einer jungen Frau und einem Unterleib aus wilden Hunden.⁶⁴ Die Anwendung auf Chimären entspricht dem performativen Aspekt der Wendung, die nach Mustern wie ‚jemandes Rolle spielen‘ (*alicuius personam gerere*), ‚einen Gesichtsausdruck zur Schau tragen‘ (*vultum gerere*) oder ‚ein Kleidungsstück tragen‘ (*vestem gerere*) gestaltet ist. Was der erste Vers so in objektiv-indikativer Sprechhaltung über die Künstlichkeit des Frauengesichts aussagt (*quod virginis ora gerebat*), steht der im zweiten Vers in subjektiv-konjunktivischer Färbung beteuerten Lebensechtheit desselben offensichtlich entgegen (*vivae dixisses virginis ora*).⁶⁵ Hierin bedient sich Estius der sogenannten ‚generalisierenden‘ zweiten Person Singular (*dixisses*),⁶⁶ die Ovid in seinen *Metamorphosen* in spezifischer Weise verwendet: Ist diese Konjunktivverwendung generell weniger als konkrete Ansprache der Lesenden zu verstehen (sondern entspricht eher dem Deutschen ‚man [könnte sagen]‘),⁶⁷ dient sie, wie Wheeler gezeigt hat, Ovid meist dazu, das Publikum in die Perspektive eines bestimmten Charakters zu versetzen.⁶⁸ So stellt etwa sein *quam vivere credas* (Ov. Met. 10,250; ‚[eine Statue,] die man wohl für lebendig hielte‘) die Lesenden der Pygmalionerzählung vor die Wahl, die selbsttäuschende Sicht des Künstlers entweder anzunehmen oder zurückzuweisen.⁶⁹ Im Gegensatz zu Ovid verwendet Estius aber das Plusquamperfekt (*dixisses*, ‚du hättest gesagt‘). So überschreitet er die grammatischen Grenzen eines im Lateinischen eigentlich auf den Konjunktiv Präsens und Imperfekt beschränkten Stilmittels und betont den zeitlichen Abstand zwischen der Lesesituation des Epigramms und der Entscheidungssituation für oder gegen die Perspektive Pygmalions. Zwar beansprucht die Stimme des Epigramms, jene Distanz zu überbrücken, indem sie zu wissen behauptet, was ‚man‘ gesagt hätte, wenn ‚man‘ in der Situation präsent gewesen wäre, wirft damit aber die Frage nach den Erkenntnisquellen und der Zuverlässigkeit des Dichters auf. Die im Plusquamperfekt *dixisses* ausgestellte zeitliche Distanz bringt so ein zusätzliches reflexives Moment in den Rezeptionsprozess ein, das eine spontane Zustimmung oder Ablehnung gegenüber der Sichtweise Pygmalions erschwert. Eine weitere reizvolle Komplikation entsteht durch die Möglichkeit,

64 Ov. Met. 5,552–553 (Sirenen) und Ov. Met. 13,731–734 (Scylla). Ohne die Verbindung mit *gerere* ist *virginis ora* vielfältig anwendbar (bei Vergil, Valerius Flaccus, Silius und Statius von Diana, Medea, menschlichen Frauen, dem verkleideten Achilles, einem Monster), bemerkenswert ist die Verwendung bei Val. Flacc. 2,463, für eine von einem Seemonster gefangengehaltene Frau, die der Dichter mit einer Elfenbein- oder Marmorstatue vergleicht (vgl. Ov. Met. 4,675).

65 Zur Betonung von Lebensechtheit als Ausweis von Künstlichkeit vgl. Kailbach-Mehl 2020, S. 183; Schönbeck 1999, S. 303. Zu dieser Form der parenthetischen Wiederholung aus objektiver und subjektiver Perspektive in Ovids *Metamorphosen* vgl. Albrecht 1963, S. 92–96.

66 Das Phänomen findet sich als *Potentialis* in Kühner / Stegmann 1976, § 46.2–3 verzeichnet. Gilmarin 1975 prägte hierfür den Begriff der ‚imaginary second person‘, Wheeler 1999, S. 211f., bevorzugt „generalizing second person“.

67 Albrecht 1963, S. 206; Wheeler 1999, S. 101–103.

68 Wheeler 1999, S. 150f.

69 Vgl. Wheeler 1999, S. 155f.; Hardie 2002, S. 174.

den gesamten zweiten Vers des Epigramms ‚gegen den Strich‘ im Sinne einer strengen Abgrenzung als Apostrophe zu lesen: ‚Pygmalion, du hättest gesagt: ‚Das Antlitz einer lebendigen jungen Frau‘ (Pygmalion, vivae dixisses virginis ora). Auch die bildlich vermittelte Präsenz kann die Distanz zwischen Lesesituation und erzählter Situation nicht auflösen: Das leblose Statuengesicht entspricht offensichtlich nicht dem, was Pygmalion zu sehen scheint. So informiert das Epigramm zwar über eine mögliche Sicht auf die Statue als lebensecht oder belebt, sich diese Perspektive aber ggf. zu eigen zu machen, bleibt dem Entschluss der Betrachtenden überlassen.

Entsprechend verzichtet Estius in seinem Gedicht auch darauf, eine explizite Belebung der Statue zu erzählen:⁷⁰ Während bei Ovid ein Übergang vom Abbild (*simulacrum*) zur Frau (*virgo*) nachvollziehbar ist,⁷¹ ist im Epigramm das Elfenbeinbild grammatisches Subjekt der Vermählung.⁷² Beide Künstler des Kupferstichs scheinen sich also der von Ovid erzählten Verlebendigung im Sinne einer tatsächlichen Metamorphose zu verweigern und diesen Teil der Erzählung (Ov. Met. 10,280–297) als ein der Perspektive Pygmalions folgendes Eintauchen in die künstlerische Illusion zu lesen.⁷³ Damit erzählt der Kupferstich nicht die Belebung einer Statue, sondern vielmehr die Möglichkeit, eine Statue als belebt zu imaginieren.

4. Pygmalion: Künstler und Betrachter

In der Dualität von Blumenstrauß und Meißel übernimmt Goltzius' Bildkomposition vom ovidischen Vorbild die Besonderheit, dass Pygmalion gleichermaßen als Künstler wie auch als Kunstrezipient gestaltet ist.⁷⁴ Hierbei kann sowohl der Künstler als Metapher für den imaginativ-schöpferischen Betrachter stehen, als auch der Betrachter als Metapher für die schöpferische *phantasia* des Künstlers fungieren.⁷⁵

70 Anders etwa Posthius: *Dixit, & alma Venus vivere iussit ebur*. (Posthius: Tetrasticha in Ovidii Metamor., fol. 124; vgl. Horn 1995, S. 216f.).

71 Ov. Met. 10,253 (*simulatum corpus*), 280 (*simulacra*), 289 (*corpus*), 292 (*virgo*).

72 Das implizite feminine Subjekt von *iuncta marita est* ist nächstliegend in dem im vorangegangenen Vers erwähnten Elfenbeinbild (*in imagine [...] eburna*) zu suchen.

73 Vgl. Kailbach-Mehl 2020, S. 184f.

74 Der Meißel fungiert als Werkzeug des Künstlers (vgl. *sculpsit*, Ov. Met. 10,248), der Blumenstrauß als Ausdruck der Liebe zum Kunstwerk (vgl. *concepit amorem*, Ov. Met. 10,249), die dessen Rezeption voraussetzt (vgl. *miratur et haurit*, Ov. Met. 10,252). Zu dieser Doppelrolle in Ovids Erzählung s. Elsner 1991, S. 159; Kailbach-Mehl 2020, S. 165; im Kupferstich Melion 2001, S. 157.

75 Vgl. Elsner 1991, S. 159; Salzman-Mitchell 2005, S. 69.

4.1. Die Liebe zum Werk als Selbstliebe

Der dritte Vers des Epigramms suggeriert, dass dieser Doppelung eine Tendenz zur Selbstliebe innewohnen mag: Zunächst kehrt Estius die Wortfolge des ovidischen *auctor opus laudat* (Ov. Pont. 3,9,9) zu *opus auctor amans* um und schafft so eine Wendung, deren Ambiguität bei wiederholtem Lesen zunimmt, bis schließlich nahezu jede syntaktische Zuordnung der Wörter möglich erscheint⁷⁶ – die Grenzen zwischen Lieben und Geliebtwerden, zwischen Pygmalion und seiner Statue verschwimmen. Für den zweiten Versteil bedient sich der Dichter mit *in imagine flagrat eburna* einer Konstruktion, die für das Verb *flagrare* (‚brennen‘, ‚lodern‘) antik so nicht belegt, sondern vermutlich vom semantisch ähnlich gelagerten *ardere* (‚brennen‘, ‚in Flammen stehen‘) geborgt ist.⁷⁷ Durch diese Unregelmäßigkeit tritt neben die primäre Bedeutungsebene, dass Pygmalion für das Elfenbeinbild brennt,⁷⁸ eine verfremdende zweite, in der die Statue gleichsam als Körperteil ihres Schöpfers erscheint, das durch dessen Liebe erwärmt und belebt wird: ‚Im Elfenbeinbildnis‘ (*in imagine [...] eburna*) brennt Pygmalions Liebe.⁷⁹

In dieser Thematisierung des narzisstischen Aspekts, der Pygmalions Liebe zu seiner Statue innewohnt, arbeitet der Kupferstich einen bereits bei Ovid angelegten Aspekt der Erzählung aus: Nicht nur verwendet der antike Autor auffallend doppeldeutige Formulierungen, die die Grenze zwischen Künstler und Werk verschwimmen lassen,⁸⁰ seine Beschreibung von Pygmalions Liebe zum „self-reflecting image“⁸¹ weist auch vielfältige intratextuelle Parallelen zur Erzählung vom selbstverliebten Narcissus (Ov. Met. 3,402–510) auf.⁸² Dieser erstarrt staunend vor seinem eigenen Spiegelbild

76 Die Varianten *Ipsae opus auctor amans* (‚Der Künstler selbst liebt das Werk‘), *Ipsum opus auctorem amans* (‚Das Werk selbst liebt den Künstler‘/‚Das Werk liebt den Künstler selbst‘) und *Ipsum opus auctor amans* (‚Das Werk selbst liebt als Künstler‘) werden alle gleichermaßen als *Ips’ opus auctor(’) amans* gelesen. Ich danke Prof. Dr. Anja Wolkenhauer für den Hinweis, dass Estius’ variabel beziehbares *amans* an ein ovidisches Wortspiel (*et carmen demens carmine laeso amo*, Ov. Tr. 4,1,30) erinnert, welches in ganz vergleichbarer Weise mit der oszillierenden Beziehung von Autor und Werk arbeitet.

77 Dass diese Konstruktion auch mit *ardere* ein hohes reflexives Potenzial aufweist, belegt Ovids *ardet-que in virgine virgo* (Ov. Met. 9,725) zur Beschreibung der Liebe zwischen Iphis und Ianthe.

78 Kanonisch mit *flagrare* und Richtungsakkusativ ausgedrückt: *in imaginem flagrat*.

79 Vgl. Konstruktionen der Art *in [...] pectore flagrat amor* (Ov. Her. 16,126).

80 So enthält Pygmalions Liebe zum eigenen Werk (*operisque sui concepit amorem*, Ov. Met. 10,249) ein Element der Selbstliebe (*sui [...] amorem*), das Sichbewegen der Statue und ihr Bewegtwerden durch Pygmalion verschmelzen (*velle moveri*, Ov. Met. 10,251) und das ‚brennende Verlangen nach dem nachgeahmten Leib‘ (*simulati corporis ignes*, Ov. Met. 10,252–253) ist auch als Genitivus subjectivus (‚das brennende Verlangen des nachgeahmten Leibes‘) lesbar.

81 Leach 1974, S. 125; vgl. Rosati 2016, S. 67.

82 Diese Verknüpfungen bestehen auf struktureller Ebene (Spencer 1997, S. 40, und Hardie 2002, S. 189, sehen eine Gegenläufigkeit beider Erzählungen, Salzman-Mitchell 2005, S. 93, eine Dualität von Kontrast und Entsprechung), hinsichtlich der thematisierten Liebe zum illusionistischen Bild

(*adstupet*) und wird so zu ebenjener anscheinend „aus parischem Marmor geformten“ Statue, die er bewundernd im Quellwasser betrachtet.⁸³ In der Doppelung des staunenden Erstarrens *vor* der Statue und des staunenden Erstarrens *zur* Statue findet eine antike Denkfigur ihren Ausdruck, die für die Interpretation des vorliegenden Kupferstichs von besonderem Interesse ist.

4.2. Staunendes Erstarren

Lassen Farblosigkeit und homogene Gravurtechnik Goltzius' Pygmalion aus dem gleichen Material geformt erscheinen wie seine Statue, so wird diese Annäherung noch dadurch verstärkt, dass die Figur selbst in ihrer Körperhaltung antiken Statuen (neben der bereits genannten *Venus felix*-Gruppe ganz wesentlich dem *Torso Belvedere*) nachempfunden ist.⁸⁴

Auf Textebene vermittelt Pygmalions Verharren im zeitlos-kontemplativen Präsenz des *flagrat* (s. oben, Punkt 2) einen vergleichbar statuenhaften Eindruck: Zwar wird der weitere Verlauf der Erzählung im vierten Vers knapp skizziert (*Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est*); in diesem ist Pygmalion jedoch nur passiv präsent: Während im Lateinischen eine Hochzeit allgemein als Handlung des Bräutigams verstanden wird, der die Braut ‚in die Ehe führt‘ (*in matrimonium ducere*), bewirken hier Venus (als eigentliches Agens) und die Elfenbeinstatue (als grammatisches Subjekt) die Eheschließung um den in sehnsüchtiger Betrachtung gleichsam eingefrorenen Künstler (*cupido*) herum. Dieses Motiv ist bereits aus den genannten textlichen Traditionen bekannt: Während Ovids Pygmalion in eine geistige Regungslosigkeit zu verfallen scheint, die eine sich tastend vergewissernde Rezeption der Statue jedoch nicht ausschließt,⁸⁵ verfällt der verliebte Jüngling aus Pseudo-Lukians Erzählung vor der Aphrodite von Knidos⁸⁶ in eine körperliche Starre, die allerdings Raum für verbalen Ausdruck lässt:

(Rosati 2016, S. 66), aber auch in Details wie dem jeweils betonten Farbkontrast von weiß und rot (Salzman-Mitchell 2005, S. 94–95 zu Ov. Met. 3,422–423, 480–484, sowie Ov. Met. 10,291–294; vgl. Sharrock 1991a, S. 36) oder den in beiden Erzählungen aufgerufenen Materialien (Marmor: Ov. Met. 3,419, 481 und s. Punkt 3.1, Elfenbein: Ov. Met. 3,422 und Ov. Met. 10,248, 255, 275, schmelzendes Wachs: Ov. Met. 3,488 und 10,285; vgl. Sharrock 1991a, S. 36).

- 83 Ov. Met. 3,418–419: *adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem / haeret, ut e Pario formatum marmore signum*; vgl. Hardie 2002, S. 146f.
- 84 Limouze 1992, S. 445. Weitere statuenhafte Elemente der Pygmalionfigur machen Melion 2001, S. 157, und Kirves 2017, S. 79, aus.
- 85 Ov. Met. 10,287–288: *dum stupet [...] rursus amans rursusque manu sua vota retractat*; vgl. Salzman-Mitchell 2005, S. 74f.
- 86 Zu deren Verknüpfung mit der Pygmalionerzählung in der Frühen Neuzeit, s. Punkt 3.

Den ganzen Tag aber saß er direkt vor der Göttin und richtete den Blick seiner Augen unablässig geradewegs auf sie. Unverständliche Flüstereien und verstohlene Liebesklagen wurden von ihm ständig wiederholt.⁸⁷

Indem die Darstellung des Kupferstichs Pygmalion umfänglich erstarren lässt – seine Hände ruhen herabgesunken, sein Mund ist geschlossen und auch das Epigramm verleiht seinem statuenhaften Körper keine Stimme – überbietet sie diese Varianten partieller Bewegungslosigkeit und exemplifiziert eine Rezeptionshaltung, die ich kurz in der Kunsttheorie der Zeit verorten möchte: War das staunende Erstarren (ἔκπληξις, *ékplixis*) des Rezipienten bei Pseudo-Longinus (1. Jahrhundert n. Chr.) noch als dem poetischen im Gegensatz zum rhetorischen Bild eigen theorisiert worden,⁸⁸ wird es von der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit zum spezifischen Ausweis der Bildkünste entwickelt. So gelangt der niederländische Kunsttheoretiker Franciscus Junius d. J. (1591–1677) über seine Reflexion des *ars [...] latet arte sua* der Pygmalionerzählung (Ov. Met. 10,252) zum Modell einer Rezeptionshaltung, in der „der Betrachter, [durch die Gewandtheit der Kunst] bewegt, jene Techniken der gelehrten [Künstler-]Hände wie vom Donner gerührt bewundert“.⁸⁹ In seiner Beschreibung von Goltzius' Romreise lässt Goltzius' Freund und Biograph Karel van Mander (1548–1606) diesen ein ebensolches Rezeptionsideal selbst verkörpern: „Er vergass [sic] sich selbst fast, da sein Geist und seine Gedanken infolge der vortrefflichen Kunstwerke gleichsam von seinem Körper getrennt waren“.⁹⁰ Jedoch versetzt diese petrifizierende Erfahrung Goltzius nach van Mander anschließend in eine umso größere Aktivität des Zeichnens,⁹¹ zu deren Folgen

87 Ps.-Lucian Amores 15: τὴν θ' ὄλην ἡμέραν ἀπαντικρὺ τῆς θεοῦ καθεζόμενος ὀρθὰς ἐπ' αὐτὴν διηλεκκῶς τὰς τῶν ὁμμάτων βολὰς ἀπῆρειδεν. ἄσημοι δ' αὐτῷ ψιθυρισμοὶ καὶ κλεπτομένης λαλιᾶς ἐρωτικαὶ διεπεραίνοντο μέμψεις.

88 Ps.-Longinus Subl. 15,2: τῆς μὲν ἐν ποιήσει [φαντασίας, K.O.] τέλος ἐστὶν ἐκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια; vgl. hierzu Matuschek 1991, S. 41–44. Im Gegensatz zur Rhetorik darf nach Ps.-Longinus das poetische Bild zu diesem Zweck auch ganz in Art einer Sage übertreiben und in jeder Weise die Grenzen des Glaubwürdigen überschreiten (μυθικωτέραν ἔχει τὴν ὑπερέκπτωσιν [...] καὶ πάντα τὸ πιστὸν ὑπεραίρουσαν, Ps.-Longinus Subl. 15,8). Zum Verständnis von *ékplexis* in der Frühen Neuzeit s. Refini 2012, S. 46 f.

89 Junius: De pictura veterum libri tres, S. 203 (= 3,6,5): [artis facilitate] permotus spectator veluti attonitus miratur illa doctorum manuum σοφίσματα. Als prototypisches Beispiel für diese Rezeptionshaltung dient ihm der angesichts einer Aphroditenstatue vor lauter Bewunderung in staunendem Erstarren schwitzende spätantike Philosoph Damaskios (ἴδρωσα μὲν ὑπὸ θάμβους τὲ [sic] καὶ ἐκπλήξεως/sudavi prae stupore et admiratione, nach Photius Bibl. 242,87). Zu Junius' Ps.-Longinus-Rezeption vgl. Eck 2016.

90 Van Mander: Het Schilder-Boeck, fol. 283^r; Übers. Floerke 1906, S. 233.

91 Van Mander: Het Schilder-Boeck, fol. 283^r; Übers. Floerke 1906, S. 233, 235: „und da das ersehnte Neue seine Lust täglich erneute, machte er sich daran gleich irgendeinem gewöhnlichen Lehrlingen die besten und hervorragendsten Antiken beharrlich und fleissig abzuzeichnen“.

letztlich wohl auch der Pygmalionstich zu zählen ist.⁹² Das so skizzierte Narrativ künstlerischer Kreativität lässt sich als Abfolge von erstarrender Bewunderung (bei geistiger Transzendenz), eifrigem Kopieren und anschließender Aneignung des Gesehenen für eigene Bildinventionen rekonstruieren. Aber auch in Goltzius' eigenem Werk stellt die enge Verwandtschaft zwischen der Pygmaliondarstellung des hier betrachteten Kupferstichs und der zeichnenden Figur auf seiner Darstellung des *Apoll von Belvedere* (NHD Goltzius 380)⁹³ einen engen Zusammenhang zwischen Kunstrezeption und Kunst(re)produktion her.

So lässt sich der Pygmalion des Kupferstichs sowohl in seiner Eigenschaft als Betrachter antiker Kunst als auch als Künstler⁹⁴ als Selbstbild von Goltzius lesen. Wie van Manders Darstellung nahelegt, bedingen sich diese beiden Dimensionen gegenseitig: Intensive Kunstrezeption bildet die Voraussetzung für künstlerisches Schaffen, das wiederum anschließende Rezeptionserfahrungen ermöglicht.⁹⁵ Zugleich sollte die erotische Aufladung der Blick- und Rezeptionsverhältnisse nicht ganz außer Acht gelassen werden: Indem Goltzius den betrachtenden Pygmalion nun selbst wiederum als – statuenhaft mit der Frauenskulptur parallelisiertes – Objekt der Betrachtung ausstellt, präsentiert der Kupferstich ein umfassend erotisch geöffnetes Sehangebot.⁹⁶

5. Pygmalion in der Frühen Neuzeit

Bevor ich die in den vorangegangenen Abschnitten entwickelten Interpretationslinien zusammenfasse, möchte ich einen Blick auf die Frage werfen, wie die ovidische Pygmalionerzählung im ausgehenden 16. Jahrhundert gelesen wurde. Eine Untersuchung mit Vollständigkeitsanspruch kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, die folgende Skizze mag aber einen ausreichenden Eindruck vermitteln, um die vorgeschlagene Interpretation des Kupferstichs zu kontextualisieren.

- 92 Vgl. Melions Diskussion von Goltzius' Kreidezeichnungen des *Torso Belvedere* sowie der *Venus pudica*, der *Venus felix* und der *Venus ex balneo* aus dem Jahr 1591, also eben jener antiken Statuen, die die Figuren des Pygmalionblattes maßgeblich prägen (Melion 2001, S. 157–159).
- 93 Vgl. Goltzius 1983, S. 92.
- 94 Vgl. Punkt 2 zum doppelten *sculpsit*.
- 95 Vgl. Salzman-Mitchell 2005, S. 69–73, die nach den „previous viewings and readings“ fragt, welche die *phantasia* von Ovids Pygmalion prägen und so seine künstlerische Tätigkeit ermöglichen: „On the basis of previous readings and phantastic viewings of the figure of Lucretia, the statue of Knidian Aphrodite and perhaps the image of Diana in her bath, Pygmalion forges a perfect maiden“ (Salzman-Mitchell 2005, S. 73).
- 96 Damit entspricht der Kupferstich in seiner Summe der Wirkung der *Aphrodite von Knidos*, die sexuelle Präferenzen transzendiert (Ps.-Lucian Amores 13–14). Der bei Ovid männlich konturierte Blick des Betrachters (Salzman-Mitchell 2005, S. 69) wird in der Statuengruppe des Kupferstiches auf verschiedene Permutationen von Geschlecht und Begehren hin universalisiert.

Die *Metamorphosen*-Ausgaben der Frühen Neuzeit stellen den einzelnen Verwandlungserzählungen meist jene Zusammenfassungen voran, die dem spätantiken Statius-Kommentator Lactantius Placidus (4./5. Jahrhundert) zugeschrieben wurden.⁹⁷ Diese heben einerseits den wahnsinnigen Charakter von Pygmalions Liebe hervor (*in vecordem incidit amorem*) und verlegen die Erfüllung des Ehwunsches in seine Wahrnehmung (*conperit voto se esse damnatum coniugii*), betonen andererseits aber auch die schöpferische Kraft des Künstlers (*itaque laetatus artis suae Paphum filium genuit*).⁹⁸

Anders die in den Niederlanden des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts verbreiteten lateinischen *Metamorphosen*-Kommentare: Sie scheinen, fernab von jeglicher kunstreflexiven Interpretation, vor allem darauf bedacht zu sein, die erotischen Aspekte der Erzählung zu bewältigen. So kommentieren Victor Giselinus' Scholien, die in Plantins *Metamorphosen*-Ausgaben Verwendung fanden (1561–1588), die *reverentia* der Statue (Ov. Met. 10,251) mit „Gut erzogene junge Frauen wagen es vor Scham kaum sich im Beisein von Männern zu bewegen“.⁹⁹ Etwas später bleibt in Jacobus Pontanus' Ausgabe (1618) von der Pygmalionerzählung einzig dessen anfänglicher Entschluss zu einem zölibatären Leben übrig (Ov. Met. 10,243–246), anschließend springt der Text direkt zum Mythos von Atalanta und Hippomenes (Ov. Met. 10,560).¹⁰⁰ Eine von Dinter für den deutschsprachigen Raum verfolgte Interpretationslinie, die die Pygmalionerzählung unter dem Aspekt einer von Gott gestifteten glücklichen Ehe liest,¹⁰¹ ist in niederländischen Publikationen jedoch nicht nachweisbar.

Das Verständnis der Pygmalionerzählung als Künstlermythos scheint so den spezifisch kunsttheoretischen Schriften vorbehalten gewesen zu sein. In diesen erfährt die Figur sowohl positive als auch negative Deutungen: Der italienische Kunsttheoretiker

97 Über die Abfassung ihrer ursprünglichen Version besteht Unsicherheit: Cameron, S. 311, gelangt zu einer Datierung in den Zeitraum von 150 bis 250 n. Chr. Frühere Forschung ging von einer Abfassung nicht vor dem 5./6. Jahrhundert v. Chr. aus (vgl. Cameron 2004, S. 5, Anm. 13–17). Die Zuschreibung zu Lactantius Placidus ist in jedem Fall irrtümlich (vgl. Cameron 2004, S. 313–316).

98 Ps.-Lact. Plac. Fab. 10,8 zitiert nach Raenerius: *Pub Ovidii Metamorphoseōn*, fol. 137^r.

99 Naugerius / Giselinus: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon*, S. 275: *Virgines bene educatae prae pudore in conspectu virorum vix se audent movere*. Vgl. Tholen 2019, S. 120–123, zur weiteren Entwicklung dieser Interpretationslinie bei Farnabius: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon* und Rabus / Minellius: *Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseōn*.

100 Pontanus: *Ex P. Ovidii Nasonis Metamorphoseōn*, S. 400–404. Damit lässt Pontanus die Erzählungen von Pygmalion, Myrrha und Adonis aus seinem Ovid-Text und -Kommentar aus. Zu dieser zensurierenden Editions- und Kommentarpraxis vgl. Tholen 2019, S. 110–116. In seiner Gemeinplatzsammlung *Ethicorum Ovidianorum Libri Quatuor* berücksichtigt Pontanus die Pygmalionerzählung ebenfalls nicht.

101 In *Metamorphosen*-Kommentaren bei Sabinus: *Fabularum Ovidii Interpretatio*, fol. M3^r, M3^v; Spreng: *P. Ovidii Nasonis Deß sinnreichen vnd hochverstendigen Poeten Metamorphoses oder Verwandlung*, fol. 247^r–248^v und Holtzwardt: *Emblematum Tyrocinia*, fol. F2^r, F2^v. Im Emblem vgl. Reusner: *Aureolorum emblematum*, fol. D2^r. Vgl. Dinter 1979, S. 49–51.

Giorgio Vasari (1511–1574) parallelisiert in seinen *Viten* (1568) Pygmalion einerseits mit dem biblischen *deus artifex*, der den Menschen aus Lehm formt und ihm seinen Atem einhaucht;¹⁰² an anderer Stelle lehnt er die Indienstnahme des Pygmalionmythos als Nobilitätserweis der Kunst aber vehement ab, da er in dem zyprischen Künstler vor allem ein Beispiel ungezügelter Lust und geistiger Umnachtung sieht.¹⁰³ Goltzius' Freund und Biograph Karel van Mander (1548–1606) wiederum deutet Pygmalion unter dem Gesichtspunkt der Liebe zum eigenen Werk: In seinem *Metamorphosen*-Kommentar konkretisiert sich diese allegorisch als Verliebtheit in die eigenen guten Werke, die von der „wahren Venus“, das heißt der Liebe zu Gott und dem Nächsten, ablenkt.¹⁰⁴ Gemäß seiner Goltzius-Vita zeichnet sich dieser dadurch positiv aus, dass er nicht „wie mancher neue Pygmalion [...] blind in seine eigenen Werke verliebt“ ist,¹⁰⁵ sondern stets einen kritischen Blick auf diese bewahrt. Eine Lesart, die auf das *ars [...] latet arte sua* (Ov. Met. 10,252, „Die Kunst verbirgt sich durch ihre eigene Kunstfertigkeit“) Bezug nimmt und Pygmalion vorbehaltlos positiv als Künstlerfigur inszeniert, findet sich schließlich bei Franciscus Junius d. J. (1637). Für ihn demonstriert Pygmalion das Potenzial von Kunst, die Natur nicht lediglich nachzuahmen, sondern sogar zu übertreffen. Sie steht für einen Künstler, der durch *gratia* („Anmut“) und *facilitas* („Leichtigkeit“) den Gipfel der Kunstfertigkeit (*caput artis*) erreicht hat: nämlich Kunst zu schaffen, die nicht länger als künstlich erkennbar ist.¹⁰⁶

6. Resümee

Der so nachgezeichnete Austausch zwischen Bild und Text in *Pygmalion und Galatea* demonstriert die besondere Stärke des Kupferstichs als Gattung, in der durch die mediale und räumliche Trennung von Epigramm und bildlicher Darstellung zwei auktoriale Stimmen co-autorschaftlich nebeneinander bestehen können, ohne dass ein Zwang zur Harmonisierung oder eine Gefahr des gegenseitigen Sich-Überschreibens vorliegen würde.

Hendrick Goltzius und Franco Estius nutzen diese Medienstruktur, um differenzierte Ovid-Lektüren zu entwickeln, die gerade nicht im ovidischen Motiv einer Kunst aufgehen, die in der Vollkommenheit der durch sie geschaffenen Illusion unsichtbar

102 Vasari 1878–1885, Bd. 1, S. 218f. unter Bezug auf Gen 2,7, vgl. Barolsky 2003.

103 Vasari 1878–1885, Bd 1, S. 97f.

104 Van Mander: *Vvtlegginghe en singhevende verclaringhe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*, fol. 87^v. Vgl. Blühm 1988, S. 54f.; Limouze 1992, S. 445. Ähnlich auch das spanische Emblembuch von Covarrubias (Covarrubias y Orozco: *Emblemas morales*, fol. 224).

105 Van Mander: *Het Schilder-Boeck*, fol. 286^v; Übers. Floerke 1906, S. 258f.: „gelijck wel ander Pigmaliions [...] die op hun eyghen dinghen blindlijck verlieven“.

106 Junius: *De pictura veterum libri tres*, S. 3–4 (=1,1,3) und 202f. (=3,6,4). Zu diesen Stellen vgl. Dundas 2007, S. 104. Zu *gratia* als künstlerischem Ideal vgl. auch Plin. NH 35,79.

wird (*ars [...] latet arte sua*, Ov. Met. 10,252). Im Zusammenspiel von Wort und Bild erzeugen Kupferstecher und Dichter gezielt Spannungen, über die sie die Künstlichkeit ihres Werkes ausstellen: Etwa indem das Epigramm die Lebendigkeit eines offensichtlich unbelebten Antlitzes zur Diskussion stellt oder widersprüchliche Aussagen zu dem von Pygmalion verwendeten Material (Marmor in der bildlichen Darstellung, Elfenbein im Text) die Fiktionalität der Künstlererzählung problematisieren. Auch die transparente Aneignung antiker Vorbilder trägt zu diesem Effekt bei: Im Bild werden die *Venus felix*-Gruppe und der *Torso Belvedere*, im Epigramm Ovids *Metamorphosen* zitiert. Da die so ausgestellte Künstlichkeit des Kupferstichs zugleich als Ausstellung des künstlerischen Könnens seiner Urheber fungiert, birgt sie nicht nur ein hohes kunstreflexives Potenzial, sondern bildet ein wesentliches Element der auktorialen Selbstkonstruktion (*self-fashioning*) von Goltzius und Estius.

Für die antike Pygmalionerzählung ist die Verlebendigung der Statue von zentraler Bedeutung, diese wird von Goltzius und Estius aber weder explizit dargestellt noch ausdrücklich erzählt. Indem sie die Belebung vorrangig in der Imagination des als Betrachter dargestellten Pygmalion situieren, stellen sie die Betrachter:innen ihres Kupferstichs vor die Wahl, dessen belebendem Blick entweder in einem „freien Willensentschluss“¹⁰⁷ zu folgen oder ihn als verblendet zurückzuweisen. Der Kontrast zwischen einer nach antiken Vorbildern gestalteten Venusstatue und der im Stil des 16. Jahrhunderts gekleideten Pygmalionfigur ermöglicht es, diese Wahlmöglichkeit allgemeiner auf imaginativ-belebende (ebenso wie anbetende) Modi der Antikenrezeption zu beziehen. Die über den Pygmalion des Kupferstichs modellierte Rezeptionshaltung verknüpft die Möglichkeit zur belebenden Wahrnehmung mit einer entgegengesetzten Wirkung des Kunstwerks auf den in Bewunderung gleichsam versteinerten Betrachter. Aus ebendieser intensiven Rezeptionsphase entsteht nach Karel van Manders Goltzius-Vita der Impuls für eigenes künstlerisches Schaffen. Im Kupferstich illustriert die Darstellung des Pygmalion als einer vervollständigten und belebten Adaption des *Torso Belvedere* eine solche kreative Aneignung visueller wie imaginativer Seheindrücke.

Die Gegenläufigkeit von Erstarren und Verlebendigung schafft eine Spiegelbildlichkeit zwischen dem mythischen Künstler und seiner Statue, der auf Textebene die multiplen Lesarten des *Ipse opus auctor amans* entsprechen. Auf engstem Raum charakterisiert Estius Pygmalion als einen Künstler, der sich derart in sein Werk veräußert, dass dieses sogar zum Ort seiner Emotionsempfindung wird (*in imagine flagrat*): Die Liebe zum geschaffenen Werk ist von Selbstverliebtheit nicht zu trennen. Dieses reflexive Motiv radikalisieren Goltzius und Estius, indem sie auf beiden medialen Ebenen des Kupferstichs Goltzius mit Pygmalion parallelisieren.¹⁰⁸ Der über diese Parallele erhobene immense

107 Wolf 1993, S. 44 (eine Formulierung von Manfred Smuda aufgreifend).

108 Auf Textebene korrespondiert das *sculp[is]* der Signatur mit dem *S[c]ulpsit* des Epigramms (vgl. Punkt 2), in der bildlichen Darstellung fungiert der Meißel als Analogon des Grabstichels und die

künstlerische Anspruch geht – in der Tradition ambiger Pygmaliondeutungen stehend – damit einher, dass Goltzius selbst von der Pygmalionfigur her kritisierbar wird: Aussagen über die narzisstische Beziehung zwischen Autor und Werk können auf ihn als Antikenrezipienten zurückfallen.¹⁰⁹

Literaturverzeichnis

Siglen

- Arn. Adv. nat. = Arnobius, *Adversus nationes libri VII*, hg. von Concetto Marchesi, 2. Aufl. Turin 1953 (Corpus scriptorum Latinorum Paravianum 62).
- Ciris = Ciris, in: *Appendix Vergiliana*, hg. von Wendell Vernon Clausen / Francis Richard David Goodyear / Edward J. Kenney / John A. Richmond, Oxford 1966 (Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- Clem. Al. Protr. = Clemens Alexandrinus: *Protrepticus*, hg. von Miroslav Marcovich, Leiden / New York 1995 (Supplements to *Vigiliae Christianae* 34), DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004313019>.
- Hom. Hym. = Homerus: *Hymni*, in: *Homeri Opera*, Tomus V, hg. von Thomas W. Allen, Oxford 1963 (Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- Hom. Od. = Homerus: *Odyssea*, hg. von Martin L. West, Berlin / Boston 2017 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2026), DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110420234>.
- Hor. Carm. = Quintus Horatius Flaccus: *Carmina*, in: *Q. Horati Flacci Opera*, hg. von David R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1985 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Laus Pison. = Laus Pisonis, in: *Calpurnius Siculus, Bucoliques; Pseudo-Calpurnius, Éloge de Pison*, hg. und übers. von Jacqueline Amat, Paris 1991 (Collection des Universités de France Série Latine 293).
- Mart. = Marcus Valerius Martialis: *Epigrammata*, hg. von Wallace Martin Lindsay, 2. Aufl. Oxford 1929 (Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- Ov. Am. = Publius Ovidius Naso: *Amores*, in: *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*, hg. von Edward J. Kenney, 2. Aufl. Oxford 1994 (Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- Ov. Her. = Publius Ovidius Naso: *Epistulae Heroidum*, hg. von Heinrich Dörrie, Berlin / New York 1971 (Texte und Kommentare 6), DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110843132>.
- Ov. Met. = Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses*, hg. von Richard J. Tarrant, Oxford 2004 (Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Kleidung Pygmalions erinnert an die zeichnende Betrachterfigur in Goltzius' *Apoll von Belvedere* (s. Punkt 4.2).

- 109 Van Manders Versuch, Goltzius von Pygmalion abzugrenzen (s. Punkt 4.2), illustriert eben diesen Punkt. In der Terminologie Thomas Greenes entspricht dieser Dynamik der Modus „dialektischer Imitation“ (Greene 1982, S. 45f.).

- Ov. Pont. = Publius Ovidius Naso: *Epistulae ex Ponto*, in: P. Ovidi Nasonis *Tristium Libri Quinque, Ibis, Ex Ponto Libri Quatuor, Halieutica Fragmenta*, hg. von Sydney G. Owen, Oxford 1915 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*).
- Ov. Tr. = Publius Ovidius Naso: *Tristia*, in: P. Ovidi Nasonis *Tristium Libri Quinque, Ibis, Ex Ponto Libri Quatuor, Halieutica Fragmenta*, hg. von Sydney G. Owen, Oxford 1915 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*).
- Photius Bibl. = Photius: *Bibliotheca*, Tome VI: Codices 242–245, hg. und übers. von René Henry, Paris 1971 (*Collection des Universités de France Série Grecque 205*).
- Plin. NH = Gaius Plinius Secundus: *Naturalis Historia*, Liber XXXV, hg. und übersetzt von Jean-Michel Croisille, Paris 1985 (*Collection des universités de France Série latine 272*); Liber XXXVI, hg. von Jacques André, übers. von Raymond Bloch, komm. von Agnès Rouveret, Paris 1981 (*Collection des Universités de France Série Latine 250*).
- Ps.-Lact. Plac. Fab. = Pseudo-Lactantius Placidus: *Narrationes fabularum Ovidianarum*, in: P. Ovidi Nasonis *Metamorphoseon libri XV, Lactanti Placidi qui dicitur Narrationes Fabularum Ovidianarum*, hg. von Hugo Magnus, Berlin 1914.
- Ps.-Longinus Subl. = Pseudo-Longinus: *Libellus de sublimitate*, hg. von Donald A. Russell, Oxford 1968 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*).
- Ps.-Lucian Amores = Pseudo-Lucianus: *Amores*, in: Lucian. *Soloecista, Lucius or The Ass, Amores, Halcyon, Demosthenes, Podagra, Ocybus, Cyniscus, Philopatris, Charidemus, Nero*, hg. und übers. von Matthew D. MacLeod, Cambridge, MA 1967 (*Loeb Classical Library 432*).
- Serv. ad Verg. Aen. = Servius: *In Vergilii carmina comentarii*, editionis Harvardianae vol. 2., hg. von Edward K. Rand et al., Lancaster, PA 1946.
- Stat. Achil. = Publius Papinius Statius: *Achilleis*, hg. von Aldo Marastoni, Leipzig 1974 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*).
- Val. Flacc. = Gaius Valerius Flaccus *Setinus Balbus: Argonauticon libri VIII*, hg. von Widu-Wolfgang Ehlers, Stuttgart 1980 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*).
- Verg. Aen. = Publius Vergilius Maro: *Aeneis*, in: P. Vergilii Maronis *Opera*, hg. von Roger A. B. Mynors, Oxford 1969 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*).
- Verg. Georg. = Publius Vergilius Maro: *Georgica*, in: P. Vergilii Maronis *Opera*, hg. von Roger A. B. Mynors, Oxford 1969 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*).

Primärliteratur

- Covarrubias y Orozco, Sebastián de: *Emblemas morales*, Madrid: Luis Sanchez, 1610.
- Farnabius, Thomas: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. Cum notis Th. Farnasii*, Amsterdam: Johannes Blaeu, 1650.
- Holtzwardt, Matthäus: *Emblematum Tyrocinia: Ssive picta poesis Latinogermanica. Das ist Eingebäumete Zierwerck / oder Gemälpoesy. Inhaltend Allerhand GeheymnußLehren / durch kunstfündige Gemäl angepracht / und poetisch erkläret. [...]*, Straßburg: Bernhard Jobin, 1581 (VD 16 H 4548), URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00028624-7.
- Junius, Franciscus: *De pictura veterum libri très*, Amsterdam: Johannes Blaeu, 1637.
- van Mander, Karel: *Wtlegginghe en singhevende verclaringhe op den Metamorphosis Publij Ovidij Nasonis*, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604.
- van Mander, Karel: *Het Schilder-Boeck waerin voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edelvry Schilderconst in verscheyden deelen Wort voorghedraghen*, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604.

- Naugerius, Andreas / Giselinus, Victor: P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. Ab Andrea Naugerio castigati, & Vict. Gisellini scholiis illustrate, Antwerpen: Plantin, 1578.
- Pontanus, Jacobus: Ethicorum Ovidianorum Libri Quatuor, Ingolstadt: Officina Typographica Ederiana, 1617 (VD17 1:043795T), URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10171195-8.
- Pontanus, Jacobus: Ex P. Ovidii Nasonis Metamorphoseōn Libris XV. Electorum Libri Totidem, Ultimo Integro, Antwerpen: Martinus Nutius Erben, 1618, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11199567-1.
- Posthius, Johannes: Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV. quibus accesserunt Vergilij Solis figuræ elegantiss. & iam primùm in lucem editæ, Frankfurt a.M.: Rab, Feyerabend und Han, 1563 (VD16 P 4496), URL: <https://onb.digital/result/1028BFDF> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Rabus, Pieter / Minellius Johannes, Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseōn Libri XV. Cum annotationibus posthumis J. Minellii, Quas magna ex parte supplevit atque emendavit P. Rabus, Rotterdam: Reiniers Leers, 1586.
- Raenerius, Johannes, Pub. Ovidii Nasonis Metamorphoseōn, Libri. XV. In singulas quasque Fabulas Lact. Placidi Argumenta. Cum Scholijs & Indice, Antwerpen: Plantin, 1561, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10171181-6.
- Reusner, Nikolaus: Aureolorum Emblematum, Liber Singularis, Straßburg: Bernhard Jobin, 1591 (VD16 R 1381), URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087210-4.
- Sabinus, Fabianus: Fabularum Ovidii Interpretatio. Tradita In Academia Regiomontana, Wittenberg: Georg Rhau Erben, 1555 (VD16 S 121), URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10995352-3.
- Spreng, Johannes: P. Ovidii Nasonis Deß sinnreychen vnd hochverstendigen Poeten / Metamorphoses, oder Verwandlung / [...], Frankfurt a.M.: Rab, Feyerabend und Han, 1571 (VD 16 S 8378), URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb11265476-7.

Sekundärliteratur

- Abbe 2015 = Abbe, Mark B.: Polychromy, in: Elise A. Friedland / Melanie Grunow Sobocinski / Elaine K. Gazda (Hgg.): *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford 2015, S. 173–188.
- Ahl 1985 = Ahl, Frederick: *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca 1985.
- Albrecht 1963 = Albrecht, Michael von: *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Würzburg 1963.
- Barolsky 2003 = Barolsky, Paul: The Spirit of Pygmalion, in: *Artibus et Historiae* 24.48 (2003), S. 183–184.
- Barolsky 2005 = Barolsky, Paul: Ovid, Bernini, and the Art of Petrification, in: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 13.2 (2005), S. 149–162.
- Bätschmann 1997 = Bätschmann, Oskar: Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption, in: Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i.Br. 1997 (Litterae 45), S. 325–370.
- Blattner 1998 = Blattner, Evamarie: *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid*. Venedig 1497 und Mainz 1545, München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 72).
- Blühm 1988 = Blühm, Andreas: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main u. a. 1988 (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, Kunstgeschichte 90).
- Cameron 2004 = Cameron, Alan: *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford 2004 (American Classical Studies 48).
- Deiters 2002 = Deiters, Wencke: *Der Paragone in der italienischen Malerei des Cinquecento. Mittel im Wettstreit der Künste bei Mazzola Bedoli, Tizian, Pontormo, Bronzino, Daniele da Volterra und Vasari*. Dissertation, Universität Heidelberg 2002.

- Deneire 2014 = Deneire, Tom: Neo-Latin and Vernacular Poetics of Self-Fashioning in Dutch Occasional Poetry (1635–1640), in: Tom Deneire (Hg.): Dynamics of Neo-Latin and the Vernacular. Language and Poetics, Translation and Transfer, Leiden / Boston 2014 (Medieval and Renaissance Authors and Texts 13), S. 33–58.
- Dinter 1979 = Dinter, Annegret: Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel, Heidelberg 1979 (Studien zum Fortwirken der Antike 11).
- Dundas 2007 = Dundas, Judith: Sidney and Junius on Poetry and Painting. From the Margins to the Center, Newark, DE 2007.
- Eck 2016 = Eck, Caroline van: The Petrifying Gaze of Medusa. Ambivalence, *Explexis*, and the Sublime, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 8.2 (2016), DOI: <https://doi.org/10.5092/jhna.2016.8.2.3>.
- Elsner 1991 = Elsner, Jaś: Visual Mimesis and the Myth of the Real. Ovid's Pygmalion As Viewer, in: Ramus 20.2 (1991), S. 154–168.
- Enenkel 2015 = Enenkel, Karl Alfred Engelbert: Die Stiftung von Autorschaft in der neulateinischen Literatur (ca. 1350–ca. 1650). Zur autorisierenden und wissensvermittelnden Funktion von Widmungen, Vorworttexten, Autorporträts und Dedikationsbildern, Leiden / Boston 2015 (Mittel-lateinische Studien und Texte 48).
- Floerke 1906 = Floerke, Hanns: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander, Bd. 2, München, Leipzig 1906 (Kunstgeschichtliche Studien. Kleine Galleriestudien 4.1), DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.7516#0099>.
- Gerok-Reiter / Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift 88), S. 11–33.
- Gilmartin 1975 = Gilmartin, Kristine: A Rhetorical Figure in Latin Historical Style. The Imaginary Second Person Singular, in: Transactions of the American Philological Association 105 (1975), S. 99–121, DOI: <https://doi.org/10.2307/283936>.
- Goltzius 1983 = Goltzius, Hendrick: Eros und Gewalt, bearb. von Eva Korazija-Magnaguagno, Dortmund 1983 (Die bibliophilen Taschenbücher 386).
- Greenblatt 1980 = Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare, Chicago 1980.
- Greene 1982 = Greene, Thomas M.: The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry, New Haven u. a. 1982 (The Elizabethan Club Series 7).
- Griffiths 2016 = Griffiths, Antony: The Print Before Photography. An Introduction to European Print-making 1550–1820, London 2016.
- Hardie 2002 = Hardie, Philip R.: Ovid's Poetics of Illusion, Cambridge, UK 2002.
- Henkel 1930 = Henkel, M.D.: Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert, in: Fritz Saxl (Hg.): Vorträge 1926–1927, Leipzig / Berlin 1930 (Vorträge der Bibliothek Warburg 6), S. 58–144.
- Hersey 2009 = Hersey, George L.: Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present, Chicago / London 2009.
- Horn 1995 = Horn, Hans-Jürgen: Die Tetrasticha des Johannes Posthius zu Ovids Metamorphosen und ihre Stellung in der Überlieferungsgeschichte, in: Hermann Walter (Hg.): Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg v.d.H. (22. bis 25. April 1991), Berlin 1995 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa Beihefte 1), S. 214–223.

- Huber-Rebenich / Lütkemeyer / Walter 2014 = Huber-Rebenich, Gerlinde / Lütkemeyer, Sabine / Walter, Hermann: Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik. Bd. 1.1: Narrative Darstellungen, Berlin 2014.
- Isager 1991 = Isager, Jacob: Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Odense 1991 (Odense University Classical Studies 17).
- Kailbach-Mehl 2020 = Kailbach-Mehl, Alexandra: Künstlerfiguren als poetologische Reflexionsfiguren in der augusteischen Dichtung, Hildesheim u. a. 2020 (Spudasmata 186).
- Kirves 2017 = Kirves, Martin: Das Skulpturale im Werk von Hendrick Goltzius, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Ausstellungskatalog Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, 11. November 2017 bis 7. Januar 2018, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 72–85.
- Klug 1999 = Klug, Wolfgang: „Erzählrelief“ bei Ovid. Über den Gebrauch der Erzähltempora in einer Metamorphose Ovids: Pygmalion: X, 243–297, in: Werner Schubert (Hg.): Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag, Frankfurt a.M. u. a. 1999 (Studien zur klassischen Philologie 100), S. 455–465.
- Kühner / Stegmann 1976 = Kühner, Raphael / Stegmann, Carl: Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre, Bd. 1, 5. Aufl. Hannover 1976.
- Lavin 1998 = Lavin, Irving: *Ex Uno Lapide*. The Renaissance Sculptor's *Tour de Force*, in: Matthias Winner / Bernard Andreae / Carlo Pietrangeli (Hgg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.–23. Oktober 1992, Mainz 1998 (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana [Max-Planck-Institut] in Rom), S. 191–210.
- Leach 1974 = Leach, Eleanor Winsor: Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses, in: *Ramus* 3.2 (1974), S. 102–142, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0048671X00004549>.
- Limouze 1992 = Limouze, Dorothy: Engraving as Imitation. Goltzius and his Contemporaries, in: Reindert Leonard Falkenburg / Hessel Miedema (Hgg.): Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617), Zwolle 1993 (Nederlands kunsthistorisch jaarboek 42/43), S. 439–453.
- Manson 1982 = Manson, Michel: Le Mythe de Pygmalion est-il un Mythe de la Poupée?, in: Raymond Chevallier (Hg.): *Colloque Présence d'Ovide*, Paris 1982 (Caesarodunum 17.2), S. 101–137.
- Matuschek 1991 = Matuschek, Stefan: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse, Tübingen 1991 (Studien zur deutschen Literatur 116).
- Melion 2001 = Melion, Walter S.: *Vivae dixisses virginis ora*. The Discourse of Color in Hendrick Goltzius's Pygmalion and the Ivory Statue, in: *Word and Image* 17.1–2 (2001), S. 153–176, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.2001.10435708>.
- Mensger 2016 = Mensger, Ariane: Hendrick Goltzius. Kupferstecher, Inventor, Verleger, in: Ariane Mensger (Hg.): *Bestechend gestochen*. Das Unternehmen Hendrick Goltzius. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 20. August bis 13. November 2016, München 2016, S. 11–20.
- Miller 1988 = Miller, Jane M.: Some Versions of Pygmalion, in: Charles Martindale (Hg.): *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, UK 1988, S. 205–214.
- Müller / Pfisterer 2011 = Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): *Aemulatio*. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 1–32.
- Nagy 1986 = Nagy, Gregory: Pindar's Olympian 1 and the Aetiology of the Olympic Games, in: *Transactions of the American Philological Association* 116 (1986), S. 71–88, DOI: <https://doi.org/10.2307/283911>.

- Namowitz Worthen 1993 = Namowitz Worthen, Amy: Calligraphic Inscriptions on Dutch Mannerist Prints, in: Reindert Leonard Falkenburg / Hessel Miedema (Hgg.): *Goltzius-Studies*. Hendrick Goltzius (1558–1617), Zwolle 1993 (Nederlands kunsthistorisch jaarboek 42/43), S. 261–306.
- NHD Goltzius = Leesberg, Marjolein / Leefflang, Huigen: Hendrick Goltzius, 4 Bde., Bd. 1, Ouderkerk aan den IJssel 2012 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).
- O'Reilly 2003 = O'Reilly, Mary Bernadette: Undercurrents in Ovid's *Metamorphoses*. Hercules, Pygmalion, and Myrrha. PhD thesis, University of Glasgow 2003, URL: <https://theses.gla.ac.uk/2464/> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Orenstein et al. 1993 = Orenstein, Nadine / Leefflang, Huigen / Luijten, Ger / Schuckman, Christiaan: Print Publishers in the Netherlands 1580–1620, in: Ger Luijten (Hg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620. Ausstellungskatalog Rijksmuseum Amsterdam, 11. Dezember 1993 bis 6. März 1994, Zwolle 1993, S. 167–200.
- Ost 2022 = Ost, Katharina: Epigramme als Widmungsträger. Die intermediale Neukonzeptualisierung von Hendrick Goltzius' *Römischen Helden*, in: Mariam Hammami / Anna Pawlak / Sophie Rüth (Hgg.): (Re-)Inventio. Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Studien 2), S. 57–106.
- Plantin 1918 = Plantin, Christophe: Correspondance de Christophe Plantin 7, hg. von Jan Denucé, Antwerpen 1918 (Uitgaven der Antwerpsche Bibliophilen 32).
- Refini 2012 = Refini, Eugenio: Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory, in: Caroline van Eck / Stijn Bussels / Maarten Delbeke / Jürgen Pieters (Hgg.): Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' *Peri Hupsous* in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre, Leiden / Boston 2012 (Intersections 24), S. 33–53.
- Reinhold 1971 = Reinhold, Meyer: The Naming of Pygmalion's Animated Statue, in: *The Classical Journal* 66.4 (1971), S. 316–319.
- Rosati 2016 = Rosati, Gianpiero: Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle *Metamorfosi* di Ovidio, Pisa 2016 (Bibliotheca 13).
- Salzman-Mitchell 2005 = Salzman-Mitchell, Patricia B.: A Web of Fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid's *Metamorphoses*, Columbus 2005.
- Salzman-Mitchell 2008 = Salzman-Mitchell, Patricia B.: A Whole Out of Pieces. Pygmalion's Ivory Statue in Ovid's *Metamorphoses*, in: *Arethusa* 41.2 (2008), S. 291–311.
- Schönbeck 1999 = Schönbeck, Hans-Peter: Erfüllung und Fluch des Künstlertums. Pygmalion und Daedalus bei Ovid, in: *Philologus* 143.2 (1999), S. 300–316, DOI: <https://doi.org/10.1524/phil.1999.143.2.300>.
- Sharrock 1991a = Sharrock, Alison R.: Womanufacture, in: *Journal of Roman Studies* 81 (1991), S. 36–49, DOI: <https://doi.org/10.2307/300487>.
- Sharrock 1991b = Sharrock, Alison R.: The Love of Creation, in: *Ramus* 20/2 (1991), S. 169–182.
- Solodow 1988 = Solodow, Joseph B.: *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill u. a. 1988.
- Spencer 1997 = Spencer, Richard Albert: Contrast as Narrative Technique in Ovid's *Metamorphoses*, Lewiston, NY 1997 (Studies in Classics 6).
- Stijnman 2017 = Stijnman, Ad: Terms in Print Addresses: Abbreviations and Phrases on Printed Images 1500–1900, 2017, URL: <https://www.delineavit.nl/wp-content/uploads/Terms-in-print-addresses.pdf> (letzter Zugriff: 6. November 2022).
- Stoichita 2008 = Stoichita, Victor I.: L'Effet Pygmalion. Pour une Anthropologie Historique des Simulacres, Genf 2008 (Titre Courant 37).
- Tholen 2019 = Tholen, John Petrus Franciscus: Ovidian Paratexts. Guiding the Reader to the *Metamorphoses* in the Early Modern Low Countries. Dissertation, Universiteit Utrecht 2019.

- van de Venne 2017 = van de Venne, Hans: Zu den Kupferstichen von Hendrick Goltzius mit Epigrammen von Cornelius Schonaeus, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Ausstellungskatalog Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, 11. November 2017 bis 7. Januar 2018, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 103–107.
- Vasari 1878–1885 = Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–1885.
- Wheeler 1999 = Wheeler, Stephen Michael: *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia, PA 1999.
- Wills 1996 = Wills, Jeffrey: *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford 1996.
- Wolf 1993 = Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993 (Buchreihe der Anglia 32).
- Wolkenhauer / Arbeitsgruppe Estius 2017 = Wolkenhauer, Anja / Arbeitsgruppe Estius: Die übersehene Hälfte. Ein Werkstattbericht zur Erschließung der Bildepigramme in der frühneuzeitlichen Druckgraphik, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Ausstellungskatalog Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, 11. November 2017 bis 7. Januar 2018, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 108–117.

Katharina Hiery

(Un-)originell und (un-)kreativ?

Pygmalion als Vorbild für den frühneuzeitlichen Autor in Hendrick Goltzius' Druckgrafik

Abstract

This chapter on Hendrick Goltzius' and Franco Estius' magnificent 1593 collaboration in the Pygmalion engraving reconsiders both the role of the author and the viewer in the early modern period. Firmly contextualised within a humanist culture, it demonstrates that intimate knowledge of classical authors, which includes writers and artists alike, is key to the conception, production, and reception of 16th-century printed works. In the context of the engraving, it will emerge that artists like Goltzius and others (Maarten van Heemskerck, Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi) operated with a highly detailed knowledge of antique works and their (contemporary) interpretations when they incorporated them into densely referential visual works of their own. Rather than imagining this as merely referencing famous forms – as is common –, this chapter argues that this process is best understood as an erudite, antiquarian practise which demanded (or rivalled) an at least equally learned audience. By taking into account the early modern understanding of the visual experience, its connection to the love discourse, and, ultimately, the concept of *energeia*, it will materialise that Goltzius and Estius designed the Pygmalion print with its complex interpretations of the written and visual traditions as an exploration of the role of the viewer – and the reader – as the creator.

Keywords

(Renaissance) Antiquarianism, Art and Humanism, Theory and Practice of Visual Arts, (Early Modern) Visual Culture, Aesthetic Production and Reception, Print Culture, Love, Antique Sculpture

1. Werk ohne Autor?

In seinem *Dictionarium latino-germanicum* von 1568, der deutschen Ausgabe eines der verbreitetsten Lateinwörterbücher des 16. Jahrhunderts, definiert Johannes Frisius (Fries, 1505–1565) „Author“ als „Ein ursächer/der etwas *zum ersten* gemacht oder erfunden hat / *Erster* anrichter oder anfenger/*Urhaber* und erfinder einsdings“.¹ Das Lemma,

- 1 Frisius: *Dictionarium latino-germanicum*, S. 147 (Hervorhebungen: K.H.). Frisius' *Dictionarium*, eine weitgehende Übersetzung des von Robert Estienne herausgegebenen, sehr erfolgreichen *Dictionarium latino-gallicum* (1521), ist bereits die dritte deutschsprachige Auflage (zuerst 1541). Als das am meisten aufgelegte Lateinwörterbuch seiner Zeit wurde es bis ins 18. Jahrhundert rezipiert. Auf-

bereichert mit Exempeln klassischer lateinischer Literatur, listet zuerst Cicero, dessen „*autor alicuius operis*“ übertragen wird als „ein anfinger / ursächer / der ein herrlich buch gemacht oder geschriben hat“.² Wenig überraschend verorten die angeführten antiken Autoren Cicero, Tacitus und Quintilian den Begriff im Kontext der Text- bzw. Buchproduktion. Verglichen damit muss Frisius' Übersetzung geradezu verwundern, rückt er doch die *novitas* eines Werkes in den Vordergrund – ein Aspekt, welcher in den lateinischen Beispielen offenbar keine Rolle spielt. Diese auffallend enge Fassung des Autorenbegriffs im Sinne der *novitas* ist umso erstaunlicher, als das Wörterbuch konzeptuell verwandte Begriffe entweder gar nicht führt (*creator*) oder nicht weiter definiert („*Artifex*“).³ Autorschaft ist, so zumindest einer zentralen Position des 16. Jahrhunderts zufolge, an Originalität geknüpft.

Dies ist aus heutiger Perspektive bemerkenswert, da Originalität in der Frühen Neuzeit – gerade im Kontext der Antikenrezeption – in einem Spektrum von *mimesis*, *aemulatio* und *re-inventio* ausgehandelt wurde.⁴ Frisius' Definition lässt damit fragen: Wie stehen zeitgenössische Schöpfer – die Nachahmer, die Übertreffer, die Neuerfinder – im Verhältnis zum antiken „erfinder einsdings“? Sind sie Nachahmer oder ist der Autorbegriff tatsächlich weiter zu fassen und alles ein neues *opus*, was nicht wörtliche oder bildliche Kopie eines Werkes ist?

Das Dilemma, nicht mehr Autor, weil nicht mehr originell, sein zu können, scheinen sich die beiden Haarlemer Hendrick Goltzius (1558–1617) und Franco Estius (dok. 1583–1594) nicht gestellt zu haben, als sie den erstmals 1593 publizierten Kupferstich des

grund ihrer konsistenten Systematisierung sowie als Ort der Etablierung neuer wissenschaftlicher Standards sind Wörterbücher ein gutes Abbild der Begriffs- und Ideengeschichte im 16. Jahrhundert, vgl. Müller 2001 (S. 102–117 zu Frisius' *Dictionarium*).

Grundlage dieses Aufsatzes sind die diesem Band vorausgegangene Tagung und der in Co-Autorschaft mit meiner Teilprojektkollegin Katharina Ost verfasste Vortrag „Re-Produktion / Se-Produktion: Autorschaft und Intermedialität im Kupferstich *Pygmalion und Galatea* (1593)“. Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C4: ‚Intermedialität als Ansatzpunkt ästhetischer Reflexion in der niederländischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

2 Frisius: *Dictionarium latino-germanicum*, S. 147.

3 Frisius: *Dictionarium latino-germanicum*, S. 122. Zum *Novitas*begriff in der (antiken) Rhetoriklehre: Kaminski / Rentii 2013, Sp. 240f.; zu seiner Problematik vgl. Brendecke 2013.

4 Zu *Mimesis*, (*re*-)*inventio* und *aemulatio*: Zelle / Kanz 2019; als Konzepte einer bildwissenschaftlichen Methode: Elsner 1991; Swan 1995; Varchi 2013; van Eck / van Gastel / van Kessel 2014; van Kessel 2017; Felfe 2019; Kennedy / Meek 2019; als dezidiert intermediale Praxis Brockstieger 2011; sowie im Kontext frühneuzeitlicher kreativer Produktion Currie 2000; Campbell 2011; Müller et al. 2011; Müller / Pfisterer 2011; Balfe / Woodall / Zittel 2019; Bosch 2020.

Bildhauers Pygmalion und seiner Statue kreierten (Abb. 1).⁵ ‚Originalität‘ – und damit Frisius’ Verständnis von Autorschaft – scheint das Projekt gleich in mehrfacher Hinsicht zuwider zu laufen. Als kooperative Produktion mit zwei Urhebern – Goltzius für das Bildprogramm, Estius für das Epigramm – kann keiner von beiden die alleinige Autorschaft für sich reklamieren. Erschwerend kommt hinzu, dass sie mit dem antiken Stoff ein Thema gewählt haben, das auf einen anderen „Author“ zurückgeht: Ovid. Dennoch lässt sich argumentieren, dass die Autorschaft in ihren verschiedenen Schattierungen und Komplexitäten das Herz des Pygmalion-Mythos ist.

Der Kupferstich thematisiert die im zehnten Buch der *Metamorphosen* dargestellte Episode, wonach sich – verkürzt zusammengefasst – der Bildhauer Pygmalion in sein eigenes Werk verliebt. Durch seine Bitten erweicht, interveniert die Liebesgöttin Venus und verwandelt die Elfenbeinstatue in eine Frau aus Fleisch und Blut, sodass Pygmalion seine Schöpfung schließlich ehelichen kann. Die Dichtung, welche Themen von Fremd- und Selbstliebe, Fiktion und Wirklichkeit, *ars* und *natura* kunstvoll miteinander verwebt, ist eine Erzählung über das Schaffen an sich.⁶ Gleich mehrere „Urhaber und erfinder einsdings“ – kurz: Autoren – kommen zum Zug: Pygmalion, der die Frauenstatue kreiert, Venus, die das Abbild in eine Frau transformiert, und Ovid als Autor der Narration. Der Kupferstich übersetzt dies in eine fast blattfüllende bildliche Darstellung Pygmalions mit seinem Werk, einem ebenso großen weiblichen Standbild. Das Epigramm am unteren Blattrand komplettiert die Grafik.⁷ Übersetzt dichtet Estius:

Es schnitzte das schneeweiße Elfenbein, das einer jungen Frau Antlitz trug, / Pygmalion, ‚einer lebendigen jungen Frau Antlitz‘, hättest du gesagt. / Der Künstler selbst liebt sein Werk und brennt

- 5 Der Stich erlebte vier undatierte Auflagen: Die zweite wurde durch Pieter Jansz. Saenredam gedruckt, die dritte durch Robert Willemsz. de Baudous, die vierte durch Johannes Janssonius. NHD Goltzius, Kat.-Nr. 156. – Auf den in der Literatur verbreiteten Titel der Ikonografie *Pygmalion und Galatea* wird hier absichtlich verzichtet, um irreführenden Deutungen durch die Individualisierung der Figur zuvorzukommen (so auch Melion, 2001, S. 153, der stattdessen für „ivory statue“ optiert). Die namentliche Identifikation der Statue erfolgt erst im 18. Jahrhundert, wobei „Elise“ und „Agalmeris“ neben der durch Jean-Jacques Rousseaus *Pygmalion* popularisierten „Galatea“ existieren; Reinhold 1971, S. 316–319. Zu Goltzius und Estius’ Zusammenarbeit s. Wandrey 2018, S. 53f. sowie den Beitrag von Katharina Ost in diesem Band, S. 203–230. Zum Kupferstich s. einschlägig Melion 2001, der den Stich besonders im Kontext von Lebhaftigkeits- und Farbdiskursen im Kontext mit anderen mythologischen Druckgrafiken Goltzius’ diskutiert, sowie Magnaguagno-Korazija 1983; Sluijter 1990; Sluijter 1991; Limouze 1991; Nesbitt 1992; Kirves 2017; vgl. außerdem: NHD Goltzius, Kat.-Nr. 157; Ketelsen / Tofahrn 2012, S. 21f.; Mensger 2016, Kat. Nr. 18; Kirves 2017, S. 73–85; Griesbach 2018, Kat.-Nr. 34, S. 178–180. Zum Pygmalion-Mythos in Literatur und Kunst: Dörrie 1974; Dinter 1979; Blühm 1988; Mayer / Neumann 1997; Mülder-Bach 1998; Weiser 1998.
- 6 Zur Ovidrezeption in der Frühen Neuzeit vgl. Moss 1982; Schwindt 2021; zu den *Metamorphosen* s. v. a. Moss 1982, S. 23–43, die auch annotierte und kommentierte Editionen hervorstellt, sowie Walter 1995; Keith / Rupp 2007.
- 7 Vgl. den Beitrag von Katharina Ost in diesem Band, S. 203–230.

für das Bildnis aus Elfenbein / Durch ein Geschenk der akidalischen [Venus] wurde es dem Leidenschaftlichen dann als Ehefrau verbunden.⁸

Der Beginn des Epigramms – „S[c]ulpsit ebur“ – verweist emphatisch auf Ovids *Metamorphosen*; spezifisch auf den Vers, indem der von den Frauen enttäuschte Pygmalion sich selbst eine perfekte Partnerin erschafft. Unmittelbar wird klar, dass Bild und Text hier eng mit dem Hypotext, der lateinischen Vorlage, arbeiten. Im Folgenden soll deutlich werden, dass die Kombination von Epigramm (Text) und visueller Darstellung (Bild) neue Deutungsebenen eröffnet, wodurch – einerseits auf Ovid reagierend, andererseits durch Differenzen und Akzentsetzungen – ein neues Werk entsteht, das Stellung zu Ideen kreativen Schaffens um 1600 bezieht. Goltzius und Estius, so die These, erweisen ihre Autorschaft letztlich nicht in Konkurrenz zu Ovid, sondern umgekehrt gerade im engen Zusammenblick mit dem Hypotext; die profunde Kenntnis der antiken Werke wird zur Basis ihrer Autorschaft. Damit verkörpern sie den Prototypen des frühneuzeitlichen Autors, der sich in der Kenntnis und Rezeption, dem Lesen und Sehen der antiken Werke konstituiert und erst so ein neues, eigenes *opus* schaffen kann.

Zunächst gilt es hierfür, den Stich in Augenschein zu nehmen. Anschließend werden Text- und Bildebene im Hinblick auf die Spuren der darin entworfenen Autorenpositionen verortet. Es wird zu zeigen sein, dass Goltzius und Estius ihren Status als Rezipienten zum Ausgangspunkt ihrer Lektüre der Antiken machen und sich im Zusammenblick mit zeitgenössischen Theorien zu Kunstschaffen sowie zur Perzeption eine Position schaffen.⁹

2. Der Kupferstich in Autopsie

Die auf 1593 datierte erste Fassung des Kupferstichs (Abb. 1) zeigt den antiken Bildhauer Pygmalion mit seiner Schöpfung, einem lebensgroßen, fast nackten weiblichen Akt. Der Künstler hat es sich auf einem korinthischen Kapitell mit einem Kissen bequem gemacht und verharret in übertrieben stilisierter Pose. Seine Rechte hält einen Blumenstrauß, die den Meißel haltende Linke ruht entspannt auf dem Kissen, da er in Betrachtung seines Werkes versunken ist.¹⁰ Die Frauenfigur hat den Blick nach vorne aus dem Bild hinaus gerichtet. Sie steht auf einem kleinen Sockel im Kontrapost. Ihre Scham verdeckt sie durch

8 Übers. Katharina Ost. Das lateinische Epigramm lautet: „S[c]ulpsit ebur niveum quod virginis ora gerebat / Pygmalion, vivae dixisset virginis ora. / Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna, / Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est.“

9 Zu Pygmalion als Künstler-Liebhaber ausführlich u. a. Blühm 1988, S. 54 f.

10 Für den Kunstdiskurs des 18. Jahrhunderts prägt Oskar Bätschmann aus rezeptionsästhetischer Perspektive „Pygmalion als (erotisierten) Betrachter“. Dies soll im vorliegenden Aufsatz für das 16. Jahrhundert geltend gemacht werden: Bätschmann 1992; Bätschmann 1997; vgl. auch Land 1994, S. 56–64.



Abb. 1. Hendrick Goltzius: Pygmalion und Galatea, 1593, Kupferstich, 327 mm × 218 mm, 1. Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr.: RP-P-OB-10.112.



Abb. 2. Detail von Abb. 1:
Hendrick Goltzius: Pygmalion
und Galatea, 1593, Kupferstich,
327 mm × 218 mm, 1. Zustand,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv.-Nr.: RP-P-OB-10.112.

einen Umhang, den sie mit der rechten Hand leicht zusammengerafft hat und der, von den Schultern hängend, mit einer Spange befestigt ist. Das Jahr 1593 und die Signatur hat Goltzius auf dem Blatt unten rechts angegeben (Abb. 2); seinem Namen ist „inve[ni]t et sculp[si]t“ zugefügt, wodurch sich Goltzius als intellektueller (*ars*) wie handwerklicher (*techné*) Schöpfer des Stiches ausweist. Die Wendung „sculp[si]t“ für das Stechen der Kupferplatte betont, dass Kupferstecher und Bildhauer hier analogisiert werden.¹¹

Selbst wem die Passage bei Ovid nicht geläufig ist, erkennt unschwer am schmach tenden Blick, dass der Künstler heillos in sein Werk verliebt ist. Die Statue allerdings hat ihren Kopf uns, den Betrachter_innen, zugewandt. Geradezu auffordernd blickt sie uns aus dem Bild heraus an. Die am Boden verstreut liegenden Blüten und Gaben – wohl Überreste des Schmucks, mit dem Pygmalion laut den *Metamorphosen* das Kunstwerk überschüttet hat, als könne er um sie werben – erinnern daran, dass Pygmalion auch Venus Opfer dargebracht hat, was sie letztlich zur göttlichen Intervention erweicht. Noch aber ist die Figur fest auf ihrem Sockel verankert.¹² Ihre Haltung suggeriert, sie könne jeden Moment von ihrer Basis herabsteigen und markiert den Schwellenzustand ihres ontologischen Status. Dagegen steht das Epigramm, das als bereits abgeschlossen

- 11 Das Kupferschneiden als moderne Form des Bildhauens wird durch die Signatur ‚sculpsit‘ auf vielen Drucken virulent. Dorothy Limouze hält fest, dass diese technische Verwandtschaft nicht ohne Probleme und Inkonsistenzen existierte. Die Absenz des Kupferschneidens in der antiken Überlieferung war dabei ein zentrales Problem, was sich im Fehlen einer lateinischen Bezeichnung für die Tätigkeit zuspitzte. Goltzius selbst hat, so Limouze, sowohl „sculpsit“ wie „incidit“ und „calchographus“ verwendet; Limouze 1991, S. 448–450 sowie bes. Anm. 37. Zum Kupferstich als Form der Bildhauerei vgl. Viljoen 2021.
- 12 Diese Interpretation überwiegt in der Forschungsliteratur. Ausnahmen bilden der Eintrag zum Kupferstich im Ausstellungskatalog „Bestechend gestochen“, der hier den Moment der Verwandlung realisiert sieht (Mensger 2016, Kat.-Nr. 18) sowie Daniela Roberts 2018, S. 179, die in einem knappen Katalogbeitrag des Sammelbands „Amor fou“ konstatiert: „Die Skulptur ist mitten im Transformationsprozess gezeit.“

formuliert, was bildlich noch nicht eingelöst ist: ‚Durch ein Geschenk der akidalischen [Venus] wurde es dem Leidenschaftlichen [„cupido“] dann als Ehefrau verbunden.‘¹³

Text und Bild sind – auf den ersten Blick – separiert und in regelrechtem Bedeutungsunterschied inszeniert: Formal steht das fast blattfüllende Bild gegen die unten am Blattrand angefügten Verse; zeitlich behandelt das Gedicht sowohl die Vorgeschichte als auch die Zukunft, während der Stich einen Moment in der Erzählung wählt, der treffend mit Gotthold Ephraim Lessings ‚fruchtbarem Augenblick‘ beschrieben werden kann;¹⁴ und inhaltlich spricht das Gedicht von drei Akteuren – „author“, „opus“ und Venus („Acidalia“) – während im Kupferstich nur *author* und *opus* zu sehen sind. Das scheinbare Ungleichgewicht von Bild und Text relativiert sich angesichts des eingangs diskutierten Autorengedankens in der Frühen Neuzeit: in den Kontext der Buchproduktion und damit in den gelehrten, schriftlichen Diskurs. Goltzius und Estius konkurrieren hier somit nur in zweiter Linie miteinander. Tatsächlich arbeiten Text und Bild zusammen, um ein gemeinsames, neues Werk zu schaffen, das mit einer Reihe von antiken *autores* in Dialog tritt, um diese – letztlich – zu übertreffen.

3. Arbeiten mit Ovid – Bild und Text im Fokus

Die Kondensation des mehrszenigen Narrativs aus Ovids *Metamorphosen* – Pygmalions Enttäuschung über die Frauen, die Schöpfung der Statue, die Liebe des Bildhauers zu seinem eigenen Werk, die Anbetung der Venus bis hin zur Belebung der Statue – in eine einzige Szene ist ein Abschied von den illustrierten Ovidausgaben des 16. Jahrhunderts, die meist den Moment der Erschaffung in der Werkstatt mit einer Darstellung Pygmalions am Altar der Venus sowie Pygmalion, der die Statue ins Bett nimmt – oft als simultane Darstellung – kombinieren (Abb. 3).¹⁵

13 Vgl. Anm. 8.

14 Lessings nicht unumstrittener Begriff des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ aus dem *Laokoon* (1766) ist wegen seiner formalästhetischen Implikationen problematisch und kann im Kontext frühneuzeitlicher Kunsttheorie irreführend sein. Für die Auffassung narrativer Zeit in bildlichen Darstellungen ist er aber hilfreich, da er präzise das Kippmoment beschreibt, um das es hier geht, vgl. Gaetgens 1965; zur Diskussion des Begriffes und Lessings Ästhetiktheorie s. Wolf 2005. Auf der anderen Seite hat Valeska von Rosen 2000, S. 174, durch ihren Beitrag zur *enargeia* im Kunstdiskurs des 16. Jahrhundert herausgestellt, dass ähnliche Konzepte im Zusammenwirken von Vorstellung und wirkmächtiger Bilder auch zeitgenössisch existierten.

15 Vgl. Henkel 1927; Dörrie 1974; Miller 1988; Blühm 1988; Melion 2001. Nur ein Druck geht Goltzius' Kupferstich voraus: Der in Fontainebleau tätige Léon Davent schuf (vielleicht als druckgrafische Reproduktion einer unbekanntenen Vorlage von Primaticcio) in den 1540er Jahren eine Radierung, die Pygmalion beim Behauen des Marmors zeigt, aus dem sich die Frauenfigur laszive schält (undat., sign. „LD“, 235 × 132 mm [beschnitten], London, British Museum, Inv.-Nr. 1851,0208.96). Dazu mit weiterer Literatur: Jenkins 2017, S. 69.

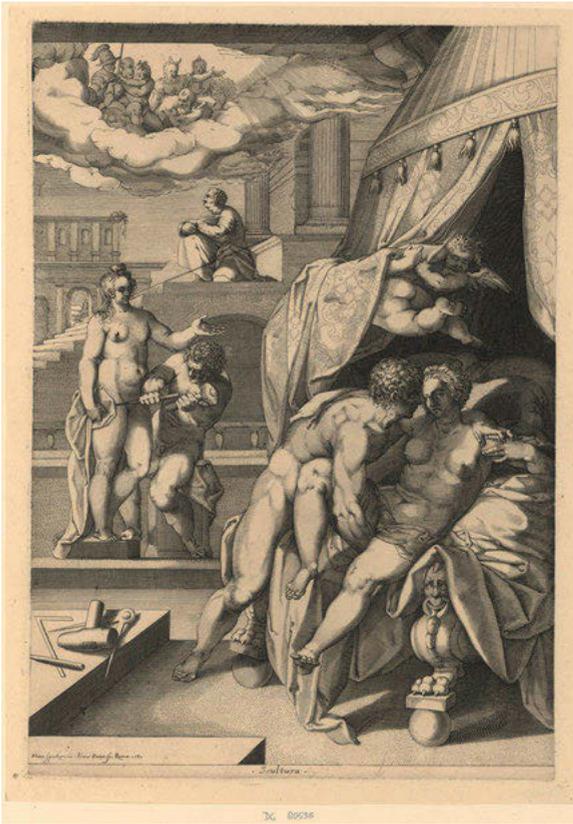


Abb. 3. Virgil Solis: Pygmalion, in: Johannes Posthius: Iohan. Posthii Germershemii Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV [...], Frankfurt a.M.: Corvinus, Feyerabend & Gallus, 1563 (VD16 P 4496), S. 124, halbsseitiger Holzschnitt. München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Cgm 3275.

Die Konzentration des Hypotexts im vorliegenden Stich führt unweigerlich dazu, dass zentrale Aspekte der Handlung vermeintlich außen vor bleiben. Venus, die bei Ovid die Verwandlung, also die mediale Transgression der Statue, erst ermöglicht, ist abwesend, aber nur scheinbar; sie bleibt konzeptionell wie figurativ in der Statue erhalten, welche antike Venus-Darstellungen kombinierend zu einem Prototyp vereint. Dies wird später noch deutlicher (s. Punkt 5). Die Rolle der göttlichen Intervention fällt Pygmalion selbst, vielmehr seiner Liebe zu dem Bildwerk zu. Pygmalion statt Venus als Urheber des Schöpfungsakts auszulegen, ist als Option bereits im Hypotext angelegt. Der Moment der Transformation von *ars* zu *natura* ist markiert durch Pygmalion, der sich nur allmählich im Ertasten der Figur des verwandelten Materials gewahr wird:

Als er zurückkommt, eilt er sogleich zum Standbild des Mädchens,
wirft sich aufs Lager und gibt ihr Küsse: Ihm scheint's, dass sie warm wird.
Wieder legt er den Mund an, berührt auch die Brust mit den Händen:
Weich wird das Elfenbein, als er's berührt, verliert seine Starrheit,
gibt seinen Fingern nach und weicht, wie hymettisches Wachs vom

Sonnenlicht weich wird, sich dann mit dem Daumen zu vielen Gestalten
 formen lässt und formbarer wird gerade durchs Formen.
 Während er staunt und sich zweifelnd freut, sich zu täuschen befürchtet,
 prüft mit der Hand der Liebende wieder und wieder sein Wunschbild.
 Fleisch und Blut ist's; geprüft vom Daumen, pochen die Adern.¹⁶

Die sinnliche Erfahrung der Statue im Text ist dem liebenden Blick und der *adoratio* des Bildhauers im Bild gewichen.¹⁷ Diese Lesart des Hypotexts betont, dass Pygmalions Liebe die Metamorphose überhaupt erst ermöglicht.¹⁸ Das Venusopfer zeigt der Kupferstich nicht; stattdessen hat Pygmalion dem Standbild Werbegeschenke dargeboten. Liebe ist somit durch den Wegfall der göttlichen Institution auf ihr Abstraktum konzentriert worden. Das Individuum wird so zum Akteur.

4. Pygmalion zwischen *autor* und *opus*

Wenn bei Ovid das Herzstück der Verse die göttlich sanktionierte Menschwerdung der Figur mittels der Liebe des Bildhauers ist, so zeigt die Druckgrafik gerade das Gegenteil: Die Statue bleibt – verankert auf ihrem Sockel – versteinert stehen.¹⁹ Statt einer Menschwerdung des Werks, wie sie etwa Agnolo Bronzino um 1530 in der ersten male-
 rischen Fassung der Ikonografie (Abb. 4) durch ein errötetes Inkarnat zeigt, suggeriert der Kupferstich einen gegenläufigen Prozess: Pygmalions artifizielle, antike Architekturkonfigurationen evozierende Sitzsituation – das auf dem korinthischen Kapitell auf-

16 Übers. Holzberg 2017, S. 509, 511. Ov. met. 10,280–289: „ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est. / admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: / temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole / cera remollescit tractataque pollice multas / flectitur in facies ipsoque fit utilis usu. / dum stupet et dubie gaudet fallique veretur, / rursus amans rursusque manu sua vota retractat. / corpus erat; saliunt temptatae pollice venae.“ Diese und alle weiteren Übersetzungen stammen – sofern nicht anders gekennzeichnet – von Niklas Holzberg 2017.

17 Bättschmann 1997, S. 326–328, hat zuerst – wohl in Rekurs auf Michael Baxandall – die Haltung Pygmalions als *admiratio* in seinen verschiedenen Formen, „Verehrung, Erstaunen, Bewunderung, Anbetung“ (S. 328), beschrieben. Wenngleich der Bezug auf christliche Ikonographien sich nur andeutet, ist der explizit religiöse Begriff der *adoratio* gerade wegen seiner Konnotation mit der dezidiert göttlich inspirierten Form der Menschwerdung treffend. – Der erotisch aufgeladene Blick (des Mannes) ist in zahlreichen Episoden der *Metamorphosen* zentral und mitnichten stets positiv. Als moralisch verwerfliche Transgression muss er streng reguliert oder im Extremfall sanktioniert werden, so etwa im Fall der schutzlos den Blicken des Aktaion ausgelieferten, badenden Diana (Ov. met. 3,131–255). Vgl. Elsner 1991; Land 1994; Leidl 2018.

18 Elsner 1991, S. 160.

19 Vgl. Anm. 12.



Abb. 4. Agnolo Bronzino: Pygmalion am Altar, um 1529/1530, Öl / Holz, 81 cm × 63 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.: Nr. 9933.

liegende Kissen imitiert Position und Funktion des Abakus – erweckt den Eindruck, er selbst sei eine Skulptur auf einem Postament.²⁰

Weitere Details amplifizieren den Chiasmus von Schöpfer und Schöpfung.²¹ Im unmittelbaren Vergleich von Pygmalion und Statue fällt deren physische Ähnlichkeit auf: Die Form der großen, verschatteten Augen, die Gestalt der Nase, die sanft geschwunge-

- 20 Das merkwürdige, auf dem Kapitell aufgelegte Kissen erinnert an die Ursprungserzählung des korinthischen Kapitells bzw. seiner Entdeckung durch den Bildhauer Kallimachos (5. Jh. v. Chr.), der diese einem mit einem Steindeckel verschlossenen Korb nachempfunden haben soll, aus dem Arkanthusranken herauswuchsen. Für den Hinweis danke ich Sebastian Fitzner. Dies wäre eine zusätzliche Verdichtung der *ars-natura*-Thematik. Es ist spekulativ, ob dies gleichsam als gewitzter, wenn auch unkorrekter Wink in Richtung des gleichnamigen und für Ovids *Metamorphosen* zentralen Dichters Kallimachos zu verstehen wäre. Zu Kallimachos und Ovid: Leidl 2018; Anderson 1989, bes. Anm. 1 für ältere Literatur.
- 21 So schon Martin Kirves 2017, S. 79, der von einer „chiastischen Verschränkung zwischen Künstler und Kunstwerk“ spricht und dies als „wechselseitige gattungsüberschreitende Annäherung“ versteht. Hier wäre zu fragen, ob es sich tatsächlich um eine „Gattungsüberschreitung“ handelt, oder ob die Transgression nicht viel fundamentaler zu denken ist. Doch ist Kirves unbedingt darin zuzustimmen, dass dieser Prozess „in abgeleiteter Weise auch für den Betrachter gilt“.

nen Kurven der Lippen und Wangen – Pygmalion hat sich in weiblicher Form rekreiert. Der Schöpfer, der nach seinem Ebenbild schafft und sich dabei stets selbst reproduziert, ist eine Variante des mimetischen Prinzips in seiner simpelsten Auffassung, die Kunst als pure Nachahmung der Natur versteht.²² Automimesis ist ein immer wiederkehrender Topos in Pygmalion-Darstellungen, wobei die Geliebte reine Projektionsfläche für die Wünsche des männlichen Künstlers bleibt.²³ Auch wenn zeitgenössisch diese Kunstauffassung mitunter heftig kritisiert wird, bleibt eine negative Wendung im vorliegenden Beispiel aus, wird doch Pygmalions reglose Haltung gegenüber seinem Werk als andächtige Bewunderung inszeniert.²⁴ Damit ist der mimetische Effekt hier nicht einseitig, sondern wirkt in der Tat von der Statue auf Pygmalion zurück. ‚Still as a statue‘ avanciert der Bildhauer im Moment des bewundernden Innehaltens (*adoratio*) vor seiner Schöpfung selbst zum Bildwerk.

Der Verdacht, dass wir es hier mit einer strategischen Ambiguität zu tun haben,²⁵ erhärtet sich beim genaueren Vergleich der beiden Gesichter, deren Ähnlichkeit sich nicht nur auf die Züge beziehen, sondern auch auf die Augen. In Pygmalions andächtigem Blick gestaltet sich die Suche nach der Pupille schwierig; Goltzius' geschickt gesetzte Schraffuren lassen die Betrachter_innen diesbezüglich lange im Ungewissen. Nur die extreme Nahsicht, möglicherweise unter Verwendung einer Lupe, kann Klarheit verschaffen. Der spielerische Tausch von Schöpfung und Schöpfer setzt sich an anderer Stelle fort, etwa in Pygmalions Kissen. Was zunächst wie eine etwas eigenartige, wenn auch plausible Ergänzung wirkt, um die ebenso merkwürdige wie unbequeme Sitzgelegenheit, das Kapitell, abzufedern, ist vielmehr eine weitere Referenz auf den Hypotext. In den *Metamorphosen* ist das Kissen mit der ontologischen Transgression der Statue verknüpft; narrativ erscheint es im Moment, in dem Pygmalion erstmals seine Gefühle erotisch auslebt und darin die Grenze zwischen *ars* (Standbild) und *natura* (Geliebte) überschreitet:

- 22 Vgl. auch die Deutung des Kupferstichs im Ausstellungskatalog Griesbach / Roberts / Müller-Bechtel 2018. Der Topos des automimetischen Künstlers ist, zumindest im italienischen Kunstdiskurs des frühen 16. Jahrhunderts eher negativ belegt; Plackinger 2013, S. 167–176; Zöllner 2015, S. 201–203. Daneben steht die Deutung der Belebung des Werks als Abbildzauber: Kris / Kurz 1934, S. 77, vgl. auch Anm. 59.
- 23 Im Vorzeichen einer durch die Gender Studies informierten Lesart wurde die Re-Produktion des Künstlers in weiblicher Form als Projektionsfläche für die Wünsche und Vorstellungen des männlichen Subjekts entlarvt, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass das hier formulierte weibliche Ideal primär durch einen Mangel an Agency und Individualität charakterisiert ist: Sharrock 1991a; Sharrock 1991b; Weiser 1998; Emmrich 2020.
- 24 Moralische Lesarten überwiegen in den mittelalterlichen Darstellungen des *Ovide Moralisé*, bei denen oft vor Liebesbeziehungen zwischen Lehrern und Schülerinnen gewarnt wird: Blühhm 1988, S. 29–33. Dass bei Goltzius eine pejorative Wendung des Konzepts ausbleibt, ist als Rückbesinnung auf den antiken Text zu verstehen, in der Pygmalions Geschichte als positive Mimesis gilt, während Narziss das Negativbeispiel bietet.
- 25 Zur Frühen Neuzeit als Zeitalter der Ambiguität vgl. von Thiessen 2021.

conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
 appellatque tori sociam acclinataque colla
 mollibus in plumis tamquam sensura reponit.²⁶

Diese Szene geht Pygmalions Venusopfer unmittelbar voraus und markiert damit das Ende des ersten Abschnitts, in dem die Künstlichkeit der Statue noch ohne Zweifel ist. Literarisch erfüllt das Motiv des Kissens hier zwei Zwecke: Einerseits signalisiert es den Grad der Anthropomorphisierung der Skulptur, andererseits parallelisiert und antizipiert die Weichheit des Kissens („mollibus in plumis“) die spätere Weichheit der verwandelten Statue („mollescit“, „remollescit“).²⁷ Das Kissen wird so attributiv mit dem liminalen Zustand der Statue zwischen Kunst und Natur verbunden. Wenn Pygmalion im Hypotext die Statue wie eine Frau aus Fleisch und Blut behandelt, an der er seine erotischen Fantasien ausleben möchte, wird darin die Widersprüchlichkeit ihres Wesenszustands markiert, da sie (noch) keine ist. So gedacht ist das Kissen auch Symbol ihrer Künstlichkeit. Wenn nun im Kupferstich das Kissen statt mit der Statue mit Pygmalion in Zusammenhang gebracht wird, legt dies zwei Optionen nahe. Zum einen mag dies ein Verweis auf die narrative Ordnung sein: Ovid folgend wäre die Statue noch nicht von Pygmalion auf das Bett gelegt worden, ergo würde das Kissen proleptisch auf das sich noch zu Ereignende vorausdeuten. Versteht man das weiche Kissen aber – wie im Hypotext nahegelegt – als Symbol, so ist sein metaphorischer Gehalt als Markierung für die Liminalität der Ontologie aufgerufen. Nur ist das, was bei Ovid auf die Statue verweist, im Kupferstich auf Pygmalion übertragen. Goltzius kehrt den poetischen Zusammenhang zwischen ‚Weichheit des Kissens‘ und ‚Härte des Materials‘ um. Pygmalions Ambiguität wird bildlich mehrfach symbolisch, attributiv und gestalterisch implementiert: angefangen bei der oben besprochenen stilisierten Pose auf dem Kapitell; über seine den phallischen Meißel greifende Linke, die in einer Haltung verharret, als hätte der Bildhauer sich gerade selbst aus dem Stein gehauen; bis hin zur physischen Ähnlichkeit von Schöpfer und Geschöpf. Der automimetisch kreierte Statue setzt Goltzius einen Pygmalion entgegen, der sich seinem Standbild selbst im Wesen annähert. Die Metamorphose, an deren Ende im Hypotext Kunstwerk und Künstler beide menschlich – und damit wesensgleich – sind, ist im Kupferstich (zumindest andeutungsweise) umgekehrt, wenn Pygmalion zur Skulptur avanciert. Der gewöhnlich passiv verstandenen Statue

26 Ov. Met. 10,267–269; Übers. Holzberg 2017, S. 509: „Und er legt sie auf Decken, gefärbt mit sidonischem Purpur, / nennt sie Gefährtin des Lagers und neigt ihr den Nacken und bettet / diesen auf [ein weiches Kissen, K.H.], so, als müsse er’s spüren.“

27 Ov. met. 10,283–286 (Hervorhebungen: K.H.): „temptatum *mollescit* ebur positoque rigore / subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole / cera *remollescit* tractataque pollice multas / flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.“

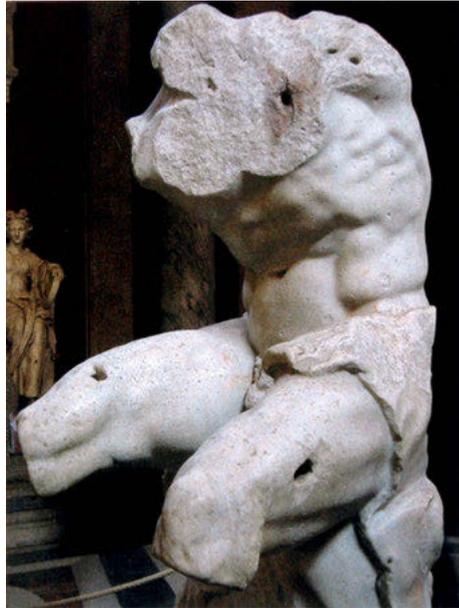


Abb. 5. Apollonius von Athen: Torso Belvedere, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 159 cm, Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 1192.

wird so eine Form der Agency eingeräumt,²⁸ die letztlich die Betrachter_innen zweifeln lässt, was nun *ars* und was *natura* ist. Die Ungewissheit darüber, ob die Statue tatsächlich handelnd tätig wird oder ob sich all dies lediglich in Pygmalions Imagination abspielt, besteht schon in Ovids Versen: „operisque sui concepit amorem“²⁹ kann bedeuten, dass sich Pygmalion in das Werk verliebt oder aber, dass „das Werk selbst liebt“.³⁰ In dieser Lesart ist Pygmalion nicht mehr nur *author*, er ist (in metareferenziellem Verweis auf die eigene Fiktionalität) *opus* geworden. Der Schöpfer wird zum Geschöpf, *natura* avanciert zu *ars*, und als Kunstwerke sind beide Figuren ‚vermählt‘ („marita est“).

Die Ambiguität zwischen *author* und *opus* setzt sich auch auf formaler Ebene fort, indem Goltzius seine Figuren antiken Skulpturen zugrunde legt. Pygmalion *erscheint* also nicht nur wie ein Kunstwerk, er *ist* tatsächlich eines:³¹ als Schöpfung Goltzius' einerseits, als Adaption des berühmten *Torso Belvedere* (Abb. 5) andererseits.³²

28 Zur Agency des Kunstwerks vgl. Freedberg 1991; van Eck / van Gastel / van Kessel 2014; van Eck 2015; Bredekamp 2015, bes. S. 141–148, zur *Knidischen Venus* und zu Pygmalion als ‚schematischem Bildakt‘.

29 Ov. met. 10,249.

30 Emmrich 2020, bes. S. 19, Anm. 32, zur Ambiguität von „operis sui“ bei Ovid.

31 Die Künstlichkeit Pygmalions konstituiert sich auf extradiegetischer Ebene, dafür aber doppelt, in erster Instanz als Motiv eines Kupferstichs, in zweiter als *aemulatio* des *Torso Belvedere*.

32 Zur künstlerischen Rezeption des *Torso Belvedere* seit dem 15. Jahrhundert: Brummer 1970, S. 143–152; Schwinn 1973; Wünsche 1998; Schweikhart 1998; Wünsche / Ewel / von zur Mühlen 1998.



Abb. 6. Hendrick Goltzius: Venus pudica (Venus Medici), 1591, rote Kreide, 363 × 151 mm, Haarlem, Teylers Museum, Inv.-Nr.: K III 027.



Abb. 7. Hendrik Goltzius: Venus felix, 1591, rote Kreide, 186 × 372 mm, Haarlem, Teylers Museum, Inv.-Nr.: N 023.

5. Die Skulpturen als Verweissystem

Goltzius' Rezeption antiker Skulpturen für beide Figuren ist bekannt. Als Vorlage für das Standbild dient ein Hybrid aus *Venus pudica*-Typus (Abb. 6) und *Venus felix*-Gruppe (Abb. 7), während Pygmalion, wie erwähnt, auf den *Torso Belvedere* zurückgeht (Abb. 8, Abb. 9).³³

33 Antike Statuen als formale Vorlagen im Kupferstich werden schon bei Dorothy Limouze 1991, S. 445, untersucht. Walter Melion 2001, S. 155–157, hat die Identifikation durch *Venus pudica* (Pose und Körper), *Venus felix* (Position wie Haltung der Hände und Arme) und *Venus ex balneo* (Haltung der linken Hand) als Vorlagen für die Frauenstatue sowie den *Torso Belvedere* für Pygmalion spezifiziert und außerdem erkannt, dass die Züge des Pygmalion dem Cupido, der Teil der *Venus*



Abb. 8. Hendrick Goltzius: Torso von Belvedere (Rückansicht), 1591, schwarze Kreide, 255 × 175 mm, Haarlem, Teylers Museum, Inv.-Nr.: K I 030.

Alle Antiken hat Goltzius 1591 während der Monate in Rom in den dortigen Sammlungen gesehen und in Skizzen und Zeichnungen festgehalten.³⁴ Seine Rezeption antiker Vorbilder, welche laut Forschungsliteratur mit der Zusammenarbeit mit Bartholomäus Spranger einsetzt und sich nach seiner Romreise in den 1590er Jahren intensiviert, hat man bislang vor allem unter formalen, stilistischen oder kunsttheoretischen Vorzeichen aufgefasst.³⁵ Dorothy Limouze etwa versteht Goltzius' Einsatz antiker Skulpturen zunächst als Teil eines epochalen Strebens nach Vielansichtigkeit in der bildlichen Darstellung sowie motivisch als Referenz auf die *paragone* und die damit zusammenhän-

felix-Gruppe ist, entliehen sind. Er interpretiert die Statuen als Adaption des Ovid'schen Stils, der vor allem einen Stilwechsel markiert und oft mit einem Moduswechsel einhergeht. Wie die unterschiedlichen Stillagen ästhetisch umgesetzt würden und welche ästhetischen Folgen dies spezifisch für den vorliegenden Kupferstich haben könnte, erläutert er nicht.

- 34 Von allen drei Objekten sind jeweils zwei Zeichnungen überliefert, die im Haarlemer Teylers Museum erhalten sind. Für den *Torso* gibt es eine Vorder- und eine Rückansicht, bei den beiden *Veneres* je eine Rötelskizze und eine Reinzeichnung, vgl. Řezníček 1961, S. 321, Nr. 201 [A 156] und S. 322, Nr. 202 [A 157]. Zu Goltzius' Italienreise vgl. van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, S. 232–241; Hirschmann 1919, S. 60–65; Řezníček 1961 (Bd. 1), S. 83–94; Nichols 1991. Zu seiner Zeichenpraxis in Rom vgl. Brandt 2001; Bartsch 2013, S. 23 f.
- 35 Limouze 1991; Harcourt 1992; Brandt 2001; Müller 2002; Bartsch 2013.



Abb. 9. Hendrick Goltzius: Torso von Belvedere (Vorderansicht), 1591, rote Kreide, 254 × 164 mm, Haarlem, Teylers Museum, Inv.-Nr.: N 031.

gende Ausforschung des mimetischen Potenzials des eigenen Mediums.³⁶ Dieses Vorgehen wäre im Sinne einer Vorbildhaftigkeit der Antiken zu verstehen, wobei Limouze wohl auf kunsttheoretische Äußerungen, wie sie etwa Vasari im Proemio zum dritten Teil seiner *Viten* (1568) formuliert hat, Bezug nimmt.³⁷ Walter Melion geht einen Schritt weiter und vermutet, dass die Skulpturen als Adaption des Ovid'schen klassischen Stils zu verstehen sind.³⁸ Dabei ist eine weitere und, wie ich argumentieren möchte, zentrale Ebene der Antikenrezeption unbeachtet geblieben. Goltzius setzt die Statuen nicht etwa

36 Wie der Paragonegedanke in diesem spezifischen Fall zu verstehen sei, expliziert Limouze 1991, S. 444, nicht.

37 Limouze 1991, S. 444f. Vasari (Kunstgeschichte und Kunsttheorie, S. 111–113) nennt den *Torso* zusammen mit *Laokoon*, *Venus felix*, *Apoll von Belvedere*, *Herkules* (Kaiser Commodus) und *Kleopatra* als Vorbilder für die Entwicklung des dritten, sogenannten modernen Stils, dem Höhepunkt seines Kunstgeschichtsmodells; allg. zur Bedeutung der antiken Statuen in der kunsttheoretischen Literatur der Neuzeit vgl. Müller-Hofstede 2012.

38 Melion 2001, S. 155. Melion führt nicht aus, ob mit dem „klassischen Stil“ schlicht ‚antikisch‘ gemeint ist, oder ob sich dies noch spezifischer auf die von Ovid gewählte Stillage beziehen könnte.

nur formal im Hinblick auf den *paragone* oder als allgemeinen Verweis auf die Vorbildfunktion der Antike ein – die Skulpturen sind, ganz konkret, mit einer konzeptuellen und inhaltlichen Bedeutungsübernahme verknüpft, die dazu dient, (Hypo-)Text und Bild erstens enger miteinander verweben und zweitens die Bedeutungsebenen im Piktoralen zu verdichten.³⁹

Die Rezeption des sogenannten *Torso Belvedere* des Apollonius (1. Jh. v. Chr., Vatikanstadt, Museo Pio Clementino) als künstlerische Herausforderung zu verstehen – wie etwa kann das Fragment anatomisch korrekt, antiquarisch sinnvoll oder kompositorisch ansprechend ergänzt werden? – leuchtet unmittelbar ein und ist ein Hauptmotiv für seine künstlerische Rezeption im 16. Jahrhundert,⁴⁰ blieb das Werk doch durchgehend unergänzt.⁴¹ Dies lässt sich gerade im Medium Kupferstich gut nachzeichnen. Marcantonio Raimondi liefert hierfür eines der ältesten Beispiele. In einem seiner frühesten Kupferstiche (Abb. 10), einem auf den 16. Dezember 1508 datierten Blatt, avancieren *Mars, Venus und Cupido* zu dynamischen Versionen von *Torso Belvedere*, *Venus pudica* und *Venus felix* vor einer nordalpine Vorbilder zitierenden Landschaft – wahrscheinlich Albrecht Dürers *Herkules am Scheideweg* (um 1498) –, bei der nicht nur die anatomisch-korrekte Vervollständigung im Fokus zu stehen scheint, sondern durch die Bewegung der Körper auch eine künstlerische Steigerung im Sinne der *aemulatio*.⁴²

- 39 Die visuelle bzw. piktoriale Rezeption von Antiken nicht nur motivisch, formalästhetisch, kunsttheoretisch (z. B. im Kontext von *Paragone* oder der italienischen Kunsttheorie) oder metaphorisch (z. B. als Antiken-, Rom- oder Florenzbezug), sondern als inhaltlich-indexikalische Verdichtung zu verstehen, bei der zeitgenössische antiquarianische Deutungen und Kontexte in den bildlichen Darstellungen mitaufgerufen werden, scheint in der Forschung zur frühneuzeitlichen Antikerezeption noch nicht versucht worden sein. Metaphorische, formalästhetische oder motivische ‚Einflüsse‘ antiker Skulptur in der frühneuzeitlichen Druckgrafik untersuchen Luchterhandt et al. 2013; ähnlich auch Bober / Rubinstein 2010. Für erste Versuche einer indexikalischen Deutung der Kupferstiche Maarten van Heemskercks vgl. Hiery 2017a, Kat.-Nr. 6, S. 72–75; Hiery 2017b.
- 40 Das Werk ist ab den 1530er Jahren im *Belvedere* des Vatikans nachgewiesen. Zwei Van Heemskerck-Zeichnungen aus der Zeit in Rom zeigen den *Torso* als liegendes Fragment, Bartsch 2019, Kat.-Nr. 111, 129. Zur Sammlungsgeschichte des *Torso* im 15. und 16. Jahrhundert vgl. Wünsche 1998, S. 289–292.
- 41 Raimund Wünsche 1998, S. 291 mit Anm. 17, schließt aus Untersuchungen am Material, dass das Objekt – entgegen anderer Vermutungen – seit seiner Auffindung im 15. Jahrhundert nie ergänzt wurde.
- 42 Marcantonio Raimondi: *Mars, Venus und Cupido*, dat. „1508.16.d“, sign. „MAF“, bez. „FZ“. Der Stich wurde lange – wohl zu Unrecht – auf eine (den *Torso* rezipierende) Zeichnung Michelangelos zurückgeführt, was aber eher die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmende Verschränkung von Michelangelo und *Torso Belvedere* illustriert. Viel naheliegender ist eine Rezeption des *Torso* in der zeitgenössischen Auffassung als *Herkules*, was auch inhaltlich an die mehrfach bildlich zitierte Dürer-Grafik anschließt. Zur Michelangelo-Zeichnung als Vorbild vgl. Schwinn 1973, S. 39f.; Shoemaker 1981, Kat.-Nr. 76–79.



Abb. 10. Marcantonio Raimondi: Mars, Venus und Cupido, dat.: 16. Dezember 1508, Kupferstich, 300 × 211 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-11.962.

In den Niederlanden entwirft Maarten van Heemskerck 1550 zwölf Variationen eines vervollständigten *Torso* in der ebenso viele Blätter umfassenden Serie zu den sogenannten ‚Patriarchen‘, den zwölf Söhnen Jacobs (Abb. 11), wobei auch hier der *Torso* als *Herkules am Scheideweg* den Kontext moralischer Entscheidungen aufruft.⁴³

Auch in Goltzius' eigenem Werk findet sich eine derartige Beschäftigung bereits vor dem *Pygmalion*-Stich. In der *Hochzeit von Amor und Psyche* (1587), dem wohl eindrucksvollsten Ergebnis der Kollaboration mit Bartholomäus Spranger, ist die Figur des seine Kinder verschlingenden Saturn eine Weiterführung des antiken Fragments (Abb. 12).

Spranger und Goltzius stellen hier Versehrtheit und Unversehrtheit einander reizvoll gegenüber. Saturn, selbst eine komplettierte Version des fragmentierten *Torso*, hat einen seiner kleinen Söhne kraftvoll umschlungen und führt seine sich windenden Ärmchen und Beinchen zum Mund – um ihn zu verzehren. Das Resultat ist leicht vorstellbar: Saturn wird durch seine ungeheuerliche Tat den Körper derart versehren, dass die zugefügten Wunden mit den Fehlstellen des antiken Fragments übereinstimmen. Goltzius' lebenslange Auseinandersetzung mit körperlicher Versehrtheit ist wohl mit der eigenen Erfahrung wie auch mit seinem Verständnis von Kreation verwoben, steht

43 Ausführlich dazu: Hiery 2017b; ältere Literatur bei Veldman / De Jonge 1985.



Abb. 11. Dirck Volkertsz. Coornhert (Kupferstecher), Maarten van Heemskerck (Entwerfer): Ruben, Bl. 2/12 aus: Patriarchen, 1550, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-6557.

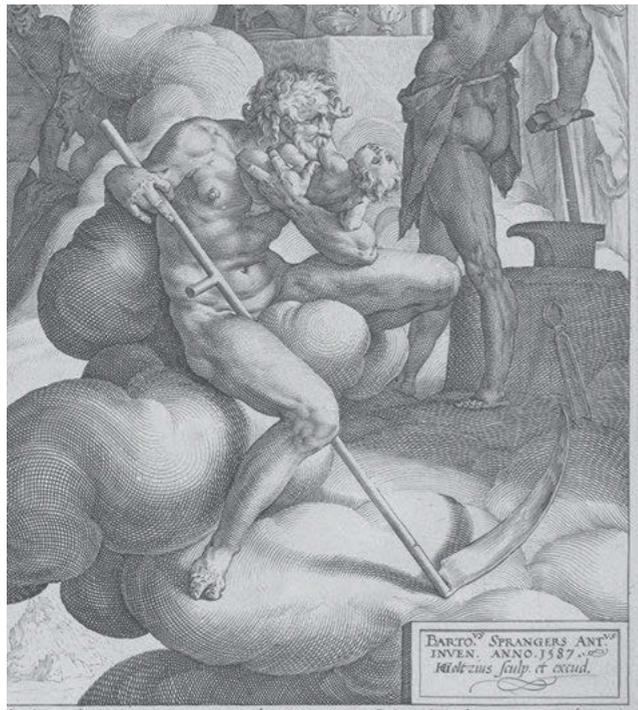


Abb. 12. Bartholomäus Spranger (Entwerfer), Hendrik Goltzius (Kupferstecher und Drucker): Hochzeit von Amor und Psyche, Detail: Chronos, 1587, Kupferstich, 435 × 861 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1881-A-4866X.

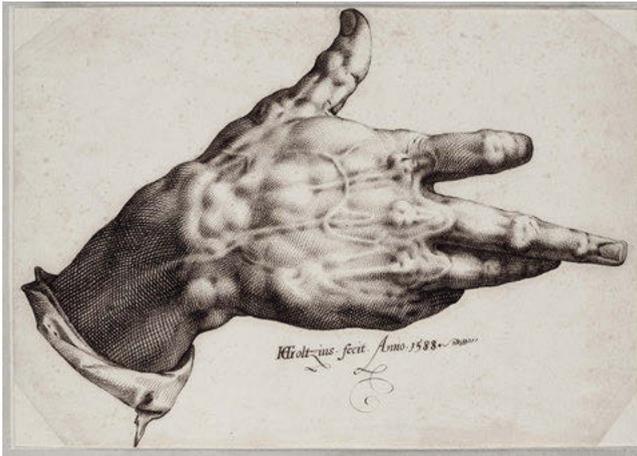


Abb. 13. Hendrick Goltzius:
Goltzius' rechte Hand,
1588, braune Tinte /
Papier, 229 × 328 mm,
Haarlem, Teylers Museum,
Inv.-Nr. N 058.

doch seine rechte Hand, die Karel van Mander zufolge durch einen kindlichen Unfall Schäden davongetragen habe,⁴⁴ im Zentrum zahlreicher grafischer Arbeiten. Am bekanntesten ist die auf 1588 datierte Federzeichnung (Abb. 13), die durch die Verkürzung sowie die gespreizte Haltung von Daumen, Zeige- und Mittelfinger eine Behinderung nur vermuten lässt.

Dieselbe Geste taucht in Goltzius' Œuvre wiederholt als künstlerischer Selbstverweis auf, etwa in der Hand, mit der Saturn sein Kind umschlingt, und deren Daumen, Zeige- und Mittelfinger eigentümlich gespreizt sind. Es liegt nahe – selbst in der kooperativen Autorschaft von Spranger und Goltzius – in der Figur Saturns mit der mehrfachen Thematisierung von Versehrtheit und Unversehrtheit (*Torso* und Hand) einen deiktischen Verweis auf Goltzius selbst zu vermuten.⁴⁵ Dass Goltzius sich mit dem Kunst verschlingenden, Statuen zerstörenden Saturn bzw. Kronos assoziiert, erklärt sich, wenn man diesen Topos, welcher im 17. Jahrhundert zu einer beliebten Darstellungsformel auf Frontispizen von Kunsttraktaten wird, als Warnung vor der alles vernichtenden Zeit versteht, gegen die die Buch- und Kupferstichproduktion ankämpft.⁴⁶

44 Van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, S. 226.

45 Aspekte körperlicher (Un-)Versehrtheit haben bislang keine Rolle im Verständnis oder der Rezeption des *Torso Belvedere* gespielt. Dieses Beispiel zeigt aber, dass es – gerade im Kontext eines besseren Verständnisses von Körperlichkeit und *embodiment* lohnenswert wäre, die Begriffe und Methoden der Dis_ability Studies (Jäger / Kaap 2020a) in der Bild- und Objektgeschichte der Frühen Neuzeit zur Anwendung zu bringen. Die Abwesenheit der Dis_ability Studies in der Kunstgeschichte vor allem vor 1800 reflektieren kritisch: Jäger / Kaap 2020b. Vgl. auch Bearden 2019; Canalis / Ciavolella 2021.

46 So in der *Segmenta nobilium signorum et statuarum* des François Perrier (1638), der *Iconologia Deorum* (1680), dem dritten Band der *Teutschen Akademie* des Joachim von Sandrart, wie auch im Frontispiz

Ganz im Gegensatz zu seiner künstlerischen Rezeption sowie zu seiner Bedeutung in Kunsttheorie und -philosophie ab dem 18. Jahrhundert ist die Abwesenheit des *Torso* in den wichtigsten Traktaten zur antiken Skulptur im 16. Jahrhunderts auffällig. Die Verbindung zwischen dem Werk und Michelangelo, die ab dem 17. Jahrhundert derart legendären Status erreicht, dass die Skulptur gar als „Schule des Michelangelo“ bezeichnet wird, lässt sich zu Lebzeiten des Bildhauers schwer und nur allmählich nachzeichnen. Zeitgenössisch 1556 durch Ulisse Aldrovandi hergestellt, nehmen entsprechende Erwähnungen erst nach dem Tod Michelangelos 1564 zu, bis schließlich im späten 16. Jahrhundert *Torso* und Michelangelo kaum voneinander zu trennen sind.⁴⁷ Sichtbar wird dies in einem Brief von 1590 (dem Jahr, in dem Goltzius seine Italienreise aufnimmt) des Patriziers und autodidaktischen Malers Giovanni Paggi an seinen Bruder Girolamo, der ihn in einem Aufsehen erregenden Rechtsstreit mit der Genueser Malerzunft vertritt.⁴⁸ Neben allgemeinen Überlegungen zur künstlerischen Ausbildung umfasst er eine Passage zur Rolle der Antike, in der er die enge Verbindung zwischen *Torso* und Michelangelo beschreibt: „Michelangelo nannte sich Schüler des *Torso* vom *Belvedere*, an dem er grosse Studien gemacht zu haben behauptete, und in der That hat er durch seine Werke bewiesen, dass er damit die Wahrheit gesagt.“⁴⁹

Es spricht einiges dafür, dass Goltzius und Paggi in Florenz miteinander bekannt waren.⁵⁰ Aber auch unabhängig davon zeigt der Brief, dass spätestens Ende des Jahrhunderts die Verbindung *Torso* – Michelangelo bekannt war. Als solche bietet sie in der Verschmelzung des Bildhauers schlechthin (Michelangelo) mit der antiken Plastik schlechthin (*Torso Belvedere*) eine ideale ikonische Referenz für eine Überlappung von *author* und *opus*. Im Kontext des Kupferstichs ist der *Torso Belvedere* daher nicht nur allgemeiner Hinweis auf Antike oder Kunsttheorie; in ihm sind spezifische Inhalte und Zusammenhänge des zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskurses aufgerufen, die Pygmalion bildlich simultan als Bildhauer wie als Bildwerk par excellence kodieren. Andere Aspekte wie die *aemulatio* mit der Antike durch die Komplettierung der Vorlage,

des ersten Bands der *Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718) von Arnold Houbraken. Hierzu Hiery 2013 sowie allgemein Kintzinger 1995.

47 Ulisse Aldrovandis Beschreibung des *Torso* in *Delle statue antiche che per tutta Roma [...] si veggono* in Lucio Mauro's *Le antichità de la città di Roma* (Erstausgabe 1556) ist die einzige Schriftquelle zu Lebzeiten Michelangelos, die beide miteinander in Verbindung bringt: „A man dritta di questa cappella è un torso grande di Hercole ignudo, assiso sopra un tronco del medesimo marmo: non ha testa, ne braccia, ne gambe. E' stato questo busto singularmente lodato da Michel'Angelo. Nella sua base ha queste lettere greche scritte. ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΤΟΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ“; Aldrovandi: *Tutte le statue antiche*, S. 120. Wünsche 1998, S. 292, legt die Schwierigkeit dar, Michelangelo unmittelbar mit dem *Torso* in Verbindung zu bringen.

48 Zu Paggi: Damm 2017, S. 132. Zur Bekanntheit des Prozesses sowie zur vermuteten Bekanntschaft von Paggi und Goltzius in Florenz: Wandrey 2017, S. 119f. mit Anm. 8.

49 Guhl / Rosenberg 1880, S. 42.

50 Vgl. Anm. 48.

die mediale und ikonische Selbstreferenzialität oder weitere kunsttheoretische Verschränkungen bleiben erhalten, werden aber spezifiziert und aktualisiert. So lässt der Kupferstich den bildimmanenten bzw. intradiegetischen Autor Pygmalion durch mehrere Kunstgriffe auf Bild- wie auf Textebene zwischen *opus* und *author* changieren. Dieser Wechsel setzt sich mehrfach fort, wenn das bildimmanente bzw. intradiegetische Werk, die Statue, wirkmächtig wird, indem sie Pygmalions Liebe erwirkt oder sie – wie bereits erwähnt – die Form der scheinbar abwesenden Venus annimmt. Die Göttin, zunächst nur konzeptuell als ‚Liebe‘ durch Pygmalions *adoratio* präsent, wird erst im Epigramm als ‚Akidalische‘ („*Acidaliae*“) explizit. Rückt man allerdings den indexikalischen Charakter der antiken Vorlagen sowie die so hergestellten inhaltlichen Bezüge in den Fokus, ist Venus in Form der Statue – in der Vereinigung der Vorbilder *Venus pudica* (Abb. 6) und *Venus felix* (Abb. 7) – auch figürlich anwesend.

Typologisch sind *Venus pudica* wie *Venus felix* Versionen der nicht mehr erhaltenen *Venus von Knidos* des Praxiteles (ca. 350 v. Chr.), deren lange (Wirkungs-)Geschichte als erster freistehender weiblicher Akt sowie als eines der besten Werke der Antike hier zitiert ist.⁵¹ Das Werk, das Praxiteles dem Vorbild seiner Geliebten Hetäre Phryne nachempfunden haben soll, ist mit besonders eindrücklichen Fällen von Statuenliebe verbunden; dem berühmtesten zufolge ließ sich ein junger Mann, der so sehr in Liebe zur Statue entbrannt war, nachts im Tempel einschließen, um seine Lust an ihr zu befriedigen.⁵² Die *Knidische Venus* ist also intrinsisch verbunden mit der in Stein gehauenen Geliebten einerseits wie der erotischen Anziehungskraft des Bildwerks andererseits. Nimmt man – wie im Fall Pygmalion und *Torso* – die formal-figurative Überlagerung von Venus und Statue als inhaltliche Verdichtung ernst, suggeriert der Kupferstich folglich, die Statue selbst habe ihre eigene Belebung ermöglicht und dies auf zweierlei Weise: Als Verkörperung der Schönheit hat sie Pygmalion passiv-objekthaft zur „Investition von Liebe“⁵³ angerührt, die für eine Belebung des Werkes nötig ist; als Repräsentantin der Liebesgöttin kommt ihr die Funktion zu, Pygmalions Wunsch nach

51 Plinius zufolge würde die *Venus von Knidos* alle anderen Werke übertreffen: „*opera eius [d. i. Praxiteles, K.H.] sunt Athenis in Ceramico, sed ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent, multi navigaverunt Cnidum.*“ Plin. nat. 36,20,2–5. Allgemein zu Praxiteles’ *Venus von Knidos* (um 350 v. Chr.) als erster freistehender weiblicher Vollakt sowie zu ihrer Rezeption vgl. Hinz 1998, v. a. S. 17–80; Havelock 1995. Zum Nachleben der *Knidischen Venus* in der Frühen Neuzeit vgl. Haskell / Penny 1981, S. 100, 326; Hinz 1998, S. 225–231; Bober / Rubinstein 2010, S. 63–69, v. a. Kat.-Nr. 14 (*Venus Pudica of the Cnidian Type*), Kat.-Nr. 16 (*Venus Felix and Amor*).

52 Lukian. *Amores*, 15. Fälle (verbotener) Statuenliebe (*Agalmatophilie*) sind auch für das 16. Jahrhundert überliefert: Pfisterer 2014, S. 55 sowie Anm. 37 für weitere Literatur; vgl. außerdem: Kris / Kurz 1934, S. 77; Hinz 1989; Körner 1999; Hersey 2009; Bussels 2014; Griesbach 2018.

53 Pfisterer 2014, S. 55.

der Belebung seines Werkes überhaupt erst stattzugeben.⁵⁴ Warum aber verwendet Goltzius hier ein Hybrid aus zwei Statuen? Für den spezifischen Rezeptionskontext von Statuenliebe und *imitatio naturae* hätte doch auch die Referenz auf entweder *Venus felix*-Gruppe oder *Venus pudica* genügt. Gleich mehrere Optionen offerieren eine Lösung. Beide Venus-Typen sind als freistehende weibliche Akte Versionen der nicht überlieferten *Knidischen Venus* des Praxiteles. Durch die Kombination beider zu einem Urtypus hätten Goltzius respektive Pygmalion somit das Urbild, die *Knidische Venus* selbst, neu imaginiert. Damit wäre ein weiterer berühmter Prozess mimetischen Schaffens der Antike zitiert: Die Kreation der schönsten aller Frauen, Helena, die Zeuxis allein als Amalgam der schönsten Frauen Krotons reproduzieren kann. Unbeantwortet bleibt damit aber, warum für den Kupferstich die *Venus felix*-Gruppe als Teil der Venus-Darstellung gewählt wurde. Deren entscheidendes Element, der Cupido-Jüngling, spielt weder eine Rolle in Ovids Pygmalion-Erzählung noch wird er im Kupferstich sichtbar. An seine Position rechts von Venus ist Pygmalion getreten, der, wie bereits Walter Melion festgestellt hat, nicht nur Cupidos Position, sondern auch dessen Gesichtszüge übernommen hat.⁵⁵ Die Überlagerung von Cupido und Pygmalion ist keinesfalls Zufall, sondern wird in Estius' Epigramm im letzten Vers als absichtsvoll deutlich, wenn Pygmalion als „cupido“ referenziert wird: „Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est.“ Durch das Wortspiel *cúpidō* - *Cupīdō* schafft Estius eine explizite Verbindung zwischen Pygmalion und dem Liebesgott,⁵⁶ der darüber hinaus abermals gemeinsam mit Venus auftritt. Die Verwendung der seltenen Form „Acidalia“ für Venus ist eine weitere intertextuelle Referenz auf ein Epigramm Martials, in dem ekphrastisch eine Venusstatue in Begleitung eines Cupido besungen wird: Es handelt sich um Flavia Julia Augusta, die Tochter des Kaisers Titus, deren Vorzüge mit den kunstvollen Statuen von Phidias verglichen werden und die, als Besitzerin des Venusgürtels, in der Lage sei, jeden Betrachter in Liebe zu ihr entflammen zu lassen.⁵⁷ Wie im Pygmalion-Kupferstich spielt auch hier der Autor mit der Ambiguität der Erscheinung: Ob Julia wie eine Statue

54 Vgl. Anm. 28.

55 Melion 2001, S. 157.

56 Vgl. den Beitrag von Katharina Ost in diesem Band, S. 203–230.

57 Martial: Epigramme, 6,13: „Quis te Phidiaco formatam, Iulia, caelo, vel quis Palladiae non putet artis opus? candida non tacita respondet imagine lygdos et placido fulget vivus in ore decor. ludit Acidalio (Hervorhebung: K.H.), sed non manus aspera, nodo, quem rapuit collo, parve Cupido, tuo. ut Martis revocetur amor summique Tonantis, a te Iuno petat ceston et ipsa Venus.“ Barié / Schindler 2013 übersetzen: „Wer meinte nicht, Julia, daß dich der Meißel eines Phidias geformt habe, oder wer hielte dich nicht für ein Werk von Pallas (Athenes) Kunst? Der blendendweiße Marmor spricht zu uns in einem Bild, das nicht stumm ist, und auf dem sanften Gesicht erstrahlt lebendige Schönheit. Es spielt ihre so überaus zarte Hand mit dem akidalischen Gürtel, den sie von deinem Hals, kleiner Cupido, geraubt hat. Damit die Liebe des Mars und des hohen Donnergottes zurückkehre, soll sich Juno von dir den Gürtel holen und sogar Venus!“ Für einen Kommentar zu den skulpturalen Referenzen in diesem Epigramm vgl. D'Ambra 2016, S. 67–69.

wirkt oder ob die Statue lebendig ist, ist letztlich irrelevant – wesentlich ist die kunsthafte *imitatio naturae*,⁵⁸ die Aus- und Beweis der überragenden Schönheit von Werk und Vorlage einerseits, wie der Kunstfertigkeit des Künstlers andererseits ist. Mittels intertextueller Referenzen im Pygmalion-Epigramm evoziert Estius den Topos der statuen-gleichen Schönheit, welche den (männlichen) Betrachter so sehr mit Liebe affiziert, dass dieser außerstande ist, die Artifizialität der Mimesis zu durchblicken.⁵⁹ Zugespitzt formuliert generiert das Werk als ‚Verkörperung‘ der Venus die für die Metamorphose notwendige erotische Rezeption quasi selbst.

Pygmalion, als druckgrafische Komplettierung des *Torso Belvedere* ontologisch in Richtung Skulptur verschoben, ist nun nicht nur kompositorisch (Position) und formalstilistisch (Gesichtszüge), sondern auch inhaltlich (durch Estius' Epigramm sowie die intertextuellen Referenzen auf Martial) an die Stelle Cupidos der *Venus felix*-Gruppe gerückt. Die intrinsische Verschränkung von Pygmalion mit dem Topos des liebenden Künstlers erfährt in der Vorstellung von *Amor pictor* eine Steigerung, der mit seiner Pfeilspitze das Porträt der Angebeteten in das Herz oder den Kopf des Liebhabers ein-graviert – eine Bildidee, die Goltzius fünf Jahre später im Blatt *Venus und Amor* der Serie der drei Göttinnen nochmals explizit aufgreift, wenn der Sohn der Mutter die Pfeilspitze in zeichnerischer Geste an die entblößte Brust drückt (Abb. 14).⁶⁰

Dass Amor (oder Cupido) ausgerechnet als Graveur tätig wird, ist im Kontext des Kupferstichs entscheidend, wird hier doch nicht allein Pygmalion mit dem artistischen Liebesgott analogisiert, sondern Goltzius selbst, dessen Signatur „sculp[sit]“ sich auf dem Blatt direkt unter Pygmalion und seinem Meißel befindet. Ein in diesem Zusammenhang reizvolles und wohl nicht zufälliges Detail ist, dass Ovids Pygmalion aus Zypern

58 Fitzgerald 2021, S. 117: „Whether Julia is like a statue or the statue is like her, in her case it is good not to appear to be what you are (*Julia could be a statue; it could be flesh*).“

59 Berthold Hinz spricht in diesem Kontext von der „Magischen Identität von Bild und Abgebildetem“, bei der ästhetisches Signifikat und Signifikant zusammenfallen und nicht mehr voneinander trennbar sind; Hinz 1998, S. 73, wohl mit Bezug auf den „Abbildzauber“, den nach Ernst Kris und Otto Kurz „allgemeinsten Brauch“ der bildlichen Darstellung, zu dem das Phänomen der Statuenliebe gehöre; Kris / Kurz 1934, Kapitel 2.2 „Abbildzauber“, S. 77–87.

60 Durch Petrarca bekannt gemacht, lässt sich die Vorstellung des malenden oder bildhauerisch tätigen Amor bis ins 13. Jahrhundert verfolgen; Kruse 1993; Pfisterer 2014, S. 27–33. Zum Kupferstich *Venus und Amor* (Bl. 2/3 der Drei Göttinnen, 1596, 342 × 255 mm, vgl. NHD Goltzius, Kat.-Nr. 142. Das von Cornelius Schonaeus gedichtete Epigramm spricht mit der Stimme Amors und beschreibt mit Verweisen u. a. auf Lukrez' *De rerum natura* die Kraft seiner Liebespfeile, der weder Götter noch Menschen widerstehen können: „Immenso nostrum spectatur numen in orbe, / Et magnam paßim vim meus ignis habet. / Non Dij, non homines ulli mea spicula vitant, / His volucres figo squamigerumq[ue] genus.“ ([Venus:] Meine Macht erweist sich in der unermesslichen Welt und mein Feuer hat überall große Kraft. [Cupido:] Keine Götter, keine Menschen entkommen meinen Pfeilen, mit ihnen treffe ich die Vögel und das schuppentragende Geschlecht [d.h. die Fische]. Übersetzung: Katharina Ost).



Abb. 14. Hendrik Goltzius (Entwerfer und Kupferstecher), Cornelius Schonaeus (Dichter): Venus und Amor, aus: Die drei Göttinnen, Bl. 2/3, 1596, Kupferstich, 342 × 255 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Leihgabe der Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Inv.-Nr. RP-P-H-M-20.

stammt: Das altgriechische Κύπριος, was ‚aus Zypern‘ bedeutet, kann adjektivisch verstanden ‚aus Kupfer gefertigt‘ heißen.⁶¹ Pygmalion wäre so gesehen zweimal – erstens durch den Verweis auf den gravierenden Amor und zweitens durch seine Herkunft – mit der modernen Form des Bildhauens, dem Kupferstechen, verschmolzen.⁶² Als Künstler, der seiner eigenen Kunst verfällt, beweist er seine eigene Kunstfertigkeit.⁶³ Als Betrachter stellt er die Potenz des liebenden Blickes dar. Und als Überlagerung von Kunstobjekt und Cupido weist er auf die bei Goltzius und Estius neu formulierte Wendung des Pygmalionstoffes: Der liebende Blick der Betrachtenden ist beim Schaffen wie Betrachten von Kunstwerken entscheidend.

Insgesamt dienen die komplexen Referenzen auf die antiken *autores* (Praxiteles, Ovid, Martial) und ihrer Werke (*Venus von Knidos*, Pygmalion und die Statue, Venus und Cupido) zur Verdichtung des Pygmalion-Stoffs und erweitern die im Kupferstich virulenten Vorstellungen von Werk und Autorschaft mit den darin verschränkten Aspekten von Mimesis, Schönheit, Kunstfertigkeit und Statuenliebe, Rezeptionsästhetik und Agency.

6. Venus und Visus: Die Macht des Betrachtens

Die tendenzielle Rückläufigkeit des Verwandlungsprozesses im Kupferstich – statt der im Hypotext beschriebenen Belebung des Kunstwerks, eine Versteinerung des Künstlers – zeigt zweierlei: Zum einen wird uns Rezipient_innen unmittelbar nahegelegt, dass das Verhältnis von Schöpfung und Schöpfer zumindest als reziproker Prozess zu denken ist.⁶⁴ Zum anderen wird durch den Schwellenzustand der Statue die Macht des Betrachtens vorgeführt: Der liebende Blick auf das Werk ist entscheidend, um das Unbelebte lebendig zu machen.⁶⁵ Ob das Standbild faktisch denn nun bereits lebt oder nicht, ist sekundär; es ist die Ambiguität von *ars* und *natura*, welche die größte Kunstfertigkeit ausdrückt.

61 Hersey 2009, S. 36.

62 Vgl. Anm. 11.

63 Ov. met. 10,252: „ars adeo latet arte sua“.

64 Auch wenn das Standbild als figurierte Liebesgöttin quasi selbst den Prozess der Metamorphose anstößt, so liegt es zumindest nahe, dass der extradiegetische Autor, Goltzius, hier auf intradiegetischer Ebene zum Pygmalion – oder gar zu Venus – avanciert und als Kreator beider Figuren auftritt.

65 Die Wirkung von Liebe auf das Sehen muss als physisch-materiell verändernder Prozess verstanden werden, der vom betrachtenden Subjekt auf und in das Betrachtungsobjekt wirkt. Das durch das Gefühl in Wallung gebrachte Herz würde das Blut erhitzen, durch den Kopf auch auf die Augen wirken und so letztlich die Kraft (*spiritus*) der Sehstrahlen bereichern, wodurch das Sehobjekt affektiert wird; Weststeijn 2010b, S. 149–150, 153; Pfisterer 2014, S. 29. Zu Sehtheorien und -erfahrungen der Frühen Neuzeit: Nelson 2000; Ambrosini 2009; Göttler / Neuber 2010; Hendrix / Carman 2010; Melion / Wandel 2010. Zum Begriff des ‚spirito‘ in der Seh- und Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts vgl. Weststeijn 2010a.

Die kunsthistorische Rezeptionsästhetik hat seit den 1990er Jahren gezeigt, dass Pygmalion nicht nur als Paradebeispiel eines mimetischen Kunstbegriffs, sondern mehr noch als Modell der Kunstrezeption zu denken ist.⁶⁶ Oskar Bätschmann sieht in den in Pygmalions Figur zur Darstellung gebrachten Affekten – den verschiedenen Spielformen der *admiratio*, Verehrung, Erstaunen, Verwunderung oder Anbetung – eine Betrachtungsanweisung formuliert.⁶⁷ Der vorliegende Kupferstich geht allerdings noch weiter. Mehrere bildrhetorische Mittel sind gezielt so eingesetzt, um die Betrachtenden als Akteur_innen förmlich ins Bild zu holen. Sie sollen also nicht nur ‚wie‘ Pygmalion agieren, sondern ‚als‘ Pygmalion handelnd – belebend – tätig werden. Der transgressive Blick der Statue über die Bildgrenze hinaus ist das wirksamste Mittel, fordert er doch die Betrachtenden zu einer Interaktion mit dem Standbild – und damit auch dem gesamten Kupferstich – auf. Lassen wir uns darauf ein, werden wir – Pygmalions Vorbild folgend – dem Werk (womit sowohl die Statue als auch der Kupferstich gemeint wären) verfallen. Liebe, so die These, ist sowohl für die gelungene (Re-)Produktion als auch für die Rezeption von Bildwerken zentral. Nur durch und mit Liebe kann ein Werk mit einer derartigen Lebendigkeit versehen werden, dass die Grenzen von *ars* und *natura* verschwimmen. Dabei ist letztlich nicht entscheidend, ob der oder die liebend Betrachtende auch Schöpfende des Werkes ist. Wenn nur das liebende Sehen das Werk lebendig werden lassen kann, können hier nur die Betrachtenden zu den wirklichen ‚Beleber_innen‘ – und damit Autor_innen – des Werkes avancieren.⁶⁸

Gemäß der Sehtheorien des 15. und 16. Jahrhunderts ist die Besonderheit des liebenden Blickes keineswegs nur emotional, sondern als physisch veränderter und verändernder Prozess zu denken.⁶⁹ Wenn in der verbreiteten Vorstellung Sehstrahlen tastend über die Oberfläche des wahrzunehmenden Objekts gleiten (was bereits eine dreidimensionale Rezeption im zweidimensionalen Medium virulent macht),⁷⁰ so ändert sich die materielle Qualität des Sehens und Gesehen-Werdens, wenn es ‚mit Liebe‘ geschieht, da die mit Liebe angereicherten Sehstrahlen das Sehobjekt durchdringen und auf diese Weise darauf einwirken. Im Kontext frühneuzeitlicher Kunstdiskurse sind diese Konzepte verliebt-belebenden Sehens und Wahrnehmens wiederum eng mit der Vorstellung von *enargeia* verzahnt.⁷¹ Wie Valeska von Rosen gezeigt hat, wurde das seit der Antike für

66 Elsner 1991; Bätschmann 1992; Bätschmann 1997. Die Rolle der sehenden Rezeption ist bislang vor allem im Kontext seiner erotischen Anziehungskraft gedeutet worden, vgl. Mensger 2016, Kat.-Nr. 18.

67 Bätschmann 1997, S. 328.

68 Vgl. Pfisterer 2014, S. 24–33.

69 Vgl. Anm. 65.

70 Dazu Weststeijn 2010b, S. 154.

71 Zum verliebten Betrachter: Pfisterer 2014, S. 33f.; zum Blick als aktivierendes Moment in Relation zu *enargeia*: van Eck 2015 sowie spezifischer zur *enargeia* zwischen Text und Bild im 16. Jahrhundert: von Rosen 2000.

die Dichtung geltende Konzept der *enargeia* im 16. Jahrhundert – zumindest implizit – für die Bildkünste relevant und das, obwohl diese ursprünglich die Kunstfertigkeit der Dichtung daran bemaß, den visuellen Effekten der bildenden Künste gleichzukommen.⁷² Zurück übertragen auf Malerei und Grafik ist eine Darstellung „enargetisch“,⁷³ wenn die „wirkungsvolle Präsenz einer auf Vergegenwärtigung zielenden, fingierten Lebendigkeit der Darstellung“ die Rezipient_innen die „Artifizialität vergessen lassen will, um [ihnen] das bloß Fingierte als Wirklichkeit ‚vor Augen zu stellen‘.“⁷⁴ Für den Pygmalion-Kupferstich ist entscheidend, dass die Rezipient_innen angeleitet werden, das Bildsubjekt liebenden Blickes zu betrachten. Dies geschieht einerseits durch die oben bereits dargestellte Rezeptionsanweisung in der Figur Pygmalions, dessen liebeskranke *adoratio* die externe Rezeptionshaltung bildlich antizipiert, andererseits durch den Einsatz von Räumlichkeit und Zentralperspektive.⁷⁵

Der im Kupferstich konstruierte Raum (Abb. 1) ist auf den ersten Blick verblüffend. Statt einer Bildhauerwerkstatt oder eines Verweises auf den Ort der Ovid'schen Handlung, Zypern,⁷⁶ sehen wir einen hohen, schmucklosen Raum, der rechts von einer ebenso hohen wie fensterlosen Wand begrenzt wird. Nach hinten öffnet er sich durch einen Bogen nicht etwa zum Ausgang, sondern zu einem weiteren Raum. Die etwas niedrigere Außenmauer, welche diesen nach rechts begrenzt, bietet die einzig sichtbare Lichtquelle in der ansonsten düsteren Zimmerfolge. Statt einer narrativen Räumlichkeit, bei der spatiale Verhältnisse die Beziehung der Figuren untereinander zum Ausdruck bringen,⁷⁷ betont die hermetische Raumsituation (verstärkt durch das schattige Innen gegen das helle Außen) wie die Perspektivkonstruktion die Relation der beiden Figuren zueinander sowie zum inner- wie außerbildlichen Außen, wo sich die Lichtquelle und Rezipient_innen befinden. Die Perspektivkonstruktion steuert unsere Blicke im leicht zu findenden Fluchtpunkt des Bildes: dem Schoß der Statue, die durch gleich mehrere Details scheinbar verhüllt, aber eigentlich betont wird (durch die das strategisch platzierte Gewand zusammenraffende Hand, den Blumenstrauß aus Nelken und Rosen in Pygmalions gesenkter Rechten). Mittels dieser geschickten Sehanweisungen rückt Goltzius die erotische Anziehungskraft des Standbilds buchstäblich in den Fokus und steigert zusammen mit dem zentralperspektivisch konstruierten Bildraum den Effekt

72 Von Rosen 2000.

73 Von Rosen 2000, S. 172, s. auch S. 186–197.

74 Von Rosen 2000, S. 172.

75 Zur Zentralperspektive sowie zu den nicht ganz einfachen Deutungen in der Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung vgl. Carman 2010.

76 Ob der Raum wirklich als Bildhauerwerkstatt dient, wie es der Katalogeintrag zu Goltzius' *Pygmalion und die Statue* in Griesbach / Roberts / Müller-Bechtel 2018, Kat.-Nr. 34, S. 178–180 suggeriert, bleibt in Abwesenheit werkstatttypischer Einrichtung reine Vermutung.

77 Kemp 1996.

einer „lebensähnlichen bildlichen Präsenz“.⁷⁸ In einem weiteren Schritt setzt Goltzius ein Spiel des zirkulären Blickens ein: Pygmalion betrachtet die Statue, die aus dem Bild heraus die Betrachter_innen anblickt, deren Blick durch die Zentralperspektive auf den Schoß des Standbilds gelenkt wird, um durch die dort prominent ausgestreckte Rechte Pygmalions wieder zum andächtig blickenden Bildhauer zurückzukehren. Das kontinuierliche Blicken und Anblicken als erotisch aufgeladener, „enargetisch[er]“⁷⁹ Prozess soll mehr als die ästhetische Grenze überschreiten; es geht um nichts weniger als darum, die Belebung des Werkes gleichermaßen unter Beweis zu stellen wie konstant zu praktizieren. Die stetige Überschreitung der Bildgrenze als Mimesiseffekt wie als immersive Technik hat idealiter eine Animation des Kupferstichs zur Folge. Dieses Spiel schließt die Betrachter_innen explizit mit ein.

Die Werkbetrachtung ist dabei nur ein Aspekt der hier praktizierten mimetisch-enargetischen visuellen Rezeption, welche das Standbild animiert. Ebenso wichtig ist die Rolle des Lichts, einem weiteren wesentlichen Bestandteil des Seh- und Belebungsdiskurses. Ovid markiert den Moment der Bewusstwerdung der Statue dadurch, dass sie Pygmalion erblickt: „dataque oscula virgo / sensit et erubuit timidumque *ad lumina lumen* / attollens pariter cum caelo vidit amantem.“⁸⁰

Zweimal verwendet Ovid hier das Wort „lumen“ und recurriert dabei auf die Mehrdeutigkeit des Worts für „Licht“ und „Auge“. Ob die Statue etwa das Tageslicht erblickt oder das Augenlicht Pygmalions, bleibt in den Versen bewusst offen. Der hierin vorformulierte Konnex zwischen Sehen / Licht sowie Belebung / Bewusstwerdung ist nicht nur in Goltzius' Spiel mit Sehen und Gesehen-Werden unter Einbeziehung der Sehstrahlentheorie aufgegriffen.⁸¹ Es findet seine Steigerung darin, dass im Kupferstich ‚Licht‘ für die Manifestation des Materials steht. Dies wird zum einen in den Augen explizit, die

78 Bättschmann 1989, S. 37–40, Zitat S. 37.

79 Von Rosen 2000, S. 172.

80 Ov. met., 10,292–294 (Hervorhebung: K.H.). „Das Mädchen verspürte die Küsse, wurde rot und erhob ihre scheuen *Augen zu seinen Augen* und sah zugleich mit dem Himmel den Mann, der sie liebte.“ In der englischen Übersetzung von Frank Justus Miller ist „lumen“ mit Licht übersetzt: „The maiden felt the kisses, blushed and, lifting her timid eyes up to the light, she saw the sky and her lover at the same time.“ Ovid: *Metamorphoses* (1916), 10,292–294 (Hervorhebung: K.H.).

81 Goltzius hat sich mehrmals mit dem – auch gefährlichen – transgressiven Potenzial des Sehens sowie dem Zusammenhang zwischen Bildbetrachtung und Affektwirkung beschäftigt. In einem bereits um 1590 entworfenen, aber erst 1615 gedruckten Blatt zur Geschichte des Cadmus – Teil einer ganzen Serie zu Ovids *Metamorphosen* – inszeniert Goltzius die Bedrohlichkeit des Drachen, indem die von den Augen ausgehenden Sehstrahlen einen Gefährten des Cadmus körperlich attackieren: Hendrick Goltzius (Entwurf), Robert de Baudous (Druck), G. Rijckius (auf dem Blatt vermerkt), *Der Drache verschlingt die Gefährten des Cadmus*, 1615, Kupferstich, Bl. 2/59, 178 × 255 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1878-A-502, URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.75939> (letzter Zugriff: 8. August 2022). Für den Hinweis danke ich Anna Pawlak. Vgl. auch Pawlak 2013, bes. S. 242–250.

durch die dicht gesetzten Schraffuren sowohl bei Pygmalion als auch bei der Statue verunklären, welche Figur denn nun tatsächlich menschliche Pupillen besitzt und welche nicht, dabei aber im Wechsel von Erkennen bzw. Nichterkennen der Pupille die bei Ovid formulierte Unbestimmtheit des ontologischen Zustands ausdrückt. Zum anderen verdeutlicht die Licht- und Schattendarstellung die Übergänge zwischen Sein und Nichtsein, *ars* und *natura*. Wenn sich die Statue allmählich aus dem Schatten schälend dem Licht zuwendet, manifestiert sich in bildlicher Form der textlich formulierte Schwellenzustand. Dementgegen sind gerade diejenigen Körperteile Pygmalions beleuchtet, die sein Menschsein betonen, etwa seine Fußsohlen, die (anders als die verschatteten, am Sockel befestigten der Statue) den Betrachter_innen in affektierter Haltung förmlich entgegengereckt werden. Goltzius spielt mit der Vorstellung, Pygmalion könne sich jeden Augenblick erheben und bewegen – zumindest theoretisch. Seine Pose auf dem Kapitell wie auch die Bezüge auf den *Torso* gemahnen ja, dass auch Pygmalion eine kreative Schöpfung ist.

Die Absenz einer bildlichen Lichtquelle, deren Strahlen von vorne rechts kommen, ist kein Zufall. Ihre Position koinzidiert mit der Betrachterposition jenseits der Bildgrenze. Die narrative Lichtquelle und die belebend-beleuchtenden Sehstrahlen der Betrachtenden – beide Formen von „lumen“ – werden so parallelisiert. Dies bedeutet, dass auch in diesem letzten Fall der bildlich sichtbaren Spuren des animierenden ‚Augenlichts‘ („lumen“) die Rezipient_innen als Verlebendigende des Werkes an Pygmalions Stelle getreten sind.⁸²

Inwiefern das Licht in einer dritten Form, nämlich als flackernder Kerzenschein, der über die papierne Oberfläche tanzend den Kupferstich in einem Spiel von Licht und Schatten animiert, wie es Bättschmann für das 18. Jahrhundert beschreibt, kann nur vermutet werden.⁸³ Es ist aber leicht vorstellbar, dass so für die Rezipient_innen eine Animation des Werkes erwirkt wird, die sonst – bei Ovid sprachlich, bei Bronzino malerisch – durch die Transformation des Weiß des Materials (sei es Elfenbein, sei es Marmor) zum erröteten Inkarnat markiert ist. In der Tat ist das Fehlen von Farbigkeit für den Belebungsdiskurs im Kupferstich zunächst ein Problem. Melion hat zwar stark gemacht, dass Goltzius der Farblosigkeit des Kupferstichs zum Trotz Diskurse von Farbe und Farbigkeit durch die Anwendung malerischer Techniken evozieren würde.⁸⁴ In einem Diskurs von *mimesis* und *enargeia* allerdings, in dem Wirkmächtigkeit einer

82 Roccasecca 2018, bes. S. 22–28. Die gleichzeitig religiösen Konnotationen der körperverändernden Potenz von „lumen“ wird in *Visitatio*-Darstellungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in dem von Gottvater ausgehenden, in Marias Körper endenden Lichtstrahl als Visualisierung der Empfängnis Jesu virulent.

83 Bättschmann 1992.

84 Melion 2001, S. 157, postuliert, dass Goltzius Konturen vermeiden und stattdessen malerische Techniken wie das *Sfumato* einsetzen würde, um Körperlichkeit und Räumlichkeit zu erzeugen.

Darstellung in der Regel an der (tatsächlichen oder metaphorischen) Farbigkeit der (bildlichen oder sprachlichen) Ausgestaltung bemessen wird, in einer Ikonographie zumal, bei der die Transzendenz der Künstlichkeit durch eine materielle und farbliche Veränderung markiert wird, bleibt die evidente Abwesenheit von Farbe eine Herausforderung.⁸⁵ Das Problem löst sich, wenn die Farblosigkeit nicht als ‚Mangel‘, sondern als temporäre Absenz gedacht wird. Allen Verschiedenheiten zum Trotz eint nämlich die *enargeia*-Theorien des 16. Jahrhunderts die Rolle, die sie der Vorstellungskraft zuweisen. Anders gesagt: je wirkmächtiger ein Werk, umso detaillierter die ‚inneren Bilder‘ (*phantasiai*) im Kopf der Rezipient_innen.⁸⁶ Das Helldunkel des Bildes wäre also eine implizite Aufforderung an uns, die Darstellung in der Fantasie erst zur Farbe kommen zu lassen. Was so zunächst wie eine gestalterische Lücke erscheinen mag, ist tatsächlich ein weiterer Schritt, die Betrachter_innen als Autor_innen tätig werden zu lassen: Die eigentliche Belebung des (intra- wie extradiegetischen) Werkes durch die Hinzufügung der (wirklichen oder metaphorischen) Farbigkeit kann erst durch die im Betrachten erzeugten inneren Bilder geschehen. Es ließe sich sogar überlegen, ob die in der Detailliertheit des Kupferstichs forcierte extreme Nahsicht als Rezeptionshaltung den bereits erwähnten animierenden Effekt von Kerzenschein antizipiert, der durch das warme Licht den Anschein von Inkarnat erzeugen könnte.⁸⁷

Der wesentliche Akt der Erzeugung einer ‚lebensähnlichen bildlichen Präsenz‘ im Pygmalion-Kupferstich – sei es die der Statue oder des Werkes insgesamt –, die Autorschaft liegt letztlich damit im Betrachten, wie in Pygmalions Figur vorgeführt wird. Erst mit einer durch den aktivierenden Liebesblick aufgeladenen Vorstellungskraft nämlich wird die Marmorfigur – bzw. der Kupferstich – nicht nur lebendig, sondern in der Fantasie (oder durch Kerzenschein) auch farbig. Mit Bättschmann gesprochen ist Pygmalion noch der Betrachter schlechthin, nun allerdings könnten auch die Betrachter_innen zu Pygmalion avancieren.

7. Zurück zum Anfang: Autorfragen

Autorschaft als „Urhhaber [...] einsdings“ markieren Goltzius und Estius im Kupferstich unmittelbar und nachdrücklich durch das doppelte ‚sculpsit‘. Estius, der damit das Epigramm beginnen lässt, verweist auf Ovid und den dort beschriebenen Schaffensakt.⁸⁸ Wiederholt in Goltzius’ Signatur parallelisiert „sculp[sit]“ die Praxis des Kupferstechens

85 Von Rosen 2000, S. 184.

86 Von Rosen 2000, S. 172.

87 Der Kupferstich leitet mehrfach die Betrachtenden dazu an, das Werk in Nahsicht zu betrachten – sei es in den dicht gesetzten Schraffuren der Pupillen, sei es im zirkulären Spiel der Blickwechsel, oder nicht zuletzt durch das in relativ kleiner Schrift an den unteren Rand gesetzte Epigramm.

88 Ov. met. 10,248.

mit der antiken Bildhauerei. In dieser Doppelung wird ‚sculpsit‘ nicht nur emphatischer Ausdruck von Autorschaft sowie Verweis auf die antiken Autoren, sondern auch Nachweis der kollaborativen Autorschaft von Goltzcius und Estius, welche Text- und Bildebene gleichermaßen miteinschließt und verschränkt.

Intermedialität bzw. mediale Transgression steht im Zentrum dieses Werkschaffens: Die Rezeption antiker Vorbilder basiert auf einem Ineinandergreifen von Text und Bild, sei es in ihrer gegenseitigen Bezüglichkeit („mollis“ / Kissen als Signifikant von Lebendigkeit; die Doppeldeutigkeit von „cupido“ / Cupido im Text wie im Bild als Hinweis auf Pygmalions ‚doppelte Natur‘), sei es in der Intertextualität mit dem Hypotext („lumen“ als Metapher für das „enargetische“ Potenzial des Blickes) oder sei es im Referenzieren der Paratexte (Martials Epigramme, *Torso Belvedere*, *Venus felix*, *Venus pudica*). Die mediale Verschränkung ist dabei *nicht nur* Erweis der humanistischen Bildung von Estius und Goltzcius; sie ist primär Ausdrucksweise des dem Druckmedium inhärenten Werkprozesses der *translatio* – der Übertragung und Adaption eines Inhalts in ein neues Medium.⁸⁹ Die Re-Produktion ist so nicht eine Wiedergabe „einsdings“ (Frisius), sondern eine Verdichtung verschiedener Vorlagen mit neu Erschaffenem, welches die vorherigen Produktionen – und damit die vorherigen Autoren – synthetisierend übertreffen soll.⁹⁰ In ihrer ‚kollaborativen Autorschaft‘, bei der beide Autorinstanzen kontinuierlich auf die jeweils andere inhaltlich reagieren, geht es Goltzcius und Estius also um nichts weniger als darum, die gemeinsame intermediale Produktion zu ergründen. Die Auslotung des Rezeptionsprozesses als Form kreativen Schaffens ist Teil der Reflexion der eigenen (Autor-)Position im Schaffensprozess des jeweils anderen. Beide sind schließlich Rezipienten: Goltzcius als Leser von Estius’ Epigrammen und Estius als Betrachter der bildlichen Darstellung.

In vielerlei Hinsicht ist der Pygmalion-Mythos die ideale Vorlage für eine Reflexion über intermediale Autorschaft. Das Autorenbild, das Goltzcius und Estius darauf aufbauend entwerfen, transzendiert sowohl die Autorvorstellung des Mythos wie auch eine Autorvorstellung, wie sie Frisius in seinem eingangs zitierten *Dictionarium* als „Urhaber oder erfinder einsdings“ formuliert. Goltzcius und Estius rezipieren Ovid als den „Urhaber“ der Erzählung; sie referenzieren aber auch Praxiteles, den „erfinder“ des freistehenden weiblichen Akts in der Skulptur und durch ihn Martial. Währenddessen avanciert Pygmalion, Schöpfer des intradiegetischen Werkes, zum Betrachter einerseits, andererseits aber selbst zu einem (antike Skulpturen evozierenden) Werk, was die intradiegetische Autorschaft verkompliziert. In dieser Konstellation ist die Statue – formal und inhaltlich Venus – diejenige, welche die Metamorphose des Werkes (als Katalysator für die Liebesblicke der Rezipient_innen) in Gang setzt. Die chiastische Vertauschung

89 Für *translatio* bzw. ‚Übersetzung‘ als Form kreativer Produktion vgl. Schmidt / Wouk 2017; Toepfer / Kipf / Robert 2017; Keuper 2018.

90 Bußmann 2005, S. 2.

des originalen Werk-Autor-Verhältnisses im Bild verstärkt Estius in seinem Epigramm, wenn die Formulierung „opus author“ im dritten Vers als „schöpferisches Werk“ missverstanden werden will.⁹¹ Eigentliche Schöpferin des Werkes ist aber nicht Venus – es sind die Betrachter_innen, *durch* deren liebend-energetische Blicke und *in* deren Fantasie das Werk erst Gestalt und Farbe annimmt. In dieser Interpretation des Pygmalion-Mythos entwerfen Goltzius und Estius ein Bild des frühneuzeitlichen Autors, der *nicht nur* in seiner Vorstellungskraft, sondern Kraft seiner Vorstellung *überhaupt erst* zum Urheber werden kann. Mehreren Autorinstanzen wird ein (mehr oder weniger großer) Anteil an der Konstitution des (extradiegetischen, intradiegetischen oder metadiegetischen) Werkes zugewiesen. Spitzt man Frisius' Definition eines „Urhaber[s] [...] einsdings“ zu, kann ‚Autor‘ im 16. Jahrhundert auch ganz allgemein einen Schöpfer fassen. Wenig überraschend konstatiert Jeffrey Masten für die Zeit ab dem späten 16. Jahrhundert ‚Autor‘ als eine „person who originates or gives existence to anything.“⁹²

2011 hat Stephen Campbell die These aufgestellt, dass die „kollektive Autorschaft“ ‚manieristischer‘ Künstler besser unter erotisierten Vorzeichen zu verstehen sei, als im Sinne einer (modern aufgefassten) „Einflussangst“.⁹³ Mit Verweis auf die Traktatistik des 16. Jahrhunderts zieht er Parallelen zwischen der Kombination rivalisierender Autorpositionen und dem liebenden oder erotischen Wettstreit.⁹⁴ Dies bringt etwa der Ferrarreser Humanist Celio Calcagnini zum Ausdruck, dessen Abhandlung über die Nachahmung (*De imitatione commentatio Caelii Calcagnini Ferrariensis ad Ioan. Baptistam Cynthium Gyraldum*) mit der Erzählung von Venus' Kreation des Anteros als Konkurrenten des Eros konkludiert. Sein Fazit:

Man soll weder nur mit Gleichen, noch mit nur den Lebenden wettstreiten, sondern auch mit jenen, die einst geschrieben haben, und die wir als stille Lehrer bezeichnen: Ansonsten werden wir künftig immer Kinder bleiben.⁹⁵

Die Nähe zwischen der Liebesthematik und Vorstellungen kollaborativen Schaffens beschreibt den Kern des frühneuzeitlichen Werkprozesses,⁹⁶ geht es doch gerade um die

91 Siehe den Beitrag von Katharina Ost in diesem Band, S. 203–230.

92 Zur Pluralität der Begrifflichkeiten im Englisch des 16. und 17. Jahrhunderts s. Masten 1997, S. 64.

93 Campbell 2011, S. 194f. Vgl. außerdem Masten 1997.

94 Campbell 2011, S. 221–223.

95 Übers. Campbell 2011, S. 221–223. Calcagnini: Opera Aliquot, S. 276: „Ex ijs puto facile colligas, nulla præclara ingenia posse ingentes profectus facere, nisi habeant antagonistem (ut Græci dicunt) qui cum decertent, qui cum colluctentur. Neq[ue] solum oportet, ut cum æqualibus, viventibus[que] contendamus; sed cum ijs etiam, qui olim scripserunt, quos mutos magistros appellamus: alioqui futuri semper infantes.“

96 Dies betrifft nicht nur die Theorie; es wäre zu überlegen, ob Liebesdarstellungen im 16. Jahrhundert nicht ganz grundsätzlich Formen multipler Autorschaft begünstigen, denkt man etwa an die Zusammenarbeit Bronzinos und Parmigianinos für den Pygmaliondeckel auf dem *Porträt des*



Abb. 15. Hendrick Goltzius: Ars und Usus, Bl. 2/4, 1588, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.091.

harmonische Vereinigung verschiedenlicher oder gar gegensätzlicher Bestandteile. ‚Liebe‘ ist nicht nur Metapher für Kreation; sie ist auch Metapher für die Co-Kreativität schlechthin. Übertragen auf den Pygmalion-Kupferstich bedeutet dies: So wie Dichtung und Bilderfindung zu einem gemeinsamen Ganzen hinwirken, kann durch die Vereinigung antiker Vorbilder ein harmonisches Ergebnis erzielt werden. Genau dieses harmonische Miteinander eines Gegensatzpaares als optimale Voraussetzung schöpferischer Produktion hat Goltzius bereits ein Jahrzehnt früher beschäftigt: 1582 entwirft er als zweites Blatt einer vierteiligen Serie *Ars und Usus* als männliche und weibliche Personifikationen, die eng umschlungen zusammen an einem zeichnerischen Entwurf arbeiten (Abb. 15). Die zweisprachige Unterschrift bekräftigt, dass nur mit Leidenschaft betriebene Kunstfertigkeit und Übung zum größten Erfolg führt.⁹⁷

Halbediers, Raimondis Rezeption von Dürers *Herkules am Scheideweg* in seinem Stich *Mars, Venus und Cupido* oder Bronzinos *Venus und Amor* nach Entwurf des Michelangelo unter erneuter Verwendung von Dürers *Herkules*.

97 Die lateinische Inschrift lautet: „Quisquis amore bonas exercet sedulus arteis, / Congeret obryzum multa cum laude metallum.“ Das niederländische Gedicht weicht nur wenig ab: „Die met staden bemind Consten t'Exerceren / Hem beladen bevint met veel Ryckdom in Eeren.“ (‚Wer die schönen Künste tüchtig übt, der wird mit Reichtum und Ehren überhäuft.‘; Übersetzung: K.H.).

Autorschaft im 16. Jahrhundert bleibt damit eine produktive, positive Auseinandersetzung mit vorher dagewesenem ästhetischem Wissen. Je komplexer die Einflechtung anderer Positionen, umso origineller und kreativer die eigene, die einer von *novitas* geprägten Autorvorstellung gerecht werden kann, wie sie Johannes Frisius Jahrzehnte vorher vertreten hat.

Literaturverzeichnis

Siglen

- Ov. met. = Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch-deutsch, hg. von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2017 (Sammlung Tusculum), DOI: 10.1515/9783110470291.
- Plin. nat. = Gaius Plinius Secundus Maior: Natural history, hg. von Harris Rackham, Cambridge, MA 1938 (Loeb Classical Library 419), DOI: 10.4159/DLCL.pliny_elder-natural_history.1938.
- Lukian. Amores = Lukianos: Amores, hg. von M. D. MacLeod, Cambridge, MA 1967 (Digital Loeb Classical Library), DOI: 10.4159/DLCL.lucian-affairs_heart_amores.1967.

Primärliteratur

- Aldrovandi, Ulisse: Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldroandi, hg. von Margaret Daly Davis, 2009 (Fontes. Text- und Bildquellen zur Kunstgeschichte 1350–1750 29), URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/704/> (letzter Zugriff: 8. August 2022).
- Calcagnini, Celio: Caelii Calcagnini Ferrariensis, Protonotarii Apostolici, Opera aliquot. Ad illustrissimum & excellentiss. principem D. Hercvlem secundum, ducem Ferrariæ quartum, Basileae 1544.
- Frisius, Johannes (Hg.): Dictionarium latino-germanicum, Tiguri 1568.
- Houbraken, Arnold: De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. Waar van 'er vele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, [...] zynde een vervolg op het Schilderboek van K. van Mander, Amsterdam 1718–1721.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie, 5., neu durchgesehene Aufl., Berlin / Boston 2021 [Reprint der Auflage 1840], DOI: 10.1515/9783112425329.
- van Mander, Carel: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler [1604], Bd. 2, hg. von Hanns Floerke, München 1906, DOI: 10.11588/diglit.7516.
- Martial: Epigramme. Gesamtausgabe, hg. von Paul Barié / Winfried Schindler, 3. Aufl. Berlin 2013 (Sammlung Tusculum), DOI: 10.1524/9783050064109.
- Sandrart, Joachim von: Iconologia deorum, oder Abbildung der Götter, welche von den Alten verehret worden, Nürnberg 1680.
- Vasari, Giorgio: Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibung berühmter Künstler, hg. von Matteo Burioni / Sabine Feser (Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten / Giorgio Vasari. In der Fassung von 1568, nach der kritischen Ausg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi) neu übers. Textgetreu, ungekürzt und vollständig hg. von Alessandro Nova, 3. Aufl., Berlin 2010.

Sekundärliteratur

- Ambrosini 2009 = Ambrosini, Alberto: *Immaginazione visiva e conoscenza. Teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci*, Pisa 2009.
- Anderson 1989 = Anderson, William S.: *The Artist's Limits in Ovid. Orpheus, Pygmalion, and Daedalus*, in: *Syllecta Classica* 1 (1989), S. 1–11, DOI: 10.1353/syl.1989.0014.
- Bätschmann 1989 = Bätschmann, Oskar: *Bild – Text: problematische Beziehungen*, in: Clemens Fruh / Raphael Rosenberg / Hans-Peter Rosinski (Hgg.): *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin 1989, S. 27–46.
- Bätschmann 1992 = Bätschmann, Oskar: *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 237–278.
- Bätschmann 1997 = Bätschmann, Oskar: *Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*, in: Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae 45), S. 325–370.
- Balfe / Woodall / Zittel 2019 = Balfe, Thomas / Woodall, Joanna / Zittel, Claus (Hgg.): *Ad Vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe Before 1800*, Leiden / Boston 2019 (Intersections 61).
- Bartsch 2013 = Bartsch, Tatjana: *Von Gossaert bis Goltzius – Zur Rezeption antiker Plastik auf den Zeichnungen niederländischer Künstler der Renaissance*, in: Manfred Luchterhandt / Lisa Roemer / Johannes Bergemann / Daniel Graepler (Hgg.): *Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit. Katalog zur Ausstellung, Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse*, Universität Göttingen, 27. Oktober 2013 bis 16. Februar 2014, Petersberg 2013, S. 13–26.
- Bartsch 2019 = Bartsch, Tatjana: *Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, München 2019 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 44).
- Bearden 2019 = Bearden, Elizabeth B.: *Monstrous Kinds. Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*, Ann Arbor 2019 (Corporealities: Discourses Of Disability).
- Blühm 1988 = Blühm, Andreas: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a.M. u.a. 1988 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 90).
- Bober / Rubinstein 2010 = Bober, Phyllis Pray / Rubinstein, Ruth: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, 2. Aufl. London 2010.
- Bosch 2020 = Bosch, Lynette M. F.: *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*, London / New York 2020 (Visual Culture in Early Modernity).
- Brandt 2001 = Brandt, Aurelia: *Goltzius and the Antique*, in: *Print Quarterly* 18.2 (2001), S. 135–149.
- Bredenkamp 2015 = Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Neufassung, Berlin 2015 (Wagenbachs Taschenbuch 744).
- Brendecke 2013 = Brendecke, Arndt: *Eine tiefe, frühe, neue Zeit. Anmerkungen zur hidden agenda der Frühneuzeitforschung*, in: Andreas Höfele / Jan-Dirk Müller / Wulf Oesterreicher (Hgg.): *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin / Boston 2013 (Pluralisierung & Autorität 40), S. 29–46.
- Brockstieger 2011 = Brockstieger, Sylvia: *Aemulatio und Intermedialität. Kunsttheoretische und poetologische (Selbst-)Reflexion im Prosaroman Ismenius (1573)*, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 165–192.
- Brummer 1970 = Brummer, Hans Henrik: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970 (Acta Universitatis Stockholmiensis Stockholm Studies in History of Art 20).

- Bussels 2014 = Bussels, Stijn: Da' più scorretti abusata. The *Venus de' Medici* and its History of Sexual Responses, in: Caroline van Eck / Joris van Gastel / Elsje van Kessel (Hgg.): *The Secret Lives of Artworks. Exploring the Boundaries between Art and Life*, Leiden 2014, S. 38–55.
- Bußmann 2005 = Bußmann, Britta: Einführung, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hgg.): *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin / New York 2005 (*Trends in Medieval Philology* 5), S. 1–8.
- Campbell 2011 = Campbell, Stephen J.: Bronzino, *aemulatio* und die Liebe, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin / Boston 2011 (*Pluralisierung & Autorität* 27), S. 193–230.
- Canalis / Ciavolella 2021 = Canalis, Rinaldo F. / Ciavolella, Massimo (Hgg.): *Disease and Disability in Medieval and Early Modern Art and Literature*, Turnhout 2021 (*Cursor mundi* 38).
- Carman 2010 = Carman, Charles H.: Meanings of Perspective in the Renaissance. Tensions and Resolution, in: John Shannon Hendrix / Charles H. Carman (Hgg.): *Renaissance Theories of Vision*, Farnham 2010 (*Visual Culture in Early Modernity* 12), S. 31–44.
- Currie 2000 = Currie, Stuart: Secularised Sculptural Imagery, the *Paragone* Debate and Ironic Contextual Metamorphoses in Bronzino's *Pygmalion* Painting, in: Phillip Lindley / Thomas Frangenberg (Hgg.): *Secular Sculpture 1300–1550*, Stamford 2000, S. 237–251.
- D'Ambra 2016 = D'Ambra, Eve: The Importance of Being Venus, in: Maura K. Heyn / Ann Irvine Steinsapir (Hgg.): *Icon, Cult, and Context. Sacred Spaces and Objects in the Classical World*, Los Angeles 2016 (*Monograph / Cotsen Institute of Archaeology* 82), S. 65–78.
- Damm 2017 = Damm, Heiko: Paggi, Giovanni Battista (1554), in: Andreas Beyer / Bénédicte Savoy / Wolf Tegethoff (Hgg.): *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 94, Berlin / New York 2017, S. 132, DOI: <https://doi.org/10.1515/AKL>.
- Dinter 1979 = Dinter, Annegret: Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel, Heidelberg 1979 (*Studien zum Fortwirken der Antike* 11).
- Dörrie 1974 = Dörrie, Heinrich: Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, Wiesbaden 1974 (*Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften. Vorträge* 195), DOI: 10.1007/978-3-663-01826-1.
- van Eck 2015 = van Eck, Caroline: *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston 2015 (*Studien aus dem Warburg-Haus* 16), DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110345568>.
- van Eck / van Gastel / van Kessel 2014 = van Eck, Caroline / van Gastel, Joris / van Kessel, Elsje (Hgg.): *The Secret Lives of Artworks. Exploring the Boundaries Between Art and Life*, Leiden 2014.
- Elsner 1991 = Elsner, John: Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's *Pygmalion* As Viewer, in: *Ramus* 20.2 (1991), S. 154–168.
- Emmrich 2020 = Emmrich, Thomas: Pygmalionismus. Über Narzissmus, Gender und Kunst, in: *Phasis. Greek and Roman Studies* 23 (2020), S. 4–53.
- Felfe 2019 = Felfe, Robert: Naer het leven. Between Image-Generating Techniques and Aesthetic Mediation, in: Thomas Balfe / Joanna Woodall / Claus Zittel (Hgg.): *Ad Vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe Before 1800 (Intersections* 61), Boston 2019, S. 44–88.
- Fitzgerald 2021 = Fitzgerald, William: *Martial. The World of the Epigram*, Chicago 2021.
- Freedberg 1991 = Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago / London 1991.
- Gaehetgens 1965 = Gaehetgens, Thomas W.: Falconets Kritik an Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ein Beitrag zur ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts, in: Florens Deuchler / Reiner Haussherr (Hgg.): *Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Bonn / Berlin 1965, S. 70–81.

- Göttler / Neuber 2010 = Göttler, Christine / Neuber, Wolfgang (Hgg.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden / Boston 2010 (Intersections 9).
- Griesbach 2018 = Griesbach, Jochen: *Pygmalion oder die verführerische Lebendigkeit antiker Standbilder*, in: Jochen Griesbach / Daniela Roberts / Susanne Charlotte Müller-Bechtel (Hgg.): *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit. Katalog zur Ausstellung im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, Berlin / München 2018, S. 62–74.
- Griesbach / Roberts / Müller-Bechtel 2018 = Griesbach, Jochen / Roberts, Daniela / Müller-Bechtel, Susanne Charlotte (Hgg.): *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit. Katalog zur Ausstellung im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, Berlin / München 2018.
- Guhl / Rosenberg 1880 = Guhl, Ernst Karl / Rosenberg, Adolf: *Künstlerbriefe. Zweite Hälfte: Das XVII. Jahrhundert*, Berlin 1880.
- Harcourt 1992 = Harcourt, Glenn (Hg.): *Hendrick Goltzius and the Classical Tradition*, [Los Angeles] 1992.
- Haskell / Penny 1981 = Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven 1981.
- Havelock 1995 = Havelock, Christine Mitchell: *The Aphrodite of Knidos and her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor 1995.
- Hendrix / Carman 2010 = Hendrix, John Shannon / Carman, Charles H. (Hgg.): *Renaissance Theories of Vision*, Farnham 2010 (Visual Culture in Early Modernity 12).
- Henkel 1927 = Henkel, M. D.: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg (1927)*, S. 58–144.
- Hersey 2009 = Hersey, George L.: *Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago 2009.
- Hiery 2013 = Hiery, Katharina: *Wider die Zeit. Houbraken als Bewahrer von Kunst und Geschichte*, in: Hans Christian Hönes / Léa Kuhn / Elizabeth J. Petcu / Susanne Thürigen (Hgg.): *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*. Katalog zur Ausstellung im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Passau 2013, S. 161–165.
- Hiery 2017a = Hiery, Katharina: *Christus, Maria, Kleopatra, Nil. Quellen von Kunst und Leben*, in: Maurice Saß / Iris Wenderholm (Hgg.): *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der frühen Neuzeit*, Petersberg 2017, Kat.-Nr. 6, S. 72–75.
- Hiery 2017b = Hiery, Katharina: *„Brodeld wie Wasser“. Untugendhafte Männer als Vor-Bilder*, in: Maurice Saß / Iris Wenderholm (Hgg.): *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der frühen Neuzeit*, Petersberg 2017, Kat.-Nr. 5, S. 68–71.
- Hinz 1989 = Hinz, Berthold: *Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), S. 135–142, DOI: 10.2307/1348632.
- Hinz 1998 = Hinz, Berthold: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München / Wien 1998.
- Hirschmann 1919 = Hirschmann, Otto: *Hendrick Goltzius*, Leipzig 1919 (Meister der Graphik 7).
- Jäger / Kaap 2020a = Jäger, Felix / Kaap, Henry: *Editorial*, in: Felix Jäger / Henry Kaap (Hgg.): *Dis_Ability Art History*, Marburg 2020 (Kritische Berichte 48), S. 2–7.
- Jäger / Kaap 2020b = Jäger, Felix / Kaap, Henry (Hgg.): *Dis_Ability Art History*, Marburg 2020 (Kritische Berichte 48).
- Jenkins 2017 = Jenkins, Catherine: *Prints at the Court of Fontainebleau, c. 1542–47. Part Two, Ouderkerk aan den IJssel 2017 (Studies in prints and printmaking 7.2)*.
- Kaminski / Rentiis 2013 = Kaminski, Nicola / Rentiis, Dina de: *Imitatio*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*, Berlin / Boston 2013, URL: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.4.imitatio/html> (letzter Zugriff: 8. August 2022).

- Keith / Rupp 2007 = Keith, Alison M. / Rupp, Stephen James (Hgg.): *Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, Toronto 2007 (Publications of the Centre for Reformation and Renaissance Studies: Essays and Studies 13).
- Kemp 1996 = Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- Kennedy / Meek 2019 = Kennedy, David / Meek, Richard: Introduction: from *paragone* to *encounter*, in: David Kennedy / Richard Meek (Hgg.): *Ekphrastic Encounters. New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester 2019, S. 1–24.
- van Kessel 2017 = van Kessel, Elsje: *The Lives of Paintings. Presence, Agency and Likeness in Venetian Art of the Sixteenth Century*, Leiden / Boston / Berlin 2017 (Studien aus dem Warburg-Haus 18), DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110495775>.
- Ketelsen / Tofahrn 2012 = Ketelsen, Thomas / Tofahrn, Silke (Hgg.): *Artisten der Linie. Hendrick Goltzius und die Graphik um 1600*. Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Köln 2012.
- Keuper 2018 = Keuper, Ulrike: *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik*, Paderborn 2018.
- Kintzinger 1995 = Kintzinger, Marion: *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Forschungen 60).
- Kirves 2017 = Kirves, Martin: *Das Skulpturale im Werk von Hendrick Goltzius*, in: Norbert Michels (Hg.): *Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit*. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017, S. 73–85.
- Körner 1999 = Körner, Hans: *Statuenliebe in St. Peter. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo Della Portas Grabmal für Papst Paul III.*, Düsseldorf 1999 (Düsseldorfer kunsthistorische Schriften).
- Kris / Kurz 1934 = Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934.
- Kruse 1993 = Kruse, Margot: *Das Porträt der Geliebten und „Amor pictor“*. Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*, in: Andreas Kablitz / Ulrich Schulz-Buschhaus (Hgg.): *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*, Tübingen 1993, S. 197–212.
- Land 1994 = Land, Norman E.: *The Viewer as Poet. The Renaissance Response to Art*, University Park, PA 1994.
- Luchterhandt et al. 2013 = Luchterhandt, Manfred / Roemer, Lisa / Bergemann, Johannes / Graepler, Daniel (Hgg.): *Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*. Katalog zur Ausstellung, Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse, Universität Göttingen, 27. Oktober 2013 bis 16. Februar 2014, Petersberg 2013.
- Leidl 2018 = Leidl, Christoph: *Enthüllte Göttinnen. Der Blick des Dichters (Ovid und Kallimachos)*, in: Simone Finkmann / Anja Behrendt / Anke Walter (Hgg.): *Antike Erzähl- und Deutungsmuster. Zwischen Exemplarität und Transformation: Festschrift für Christiane Reitz zum 65. Geburtstag*, Berlin / Boston 2018 (Beiträge zur Altertumskunde 374), S. 311–334.
- Limouze 1991 = Limouze, Dorothy A.: *Engraving as Imitation. Goltzius and his Contemporaries*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991), S. 439–453, DOI: <https://doi.org/10.1163/22145966-90000628>.
- Magnaguagno-Korazija 1983 = Magnaguagno-Korazija, Eva: *Eros und Gewalt*, Dortmund 1983 (Die bibliophilen Taschenbücher 386).
- Masten 1997 = Masten, Jeffrey: *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14).

- Mayer / Neumann 1997 = Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hgg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 45).
- Melion 2001 = Melion, Walter S.: *Vivae dixisses virginis ora. The Discourse of Color in Hendrick Goltzius's Pygmalion and the Ivory Statue*, in: *Word & Image* 17 (2001), S. 153–176, DOI: 10.1080/02666286.2001.10435708.
- Melion / Wandel 2010 = Melion, Walter S. / Wandel, Lee Palmer (Hgg.): *Early Modern Eyes*, Leiden / Boston 2010 (Intersections 13).
- Mensger 2016 = Mensger, Ariane (Hg.): *Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung im Kunsthalle Basel, Kupferstichkabinett Basel, München 2016*.
- Miller 1988 = Miller, Jane M.: *Some versions of Pygmalion*, in: Charles Martindale (Hg.): *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge 1988, S. 205–214.
- Moss 1982 = Moss, Ann: *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, London 1982 (Warburg Institute Surveys and Texts 8).
- Mülder-Bach 1998 = Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ‚Darstellung‘ im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Müller / Pfisterer 2011 = Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 1–32.
- Müller et al. 2011 = Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hgg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27).
- Müller 2002 = Müller, Jürgen (Hg.): *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002*.
- Müller 2001 = Müller, Peter O.: *Deutsche Lexikographie des 16. Jahrhunderts. Konzeptionen und Funktionen frühneuzeitlicher Wörterbücher*, Tübingen 2001 (Texte und Textgeschichte 49).
- Müller-Hofstede 2012 = Müller-Hofstede, Ulrike: *Zur Rezeption von antiken Statuen in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit*, in: Ursula Rombach / Peter Seiler (Hgg.): *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit*, Petersberg 2012, S. 87–94.
- Nelson 2000 = Nelson, Robert S. (Hg.): *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism).
- Nesbitt 1992 = Nesbitt, Elizabeth: *An Artist Picturing Art. Goltzius's Portrait of the Painter Hans Bol and Pygmalion and Galatea*, in: Glenn Harcourt (Hg.): *Hendrick Goltzius and the Classical Tradition. Katalog zur Ausstellung in der Fisher Gallery der University of Southern California, Los Angeles 1992*, S. 52–55.
- NHD Goltzius = Leesberg, Marjolein (Hg.): *Hendrick Goltzius, 4 Bde., Bd. 1, Ouderkerk aan den IJssel 2012 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700)*.
- Nichols 1991 = Nichols, Lawrence W.: *Hendrick Goltzius – Documents and Printed Literature Concerning his Life*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991), S. 77–120.
- Pawlak 2013 = Pawlak, Anna: *Die Gewalt des Blicks. Der Drache tötet die Gefährten des Cadmus* von Hendrick Goltzius nach Cornelis Cornelisz. van Haarlem, in: Anna Pawlak / Kerstin Schankweiler (Hgg.): *Ästhetik der Gewalt – Gewalt der Ästhetik*, Weimar 2013 (Schriften der Guernica-Gesellschaft 19), S. 235–253.

- Pfisterer 2014 = Pfisterer, Ulrich: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014 (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek 87).
- Plackinger 2013 = Plackinger, Andreas: *Violenza*, Berlin / Boston 2013 (Actus et Imago 17).
- Reinhold 1971 = Reinhold, Meyer: The Naming of Pygmalion's Animated Statue, in: *The Classical Journal* 66 (1971), S. 316–319.
- Řezníček 1961 = Řezníček, Emil Karel Josef: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog, Utrecht 1961 (Orbis artium 6).
- Roberts 2018 = Roberts, Daniela: Pygmalion und Galatea, in: Jochen Griesbach / Daniela Roberts / Susanne Charlotte Müller-Bechtel (Hgg.): *Ovid. Amor fou. Zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit*. Katalog zur Ausstellung im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Berlin / München 2018, Kat.-Nr. 34, S. 178–180.
- Roccasecca 2018 = Roccasecca, Pietro: La definizione della pittura di Leon Battista Alberti nel *De pictura* e la teoria delle caratteristiche visibile del *De aspectibus* di Alhacen, in: Sybille Ebert-Schifferer / Pietro Roccasecca / Andreas Thielemann (Hgg.): *Lumen – imago – pictura. La luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, Roma 2018, S. 9–37.
- von Rosen 2000 = von Rosen, Valeska: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Utpictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208, DOI: <https://doi.org/10.2307/1348718>.
- Schmidt / Wouk 2017 = Schmidt, Suzanne Kathleen Karr / Wouk, Edward H. (Hgg.): *Prints in Translation, 1450–1750. Image, Materiality, Space*, London / New York 2017 (Visual Culture in Early Modernity 51).
- Schweikhart 1998 = Schweikhart, Gunter: Der Torso im frühen 16. Jahrhundert. Verständnis, Studium, Aufstellung, in: Matthias Winner / Bernard Andreae / Carlo Pietrangeli (Hgg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998 (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana [Max-Planck-Institut] in Rom), S. 315–325.
- Schwindt 2021 = Schwindt, Jürgen Paul: Ovid als Autor der Moderne, in: Melanie Möller (Hg.): *Ovid-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2021, S. 484–493.
- Schwinn 1973 = Schwinn, Christa: Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann, Bern / Frankfurt a.M. 1973 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 1).
- Sharrock 1991a = Sharrock, Alison R.: Womanufacture, in: *The Journal of Roman Studies* 81 (1991), S. 36–49, DOI: [10.2307/300487](https://doi.org/10.2307/300487).
- Sharrock 1991b = Sharrock, Alison R.: The Love of Creation. Ovid's Pygmalion, in: *Ramus* 20 (1991), S. 169–182.
- Shoemaker 1981 = Shoemaker, Innis H. (Hg.): *The Engravings of Marcantonio Raimondi*. Katalog zur Ausstellung im Spencer Museum of Art, Lawrence 1981.
- Sluijter 1990 = Sluijter, Eric Jan: ‚Herscheppingen‘ in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring (I), in: *Delineavit et sculpsit* 4 (1990), S. 1–23.
- Sluijter 1991 = Sluijter, Eric Jan: ‚Herscheppingen‘ in prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring (II), in: *Delineavit et sculpsit: Tijdschrift voor Nederlandse prent-en tekenkunst tot omstreeks 1850* (1991), S. 1–19.
- Swan 1995 = Swan, Claudia: *Ad vivum, naer het leven, from the Life: Defining a Mode of Representation*, in: *Word & Image* 11 (1995), S. 353–372, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.1995.10435926>.
- von Thiessen 2021 = von Thiessen, Hillard: *Das Zeitalter der Ambiguität. Vom Umgang mit Werten und Normen in der Frühen Neuzeit*, Köln / Weimar / Wien 2021.

- Toepfer / Kipf / Robert 2017 = Toepfer, Regina / Kipf, Johannes Klaus / Robert, Jörg (Hgg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620), Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 211).
- Varchi 2013 = Varchi, Benedetto: Paragone – Rangstreit der Künste. Italienisch und deutsch, hg., eingeleitet, übers. und kommentiert von Oskar Bätschmann / Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.
- Veldman / De Jonge 1985 = Veldman, Ilja M. / De Jonge, H. J.: The Sons of Jacob. The Twelve Patriarchs in Sixteenth-Century Netherlandish Prints and Popular Literature, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art 15 (1985), S. 176–196, DOI: <https://doi.org/10.2307/3780692>.
- Viljoen 2021 = Viljoen, Madeleine C.: *Aes Incidimus*. Early Modern Engraving as Sculpture, in: Anne Bloemacher / Mandy Richter / Marzia Faietti (Hgg.): Sculpture in Print, 1480–1600 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 52), Leiden / Boston 2021, S. 41–69.
- Walter 1995 = Walter, Hermann (Hg.): Die Rezeption der *Metamorphosen* des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beihefte 1).
- Wandrey 2017 = Wandrey, Petra: Venus küsst Amor – Hendrick Goltzius, Cornelis Galle und Giovanni Battista Paggi, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017, S. 118–120.
- Wandrey 2018 = Wandrey, Petra: Ehre über Gold. Die Meisterstiche von Hendrick Goltzius Bildtheorie und Ikonografie um 1600, Berlin 2018.
- Weiser 1998 = Weiser, Claudia: Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall – eine stoffgeschichtliche Untersuchung, Frankfurt a.M u.a. 1998 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1673).
- Weststeijn 2010a = Weststeijn, Thijs: ‚Painting’s Enchanting Poison‘. Artistic Efficacy and the Transfer of Spirits, in: Christine Göttler / Wolfgang Neuber (Hgg.): Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture, Leiden / Boston 2010 (Intersections 9), S. 141–178.
- Weststeijn 2010b = Weststeijn, Thijs: Seeing and the Transfer of Spirits in Early Modern Art Theory, in: John Shannon Hendrix / Charles H. Carman (Hgg.): Renaissance Theories of Vision, Farnham 2010 (Visual Culture in Early Modernity 12), S. 149–170.
- Wolf 2005 = Wolf, Norbert Christian: „Fruchtbarer Augenblick“ – „prägnanter Moment“. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe), in: Goethezeitportal 2005, URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/wolf_augenblick.pdf (letzter Zugriff: 8. August 2022).
- Wünsche 1998 = Wünsche, Raimund: Torso vom Belvedere, in: Matthias Winner / Bernard Andreae / Carlo Pietrangeli (Hgg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Mainz 1998 (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana [Max-Planck-Institut] in Rom), S. 287–314.
- Wünsche / Ewel / von zur Mühlen 1998 = Wünsche, Raimund / Ewel, Markus / von zur Mühlen, Ilse (Hgg.): Der Torso. Ruhm und Rätsel. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München, München 1998.
- Zelle / Kanz 2019 = Zelle, Carsten / Kanz, Roland: Mimesis, in: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit Online, URL: https://referenceworks.brillonline.com:443/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/mimesis-COM_311638 (letzter Zugriff: 8. August 2022).
- Zöllner 2015 = Zöllner, Frank: Leonardo da Vincis *Abendmahl*. Zwischen Kanonisierung und Kontextualisierung, in: Kristin Marek / Martin Schulz (Hgg.): Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen, Bd. 2: Neuzeit, Paderborn 2015, S. 193–212.

IV. Co-Kreativität im Wechselspiel von Individuum und Kollektiv

Stefanie Gropper

„Ek segi“, „vér segjum“, „verðr sagt“

Plurale Autorschaft in den *Íslendingasögur*

Abstract

Although all of the approximately forty Icelandic family sagas (*Íslendingasögur*) have been transmitted anonymously, scholarly approaches have time and again, and on the basis of various methods, tried to ascribe them to authors. The aim is to legitimise the texts as literary works of art and to contextualise them historically accurately. All these approaches share the assumption of emphatic authorship – a saga, whether as a work of art or a historical resource, is deemed to be the product of a single person, working autonomously and being responsible for form and content, which guarantees the authenticity of the work. This model of the author, which goes back to modernity, attempts to resolve the problem of both origin and transmission of Icelandic sagas in an act of violence: as the existence of the saga as a literary work of art is linked to the achievement of a particular person at a particular point in time, both oral transmission of the texts and the variation between sagas as well as the existence of several versions of an individual saga are not taken into account. The anonymity of the sagas is, however, not down to a coincidence of the history of transmission but obviously based on a conscious decision of those agents involved in their production and transmission. The following paper will attempt at presenting an alternative approach to the concept of authorship in regarding the anonymity of the sagas and their variation not as some deficit in relation to identifiable authorship but rather as a generic characteristic of the multiple authorship of these texts. *Njáls saga* will be the central example, but other sagas will be considered as well.¹

Keywords

Narrative Voice, Narratorial Comments, Anonymous Transmission, Saga Literature, *Njáls saga*

1. Einleitung

Als Isländersagas wird eine Gruppe von ca. 40 Texten der altisländischen Sagaliteratur bezeichnet, die ausnahmslos anonym überliefert sind. Dennoch – oder gerade deshalb – hat die Frage ihrer Autorschaft in der Forschung immer wieder eine wichtige Rolle ge-

1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes B5: ‚Narrative (Selbst-)Reflexion in den Isländersagas‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

spielt. So schrieb der isländische Literaturwissenschaftler Sigurður Nordal im Jahr 1953 über den unbekanntem Autor der *Njáls saga*:

Med den omfangsrigeste og stofrigeste af alle Isl.s., *Brennu-Njáls saga* (Njála), kulminerer den islandske kunstprosa og sagadigtningen i det hele taget. Forfatteren af dette mægtige værk er sagalitteraturens Shakespeare, en fribytter, der henter sit stof alle vegne fra, udnytter den ældre sagalitteratur som passer ham, stor i sine fortrin som sine fejl, sin styrke og sine svagheder, undertiden ubehersket i sine sympatier og antipatier, konventionel i visse skildringer (Gunnars vikingetog m.m.), glippende i den tilfredsstillende motivering af hovedbegivenheder (Høskulds drab), jagende efter det spændende og effektfulde, baade deri og i visse udsejler i stil og smag befængt med sin tids svagheder, paa grensen af dekadencen, – men trods alt dette som stilist, skildrer og menneskekender en af alle tiders største.²

Mit der umfangreichsten und stoffreichsten aller Isländersagas, der *Brennu-Njáls saga* (Njála) kulminiert die isländische Kunstprosa und Sagadichtung überhaupt. Der Verfasser dieses mächtigen Werkes ist der Shakespeare der Sagaliteratur, ein Freibeuter, der seinen Stoff von überall holt, der die ältere Sagaliteratur ausnutzt, wie es ihm gefällt, groß in seinen Vorzügen wie in seinen Fehlern, in seinen Stärken und seinen Schwächen, bisweilen unbeherrscht in seinen Sympathien und Antipathien, konventionell in bestimmten Schilderungen (u. a. Gunnars Wikingerzug), scheiternd in der zufriedenstellenden Motivierung der Hauptereignisse (Høskulds Totschlag), nach dem Spannenden und Effektvollen jagend, sowohl darin wie auch in bestimmten stilistischen und geschmacklichen Übertreibungen mit den Schwächen seiner Zeit behaftet, auf der Grenze zur Dekadenz, – aber trotzdem als Stilist, Maler und Menschenkenner einer der größten aller Zeiten.

Sigurður Nordal war einer der Ersten, die dafür plädierten, die Sagas als literarische Werke zu betrachten statt wie bisher als historische Quellen für die Zeit der Besiedlung Islands. Am Beispiel der *Hrafnkels saga* hatte Sigurður Nordal nachgewiesen, dass die Isländersagas zwar von historisch nachweisbaren Figuren und zum Teil auch historisch belegten Ereignissen erzählen, aber auch historisch unkorrekte, nicht belegbare Angaben und Anachronismen enthalten, was er als Nachweis ihrer Fiktionalität ansah.³ Daraus schloss er, dass die Saga keine historische Quelle sein kann und auch nicht als solche gedacht war, sondern dass sie das Werk eines literarisch schaffenden Autors sei. Damit setzte er sich von der Forschung ab, die die Sagas als Repräsentationen einer ungebrochenen mündlichen Überlieferung von der Zeit der Ereignisse bis zur Niederschrift der Texte betrachtete. Die Annahme eines ‚bewusst schaffenden Autors‘, implizit eines männlichen Autors,⁴ galt Sigurður Nordal als Voraussetzung dafür, dass die Sagas als

2 Sigurður Nordal 1953, S. 259. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

3 Sigurður Nordal 1958.

4 Die Forschung geht in der Regel von männlichen Autoren aus, wie auch die in der englischen und skandinavischen Literatur verwendeten Personalpronomen belegen. Es gibt nur wenige Versuche, eine Saga einer Frau zuzuschreiben, wie z. B. Helga Kress 1980 für die *Laxdæla saga*.

Literatur unter den Aspekten Kunstfertigkeit und Ästhetik untersucht werden konnten. Aufgrund seiner Anonymität konnten auf diesen Autor die zur Produktion von Kunst als notwendig erachteten Eigenschaften projiziert werden: Sigurður Nordal beschreibt den Verfasser der *Njáls saga* als draufgängerisches Genie, das alle handwerklichen Regeln des Schreibens bricht, um seine Wahrnehmung der Welt in Sprache umzusetzen. Trotz des expliziten Vergleichs mit Shakespeare erinnert diese Beschreibung doch eher an die Charakterisierung des dänischen Autors Adam Oehlenschläger in den skandinavischen Literaturgeschichten. Oehlenschläger lässt in seinem 1803 entstandenen Gedicht *Guldhornene* („Die Goldhörner“) die 1802 aus der Kunstkammer in Kopenhagen gestohlenen prähistorischen Goldhörner von Gallehus wiedererstehen und leitete mit diesem an ein poetisch-mythisches Volksempfinden appellierenden Gedicht die skandinavische Nationalromantik ein.⁵ Dementsprechend ist Sigurður Nordal weniger an der tatsächlichen Autorschaft der Isländersagas interessiert, sondern er deutet sie als den Beginn einer neuen literarischen Epoche der isländischen Literatur und will mit ihnen – speziell mit der *Njáls saga* als literarischem Höhepunkt – einen nationalliterarischen Mythos begründen.

Während es Sigurður Nordal vor allem darum ging, die Instanz des Autors als Urheber der Sagas und damit als literarischen Schöpfer zu etablieren, versuchen andere, mehr über den Autor als reale Person zu erfahren, als Vertreter einer bestimmten Zeit und Mentalität. Einar Ólafur Sveinsson Einleitung zur Edition der *Njáls saga* enthält ein 12-seitiges Kapitel mit dem Titel „Leitin að höfund“ („Die Suche nach dem Autor“), das jedoch mit dem etwas nüchternen Fazit endet: „Auðvitað er alveg óvíst, að nafn hans sé nokkursstaður nefnt.“⁶ („Natürlich ist unsicher, dass sein Name irgendwo erwähnt ist.“) Auch wenn Einar Ólafur Sveinsson durchaus diverse historische Personen als mögliche Autoren diskutiert, so akzeptiert er resignierend doch die Anonymität der Saga, versucht aber dennoch, aus textinternen Indizien mehr über das Talent („hæfileiki“) und die Mentalität („hugarfar“)⁷ des Autors zu erfahren, sucht also ebenfalls nach dessen Genialität und Einzigartigkeit. So schließt er, dass der unbekannte Autor zwar möglicherweise weder Latein noch Griechisch konnte, sich dafür aber in der Geschichte des eigenen Landes ebenso wie in der Skaldendichtung auskannte, dass er Lebenserfahrung und Menschenkenntnis besaß und dass er vermutlich kein Geistlicher, sondern ein gebildeter Laie mit Nationalstolz war.⁸ Das Bild, das Einar Ólafur Sveinsson vom Autor der *Njáls saga* zeichnet, unterscheidet sich deutlich von dem, das sich Sigurður Nordal vorstellt, aber beide scheinen sich ihren Autor ähnlich wie einen der Protagonisten der Saga vorgestellt zu haben: Während Einar Ólafur Sveinsson wohl an den weisen Njáll, den

5 Müller-Wille 2006, S. 132.

6 Brennu-Njáls saga, S. CXII.

7 Beide Begriffe Brennu-Njáls saga, S. CI.

8 Brennu-Njáls saga, S. CI.

Gesetzessprecher und klugen Strategen dachte, stellte sich Sigurður Nordal vermutlich eher einen Vertreter der jüngeren Generation vor, eine Mischung aus dem heroischen Gunnarr Hávarðarson und seinem Kontrahenten Skarpheðinn Njálsson. Obwohl sich sowohl Sigurður Nordal als auch Einar Ólafur Sveinsson auf den Text selbst berufen, so wird doch deutlich, wie sehr sie ein bestimmtes Autorbild projizieren: Sigurður Nordal den genialen Begründer der isländischen Nationalliteratur und Einar Ólafur Sveinsson den vertrauenswürdigen und rechtschaffenen Erzähler der nationalen Vergangenheit.

Während sowohl Sigurður Nordal als auch Einar Ólafur Sveinsson vor allem daran interessiert waren, den Künstler und dessen Mentalität zu verstehen, so geht es in der neueren Forschung in der Regel um die Attribuierung einer Saga zu bestimmten Personen, die alle eine zentrale Rolle in der Geschichte und Politik Islands im 13. Jahrhundert spielten und eine genealogische Beziehung zu Figuren der jeweiligen Saga aufweisen.⁹ Damit soll die Kontextualisierung der Texte ermöglicht werden und ihre Deutung als historische Quellen, die aber nicht Auskunft über die Wikingerzeit geben, das heißt über die Zeit der Handlung der Sagas vom 9. bis 12. Jahrhundert, sondern über das 13. Jahrhundert als die vermutete Entstehungszeit der schriftlichen Sagas, eine Krisenzeit des isländischen Mittelalters. Damit rückt nun der historische Quellenwert der Isländersagas gegenüber ihrer literarischen Ästhetik wieder in den Vordergrund, auch wenn es nun weniger um die Zeit der Handlung der Sagas als vielmehr um die Zeit ihrer vermuteten und kaum tatsächlich belegbaren Niederschrift geht.¹⁰ Allen diesen Arbeiten ist gemeinsam, dass sie sich eine emphatische Autorschaft vorstellen – eine Saga, sei es als Kunstwerk oder als historische Quelle, ist demgemäß das Produkt einer einzigen, autonom arbeitenden Person, die für Inhalt und Form verantwortlich zeichnet und damit die Authentizität des Werkes garantiert. Wie stark die Vorstellung des emphatischen Autors als Voraussetzung für Literatur als Kunst ist, zeigt sich auch in Ansätzen, die eigentlich genau dieser Verschränkung von mündlicher und schriftlicher Überlieferung gerecht werden wollen: Obwohl sich Slavica Ranković unter dem Etikett der ‚distributed authorship‘ dezidiert mit der Möglichkeit mehrerer an einem Werk be-

9 In der Regel handelt es sich dabei entweder um Snorri Sturluson oder um Mitglieder seiner weit verzweigten Familie, über die aus historischen Quellen relativ viel bekannt ist und die vor allem im 13. Jahrhundert eine wichtige Rolle in der isländischen Geschichte und Politik spielte. Snorri galt schon früh als Autor verschiedener Texte, wie zum Beispiel der Prosa-Edda und der *Heimskringla*. Mit der Frage, ob er auch die *Egils saga* verfasst hat, hat sich zuletzt Torfi Tulinius 2004 immer wieder befasst. Weitere Beispiele für Autorenzuschreibungen sind Elín Bára Magnúsdóttir 2015 oder North 2009.

10 Chris Callow 2017, S. 26f., kommt in seinem Beitrag über die Datierung der Sagas zu dem ernüchternden Ergebnis: „Overall the research on origins and dating of the *Íslendingasögur* has been less voluminous since 1985 than it was in the preceding thirty years. There have been no major shifts in the framing of the debate. Opinions, within it, however, remain diverse.”

teiligten Instanzen befasst,¹¹ so zielt ihr Ansatz doch letztlich darauf ab, diese Form der pluralen Autorschaft zu entwirren, um so einzelnen Personen ihre jeweiligen Anteile zuweisen zu können, damit dann deren spezifischer Beitrag näher untersucht werden kann.

Das Modell der emphatischen Autorschaft versucht, das komplexe Problem der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Isländersagas mit einem Gewaltakt zu lösen: Indem die Existenz der Saga als literarisches Kunstwerk an die Tätigkeit einer bestimmten Person zu einem bestimmten Zeitpunkt geknüpft wird, spielt die mündliche Überlieferung der Texte genauso wenig eine Rolle wie ihre Varianz und die Existenz mehrerer Versionen einer Saga. Die mündliche Überlieferung der Texte wird in diesem statischen Modell zu einem nebulösen ‚Davor‘, einer literarischen Ursuppe, aus der dann die emphatischen Autoren des 13. Jahrhunderts ihre Kunstwerke schaffen. Varianz und Versionen sind das im Stemma abgebildete ‚Danach‘, das heißt Abweichungen vom Original, die je nach Perspektive entweder als Fehler oder als Manifestationen von Rezeption zu bewerten sind. Es ist jedoch fraglich, ob man mit diesem Konzept des emphatischen Autors der Autorschaft in den der Isländersagas wirklich gerecht wird. Die Anonymität der Sagas ist ja kein überlieferungsgeschichtlicher Zufall, sondern offensichtlich eine bewusste Entscheidung derjenigen Akteure, die am Prozess ihrer Entstehung und Überlieferung beteiligt waren. Während die Sagas in den mittelalterlichen Handschriften durchweg ohne Autorzuschreibung überliefert sind, finden wir erste Versuche von retrospektiven Autorzuschreibungen erst in Handschriften ab dem Ende des 17. Jahrhunderts, als eine antiquarische und im weitesten Sinne philologische Beschäftigung mit den Sagas begann.¹² In diesem Beitrag möchte ich daher einen alternativen Zugang zum Konzept der Autorschaft versuchen, indem ich die Anonymität der Sagas und ihre Varianz nicht als Defizit für eine zu identifizierende Autorschaft begreife, sondern als generisches Charakteristikum der pluralen Autorschaft dieser Texte. Als zentralen Beispieltext verwende ich die *Njáls saga*, ziehe aber auch andere Sagas heran.¹³

11 Ranković 2007; Ranković / Ranković 2012.

12 Siehe hierzu Glauser 2021, S. 29f.

13 Ich bin mir des Widerspruchs bewusst, dass ich einerseits kritisiere, dass die Forschung das Konzept der emphatischen Autorschaft auf die Sagas projiziert und ich andererseits die Editionen benutze, die von dieser Forschung produziert wurden. Es wäre konsequenter, die von mir postulierte Vielfalt der Stimmen anhand der handschriftlichen Überlieferung zu belegen. Wie ich aber hoffe zu zeigen, bleiben die Spuren pluraler Autorschaft auch in den dem emphatischen Autor verpflichteten Editionen erhalten.

2. Hinweise auf ‚Autorschaft‘ in den Isländersagas

Im Altnordischen gibt es – wie laut Anatoly Liberman auch in den anderen Sprachen des mittelalterlichen Europas – kein Substantiv mit der Bedeutung ‚Autor‘ oder ‚Erzähler‘.¹⁴ Das heute im Isländischen gebräuchliche Wort *höfundur* („Verfasser“) kommt in den mittelalterlichen Texten nur selten vor (*hofundr*) und hat hier die Bedeutung ‚Juror‘ oder ‚Richter‘.¹⁵ Daneben gibt es das auch in narrativen Texten häufig auftretende Substantiv *skáld* („Dichter“), das im Altisländischen jedoch ausschließlich für die Verfasser von Skaldengedichten verwendet wird.¹⁶ Erst im Neuisländischen hat dieses Wort auch die Bedeutung ‚Verfasser:in belletristischer Texte‘ angenommen. In den Sagas wird die Bezeichnung *skáld* für professionelle Skalden verwendet, zum Beispiel Hofskalden im Dienst eines Fürsten, nicht aber Verfasser von Einzelstrophen, wie sie die Isländersagas sehr häufig enthalten.¹⁷ Wie aus diversen Erzählungen hervorgeht, erfüllten die Skalden alle Erwartungen, die wir heute mit emphatischer Autorschaft verbinden: Sie konkurrieren darum, wer die besten Strophen verfasst;¹⁸ an sie wird der Anspruch an Originalität und Innovation gestellt und schlechte Dichtkunst wird verurteilt, wie der Beiname *skáldaspillir* („Skaldenverderber“) zeigt, der dem Skalden Eyvindr vermutlich deshalb gegeben wurde, weil ihm Plagiat vorgeworfen wurde.¹⁹

Dieser emphatischen und aus mythischer Kraft entstandenen Autorschaft skaldischer Dichtung²⁰ steht die unmarkierte Autorschaft der eddischen Dichtung und der Sagaliteratur gegenüber, bei denen ‚ursprungsmythische Konnotationen von Autorschaft‘²¹ entfallen. Dennoch weisen die in den Isländersagas zahlreich vorkommenden Verben für Produktion und Performanz von Erzählungen durchaus auf die Reflexion literarischen Schaffens hin, wenn auch weniger auf eine individuelle auktoriale Instanz ausgerichtet als vielmehr fokussiert auf den Text selbst.

Am ehesten unserer modernen Vorstellung vom ‚Produzieren eines Textes‘ im Sinne von Autorschaft entspricht vermutlich *setja saman* oder *setja bók saman* (wörtlich: ‚zusammensetzen‘, ‚ein Buch zusammensetzen‘). Allerdings liefern die Isländersagas keine

14 Liberman 2019.

15 Glauser 2021, S. 22.

16 Glauser 2021, S. 27f.

17 Diana Whaley 2005, S. 480, macht darauf aufmerksam, dass „[p]oetic composition was never, however, a full-time, life long occupation, and though the functionary skalds who served Nordic rulers were well rewarded they also farmed, traded, and fought.“

18 Der Wettkampf zwischen zwei Skalden wird unter anderem im *Sneglu-Halla þátr* erzählt ([*Sneglu-Halla þátr*, *Flateyjarbók*]).

19 Poole 2012, S. 171.

20 In der Prosa-Edda wird der Mythos vom Skaldenmet erzählt, ein aus dem Speichel von Asen und Vanen produziertes Gebräu, das Óðinn den Dichtern schenkt. Vgl. dazu die Deutung des Mythos bei Glauser 2016, S. 1f.

21 Müller 1999, S. 148.

Belegstellen für diesen Ausdruck, nur die Fachprosa und die übersetzte Literatur, was den Schluss nahelegt, dass es sich um eine Lehnübersetzung des Lateinischen *componere* handelt, die sich auf die Zusammenstellung mehrerer Einzeltexte zu einem größeren Ganzen innerhalb einer Handschrift bezieht.²²

Für ,schreiben' wird in der Regel das Wort *rita* verwendet, das etymologisch dem englischen *to write* entspricht: *Þar kom þá ok Gilli jarl sem fyrr var ritat.*²³ (,Dorthin kam auch Jarl Gilli, wie vorher geschrieben worden war.'). Dieses aus der *Njáls saga* stammende Beispiel ist ambig, denn es bezieht sich sowohl auf den medialen Aspekt des Schreibens – im Gegensatz zum mündlichen Erzählen – als auch auf die Organisation des Textes: Die Tatsache, dass Jarl Gilli zu einem Treffen auf den Orkneys kam, war bereits am Anfang desselben Kapitels berichtet worden. Wie Kevin Müller gezeigt hat, entspricht *rita* dem lateinischen *scribere* und bedeutet in der Regel ,niederschreiben' oder ,kopieren' eines Textes, auch wenn die Bedeutung ,verfassen' nicht ausgeschlossen ist.²⁴

Ebenfalls ,schreiben' bedeutet das dem Mittelniederdeutschen entlehnte *skrifa* (von *schreven*):²⁵ *Þar var at boði Úlfr Uggason ok hafði ort kvæði um Ólaf Høskuldsson ok um sögur þær, er skrifaðar váru á eldhúsinu, ok færði hann þar at boðinu.*²⁶ (,Bei diesem Fest war auch Úlfr Uggason. Er hatte ein Gedicht über Ólaf Høskuldsson verfasst und über die Erzählungen, mit denen der Hauptraum des Hauses ausgemalt war, und er trug es auf dem Fest vor.'). Wie in etlichen anderen Belegstellen wird *skrifa* hier in der Bedeutung ,malen', ,zeichnen', ,ritzen' verwendet.²⁷ In diesem Beispiel betont *skrifa* den medialen Aspekt der Aufzeichnung von Erzählungen, die vom Skalden Úlfr Uggason in einem Gedicht (*kvæði*) verwendet worden waren. Darüber hinaus zeigt dieses Beispiel, dass das Dichten von Versen mit einem speziellen Begriff bezeichnet wird (*yrkja*, Part. Perf. *ort*), und dass der Verfasser dieses Gedichtes namentlich genannt wird (*Úlfr Uggason*), während die von ihm benutzten Erzählungen (*sögur*) offenbar anonym überliefert sind. Wie Gert Kreutzer gezeigt hat, gibt es mindestens 17 verschiedene Verben, die sich auf das Verfassen von Gedichten oder Strophen beziehen.²⁸ Während somit die Skaldik ein reiches Vokabular für die künstlerische Produktion entwickelt hat, finden wir in den Isländersagas wie auch sonst in der altisländischen Erzählprosa vor allem Formulierungen, die sich auf den Akt des Erzählens, die Strukturierung und Organisation des Erzählten sowie das Verhältnis zwischen dem Erzählten und der Tradition beziehen.

22 Zu *setja saman* s. Weber 1972, S. 192; Müller 2020, S. 127.

23 Brennu-Njáls saga, S. 442.

24 Müller 2018, S. 148; Müller 2020, S. 51.

25 Müller 2020, S. 81.

26 Laxdæla saga, S. 80.

27 Siehe dazu die Beispiele in Cleasby / Gudbrand Vigfusson 1874, sub verbo.

28 Kreutzer 1977, S. 135–148.

Mit Abstand am häufigsten wird den Isländersagas *segja frá* (‘erzählen von, erzählen über’) verwendet: *Nú er at segja frá Hallgerði, at hon sendi mann vestur til Bjarnarfjarðar eptir Brynjólfi frænda sínum, róstu, en hann var illmenni mikit.*²⁹ (‘Nun ist von Hallgerðr zu erzählen, dass sie einen Mann nach Bjarnafjörðr zu ihrem Verwandten Brynjólfr rósta schickte; der war aber ein schlimmer Übeltäter.’) Vom Verb *segja* leitet sich auch der Terminus *saga* ab, der wie das deutsche Wort ‚Geschichte‘ sowohl ‚Erzählung‘ als auch ‚Mitteilung, Aussage, Bericht‘ bzw. ‚Geschehen, Begebenheit, Vorgang‘ bedeuten kann und somit den Gegenstand der Erzählung bezeichnet.³⁰

Es ist charakteristisch für die Isländersagas, dass sie nur sehr selten ein extradiegetisches ‚Ich‘ enthalten: *Ok lýk ek þar Brennu-Njáls sögu.*³¹ (‘Und hier beende ich die Brennu-Njáls saga.’) In keinem einzigen Fall kann dieses *ek* (‘ich‘), mit dem in der handschriftlichen Überlieferung häufig ein *vér* (‘wir‘) alterniert,³² einer tatsächlichen historischen Person zugeordnet werden. Dennoch ist dieses Erzähler-Ich in zum Hören bestimmten Texten, wie es ja auch die Isländersagas sind, stellvertretend für die Autorstimme zu sehen, da das erzählende Ich wie in einer Vortragssituation zum gedachten Publikum spricht.³³ Dementsprechend nimmt das extradiegetische Ich im eben zitierten Beispiel aus der *Njáls saga* die Position einer auktorialen Stimme ein, woraus aber nicht zu schließen ist, dass es sich dabei um die Stimme eines namentlich identifizierbaren und historisch kontextualisierbaren Individuums handelt.

Statt des in mittelhochdeutschen Texten relativ häufigen Erzähler-Ichs dominiert in den Isländersagas eine in subjektlosen Sätzen formulierende Erzählstimme, die sich einer Personalisierung als imaginierte erzählende Person entzieht. Dadurch entsteht der Eindruck einer sehr zurückhaltenden und vermeintlich objektiven Erzählstimme, die als charakteristisch für die Isländersagas gilt.³⁴ Diese Erzählstimme strukturiert die Erzählung: *Nú er þar til máls at taka [...]*³⁵ (‘Nun ist dort das Wort zu ergreifen [...]'). Sie ermöglicht die räumliche Orientierung in der Erzählung: *Nú víkr sögunni vestr til Breiðarfjarðardala.*³⁶ (‘Nun wendet sich die Erzählung nach Westen in die Täler des Breiðarfjörðr’). Darüber hinaus selektiert die Erzählstimme, was und über wen erzählt wird: *Þeir Hrútr ok Høskuldr kómu þangat til fjárskiptis, ok urðu þeir Ósvífr á þat vel sáttir, ok fóru heim með féit, ok er nú Ósvífur ór sögunni.*³⁷ (‘Hrútr und Høskuldr kamen dorthin, um das Geld aufzuteilen; sie wurden mit Ósvífr einig und ritten mit ihrem Geld nach Hause; Ósvífr ist

29 Brennu-Njáls saga, S. 100.

30 Siehe hierzu die Beispiele bei Baetke 2006, sub verbo.

31 Brennu-Njáls saga, S. 464.

32 So auch in der Brennu-Njáls saga, S. 464, Fußnote 1.

33 Glauch 2010.

34 Zum Erzählstil der Isländersagas s. Sävborg 2017.

35 Brennu-Njáls saga, S. 36.

36 Brennu-Njáls saga, S. 6.

37 Brennu-Njáls saga, S. 40.

jetzt aus der Saga.) Damit ist bereits in Kapitel 12 (von fast 160 Kapiteln) entschieden, dass die Figur namens Ósvífr in der *Njáls saga* keine Rolle mehr spielt. Auch wenn dies aufgrund der subjektlosen Formulierung nicht als eine auktorial von der Erzählinstanz selbst getroffene Entscheidung erscheint, so hat doch die Erzählstimme offensichtlich Kenntnis über den weiteren Verlauf der Erzählung. Wie in diesem Beispiel haben die subjektlosen Formulierungen auch sonst zur Folge, dass die Erzählstimme zwar den Eindruck erweckt, die Erzählung zu organisieren und deren Rezeption zu lenken, dass sie aber keine explizite Verantwortung für das Erzählte übernimmt. Vielmehr wird diese Verantwortung in der Regel auf die – ebenfalls anonyme – Tradition ausgelagert: *Ok eigi var sá leikr, at nokkur þyrfti við hann at keppa, ok hefir svá verit sagt, at engi væri hans jafningi.*³⁸ (Es gab keine Art Spiel, in dem sich jemand mit ihm messen konnte, und es wurde erzählt / berichtet, dass niemand ihm ebenbürtig gewesen sei.) Bereits zuvor hatte die Erzählstimme eine Vielzahl von körperlichen Fähigkeiten Gunnarrs Hámundarson aufgeführt, einer der Hauptfiguren der *Njáls saga*. Für die abschließende Beurteilung Gunnarrs als unvergleichlicher Kämpfer beruft sich die Erzählstimme auf die Tradition, implizierend, dass diese Wertung seit der Lebenszeit des historischen Gunnarrs im 10. Jahrhundert bis zur Entstehungszeit der schriftlich überlieferten *Njáls saga* im 13. Jahrhundert überliefert und damit ständig wiedererzählt wurde.³⁹ Gleichzeitig verschleiert damit aber die Erzählstimme, dass es ja einer auktorialen Entscheidung bedarf, in welchen Situationen die Tradition erwähnt wird und zur Authentisierung des Erzählten herangezogen wird. Die Erzählstimme holt sich damit gewissermaßen die Tradition als Mit-Erzählerin und Verantwortungsträgerin für das Erzählte ins Boot. Damit wird die Vorstellung von Autorschaft im modernen Sinne und der Wunsch nach einem identifizierbaren historischen Individuum dem Konzept von Autorschaft in den Isländersagas nicht gerecht.⁴⁰

3. Wer erzählt die Isländersagas?

Auch wenn die Isländersagas keine expliziten Äußerungen zur Autorschaft enthalten, so gibt es dennoch außer Bemerkungen zur Organisation der Erzählung und zur Selektion des zu Erzählenden auch Hinweise auf die Auseinandersetzung mit Autorschaft im Sinne von Verantwortlichkeit für das Erzählte. Hierbei wird deutlich, dass die Erzählstimme nicht nur unmarkiert ist, sondern dass sie auch keine individuelle, außertextuell referenzierbare – wenn auch anonyme – Person oder klar definierte Instanz repräsentiert.

38 Brennu-Njáls saga, S. 53.

39 Zur Bedeutung der Tradition für die literarische Ästhetik der Isländersagas s. Gropper 2023.

40 Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen auch Ármann Jakobsson und Þórður Ingi Guðjónsson, die sich aber nicht auf Isländersagas, sondern auf Königssagas beziehen (vgl. Morkinskinna I, S. XV).

Die subjektlos formulierende Erzählstimme, ein gelegentliches auktoriales ‚ich‘ oder ‚wir‘ und die Tradition erzählen eine Saga gemeinsam und ergänzen einander. Wie die folgende Passage aus dem *Stjörnu-Odda draumr* („Der Traum des Sternen-Oddi“) zeigt, können diese drei Instanzen sehr eng zusammenwirken: *Þar kann eigi glöggliga frá at segja, hversu högg fóru með þeim, ok mun ek þar gera skjóta frásögn, þvíat þat er þar frá lyktum at segja, at [...]*⁴¹ („Davon kann niemand eindeutig berichten, wie der Kampf zwischen ihnen verlief, und ich werde nur einen kurzen Bericht davon machen, denn am Ende ist davon zu erzählen, dass [...]). Alle drei erzählenden Instanzen, das heißt die Stimme in der ersten Person Singular oder Plural als Repräsentanz einer auktorialen Instanz, die sich in die Unbestimmtheit zurückziehende subjektlos formulierende Erzählstimme und die Tradition, stehen hier in einem komplexen syntaktischen Verhältnis zueinander: Alle beziehen sich auf dasselbe Ereignis und alle sind an der Entstehung der Erzählung beteiligt, indem das zu Erzählende selektiert, bewertet und organisiert wird. Damit gibt es hier auf der extradiegetischen Ebene eine Pluralität von Stimmen, die gemeinsam als Repräsentanten einer auktorialen Kraft fungieren, auch wenn die meisten Äußerungen zum Vorgang des Erzählens von der Erzählstimme stammen.

Die vom Publikum wohl am deutlichsten als auktoriale Kraft wahrgenommene Stimme in der ersten Person Singular oder Plural taucht in den Sagas auf extradiegetischer Ebene selten und in der Regel erst am Schluss auf, wie oben im Beispiel aus der *Njáls saga*. Die Stimme der Tradition begleitet die Erzählstimme und stützt sie, indem sie das Erzählte authentisiert und damit gewissermaßen genehmigt. Die Erzählstimme hingegen führt das Publikum durch den gesamten Text, strukturiert das Erzählte und hilft bei der Orientierung im Plot. Aber die Erzählstimme erzählt auch mit einer gewissen Distanz zum Erzählten, wie Referenzen auf das ‚Damals‘ der Diegese im Verhältnis zum ‚Jetzt‘ des Erzählens deutlich machen: *Þaðan hljóp hann [Kári, S.G.] með reykinum í gróf nökkurra ok hvildi sik, ok er þat síðan kǫlluð Káragróf.*⁴² („Dann lief er [Kári, S.G.] gefolgt vom Rauch in eine Erdgrube und ruhte sich dort aus; seither heißt es dort Káragróf.“). Nachdem das Haus des Titelhelden der Saga, Njáll Þorgeirsson, in Brand gesetzt wurde, gelingt es seinem Schwiegersohn Kári zu entkommen. Der Ort, an dem er sich verbirgt, wird nach ihm benannt. Ereignisse, die in der Saga passieren, haben Auswirkungen, die noch für die Rezipienten der mindestens 200 Jahre später entstandenen schriftlichen Saga sichtbar sind. Der für die Rezipienten gegenwärtige Zustand hat seinen Ursprung in der erzählten Vergangenheit. Noch deutlicher wird dieses Verfahren, das die Distanz der Erzählstimme zu den berichteten Ereignissen verdeutlicht, in der *Laxdæla saga*: *Í þann tíma var það mikil tízka, at úti var salerni ok eigi alskammt frá bænum, ok svá var at laugum.*⁴³ („In jener Zeit war es in großer Mode, dass der Abtritt im Freien und nicht sehr

41 *Stjörnu-Odda draumr*, S. 466.

42 *Brennu-Njáls saga*, S. 332.

43 *Laxdæla saga*, S. 145.

weit vom Hof entfernt lag, und so war es auch in Laugar:‘). Damit stellt sich die Erzählstimme an die Seite des Publikums, erzählt aus dessen Perspektive und dessen zeitlicher Distanz. Die erzählten Ereignisse spielen in einer weit zurückliegenden Vergangenheit, und es braucht die Vermittlung der erklärenden Erzählstimme, um die damaligen Verhältnisse verstehen zu können. Wie sehr sich die Erzählstimme dem Publikum verpflichtet fühlt und erwartet, von ihm kritisiert oder korrigiert zu werden, belegen auch entschuldigende Hinweise auf fehlende Quellen oder Lücken in der Tradition: *En þó at hér sé sagt frá nokkurum atburðum, þá eru hinir þó miklu fleiri, er menn hafa engar sagnir frá.*⁴⁴ (‘Aber auch wenn hier von einigen Ereignissen erzählt wird, so gibt es doch viel mehr, von denen man keine Erzählungen hat.’)

In Bezug auf die auktoriale Instanz unterscheiden sich jedoch die Stimme der öffentlichen Meinung und die Stimme der Tradition. Während die öffentliche Meinung eine intradiegetische Stimme ist, auf derselben Ebene wie die handelnden Figuren, die ihrerseits Teil dieser öffentlichen Meinung werden können, so ist die narrative Tradition eine extradiegetische Stimme auf derselben Ebene wie die Erzählstimme, die ihre Aussagen durch die Tradition legitimiert. Die anonyme intradiegetische Stimme der öffentlichen Meinung entspricht der ebenfalls anonymen Stimme der Tradition auf extradiegetischer Ebene. In den Sagas werden Wertungen von Ereignissen oder Figuren häufig in Form einer allgemeinen Einschätzung formuliert: *Ok svá kom, at hann [Hrapp, S.G.] slósk á tal við Guðrúnu, svá at margir tóluðu, at hann myndi fífla hana.*⁴⁵ (‘Dann passierte es, dass er [Hrapp] Gespräche mit Guðrún führte, sodass viele sagten, er habe ein Verhältnis mit ihr.’) Die anonyme Öffentlichkeit der intradiegetischen Ebene beobachtet und beurteilt, was zwischen Hrapp und Guðrún, der Tochter seines Gastgebers Guðbrandr, passiert. Anschließend bestätigt die Erzählstimme auf extradiegetischer Ebene das Gerücht, indem sie berichtet, dass ein Mitglied von Guðbrandrs Haushalt einige Zeit später Hrapp und Guðrún in einem Gebüsch zusammen bei ‚unzüchtigem‘ Verhalten entdeckt.⁴⁶ In der Forschung wurden solche Hinweise auf die öffentliche Meinung in der Regel gleichgesetzt mit einem Kommentar der Erzählstimme.⁴⁷ Wie jedoch Rebecca Merkelbach gezeigt hat, ist diese öffentliche Meinung eine eigene Stimme in der Erzählung, die die Erzählstimme und Stimmen der Figuren ergänzt.⁴⁸

Die intradiegetische öffentliche Meinung repräsentiert die soziale Kontrolle, der die Figuren ausgesetzt sind. Isländersagas spielen sich zum großen Teil in im weitesten

44 Brennu-Njáls saga, S. 404.

45 Brennu-Njáls saga, S. 211.

46 Brennu-Njáls saga, S. 211: *Síðan fór Ásvarðr að leita hennar [Guðrúnar, S.G.] ok fann þau [Hrapp ok Guðrúnu, S.G.] í runni einum liggja bæði saman.* (‘Anschließend ging Ásvarðr, um nach ihr [Guðrún] zu suchen und er fand sie [Hrapp und Guðrún] in einem Gebüsch beieinander liegen.’)

47 Vgl. z.B. Lönnroth 1970, S. 170f.

48 Merkelbach 2019, S. 150.

Sinne öffentlichen Räumen ab, wo sich mehrere Figuren aufhalten. Jede Handlung wird von der nicht näher beschriebenen Öffentlichkeit beobachtet und auf mögliche Folgen für das soziale Miteinander hin beurteilt. Die Fragilität des friedlichen Miteinanders als zentrales Thema der Sagas spiegelt sich auch in den zahlreichen gerichtlichen Auseinandersetzungen, in denen versucht wird, Konflikte zu lösen und die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen. Auslöser solcher Konflikte sind meist zunächst kleine nachbarschaftliche Konflikte oder Provokationen, die zu Verletzungen der Ehre einer Person oder Familie führen und die schließlich in langwierigen Fehden eskalieren. Die öffentliche Meinung spürt die Gefahr eines aufkeimenden Konfliktes auf, wie im obigen Beispiel das nicht vom Vater sanktionierte Verhältnis zwischen Hrappr und Guðrún, das dann tatsächlich zu einem Totschlag und juristischen Konsequenzen führt.

Die extradiegetische narrative Tradition hingegen ist die Kontrollinstanz, der die Erzählstimme unterliegt und der gegenüber sie sich verantwortlich fühlt. Die Tradition bietet der Erzählstimme den Spielraum für Selektion und Interpretation der erzählten Elemente, aber dieser Spielraum wird ebenfalls kontrolliert von einer öffentlichen Meinung – der außertextuellen öffentlichen Meinung des Publikums, das die Erzählung hört und bewertet und das eine im Widerspruch zur Tradition stehende Erzählung nicht akzeptieren würde.

In vielen Fällen erweist es sich jedoch als schwierig, die intradiegetische öffentliche Meinung von der Tradition zu unterscheiden, wie dieses Beispiel aus der *Laxdæla saga* zeigt: *Þat er flestra manna sagn, at Þorleikr ætti lítt við elli at fást, ok þótti þó mikils verðr, meðan hann var uppi. Ok lúkum vér þar sögu frá Þorleiki.*⁴⁹ (‘Das ist die Erzählung sehr vieler Leute, dass Þorleikr mit dem Alter zu kämpfen hatte, aber dass er doch sehr geschätzt wurde, so lange er lebte. Und hier beenden wir die Erzählung von Þorleikr.’) Hier äußern sich mehrere unterschiedliche Stimmen über die Figur Þorleikr: Die Stimme der Tradition (*flestra manna sagn*; ‚die Erzählung sehr vieler Leute‘) berichtet von seinem Kampf gegen das Alter, während die Stimme der öffentlichen Meinung (*þótti þó mikils verðr*; ‚wurde sehr geschätzt‘) Þorleikr einen guten Ruf zu seinen Lebzeiten bescheinigt. Die Erzählstimme weist dann darauf hin, dass in der Saga nicht weiter von Þorleikr erzählt wird. Das intradiegetische soziale Urteil der öffentlichen Meinung bildet die Grundlage dessen, was später weitergeben und erzählt wird und bildet damit auch die Grundlage für die narrative Tradition, aus der sich die Erzählstimme bedient, um die Saga zu schaffen. Die öffentliche Meinung ist der Ort, an dem erzählerische Eigenlogik und die lebensweltliche Erfahrungswelt interagieren: Der narrative Spielraum der Erzählstimme wird kontrolliert vom Publikum und der Tradition.

Die Erzählstimme überträgt damit der öffentlichen Meinung und der Tradition die Verantwortung für die Richtigkeit des Inhalts, während es die Aufgabe der Erzählstimme ist, diesen Inhalt zu strukturieren und zu gestalten. Diese Verteilung der Auf-

49 *Laxdæla saga*, S. 111.

gaben weist auf das Konzept einer pluralen oder heteronomen Autorschaft hin.⁵⁰ Es handelt sich um ein fluides und flexibles Konzept von Autorschaft, in dem die beteiligten Akteure keinen stabilen Text anstreben, sondern in dem Autorschaft einen Spielraum definiert, innerhalb dessen eine Geschichte umerzählt, weitererzählt, erweitert oder gekürzt werden darf.⁵¹ Die Spielregeln dafür werden durch die Tradition und öffentliche Meinung bestimmt, das heißt, sie unterliegen einer sozialen Kontrolle. Tradition und öffentliche Meinung bürgen jedoch nicht für die ‚Wahrheit‘ des Berichteten im Sinne des empirisch Nachprüfbareren, sondern sie stehen für das, was in einer Erzählung akzeptiert wird. Narrative Ästhetik ist ohne gesellschaftliche Sanktionierung des Erzählten nicht denkbar.

Erzählt wird aber auch auf intradiegetischer Ebene, von den Figuren selbst. Die Figuren der Isländersagas haben oft einen sehr hohen Redeanteil, sodass ihre Stimmen in der Erzählung sehr deutlich vernehmbar sind. Im Gegensatz zur unpersönlich formulierenden Erzählstimme sprechen die handelnden Figuren als deutlich markiertes Ich. Zahlreiche Figuren der Sagas, wie zum Beispiel Njáll Þorgeirsson, die Titelfigur der *Njáls saga*, gelten aufgrund ihrer Erwähnung in verschiedenen Quellen als historisch belegt. Dem mittelalterlichen Publikum waren diese Figuren als Teil der eigenen Geschichte, bisweilen auch als Teil der eigenen Familiengeschichte, bekannt. Darin spiegelt sich die Ambiguität des Wortes ‚Saga‘, das sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form der Erzählung beziehen kann. Aus unserer modernen Perspektive vermischen sich in der literarischen Ausgestaltung dieser Figuren Historiographie und Fiktion, woran sich die langanhaltende Diskussion in der Forschung über die historische Zuverlässigkeit der Sagas entzündete. In den Sagas beginnen die Geschichten dieser Figuren in der Regel ein bis zwei Generationen vor ihrer Geburt mit den Gründen, die zur Übersiedlung der Familie von Norwegen nach Island führte. Immer wieder eingestreute referentielle Hinweise verstärken den Eindruck der historischen Relevanz der erzählten Ereignisse für das implizite Publikum.⁵² Die Figuren der Sagas, vor allem diejenigen, die in mehreren Sagas auftreten, oszillierten vermutlich auch in der Wahrnehmung des mittelalterlichen Publikums zwischen ‚real‘ und ‚fiktional‘, wodurch deren Stimme damit auch besonderes Gewicht und auktoriale Kraft erhält. Dies gilt vor allem für berühmte Gesetzes-

50 Der Begriff ‚heteronome Autorschaft‘ stammt von Ingo Berensmeyer, Gert Buelens und Marysa Demoor (Berensmeyer / Buelens / Demoor 2012, S. 14). Zuvor schon hatte Aleida Assmann 2012, S. 67–69, mit ‚weak authorship‘ ein ähnliches Konzept eingeführt.

51 Dieses Wiedererzählen ist kein Spezifikum des altnordischen Erzählens, wie Franz-Josef Worstbrock 1999 gezeigt hat.

52 Z.B. Brennu-Njáls saga, S. 363: *Þá váru komnir höfðingjar ór öllum fjórðungum á landinu, ok hafði aldri þing verit jafnfjölmennt áðr; svá at menn mundi.* („Da waren Anführer aus allen Landesvierteln gekommen, und es hatte zu Menschengedenken noch nie ein so zahlreich bemanntes Thing gegeben.“).

sprecher, wie Snorri goði Þorgrímsson oder Njáll Þorgeirsson, die zumindest laut den Sagas historisch nachweisbare Spuren in der isländischen Geschichte hinterließen.⁵³

Obwohl auktoriale Bemerkungen wie *Þau* [Njáll ok Bergþóra, S.G.] *áttu sex börn, dætr þrjár ok sonu þrjá, ok koma þeir allir við þessa sögu síðan*⁵⁴ (‘Sie [Njáll und Bergþóra] hatten sechs Kinder, drei Töchter und drei Söhne, die alle später noch in dieser Saga eine Rolle spielen’) implizieren, dass die Erzählstimme eine kontrollierende Macht über die Figuren der Diegese ausübt, beteiligen sich die Figuren doch selbst am Erzählen ihrer eigenen Geschichte. Häufig übernehmen sie Aufgaben, die in heterodiegetisch erzählten Texten sonst eher die der Erzählstimme zukommen. So werten und charakterisieren Figuren häufig andere Figuren:

Þá ræddi Høskuldr til Hrúts: „Hversu lízk þér á mey þessa? Þykki ér eigi fögr vera?“ Hrútr þagði við. Høskuldr innti til annat sinn. Hrútr svaraði þá: „Ærit fögr er mær sjá, ok munu margir þess gjalda; en hitt veit ek eigi, hvaðan þjófsaugu eru komin í ættir várar.“ Þá reiddisk Høskuldr, ok var fátt um með þeim bræðrum nokkura hríð.⁵⁵

Da sprach Høskuldr zu Hrútr: „Wie gefällt dir dieses Mädchen? Findest du sie nicht schön?“ Hrútr schwieg dazu. Høskuldr sprach ihn noch einmal darauf an. Darauf antwortete Hrútr: „Überaus schön ist das Mädchen, und viele werden deswegen leiden; aber ich weiß nicht, woher die Diebsaugen in unsere Familie kommen.“ Da wurde Høskuldr zornig, und eine Zeit lang verhielten sich die beiden recht kühl zueinander.

Während die Erzählstimme kurz davor die Schönheit der jungen Hallgerðr, einer der weiblichen Hauptfiguren der *Njáls saga*, beschrieben hatte, übernimmt es hier Hallgerðrs Onkel Hrútr, ihren Vater Høskuldr – und auch das Publikum – auf die negativen Seiten des Mädchens hinzuweisen. Die Bemerkung Hrútrs, dass viele wegen Hallgerðrs Schönheit werden leiden müssen, wie auch der Hinweis auf die Diebsaugen gehen weit über eine innerfamiliäre Beleidigung hinaus, denn sie weisen auf zentrale Teile des Plots voraus: Ihre ersten beiden Ehemänner werden jeweils nach einem Streit mit Hallgerðr von deren Pflegevater Þjóstólfr getötet. In ihrer dritten Ehe mit Gunnarr Hávarðarson gerät sie in Streit mit Bergþóra, der Ehefrau von Njáll, des besten Freundes ihres Mannes. Der Streit, in dem es unter anderem auch um den Diebstahl von Vorräten geht, den Hallgerðr anstiftete, führt nach zahlreichen Eskalationsstufen zunächst zum Tod Gunnarrs und in der anschließenden Racheaktion auch zum Tod von Njáll und Bergþóra. Diese gesamte umfangreiche Geschichte ist in den Worten Hrútrs über seine Nichte bereits angedeutet und skizziert für das Publikum den zentralen Kern der Saga. Solches

53 So gilt Njáll Þorgeirsson als der Begründer des *fimmtardómr*, des fünften oder höchsten Gerichts auf Island, das überregionale Konflikte entscheidet. Die Bedeutung dieser Instanz spielt in der *Njáls saga* eine zentrale Rolle.

54 Brennu-Njáls saga, S. 57.

55 Brennu-Njáls saga, S. 7.

foreshadowing erfolgt in den Sagas häufig auf intradiegetischer Ebene, wie zum Beispiel in Form von Träumen.⁵⁶ Die Figuren agieren hier unabhängig von der narratologisch übergeordneten Erzählstimme und erzählen ihre eigene Geschichte mit, indem sie Elemente des Plots vorgeben und damit die Struktur der Erzählung beeinflussen.⁵⁷

Dieses eigenständige Miterzählen der Figuren kann sehr umfangreich sein, sodass die heterodiegetische Erzählstimme bisweilen auf langen Strecken völlig verschwindet. Als Gunnarr seinen rechtsgelehrten Freund Njáll um Rat fragt, wie er die Mitgift seiner Verwandten Unnr nach deren Scheidung von ihrem Ehemann zurückerhalten könne, gibt ihm Njáll detaillierte Handlungsanweisungen. In direkter Rede erklärt Njáll nicht nur, was Gunnarr zu tun hat, sondern er beschreibt auch die zu erwartenden verbalen Reaktionen der Gegenseite und wie dann Gunnarr wiederum darauf zu antworten hat. Während dieses gesamten langen und von der Erzählstimme nirgends unterbrochenen Monologs wird der Eindruck der Planung aufrechterhalten, indem alle Sätze entweder ein *skalt þú* („sollst du“) oder ein *hann mun* („er wird wohl“) enthalten.⁵⁸ Unerwartet in der Schilderung eines Planes sind aber die antizipierten Dialoge zwischen Gunnarr und seinem Opponenten Hrútr, die von Njáll als direkte Rede wiedergegeben werden:

Hann mun spyrja, hvárt þú sér norðlenzkr; þú skalt segja, at þú sér eyfirzkr maðr. Hann mun spyrja, hvárt þar sé allmargir ágætir menn. „Ærinn hafa þeir klækiskap,“ skalt þú segja. „Er þér kunnigt til Reykjardals?“ mun hann segja. „Kunnigt er mér um allt Ísland,“ skalt þú segja. „Eru í Reykjardal kappar miklir?“ mun hann segja. „Þjófar eru þar ok illmenni,“ skalt þú segja. Þá mun Hrútr hlæja ok þykkja gaman at.⁵⁹

Er wird fragen, ob du aus dem Nordland bist; du sollst sagen, dass du aus dem Eyjafjörðr bist. Er wird fragen, ob es dort sehr viele herausragende Männer gibt. „Sie sind sehr reich an Gemeinheiten,“ sollst du sagen. „Kennst du dich im Reykjardalr aus?“ wird er sagen. „Ich kenne mich in ganz Island aus,“ sollst du sagen. „Gibt es im Reykjardalr große Helden?“ wird er sagen. „Diebe und Bösewichte gibt es dort,“ sollst du sagen. Da wird Hrútr lachen und das lustig finden.

Durch diese lebhafteszenische Darstellung erhält Njálls Beschreibung seines Plans den Charakter einer Binnenerzählung, deren Ich-Erzähler allerdings nicht deutlich markiert ist. Der Monolog wird von der Erzählerstimme mit einem Inquit eingeleitet, das Njáll als Sprecher identifiziert: *Þá þagði Njáll nokkura stund ok mælti síðan: „Hugsat hefi ek málit, ok mun þat duga.“*⁶⁰ (Da schwieg Njáll eine Zeit lang und sagte dann: „Ich habe über die

56 Eines der berühmtesten Beispiele für einen solchen Traum findet sich in der *Laxdæla saga*, in der Guðrúns Traum auf ihre vier Ehen hindeutet, die einen sehr großen Teil des Plots der Saga umspannen (*Laxdæla saga*, S. 89–91).

57 Zur bislang unterschätzten narratologischen Bedeutung von Figurenrede und insbesondere auch Figurendialogen s. Phelan 2017, S. 13–19.

58 Brennu-Njáls saga, S. 59–63.

59 Brennu-Njáls saga, S. 60f.

60 Brennu-Njáls saga, S. 59.

Sache nachgedacht, und das hier wird sich bewähren.“) Anschließend folgt der Plan, der nur durch das ‚Du‘ der Anrede an Gunnarr als Fortsetzung der direkten Rede Njálls erkennbar ist. Njáll gibt Gunnarr Anweisungen, deren Umsetzung dann im folgenden Kapitel von der Erzählstimme berichtet wird, allerdings wesentlich kürzer und mit den Dialogen in indirekter Rede – gerade ausführlich genug, um zu zeigen, dass der Plan Njálls korrekt ausgeführt wurde. Damit gibt die Erzählstimme die Übermittlung wichtiger Details der Handlung an eine der Figuren ab, die sie selbst zuvor als klug und umsichtig beschrieben hatte:

Hann var lögmaðr svá mikill, at engi fannsk hans jafningi, vitr var hann ok forspár, heilráðr ok góðgjarn, ok varð allt at ráði, þat er hann réð mǫnnum, hógværr og drenglyndr, langskýnn ok langmínnigr; hann leysti hvers manns vandræði, er á hans fund kom.⁶¹

Er war ein so bedeutender Gesetzessprecher, dass es nicht seinesgleichen gab, weise war er und vorausschauend, gab guten Rat und war redlich; alles, was er den Menschen riet, erwies sich als richtig; er war von ruhigem Wesen und hochherzig, vorausschauend und hatte ein lang zurückreichendes Gedächtnis; er löste die Probleme aller Menschen, die ihn aufsuchten.

Wenn die Erzählstimme es Njáll selbst überlässt, seinen Plan zu schildern, dann garantiert dessen Autorität, dass der Plan auch tatsächlich erfolgreich ist, wie es dann ja auch im anschließenden Kapitel von der Erzählstimme bestätigt wird. Auch wenn Njáll den Plan entwickelt hat, so enthält der Monolog keine subjektiven Äußerungen oder Wertungen, sondern in der mittelalterlichen Vortragssituation wird Njálls Stimme aufgrund der Länge des Monologs für das Publikum zur dominierenden Erzählstimme und übernimmt für ein ganzes Kapitel allein die Aufgabe des Erzählens.

Diese enge Zusammenarbeit von Erzählstimme und Figuren wird besonders deutlich im Wechsel von indirekter zu direkter Rede: *Hann kvezk hafa sigt til landa þeirra allra, er váru meðal Nóregs ok Garðaríkis – ,ok svá hefi ek ok sigt til Bjarmalands.*⁶² (‚Er sagt, er sei mit dem Schiff zu allen Ländern zwischen Norwegen und dem Garðaríki gefahren – ,und außerdem bin ich nach Bjarmaland gefahren.‘). Die Erzählstimme referiert die Figurenrede zunächst in indirekter Rede, übergibt dann der Figur selbst die Verantwortung und damit auch die Autorität für das Gesagte. Die Figur darf dann gewissermaßen ihre Geschichte selbst weitererzählen. Die Saga wird somit im Wechsel zwischen der unpersönlich formulierenden und unmarkierten Erzählstimme und den deutlich markierten Ich-Aussagen der Figuren erzählt.

Dass die Figuren Teil der auktorialen Vielstimmigkeit der Sagas sind, zeigt ihr Bewusstsein für ihre eigene Erzählwürdigkeit, wie hier in der *Króka-Refs saga*:

61 Brennu-Njáls saga, S. 57.

62 Brennu-Njáls saga, S. 75.

[...] ok at skilnaði mælti Gestr við Ref: „Ef þér verðr eigi útkvámu auðit, þá vil ek, at þú látir skrifa frásögn um ferð þína, því at hún mun nökkurum merkilig þykkja, því at ek hygg, at þú sér annar spekingr mestr í várri ætt. [...]“⁶³

[...] beim Abschied sagte Gestr zu Refr: „Falls dir die Rückkehr nicht vergönnt sein sollte, dann will ich, dass du die Erzählung über deine Reise schreiben lässt, weil sie vielen sehr denkwürdig scheinen wird, denn ich glaube, dass du der zweitwichtigste Weise in unserer Familie bist. [...]“

Gestr will, dass Refrs Geschichte aufgeschrieben wird, auch wenn er nicht sagt, wer sie aufschreiben soll. Refrs Geschichte ist erzählenswert, weil sie dem Geschmack und den Erwartungen der öffentlichen Meinung entspricht, die diese Geschichte als *merkilig* („denkwürdig“) und damit als würdigen Bestandteil der narrativen Tradition beurteilen werden. Genau diesem Auftrag kommt dann die Erzählstimme nach, indem sie gleich im Anschluss an Gestrs Bemerkung von Refrs Reise nach Grönland erzählt.

Eine Zwischenstellung zwischen Erzählerstimme und Figurenrede nehmen in den Sagas Strophen ein, die je nach Saga in unterschiedlicher Zahl und Dichte in den Erzähltext eingestreut werden.⁶⁴ Diese Strophen sind größtenteils im skaldischen Metrum des *dróttkvætt* („Hofton“), in geringer Zahl auch in anderen skaldischen Metren, seltener in eddischen Metren verfasst. In den Isländersagas werden diese sowohl syntaktisch als auch in ihrer Bildsprache sehr kunstvollen Strophen vor allem von den Figuren der Diegese gesprochen, die damit ihre subjektive Empfindung und Einschätzung in Zusammenhang mit einem bestimmten Ereignis zum Ausdruck bringen, wie Móðólfur Ketilsson, der eine Strophe spricht, nachdem der Hof Njálls mitsamt seinen Bewohnern von Gegnern niedergebrannt worden war:

Þá kvað Móðólfur Ketilsson vísu:
 Stafr lifir einn, þar er inni
 unnfúrs viðir brunnu,
 synir ollu því snjallir
 Sigfúss, Níals húsa.
 Nú er, Gollnis sonr, goldinn,
 gekk eldr of sjöt rekka,
 ljóss brann hyrr í húsum,
 Høskulds bani ins røskva.⁶⁵

63 Króka-Refs saga, S. 131.

64 Die Isländersagas als Prosimetrum sind Gegenstand eines von DFG und AHRC geförderten Projekts: <https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/neuphilologie/deutsches-seminar/abteilungen/skandinavistik/forschung/the-islendingasogeur-as-prosimetrum/> (letzter Zugriff: 6. November 2022).

65 Brennu-Njáls saga, S. 335 f.

Dann sprach Móðólfr Ketilsson eine Strophe:

Eine ‚Säule des Hofes von Njáll‘ [d.i. Kári Sölmundarson] lebt noch, dort wo die ‚Bäume des Wellenfeuers‘ [d.i. Männer] drinnen verbrannten; die kühnen Söhne des Sigfúss verursachten das. Nun ist, ‚Sohn des Gollnir‘ [d.i. Njáll], der Tod Hǫskulds des Tapferen vergolten; Feuer brannte im Zuhause der Krieger, hell brannten die Flammen im Haus.⁶⁶

In dieser Strophe drückt Móðólfr zum einen seine Zufriedenheit aus, dass der Tod eines seiner Verbündeten nun gerächt ist. Zum anderen bringt er aber auch den Schock über die Grausamkeit der *brenna* zum Ausdruck, bei der Menschen in ihrem eigenen Haus bei lebendigem Leib verbrannt werden. Gefühle werden in den Sagas von der Erzählstimme in der Regel nur dann explizit erwähnt, wenn sie von den Figuren öffentlich zur Schau getragen werden, das heißt von anderen gesehen werden können. Häufig handelt es sich dabei um Trauer um einen getöteten jungen Mann, oder um Wut, ausgelöst durch eine Ehrverletzung. Solche öffentlich gezeigten Gefühle initiieren Handlungen und sind daher für die Erzählstimme relevant. Private Gefühle sind dagegen auf das Hausinnere oder geschlossene Räume beschränkt und werden dort entweder von den Figuren selbst geäußert oder müssen vom Publikum interpretativ erschlossen werden.⁶⁷ Skaldenstrophen sind mit ihrer streng regulierten, von der Prosa deutlich unterschiedenen Sprache und Form ebenfalls eine Art geschlossener Raum in der Saga, in dem eine Figur über ihre eigenen Gefühle sprechen und ihr Inneres damit sichtbar machen kann. Aufgrund der hermetischen Sprache der Skaldik werden diese subjektiven Äußerungen jedoch nicht unmittelbar zugänglich. Das Setting dieser Strophen ist oft diffus, sowohl was die räumliche Situierung der sie sprechenden Figuren angeht als auch ihren zeitlichen Bezug zu den unmittelbar vorangehenden Ereignissen. Zwar werden die Strophen aufgrund der sonst linear verlaufenden Chronologie der Saga als direkte Reaktion impliziert, sind aber gewissermaßen eine Auszeit in der Diegese – wie ein beiseite gesprochener Text im Theater. Sie unterbrechen den Erzählfluss und zwingen das Publikum innezuhalten, weil sich der Sinn der Strophen nicht auf Anhieb erschließt. Sie sind zwar Äußerungen einer Figur der Diegese in direkter Rede, sind aber durch die stilisierte Sprache ästhetische Fremdkörper im Prosatext. Auch wenn Strophen bisweilen in eine längere direkte Rede einer Figur eingebettet sind, so werden sie doch in der Regel durch ein formelhaftes Inquit wie im obigen Beispiel von der Erzählstimme markiert und damit von der ‚normalen‘ Figurenrede abgesetzt.

Strophen werden aber auch von der Erzählstimme zitiert, zur Authentifizierung des Erzählten, wie hier in der *Eyrbyggja saga*:

66 Der besseren Verständlichkeit halber orientiert sich die Übersetzung an der Prosawortfolge der Strophe.

67 Vgl. hierzu Gropper 2020.

Þar fellu þrír menn af Kjalleklingum, en fjórir af Illuga. Styrr Þórgrímsson vá þá tvá menn. Svá segir Oddr í Illugadrápu:

Drótt gekk sýnt á sættir,
svellendr en þar fellu
þremja svells fyr þolli
rír andvöku randa;
áðr kynfrömuðr kæmi
kvánar hreggs við seggi,
frægt gøðisk þat fyrða
fórráð, griðum Snorri.⁶⁸

Da fielen drei Männer der Kjallklingar und vier Männer des Illugi. Styrr Þórgrímsson erschlug damals zwei Männer. So sagt Oddr in der Illugadrápa [dem Preislied auf Illugi]: Die Schar [der Kjalleklingar] schloss zögernd Frieden, drei Männer fielen durch den Krieger [Illugi], ehe der Krieger Snorri einen Waffenstillstand erzielte; diese Führungskraft wurde berühmt.⁶⁹

Die anonyme Erzählstimme belegt die Aussage über den Ausgang des Kampfes mit dem Zitat eines namentlich genannten Skalden, der als Augenzeuge des Geschehens und damit als verlässliche Quelle ein Preisgedicht auf einen der Kämpfenden verfasst hat. Die Strophe ist extradiegetisch, weil sie von der Erzählstimme zitiert wird, sodass der Verfasser der Strophe die Erzählstimme auktorial unterstützt. Aus der Sicht der Figuren steht der Verfasser der Strophe als Zeitgenosse ihnen jedoch näher als die Erzählstimme, die sich ja dezidiert als in zeitlicher Distanz zu den erzählten Ereignissen präsentiert. Damit verbinden diese extradiegetischen Skaldenstrophen die verschiedenen Erzählebenen und damit auch die narrativen Instanzen. Die extradiegetische Erzählstimme kann Strophen zitieren, die von Figuren in anderen Erzählungen auf intradiegetischer Ebene gesprochen werden. Stimmen, die zeitgleich mit den Figuren der Diegese sprechen, ergänzen die sich als zeitlich different inszenierende Erzählstimme. Gleichzeitig werden mittels der Strophen die anonymen extradiegetischen Instanzen von Erzählstimme und Tradition durch ein personalisiertes Ich ergänzt, das sonst fast ausschließlich auf die intradiegetische Ebene beschränkt ist.

Alle insgesamt ca. 40 Isländersagas weisen dieses Konzept des vielstimmigen Erzählens auf, wenn auch in jeweils unterschiedlicher Ausprägung und unterschiedlicher Zusammensetzung dieser Vielstimmigkeit. In manchen Sagas, wie zum Beispiel der *Reykðæla saga*, wird die Erzählstimme sehr stark von der Tradition unterstützt, wohingegen in anderen Sagas, wie zum Beispiel der *Njáls saga*, die intradiegetische öffentliche Meinung als sehr deutliche Stimme wahrgenommen wird. Auch der Anteil der Figurenrede ist von Saga zu Saga sehr verschieden. So gibt die *Reykðæla saga* Figurenrede fast

68 Eyrbyggja saga, S. 32.

69 Der besseren Verständlichkeit halber orientiert sich die Übersetzung an der Prosawortfolge der Strophe.

ausschließlich in indirekter Rede wieder, während die Figuren in der *Njáls saga*, wie oben gezeigt, die Erzählstimme ergänzen. Manche Sagas, wie die *Eyrbyggja saga*, enthalten eine Vielzahl von Strophen, die sich über die gesamte Erzählung verteilen, während andere Sagas, wie die *Reykðæla saga*, nur vereinzelte oder, wie die *Hrafnkels saga*, auch gar keine Strophen aufweisen. Gemeinsam ist jedoch dem gesamten Korpus der Isländersagas, dass sich eine Vielzahl von Instanzen am Erzählen beteiligen, sowohl auf extradiegetischer als auch auf intradiegetischer Ebene, wobei bis auf wenige Ausnahmen ein Erzähler-Ich auf die Figurenrede der intradiegetischen Ebene beschränkt ist. Extra- und intradiegetische Stimmen ergänzen einander, gewissermaßen wie ein Chor mit einzeln hervortretenden Solisten, legen es aber nicht darauf an, widersprüchliche Geschichten zu erzählen.

4. Die plurale Autorschaft der Isländersagas

In den Isländersagas ist Autorschaft nur sehr schwach markiert. Jegliche Anzeichen einer emphatischen Autorschaft, wie namentliche Zuschreibung, Ich-Erzähler oder attribuierende Paratexte fehlen so gut wie vollständig. Stattdessen finden sich in den Sagas zahlreiche Hinweise auf ein mehrstimmiges Erzählen – sowohl auf intradiegetischer als auch auf extradiegetischer Ebene. Jede Saga wird von einer Reihe unterschiedlicher Stimmen erzählt, die alle gemeinsam zur Gesamterzählung beitragen. Auf der extradiegetischen Ebene sind dies die Erzählstimme und die Tradition sowie von der Erzählstimme zitierte Quellen, auf der intradiegetischen Ebene handelt es sich um Figurenrede und die öffentliche Meinung. Auf der intradiegetischen Ebene gibt es individuelle Stimmen, die sich in der Figurenrede äußern, aber es gibt mit der öffentlichen Meinung auch eine kollektive Stimme.⁷⁰ Wie das Beispiel von Njálls Plan gezeigt hat, kann Figurenrede auch polyphon sein, indem die Figur in ihrer eigenen Rede mehrere andere Figuren sprechen lässt.⁷¹

Auf der extradiegetischen Ebene gibt es mit der Tradition eine dezidiert kollektive Stimme, während die Erzählstimme zwischen individuellem *ek* (‘ich’) und kollektivem *vér* (‘wir’) oszilliert, die meiste Zeit aber unpersönlich formuliert.

In der Saga finden wir somit ein mehrstimmiges oder polyphones Erzählen, in dem die Stimmen jedoch nicht wie in Bachtins Konzept der Polyphonie vom Autor orchestriert werden und dessen Intention zum Ausdruck bringen,⁷² sondern bei dem alle Stimmen gemeinsam zur Entstehung der Saga beitragen und damit selbst auktoriale Kraft haben. Zwar werden durch die diversen Stimmen durchaus widersprüchliche Meinungen, Lücken in der Tradition oder auch alternative Erzählversionen offengelegt und damit auch das Erzählverfahren selbst reflektiert, aber daraus entsteht insgesamt

70 Zur kollektiven Erzählstimme (narrativen Instanz) s. Roggenbuck 2020, S. 87.

71 Zur polyphonen Figurenrede s. Roggenbuck 2020, S. 109f.

72 Bachtin 1985, S. 227f.

nicht der Eindruck des unzuverlässigen oder subversiven Erzählens – was jedoch natürlich nicht ausschließt, dass es subversive Aktionen oder Rede innerhalb der Diegese geben kann. Diese verschiedenen Erzählinstanzen sind sich ihrer Verantwortung für die Selektion und Interpretation im Akt des Erzählens bewusst und reflektieren damit das Bewusstsein, an einer pluralen kollektiven Autorschaft teilzuhaben. Die narrative Mehrstimmigkeit der Sagas ist das Produkt einer „shared“ Autorschaft und zeigt, dass die Sagas „the work of men, though not the work of a man“ sind.⁷³ Die Erzählung wird zwar von der Erzählstimme – die selbst zwischen Singular und Plural changiert – strukturiert und organisiert, aber die gemeinsame Perspektive der Erzählung wird von der Tradition bestimmt.⁷⁴

Das kollektive Gedächtnis der Gemeinschaft, repräsentiert durch die Stimmen von Tradition und öffentlicher Meinung, ist die eigentliche auktoriale Kraft, die den Spielraum der Erzählung definiert. Der Wechsel zwischen dem ‚ich‘ der Figurenrede, dem ‚ich‘ / ‚wir‘ der Erzählstimme und dem ‚man‘ (*svá er sagt*; ‚so wird erzählt‘ oder *menn segja*; ‚die Leute erzählen‘) von Tradition und öffentlicher Meinung produziert keinen Gegensatz zwischen individuellem oder pluralem Erzählen, sondern repräsentiert unterschiedliche Perspektiven auf das Erzählte. Die verschiedenen Stimmen unterminieren nicht eine übergeordnete Erzählstimme, sondern sie ergänzen sowohl die Erzählstimme als auch sich gegenseitig, erzählen die Geschichte gemeinsam, indem sie unterschiedliche Perspektiven, Positionen und Facetten beitragen. Es geht nicht darum, die eine richtige Geschichte zu erzählen, sondern aus den zur Verfügung stehenden Möglichkeiten eine gute Geschichte zusammenzusetzen (*setja saman*). Unterschiedliche Erzählversionen werden zwar markiert, aber nicht als richtig oder falsch bewertet, sondern als verschiedene Möglichkeiten des Erzählens offengehalten. Die Markierung von Varianz reflektiert das Bewusstsein der ästhetischen Faktur: Der Spielraum der erzählenden Instanzen besteht darin, wie die Geschichte erzählt wird, was ausgewählt und wie betont wird.

Begründungsfluchtpunkt der pluralen Autorschaft der Isländersagas ist die Stärke der narrativen Tradition, deren Wertschätzung sich ästhetisch in der Inszenierung einer sich selbst mehrstimmig erzählenden Erzählung äußert. Die Mehrstimmigkeit dieser Erzählung verschränkt die extradiegetische mit der intradiegetischen Ebene. Trotz der engen Beziehung der Isländersagas zur mündlichen Tradition repräsentieren sie nur bedingt orales Erzählen im Sinne von konventionellem natürlichem Erzählen, weil sie zwar durchaus konventionell, das heißt linear chronologisch erzählen, aber unnatürliche Elemente enthalten.⁷⁵ Die Sagas überschreiten die Grenzen narrativer Kommunikation, indem zum Beispiel ihre Figuren Aufgaben der Erzählstimme über-

73 Der Begriff der ‚shared authorship‘ und das Zitat stammen von C. S. Lewis 1966, S. 39.

74 Vgl. hierzu Lotman / O’Toole 1975, S. 342.

75 Siehe die Tabelle bei Skov Nielsen 2011a, S. 85.

nehmen oder hochartifizielle Strophen sprechen.⁷⁶ Die in den Sagas dennoch vielfach vorhandenen Ähnlichkeiten mit ‚natürlichen‘ Praktiken oralen Erzählens sind keine Relikte, die die schriftliche Gestaltung der Sagas überlebt haben oder die durch die literarisch überarbeitete Oberfläche durchscheinen, sondern sie sind Teil der Ästhetik einer Erzählkunst, die aus der kontinuierlichen Interaktion von künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Rezeption besteht. Die Transmission der Sagas spiegelt eine kontinuierliche Reflexion über die Aushandlungen zwischen literarischer Konvention und Publikumserwartung in einem sich zwar langsam, aber stetig verändernden gesellschaftlichen Kontext. Die in mittelalterlichen Texten häufig vorkommenden Formulierungen, dass jeder, der es besser wisse, eine Erzählung korrigieren möge, sind – wie Hinweise auf alternative Versionen belegen – in den Sagas keine leeren Floskeln, sondern Programm kollektiver Autorschaft.

Die Nachhaltigkeit dieser Ästhetik pluralen Erzählens zeigt sich auch in der Überlieferungsgeschichte der Isländersagas. Zahlreiche Sagas, wie zum Beispiel auch die *Njáls saga*, sind in verschiedenen Versionen überliefert, die oft gleichzeitig zirkulierten. Das komplexe Stemma der *Njáls saga* zeigt, dass zahlreiche Handschriften keiner der Versionen eindeutig zugeordnet werden können.⁷⁷ Es gab also keine ‚richtige‘ oder ‚endgültige Version‘, sondern sie konnte – innerhalb der von den Kontrollinstanzen Tradition und öffentliche Meinung (Publikum) vorgegeben Grenzen variiert werden. Diese Versionen sind Ergebnisse einer ständigen Interaktion mit dem Publikum, einem narrativ produktiven Geben und Nehmen als Kraftquelle der Wertschätzung pluraler Autorschaft. Das Publikum der Saga übernimmt die Aufgaben von öffentlicher Meinung und Tradition, indem es eine Saga akzeptiert, der weiteren Überlieferung für Wert befindet und sie eventuell einem neuen Kontext und neuen Erwartungen anpasst. Während im modernen Konzept von Autorschaft der Aspekt der Eigenlogik mit der Betonung auf Authentizität und Autonomie dominiert, ist die Ästhetik pluraler Autorschaft in den Sagas bestimmt durch ständige Aushandlungen zwischen (Re-)Produzierenden und Rezipierenden der Texte. Innovation und Veränderung sind möglich, aber der Spielraum dafür wird von der Tradition – repräsentiert durch das jeweils rezipierende Publikum – bestimmt und kontrolliert. Autorschaft bedeutet kein Urheberrecht an einer Erzählung, sondern Teilhabe an der gemeinsamen Tradition durch die Realisierung einer neuen Version der Geschichte.

Die Isländersagas sind somit flexible Erzählungen, für die erst mit dem Beginn der Editionsphilologie ‚der eine richtige‘ Wortlaut eines imaginierten Archetypus festgelegt wurde, für den dann ein Autor gesucht wurde. Damit wurde editionsphilologisch versucht, die Mehrstimmigkeit der Isländersagas auf eine einzige, verantwortliche Stimme zu reduzieren, die möglichst namentlich dingfest gemacht werden soll und die für große

76 Zur ‚unnatürlichen‘ Figurenrede vgl. Skov Nielsen 2011b.

77 Vgl. hierzu das Stemma in Lethbridge / Svanhildur Óskarsdóttir, plate 12.

Teile der Forschung auch heute noch als Voraussetzung dafür gilt, dass die Sagas als Literatur mit künstlerischem Anspruch analysiert werden können. Bis über das Mittelalter hinaus lud jedoch die mehrstimmige Erzählweise der Saga dazu ein, dass sich auch immer wieder neue Stimmen am Erzählen beteiligen. Damit müssen wir uns vom Gedanken einer Isländersaga als abgeschlossenes Werk ebenso verabschieden wie von der Idee einer individuellen, identifizierbaren und benennbaren, allein verantwortlichen Autorinstanz.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Brennu-Njáls saga, hg. von Einar Ólafur Sveinsson, Reykjavík 2010 (1954) (Íslenzk Fornrit 12).
 Eyrbyggja saga, hg. von Einar Ólafur Sveinsson / Matthías Þórðarson, Reykjavík 1935 (Reprint 1985) (Íslenzk fornrit 4).
 Króka-Refs saga, in: Kjalnesinga saga, hg. von Jóhannes Halldórsson, Reykjavík 1959 (Íslenzk Fornrit 14), S. 117–160.
 Laxdæla saga, hg. von Einar Ólafur Sveinsson, Reykjavík 1934 (Íslenzk fornrit 5).
 Morkinskinna I, hg. von Ármann Jakobsson / Þórður Ingi Guðjónsson, Reykjavík 2011 (Íslenzk Fornrit 23).
 [Sneglu-Halla þáttur, Flateyjarbók], in: Eyfirðinga sögur, hg. von Jónas Kristjánsson, Reykjavík 1956 (Reprint 2001) (Íslenzk fornrit 9), S. 261–295.
 Stjörnu-Odda draumr, in: Harðar saga, hg. von Þorhallur Vilmundarson / Bjarni Vilhjálmsson, Reykjavík 2009 (1991) (Íslenzk Fornrit 13), S. 457–481.

Sekundärliteratur

- Assmann 2012 = Assmann, Aleida: Introduction into Cultural Studies. Topics, Concepts, Issues, Berlin 2012 (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 36).
 Bachtin 1985 = Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostojevskijs, übers. von Adelheid Schramm, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1985.
 Baetke 2006 = Baetke, Walter: Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur. Vollständiges Faksimile der 1. Auflage (Berlin 1965–1968) zusammen mit Titelei und beiden Vorwörtern der zweiten, durchgesehenen Auflage (Darmstadt 1970) samt Korrekturen, Greifswald 2006.
 Berensmeyer / Buelens / Demoor 2012 = Berensmeyer, Ingo / Buelens, Gert / Demoor, Marysa: Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship, in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 60.1 (2012), S. 5–30.
 Callow 2017 = Callow, Chris: Dating and Origins, in: Ármann Jakobsson / Sverrir Jakobsson (Hgg.): The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas, London / New York 2017, S. 15–33.
 Cleasby / Gudbrand Vigfusson 1874 = Cleasby, Richard / Gudbrand Vigfusson: An Icelandic-English Dictionary, Oxford 1874. Online-Edition der American-Scandinavian Foundation: http://www.ling.upenn.edu/~kurisuto/germanic/oi_cleasbyvigfusson_about.html (letzter Zugriff: 6. November 2022).

- Elín Bára Magnúsdóttir 2015 = Elín Bára Magnúsdóttir: Eyrbyggja saga. Efni og höfundareinkenni, Reykjavík 2015 (Íslenzk fræði 65).
- Glauch 2010 = Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Harald Haferland / Mathias Meyer (Hgg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 149–185.
- Glauser 2016 = Glauser, Jürg: Mittelalter (800–1500), in: Jürg Glauser (Hg.): Skandinavische Literaturgeschichte, Stuttgart 2016, S. 1–51.
- Glauser 2021 = Glauser, Jürg: „... who is the author of this book?“ Creating Literary Authorship in Medieval Iceland, in: Lukas Rösli / Stefanie Gropper (Hgg.): In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship, Berlin / Boston 2021 (Andere Ästhetik – Studien 1), S. 17–52.
- Gropper 2020 = Gropper, Stefanie: The Human Condition, in: Massimiliano Bampi / Carolyne Larrington / Sif Rikhardsdottir (Hgg.): A Critical Companion to Old Norse Literary Genre, Cambridge 2020 (Studies in Old Norse Literature 5), S. 177–191.
- Gropper 2023 = Gropper, Stefanie: Authorship and auctoritas in Sagas of Early Icelanders. The example of Reykdæla saga, in: Wilhelm Heizmann / Jan van Nahl (Hgg.): Gedenkschrift für Heinrich Beck, Berlin / New York (erscheint 2023).
- Kress 1980 = Kress, Helga: „Mjök mun þér samstaft þykkja“ – Um sagnahefð og kvenlega reynslu í Laxdæla sögu, in: Anna Sigurðardóttir / Valborg Bentsdóttir / Guðrún Gísladóttir / Svanlaug Baldursdóttir (Hgg.): Konur skrifa: til heiðurs Önnu Sigurðardóttir, Reykjavík 1980, S. 97–109.
- Kreutzer 1977 = Kreutzer, Gert: Die Dichtungslehre der Skalden. Poetologische Terminologie und Autorenkommentare als Grundlagen einer Gattungspoetik, 2. Aufl. Meisenheim 1977.
- Lethbridge / Svanhildur Óskarsdóttir 2018 = Lethbridge, Emily / Svanhildur Óskarsdóttir (Hgg.): New Studies in the Manuscript Tradition of *Njáls saga*. The historia mutila of *Njála*, Kalamazoo 2018 (The Northern Medieval World).
- Lewis 1966 = Lewis, C. S.: The Genesis of a Medieval Book, in: C. S. Lewis: Studies in Medieval and Renaissance Literature, hg. von Walter Hooper, Cambridge 1966, S. 20–40.
- Liberman 2019 = Liberman, Anatoly: The Saga Mind and the Beginnings of Icelandic Prose, Lewiston 2019.
- Lönnroth 1970 = Lönnroth, Lars: Rhetorical Persuasion in the Sagas, in: Scandinavian Studies 42.2 (1970), S. 157–189.
- Lotman / O’Toole 1975 = Lotman, Juri Michailowitsch / O’Toole, Lawrence M.: Point of View in a Text, in: New Literary History 6.2 (1975): On Narrative and Narratives, S. 339–352.
- Merkelbach 2019 = Merkelbach, Rebecca: Monsters in Society. Alterity, Transgression, and the Use of the Past in Medieval Iceland, Berlin / Boston 2019 (The Northern Medieval World).
- Müller 1997 = Müller, Jan-Dirk: Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskurse, in: V. Nigel Palmer / Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 149–166.
- Müller 2018 = Müller, Kevin: The Terminology of Reading and Writing in Sturlunga Saga, in: Jürg Glauser / Kate Heslop (Hgg.): RE:writing. Medial Perspectives on Textual Culture in the Icelandic Middle Ages, Zürich 2018 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 29), S. 143–163.
- Müller 2020 = Müller, Kevin: Schreiben und Lesen im Altisländischen. Lexeme, syntagmatische Relationen und Konzepte in der *Jóns saga helga*, *Sturlunga saga* und *Laurentius saga biskups*, Tübingen 2020 (Beiträge zur Nordischen Philologie 66).
- Müller-Wille 2006 = Müller-Wille, Klaus: Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870), in: Jürg Glauser (Hg.): Skandinavische Literaturgeschichte, Stuttgart 2006, S. 131–182.

- North 2009 = North, Richard: Sighvatr Sturluson and the Authorship of *Víga-Glúms saga*, in: Wilhelm Heizmann / Klaus Bödl / Heinrich Beck (Hgg.): *Analectica Septentrionalia. Beiträge zur nordgermanischen Kultur- und Literaturgeschichte*, Berlin / New York 2009 (= Ergänzungsbände zum Reallexikon für germanische Altertumskunde 65), S. 256–280.
- Phelan 2017 = Phelan, James: *Somebody Telling Somebody Else. A Rhetorical Poetics of Narrative*, Columbus 2017 (Theory and Interpretation of Narrative).
- Poole 2012 = Poole, Russell: Eyvindr skáldaspillir Finnsson, in: *Poetry from the Kings' Sagas 1. Part 1*, hg. von Diana Whaley, Turnhout 2012 (Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1), S. 171–235.
- Ranković 2007 = Ranković, Slavica: Who is Speaking in Traditional Texts? On the Distributed Author of the Sagas of Icelanders and Serbian Epic Poetry, in: *New Literary History* 38.2 (2007), S. 293–307.
- Ranković / Ranković 2012 = Ranković, Slavica / Ranković, Miloš: The Talent of the Distributed Author, in: *Slavica Ranković* (Hg.): *Models of Authorship in the Middle Ages*, Toronto 2012 (Papers in Mediaeval Studies), S. 52–75.
- Roggenbuck 2020 = Roggenbuck, Stefanie: *Narrative Polyphonie. Formen von Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Erzähltexten*, Berlin / Boston 2020 (Narratologia 70).
- Sävborg 2017 = Sävborg, Daniel: Style, in: Ármann Jakobsson / Sverrir Jakobsson (Hgg.): *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, London / New York 2017, S. 111–126.
- Sigurður Nordal 1953 = Sigurður Nordal: *Litteraturhistorie. B: Norge og Island*, Stockholm / Oslo / København 1953 (Nordisk kultur 8).
- Sigurður Nordal 1958 = Sigurður Nordal: *Hrafnkels saga Freysgoða: A Study*, übers. von R. George Thomas, Cardiff 1958 [Originalfassung: Nordal, Sigurður: *Hrafnkatla*, Reykjavík 1940 (Studia Islandica 7)].
- Skov Nielsen 2011a = Skov Nielsen, Henrik: Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration, in: Jan Alber / Rüdiger Heinze (Hgg.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, Berlin / New York 2011 (Linguae & Litterae 9), S. 71–88.
- Skov Nielsen 2011b = Skov Nielsen, Henrik: Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?, in: Per Krogh Hansen / Stefan Iversen / Henrik Skov Nielsen / Rolf Reitan (Hgg.): *Strange Voices in Narrative Fiction*, Berlin / New York 2011 (Narratologia 30), S. 55–82.
- Torfi Tulinius 2004 = Torfi Tulinius: *Skáldið í skriftinni: Snorri Sturluson og Egils saga*, Reykjavík 2004.
- Weber 1972 = Weber, Gerd Wolfgang: ‚Fact‘ und ‚Fiction‘ als Maßstäbe literarischer Wertung in der Saga, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 101 (1972), S. 188–200.
- Whaley 2005 = Whaley, Diana: Skaldic Poetry, in: Rory McTurk (Hg.): *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford 2005 (Blackwell Companions to Literature and Culture 31), S. 479–502.
- Worstbrock 1999 = Worstbrock, Franz-Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna vitrae 16), S. 128–142.

„Anders als alle anderen Egils sagas“

Zum Konnex von Einzelverfasserschaft und anderer Ästhetik im spätvormodernen Island

Abstract

In the long-lasting Icelandic manuscript culture, the production and reception of sagas was situated in a narrative tradition characterised by the absence of notions of an author genius and a high degree of *mouvance* and *variance*: from the 13th to the 19th century Icelandic saga literature was transmitted anonymously and in handwritten form in ever new retextualisations, accompanied by reiterating changes of medium (oral / written) and genre (prose / verse). It is therefore less the absence than the more or less sudden appearance of attributions of authorship for these kinds of texts in the course of the 18th century that is remarkable in the Icelandic case. In a first generation of Icelandic literary histories and philological treatises in this period, not only new saga narratives, but also new versions of medieval texts were ascribed to individual authors. The identification of text (versions) with authors often came along with negative assessments of the literary quality of these texts. This conjunction indicates that particular texts that do not meet the aesthetic conventions of saga literature were singled out as works of individuals and that identifiable authorship thus reflects notions of aberration from the literary tradition in the Icelandic case. The humanistic treatises exhibit at the same time a high awareness of and nuanced terminology for the complex processes of rewriting and plural authorship of the handwritten Icelandic narrative tradition. This chapter will discuss prominent examples of this protophilological discourse as to their reflection of and relation to Icelandic textual and literary culture in the late pre-modern period.

Keywords

Iceland, Saga Literature, Literary History, Humanism, 18th Century, Jón Ólafsson úr Grunnavík, Árni Magnússon

Die einsetzende Beschäftigung mit Konzepten von Einzelverfasserschaft in der ausgehenden isländischen Vormoderne ist konstitutiv und untrennbar mit Praktiken pluraler Autorschaft verbunden. Der folgende Beitrag zeigt, dass die Zuschreibung von Verfasserschaft im isländischen 18. Jahrhundert durchaus ambig war und nicht in traditionellen Positionen von positiv konnotierter, innovativer Einzelverfasserschaft und negativ konnotierter, epigonaler pluraler Autorschaft aufgeht.¹ Autorschaftszuschrei-

1 Dieser Beitrag entspringt den Arbeiten im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts *Romanhaftwerden. Skandinavische Prosaliteratur der späten Vormoderne*

bungen in literaturhistorischen Abhandlungen dieser Zeit reflektieren vielmehr Auseinandersetzungen in einem Spannungsfeld zwischen alten und neuen Konzepten von Autorschaft, die zugleich noch junge Entwicklungen einer philologischen Tradition und damit verbundene Kanonisierungsprozesse reflektieren.

Nach einigen allgemeinen Ausführungen zur Überlieferung der isländischen Prosaliteratur der Vormoderne sollen in Auseinandersetzung mit frühen Vertretern isländischer Literaturgeschichtsschreibung, dem 1738 verfassten *Apparatus ad Historiam Literariam Islandicam* von Jón Ólafsson aus Grunnavík und Notizen seines Lehrers Árni Magnússon, einsetzende Reflexionen über auktoriale Praktiken und Rahmenbedingungen vormoderner isländischer literarischer Produktion aufgezeigt werden. Weiterhin wird argumentiert, dass die mit diesen literaturhistorischen Schriften einsetzende Kanonisierung der mittelalterlichen Tradition eine enge Verflechtung von Ideen getreuer Tradition, angesetzten ästhetischen Idealen und Ideen von Autorschaft aufweist.

1. Anonyme offene Überlieferung und plurale Autorschaft

Die anonyme Überlieferung bildet den Normalfall der Textproduktion und -rezeption im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Island. Im 13. Jahrhundert setzt eine langlebige Texttradition von volkssprachlichen Prosatexten ein, der sogenannten Sagaliteratur, die ein breites thematisches und stoffliches Spektrum von übersetzter hagiographischer, höfischer und pseudohistorischer Literatur des Kontinents über historiographisch angelegte Texte zur Geschichte Islands und des norwegischen Königreichs bis hin zu der Heldenepik oder Märchentraditionen nahestehenden Erzählungen über frühere historische und vorhistorische Zeiten umfasst.² Allen diesen Textgruppen ist gemeinsam, dass sie bis auf wenige Ausnahmen anonym überliefert sind, ohne Nennung von Autor-, Kompilator- oder Schreiberinstanzen, und dass sie in einer offenen Texttradition in immer neuen Abschriften handschriftlich tradiert und dabei auch stets neu kompiliert und arrangiert wurden.³ Nur für einige wenige Prosatexte ist in der mittelalterlichen

an der Universität Zürich (<https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/romanhaftwerden.html>, letzter Zugriff: 6. November 2022).

- 2 Einen umfassenden Forschungsüberblick über Debatten um das Verhältnis von Historizität und Fiktionalität sowie die Verwendung der Begriffe der Historiographie und Pseudohistoriographie im Kontext der Sagaliteratur gibt O'Connor 2017.
- 3 Gängige Bezeichnungen für diese verschiedenen Teile der Sagaliteratur sind im deutschsprachigen Kontext Heiligensagas, Bischofssagas, Rittersagas, Antikensagas, Isländersagas, zeitgenössische Sagas, Königssagas, Vorzeitsagas, Märchensagas. Diese heute gängigen, teilweise mit kleineren Varianzen vorgenommenen Textgruppenunterteilungen und -bezeichnungen sind Resultate der nicht zuletzt im Umfeld von Árni Magnússon im 18. Jahrhundert einsetzenden philologischen

Handschriftentradition eine verfassende, schreibende oder kompilierende Instanz namentlich genannt. Bei den wenigen Ausnahmen handelt es sich vorwiegend um Übersetzungen höfischer Literatur sowie Texte über die vornehmlich zeitgenössische Geschichte des norwegischen Königreichs und Islands.⁴

Im 17. und noch mehr im 18. Jahrhundert setzte ein umfassender Prozess der Sichtung, Katalogisierung und erneuter Abschriften der mittelalterlichen Texte im Rahmen antiquarischer und protophilologischer Unterfangen ein. Zugleich wurden bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts immer weiter neue Prosatexte, neue Sagas, verfasst und in handschriftlicher Form festgehalten und distribuiert, auch diese meist anonym, in einigen Fällen jedoch mit Autornamen in Verbindung gebracht – hierauf wird später noch zurückzukommen sein. Zwar erschienen seit dem 17. Jahrhundert auch erste gelehrte Editionen einzelner Texte; das hauptsächliche Überlieferungs- und Distributionsmedium für volkssprachliche Prosaliteratur blieb jedoch im isländischen Rezeptionskontext mindestens bis ins 19. Jahrhundert hinein die Handschrift.⁵

2. *Poetae et scriptores*: Autorschaftskonzepte in frühneuzeitlichen isländischen Literaturgeschichten

Die Pluralität der Autorschaftsprozesse der vormodernen isländischen Prosaliteratur wird nun auffälligerweise gerade in einer neu aufkommenden Gattung von Texten im 18. Jahrhundert, die sich eigentlich gerade dem einen Autor zuwendet, erstmals gebündelt deutlich: Literaturgeschichten, die in handschriftlicher und vereinzelt auch in gedruckter Form ab den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts im isländischen Kontext erhalten sind. Ebenso wie in anderen Regionen Europas setzt eng verbunden mit dem Aufkommen von Druckkultur und humanistischen Strömungen auch im isländischen Kontext ein Streben nach Identifikation und Inszenierung von Autorinstanzen ein, und

Forschung; die Bezeichnung der verschiedenen Textgruppen als Saga findet sich hingegen bereits in der mittelalterlichen Handschriftentradition. Das Nomen *saga* ist eine Nominalderivation des Verbs *segja* (‚erzählen‘). Zu Begriff, Überlieferung und Charakteristika der Sagaliteratur s. einführend Clunies Ross 2010, zur Anonymität der Überlieferung und Autorschaftskonzepten vgl. insbesondere S. 50f.

- 4 Auch in diesen Fällen sind die Nennungen oftmals eher als Aufrufen einer *auctoritas* denn als Identifikation eines *auctor* einzuordnen. Vgl. dazu Sverrir Tómasson 1988, S. 222–236; Glauser 2010; Rohrbach 2021.
- 5 Zur langlebigen isländischen Handschriftentradition in Koexistenz mit einem nur langsam aufkommenden heimischen Druckwesen in der Frühen Neuzeit vgl. McKinnell 1978–1981; Glauser 1994; Driscoll 1997; Driscoll / Margrét Eggertsdóttir 2017.

dieses Streben reflektierend lieferten die frühen Literaturgeschichten vornehmlich Listen von Autoren und den ihnen zugeschriebenen Werken.⁶

Einer der ältesten dieser literaturhistorischen Traktate ist der 1738 handschriftlich verfasste *Apparatus ad Historiam literariam Islandicam* von Jón Ólafsson aus Grunnavík (1705–1779), einem Schreiber und Assistenten des bekanntesten isländischen Handschriftensammlers und Protophilologen Árni Magnússon (1663–1730), der auch in der nach seinem Tod entstandenen Literaturgeschichte seines Schülers seine Spuren hinterließ.⁷ Der handschriftlich überlieferte, erstmals 2018 von Guðrún Ingólfssdóttir und Þórunn Sigurðardóttir herausgegebene Traktat listet zentrale Werke der isländischen Literatur sowie jeweils in alphabetischer Reihenfolge isländische Dichter, Gelehrte, Bischöfe, Schulmeister und Verfasser vor und nach der Reformation unter Nennung der ihnen zugeschriebenen Werke auf.⁸ Dabei unterscheidet Jón Ólafsson zwischen *poetæ* und *scriptores*:

Tertia pars historiae literariae Islandicae continens nomina scriptorum & poetarum, qui ante et post Reformationem Lutherim vixere, cum brevi eorundem vitæ descriptione atqve operum recensu. Tribus sectionibus distincta, Quarum prima bimembris est, sistens primo scriptores, et mox deinde poetas.⁹

Der dritte Teil der isländischen Literaturgeschichte enthält Namen von Schreibern und Dichtern, die vor oder nach der lutherischen Reformation lebten, mit einer kurzen Beschreibung ihres Lebens und einer Zusammenfassung ihres Werks. In drei Unterteile geteilt, von denen der erste aus zwei Teilen besteht, zunächst die *scriptores* und dann die *poetæ*.

- 6 Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, die umfangreiche Forschung zum Aufkommen der Genieästhetik im 18. Jahrhundert zu rekapitulieren; stattdessen sei lediglich auf einige für diesen Kontext besonders einschlägige Studien verwiesen. Zur Differenz von vormodernen und modernen Autorschaftsmarkierungen vgl. Haferland 2011. Zur Auseinandersetzung mit und Inszenierung von Einzelautorschaft in der frühneuzeitlichen Tradition des Kontinents im Spannungsfeld von Druck- und Handschriftenkultur vgl. Ezell 2019. Zu britischen Autorschaftsdebatten im 18. Jahrhundert vgl. Schellenberg 2019.
- 7 Der *Apparatus* ist überliefert in der Handschrift KB Add 3 fol. in der Arnamagnæanischen Sammlung in Reykjavík. Zu Jón Ólafssons Wirken s. die immer noch maßgebliche Studie von Jón Helgason (1926, zum *Apparatus* vgl. darin S. 177–205); dabei geht Jón Helgason vornehmlich auf Jón Ólafssons Ausführungen zu postreformatorischen Autoren ein. Zu Anlage und Einbettung von Jón Ólafssons *Apparatus* in zeitgenössische Entwicklungen vgl. Guðrún Ingólfssdóttir / Þórunn Sigurðardóttir 2015. Zu Árni Magnússons Vita und Werk vgl. Már Jónsson 2012.
- 8 Guðrún Ingólfssdóttir und Þórunn Sigurðardóttir (2015, S. 35f.) weisen zu Recht darauf hin, dass der *Apparatus* keine bloße Verfasserliste sei, sondern literaturhistorische Einordnungen und Interpretationen biete. Die Wahl des Präsentationsmodus in alphabetischer Listenform zeugt dennoch von einem zeittypischen Interesse für Werke und Verfasser.
- 9 Jón Ólafsson: *Safn til íslenskrar bókmenntasögu* 2018, S. 14. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

Während sich bereits im 14. Jahrhundert eine Tradition von Dichter- und auch Gelehrtenlisten fassen lässt,¹⁰ sind Listen von Verfassern bzw. *scriptores* von Prosatexten zu dieser Zeit neu. Über den Begriff der *scriptores* führt Jón Ólafsson in einer *Observatio ad lectorem* aus:

Þá kalla ég *scriptores* sem bækur hafa skrifað, eður snúið þeim úr öðrum tungum, meir en kveðið, þó kveðið hafi nokkuð.¹¹

Sie nenne ich *scriptores*, die Bücher geschrieben oder sie aus anderen Sprachen übersetzt haben, mehr als gedichtet, auch wenn sie etwas gedichtet haben.

Jón Ólafssons Definition des *scriptor* schließt somit nicht an scholastische Unterscheidungen verschiedener Verfasserinstanzen an, sondern bezeichnet umfassend Schreiber sowie Übersetzer, und im weiteren Verlauf seines Traktats wird deutlich, dass sein Begriff des *scriptor* verschiedene Typen der pluralen Verfasserschaft umfasst, von denen der *auctor* lediglich einen Spezialfall bildet.¹²

Im dritten Teil seines *Apparatus* listet Jón Ólafsson in Auseinandersetzung mit Nennungen in der mittelalterlichen Tradition 21 Namen mittelalterlicher Isländer und ihnen zugeschriebene Prosatexte auf. In diesem Teil identifiziert Jón einige Männer als Verfasser einzelner Werke.¹³ Hauptsächlich handelt es sich dabei um Werke historiographischen Charakters zur jüngeren und älteren Geschichte Islands und Norwegen, übersetzte Texte und poetologische Traktate. Dabei geht Jón Ólafsson immer wieder auch auf Aspekte ein, die im Kontext von Ideen pluraler Autorschaft äußerst erkenntnisreich sind und in denen offenkundig unterschiedliche, inkongruente Konzeptionen von Autorschaft im Widerstreit miteinander stehen. So zitiert er bei seiner Diskussion der Verfasserschaft Eiríkr Oddssons den Verweis auf diesen in der mittelalterlichen

10 So findet sich im auf das erste Viertel des 14. Jahrhunderts datierten Codex Upsaliensis der Prosa-Edda das *Skáldatal*, eine Liste von Skalden vom 9. bis zum 13. Jahrhundert, sowie das *Lögsögumanna-tal*, eine Auflistung der isländischen Gesetzessprecher ebenfalls vom 9. bis zum 13. Jahrhundert (DG 11 4to, fol. 23^r–25^v). Zur Einbettung dieser beiden Listen in den Handschriftenkontext und die mittelalterliche Tradition vgl. Guðrún Nordal 2001, S. 50–55; Schneeberger 2020, S. 118–125.

11 Jón Ólafsson: *Safn til íslenskrar bókmenntasögu*, S. 193.

12 Für eine ausführliche Diskussion von einschlägigen Textpassagen s. u. Zu mittelalterlichen Unterscheidungen zwischen verschiedenen Verfasserinstanzen in der gelehrten und volkssprachlichen Tradition vgl. Minnis 1984; Müller 1995; Kraebel 2019.

13 Jón Ólafsson: *Safn til íslenskrar bókmenntasögu*, S. 21–34. Der dritte Teil der Abhandlung trägt den Titel „*Scriptores Islandici vetustiores, seu ante Reformationem Lutheranam*“ (‘Ältere isländische Verfasser, oder vor der lutherischen Reformation’), gefolgt von einer Unterteilung in zwei Teile: „I. *Prosaici veteres*“ (‘I. Alte Prosawerke’) sowie „II. *Poëtæ et poëtria*“ (‘II. Dichter und Dichtung’). Die Prosatexte mit Verfasserzuschreibungen sind dem ersten Teil subsumiert, gefolgt vom zweiten, deutlich umfangreicheren Teil zu Dichtern und Dichtung.

Überlieferung als denjenigen, „er fyrsta sinn ritaði þessa sögu“¹⁴ (der zum ersten Mal diese Saga schrieb'). Das *fyrsta sinn* (zum ersten Mal') impliziert den Anfangspunkt eines fortgesetzten Prozesses des Weiter- oder Wiederschreibens, der in anderen Passagen seiner Liste noch deutlicher wird, wenn er etwa in Bezug auf den zu Beginn des 14. Jahrhunderts wirkenden Haukr Erlendsson darauf verweist, dass es in dessen Landnahmebuch heiße, dass er dieses nach – will heißen auf der Grundlage von – Landnahmebüchern zweier anderer Männer schrieb:

Haukur lögmaður Erlendsson hefur ritað eina landnámabók, teste þeirri prentuðu vorri, p. 174. Þar segir að hann ritaði hana eftir landnámabókum er ritað höfðu Sturla lögmaður Þórðarson og Styrmir fróði.¹⁵

Der Richter Haukur Erlendsson hat ein Landnahmebuch geschrieben, s. Druck, S. 174. Dort heißt es, dass er es nach den [d.h. auf Grundlage von, L.R.] Landnahmebüchern schrieb, die der Richter Sturla Þórðarson und Styrmir der Gelehrte geschrieben hatten.

Noch eingehender wird der Prozess des Weiterschreibens auf der Grundlage von Vorlagen im Falle von Ólafur Þórðarson hvítaskáld (ca. 1210–1259) ausbuchstabiert, über den es heißt:¹⁶

Ólafur Þórðarson hvítaskáld er auctor tractatsins í Eddu de orthographia. [...] Í það minnsta er hann hinn fyrsti er það hefur conciperað, en aðrir kannski aukið síðan, eins og um fleira er til gengið.¹⁷

Ólafur Þórðarson hvítaskáld ist der *auctor* des Traktats in der Edda über die Orthographie. [...] Zumindest ist er der Erste, der diesen konzipiert hat, und andere haben dies vielleicht später ergänzt, wie es mit einigem geschehen ist.

Besonders ausführlich lässt sich Jón über Snorri Sturluson (1178–1241) aus, der im 17. Jahrhundert in der skandinavischen antiquarischen Tradition vornehmlich in Bezug auf die Überlieferung der Sagas über die Geschichte des norwegischen Königreichs als zentrale Autorfigur entdeckt und inszeniert wurde.¹⁸ Wie Eiríkr Oddsson und

14 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 25. Über Eiríkr Oddsson ist wenig bekannt. Er wird aufgrund des Verweises auf seinen Namen als Autorität in der historiographischen Tradition des 13. Jahrhunderts auf das 12. Jahrhundert datiert.

15 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 27. Der Druck, auf den Jón Ólafsson hier verweist, ist der Erstdruck der *Landnámabók* von 1688 unter dem Titel *Sagan Landnama. Um fyrstu bygging Islands af Nordmönnum*.

16 Konkret angegebene Lebensdaten der mittelalterlichen Verfasser beruhen auf der mittelalterlichen annalistischen isländischen Tradition.

17 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 29.

18 Vgl. dazu Jørgensen 2013, S. 53; Rohrbach 2021.

einige andere wird auch Snorri Sturluson in der mittelalterlichen isländischen Textüberlieferung als auktoriale Instanz ausgewiesen. So wird der mythographisch-poetologische Traktat der Prosa-Edda in der Handschrift des Codex Upsaliensis vom Anfang des 14. Jahrhunderts von einer Rubrik mit einer für den isländischen Kontext außergewöhnlichen Nennung von Titel, auktorialer Instanz und Medium eingeleitet: *Bók þessi heitir Edda. Hana hefir saman setta Snorri Sturluson eftir þeim hætti sem hér er skipat*¹⁹ (‚Dieses Buch heißt Edda. Es wurde zusammengefügt von Snorri Sturluson nach der Art, wie es hier ausgeführt ist‘). Unter anderem die explizite Nennung Snorris in dieser Handschrift ist seit dem 17. Jahrhundert und letztlich bis zum heutigen Tag Anlass für eine weitreichende Identifikation Snorris als Autor einer ganzen Reihe von Werken des isländischen Mittelalters.²⁰

Jón Ólafsson dekonstruiert diese junge Inszenierung eines Autorgenies in seiner Literaturgeschichte jedoch geradezu in seiner Diskussion der Snorri zugeschriebenen Werke,²¹ und in diesen Dekonstruktionen kommen verschiedene Aspekte pluraler Autorschaft zum Tragen. In Bezug auf die Königssagas betont er, dass Snorri diese „hefur ritað, eður látið rita“ (‚geschrieben hat oder schreiben ließ‘). Weiter führt er aus, dass Snorris Text einerseits auf einer früheren Tradition Aris des Gelehrten aufbaue und Snorri diese „með ýmsum traditionibus“ (‚mit verschiedenen Traditionen‘) ergänzt habe und dass andererseits ‚einige Codices ergänzt und interpoliert von späteren Männern‘ seien: „Þó eru sumir codices auknir og interpoleraðir af seinni mönnum“.²² Die Autorschaft Snorris wird somit in drei Richtungen relativiert und pluralisiert, wenn zum einen der Akt des Schreibens einer anderen Instanz zugeordnet wird, zum zweiten das Verfassen als Ergänzung einer Vorlage charakterisiert und zum dritten schließlich auf das Weiterschreiben von Snorris Text ‚von späteren Männern‘ in der weiteren Überlieferung aufmerksam gemacht wird.

Ähnlich ist auch seine Diskussion der Autorschaft Snorris im Fall des bereits erwähnten mythographisch-poetologischen Traktats der Prosa-Edda angelegt. Über diesen schreibt Jón Ólafsson:

- 19 Uppsala UB, DG 11, fol. 2r. Die semantischen Implikationen des Verbs *setja saman* sind in der Forschung ausführlich diskutiert worden. Für eine Studie der semantischen *frames* von *setja saman*, vgl. Müller 2020, S. 127–141; die relevante Passage ist diskutiert auf S. 129f. Vgl. auch Glauser 2010, S. 319, und Stefanie Gropers Beitrag in diesem Band, S. 275–299.
- 20 Der Begriff des Werks ist an dieser Stelle bewusst gewählt, da in der Altnordistik vor allem Autorschaftszuschreibungen Snorris Sturlusons eng mit philologischen Konstruktionen abstrakter Textwerke eingehen. Vgl. dazu Rohrbach 2021.
- 21 Er verwendet den Begriff der *scripta* (Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 31).
- 22 Alle Zitate finden sich in Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 31.

Edda [...] er honum eignuð, og því kölluð Snorra-Edda. Meina sumir hún sé rituð hér um 1215, en það getur ei verið fyllilega satt, að hann sé auctor hennar allrar. [...] Þó kann maður ei allsendis að þverneita, né vita, nema Snorri hafi skrifað eitthvað þess konar stutt ágríp, sem aðrir hafi spunnið sinn toga af síðan. En hitt er víst að hann hefur eitthvað skrifað um skálda kenningar og heiti. En það hygg ég sömuleiðis hafi verið stutt ágríp [...] En annar hefur á seculo 14 aukið þetta allt og saman skeytt ýmislega; því þar eru citeruð þeirrar aldar skáld, svo vel sem Snorri sjálfur.²³

Die Edda ist ihm zugeschrieben und wird deswegen Snorra-Edda genannt. Einige meinen, sie sei hier um 1215 geschrieben, aber es kann nicht vollends richtig sein, dass er der *auctor* der ganzen Edda ist. [...] Doch kann man dies weder ganz bestreiten noch wissen, außer, dass Snorri irgendeinen kurzen Abriss über diese Dinge geschrieben hat, aus dem andere dann später ihr eigenes Wollknäuel gesponnen haben. Aber es ist sicher, dass er irgendetwas über die Kenninge und Heiti der Skalden geschrieben hat. Und das, denke ich, war auch ein kurzer Abriss. [...] Und ein anderer hat im 14. Jahrhundert all dies erweitert und verschiedentlich zusammengesetzt; denn da werden auch Dichter dieses Jahrhunderts zitiert, ebenso wie Snorri selbst.

Auch hier stellt Jón auf das Weiterschreiben des Textes in der Diachronie ab und reduziert Snorris Anteil an der Textproduktion auf die Abfassung eines kurzen Abrisses, der in der Folge erweitert und neu arrangiert wurde. Anders als in Bezug auf die Königs-sagas identifiziert Jón nichtsdestoweniger Snorri als Urheber eines nicht mehr greifbaren Urtextes der Edda und bezeichnet diesen analog zu Ólafur Þórðarson in Bezug auf den Traktat über die Orthographie als *auctor*. Der Begriff des *auctor* ist in beiden Fällen somit einerseits auf ein poetologisches Werk und andererseits auf die Identifikation eines Textursprungs bezogen. Nur an wenigen anderen Stellen in diesem Teil bezeichnet Jón Ólafsson Männer als *auctores*. So nennt er Oddr munkr (12. Jahrhundert) als *auctor* von gleich drei Werken, namentlich der *Skjöldunga saga*, der *Yngvars saga víðförla* und der *Ólafs saga Tryggvasonar*, dies allerdings verbunden mit einer im *Apparatus* für einen frühen Verfasser einmaligen harschen Kritik an der Textgestalt der ihm zugeschriebenen Werke.²⁴ Zu Sæmundr dem Gelehrten (1056–1103) vermerkt Jón Ólafsson, dass er über dessen Verfasserschaft nichts Sicheres wisse: „Ég veit í sannleika ekki hvað hann

23 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 31.

24 Die Oddr munkr zugeschriebenen Werke werden von Jón Ólafsson (*Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 28) aufgrund ihres fabulösen Charakters grundlegend negativ bewertet: „Nefnd Ólafs saga er þó svo fabulosa að annaðhvert hefur hann, eður hinir er honum sögðu, verið fjarskalegir fabulatores. [...] Ég þegi um Yngvars sögu, sem næstum ótrúlegt er að nefndur Gissur, eður Jón Loftsson, hafi viljað eiga nokkurn þátt í, eður viljað vita af, naumast að eiga.“ (Die genannte Ólafs saga ist doch so fabulös, dass entweder er oder diejenigen, die sie ihm erzählten, immense Fabulatoren waren. [...] Über die Yngvars saga schweige ich, es ist fast unglaublich, dass erwähnter Gissur [Hallsson] oder Jón Loftsson daran irgendeinen Anteil haben oder von ihr wissen, geschweige denn sie besitzen wollten). Die Eigenschaft des Fabulösen wird ansonsten nur spätmittelalterlichen Texten zugeordnet, vgl. unten.

hefur skrifað eður er auctor til“²⁵ (Ich weiß in Wahrheit nicht, was er geschrieben hat oder *auctor* welcher Texte er ist‘). Schließlich erscheint der Begriff auch in einem Zitat Árni Magnússons in Bezug auf die *Grettis saga*, die im weiteren Verlauf noch eingehender zu diskutieren sein wird.

3. Gewäsch und Erlogenes

Die von Jón Ólafsson beschriebenen Prozesse des Weiterschreibens, der Erweiterung und Interpolation von Texten in der Diachronie wurden nicht von allen seinen Zeitgenossen so neutral geschildert. Explizitere Wertungen solcher Interpolationen finden sich bei Jón Ólafssons Lehrmeister Árni Magnússon, etwa in Hinblick auf die spätmittelalterliche Kompilationshandschrift *Flateyjarbók* (GKS 1005 fol.), der er attestiert, viel ‚Gewäsch‘ zu enthalten. Über eine Saga in dieser Kompilation schreibt er in einem Briefwechsel an den Richter Páll Vídalín (1667–1727):

Hier excipera eg Ólafs sögu ur Flateyjar bók (af henne hafed þier og copie), því hun er ödrúvís enn allar adrar, og pessime interpolerud af þeim radlausa Flateyjar bokar compilatore, sem þar hefur innsett þvætting og fabulas [...].²⁶

Hier exzerpiere ich die Ólafs saga aus der Flateyjarbók (von ihr habt Ihr auch eine Kopie), weil sie anders als alle anderen ist, und aufs Übelste interpoliert von dem unwissenden Kompilator der Flateyjarbók, der dort Gewäsch und *fabulæ* eingefügt hat [...].

Die Betonung, dass die Saga ‚anders als alle anderen‘ sei, verbunden mit der vernichtenden Beurteilung des Textes, offenbart, dass an dieser Stelle die Charakteristiken offener Textkulturen und pluraler Autorschaft mit den Anliegen der frühen Philologen kollidierten und die Textualität dieser Handschrift die Grenzen der akzeptierten textuellen Varianz der Handschriftenüberlieferung offensichtlich deutlich überschritt.

Solche wertenden Auslassungen über Prozesse pluraler Autorschaft finden sich auch bei Jón Ólafsson, wenn auch nur vereinzelt. Er führt zwei signifikanterweise ausschließlich auf postreformatorische Traditionen bezogene Fälle an, in denen eine Saga ‚erlogen‘ wurde oder neue Episoden in eine alte Saga ‚hineingelogen‘ wurden:

Jón Þorláksson sýslumaður hefur logið upp sögunni af Ármanni og Þorsteini gála, en Jón Guðmundsson hefur gjört rímurnar. Sami Jón hefur og logið 7 þáttum inn í Ólafs sögu.²⁷

25 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 33.

26 Notiz Árni Magnússons über die *Flateyjarbók* (GKS 1005 fol.), AM 76 b II fol., fol. 25^v, 26^r. Vgl. Arne Magnussons private brevvexling, S. 662; Kolbrún Haraldsdóttir 2000, S. 96. Zu Árni Magnússons kritischer Bewertung der *Flateyjarbók* s. auch Glauser 1998, S. 34 f.

27 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 10.

Der Bezirksvorsteher Jón Þorláksson hat die Saga von Ármann und Þorsteinn gáli erlogen, und Jón Guðmundsson hat die Rímur dazu gemacht. Derselbe Jón hat auch sieben þættir [d.h. kurze Episoden oder Erzählungen, L.R.] in die Ólafs saga hineingelogen.

Die gewählte Terminologie des *ljúga upp* und des *ljúga inn* – des ‚Erlügens‘ und ‚Hineinlügens‘ – impliziert wiederum, dass es einen ‚richtigen‘ Text bzw. eine ‚richtige‘ Tradition gibt, die durch diese Texte oder vielmehr die beiden Männer korrumpiert wird. Im einen Fall handelt es sich bei der *Ólafs saga* ebenso wie bei der *Flateyjarbók* um eine Saga über die Geschichte der norwegischen Könige, also ein der historiographischen Tradition nahestehendes Werk, im anderen Fall mit der *Ármanns saga* um eine Saga in der Gestalt einer Isländersaga, die von den Ereignissen zur Zeit der Besiedlung Islands im 10. Jahrhundert erzählt.²⁸ Die *Ármanns saga* findet zuvor direkt zu Beginn des *Apparatus* gleich zweimal Erwähnung in Auflistungen von Sagas, die „öldungis upplognar“ (‚vollkommen erlogen‘) bzw. „ofur þurslega lognar“ (‚äußerst grob erlogen‘) seien.²⁹ Neben der *Ármanns saga* enthalten diese beiden Listen vor allem in der späten Vormoderne äußerst populäre Erzählungen, die in der modernen Forschung traditionell den Vorzeitsagas oder Märchensagas zugeordnet werden, übersetzte Rittersagas sowie einzelne spät überlieferte Isländersagas und þættir wie die *Króka-Refs saga* und den *Brandkrossa þátr*.³⁰ Den Status der Erlogenheit macht Jón Ólafsson dabei vornehmlich an der Existenz phantastischer Elemente fest: „Það er mark á þeim er íslenskir hafa sjálfir logið, að þar er oftast að eiga við jötna, tröll, berserki, töfra og þvílíkt.“³¹ (‚Das Kennzeichen derjenigen [Sagas], welche Isländer selbst erlogen haben, ist, dass es darin zumeist um Riesen, Trolle, Berserker, Zauberei und ähnliches geht.‘). Erlogenheit ist somit diesen Ausführungen folgend nach Jóns Verständnis mit inhaltlichen Merkmalen verbunden; zugleich aber bezieht er diese Qualifikation in Bezug auf Erzählungen nicht erlogener Materie wie etwa im Falle der *Ólafs saga* auch immer wieder auf als spätere Amplifikationen und Überarbeitungen identifizierte ästhetische Charakteristika zurück.

28 Zu Jón Þorlákssons *Ármanns saga* und Árni Magnússons Beschäftigung mit diesem Text vgl. Knöpfle 2021. Im Fall der *Ármanns saga* ist Árni Magnússon zurückhaltender in der Bewertung als sein Schüler, wenn er über sie in einem in Abschrift erhaltenen Katalog isländischer Werke schreibt: „Nefndan Söguþátt hefur Jon Þorláksson sealfur componerad i prosam efter Ármanns Rímun Jons lærda, og hefur Jon síalfur þetta fyrer mer medkent.“ (‚Die genannte Sagaerzählung hat Jón Þorláksson selbst in Prosa komponiert nach den Ármanns rímur von Jón dem Gelehrten, und Jón selbst hat mir dies mitgeteilt.‘ NKS 1836 4to, Teil 2, S. 18). Vgl. Jón Helgason 1980, S. 40.

29 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 6.

30 Zur Prominenz dieser dem Phantastischen affinen Textgruppen in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen isländischen Überlieferung vgl. Glauser 1983; Glauser 1994; Driscoll 1994.

31 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 6.

4. (Isländer-)Sagas, kollektive Autorschaft und Autorgenies

Ähnliche Überlegungen zu Bearbeitungen von Erzählmaterie nimmt Jón Ólafsson auch für weitere Sagas vor, die in der modernen Forschung der Textgruppe der Isländersagas zugeordnet werden. Die Isländersagas finden insgesamt in Jón Ólafssons Traktat nur am Rande Erwähnung. Anders als etwa die Königssagas oder die zeitgenössischen Sagas werden die ab dem 13. Jahrhundert in schriftlicher Form greifbaren Isländersagas, die von der isländischen Gesellschaft des 9. und 10. Jahrhunderts erzählen, in der mittelalterlichen Handschriftentradition selbst nie mit namentlich benannten Autoren in Verbindung gebracht.³² Auch in Jóns Verfasserliste sind die Isländersagas nahezu abwesend. Stattdessen findet sich ebenfalls im Anfangsteil des *Apparatus* direkt vor den Ausführungen zu erlogenen Sagas eine eingehende Reflexion über die Entstehungshintergründe der Isländersagas, die anders als die von ihm dann im Folgenden zentral diskutierten historiographischen Werke aus wahrer Materie ‚erweitert und deduziert‘ seien:³³

Flestar vorar sögur (exceptis Ara fróða Schedis, Landnáma sögur, Sturlunga sögu, Nóregskonunga sögum og nokkrum annálum) eru auknar og diduceraðar út úr sönnu efni [...]. Mennirnir hafa verið, og höfuðpassasernir, en aukið og amplificerað ýmislega, svo áheyrilega skyldi verða. Meðal slíkra reikna ég Vatnsdæla sögu, Laxdæla sögu, Eyrbyggja sögu, Svarfdæla sögu, Ísfirðinga sögu, Grettis sögu, Njáls sögu etc. Munkar hafa í þeirri tíð gjört sér fait af að dikta og samansetja slíkt til að ávinna með því fé og laun.³⁴

Die meisten unserer Sagas (mit Ausnahme der *Schedæ* von Ari dem Gelehrten, der Landnahme-sagas,³⁵ der Sturlunga saga, der Königssagas und einiger Annalen) sind erweitert und deduziert aus wahrer Materie [...]. Die Menschen und Hauptereignisse gab es, wurden aber verschiedentlich erweitert und amplifiziert, damit es hörens-wert werde. Zu solchen rechne ich die Vatnsdæla saga, Laxdæla saga, Eyrbyggja saga, Svarfdæla saga, Ísfirðinga saga, Grettis saga, Njáls saga etc. Mönche haben sich in dieser Zeit eine Gewohnheit daraus gemacht, so etwas zu dichten und zusammenzusetzen, um damit Vermögen und Lohn zu erwerben.

Mit der Benennung von Mönchen als denjenigen, die diese aus wahrer Materie erweiterten und deduzierten Erzählungen ‚gedichtet und zusammengesetzt‘ haben und diese dabei auch erweiterten und amplifizierten, damit sie hörens-wert wurden, verbleibt

32 Für eine ausführlichere Diskussion der ästhetischen Faktur der pluralen Autorschaft in den Isländersagas vgl. Stefanie Groppers Beitrag in diesem Band, S. 275–299.

33 Die von Jón Helgason (1926, S. 195) identifizierte Dreiteilung in wahre, halb wahre und erlogene Geschichten lässt sich zumindest für die ersten beiden Kategorien nur implizit aus Jóns Text deduzieren, geht aber offensichtlich auf die klassische Tradition zurück (vgl. Guðrún Ingólfssdóttir / Þórunn Sigurðardóttir 2015, S. 43f.).

34 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 6.

35 Damit ist wohl das Landnahmebuch (*Landnámabók*) gemeint. Zu zeitgenössischen Konzeptionen der *Landnámabók* und der *Íslendingabók* bzw. der *Schedæ Ara fróða* vgl. Röslí 2021.

Jóns Darlegung zurückhaltend in Hinblick auf individuelle Autorschaft und präsentiert die Isländersagas vielmehr als Produkt kollektiver Autorschaft in einer vergangenen Epoche.³⁶

In seiner Verfasserliste erwähnt Jón dann auch nur zwei Sagas, die traditionell der Gruppe der Isländersagas zugerechnet werden. Zum einen diskutiert er unter Rückgriff auf Notizen Árni Magnússons, inwiefern die bereits in seiner anfänglichen Liste aufgeführte *Grettis saga* Sturla Þórðarson (1214–1284), einem Neffen Snorri Sturlusons, zugeordnet werden kann, weil diese das Genie dieses Skalden des 13. Jahrhunderts ‚atme‘:

Sumir hafa meint [Sturla] væri author til Grettis sögu, kannski það Björn á Skarðsá hafi svo meint. En það man ég fyrir víst að Páll lögmaður meinti svo, því honum þóttu vísurnar í henni spirera genium Sturlu, er var eitt hið merkilegasta skáld, sem sjá má af Hákonar sögur og víðar.³⁷

Einige haben gemeint, dass [Sturla] der *author* der *Grettis saga* sei, vielleicht hat dies Björn aus Skarðsá so gemeint. Aber daran erinnere ich mich mit Gewissheit, dass der Richter Páll [Vidalín] dies meinte, weil ihm schien, dass die Strophen in ihr das Genie Sturlas atmen, der einer der bemerkenswertesten Skalden war, wie man an der Hákonar saga und darüber hinaus sehen kann.

Árni Magnússon selbst hielt in Notizen zur *Grettis saga* fest:

Grettis saga gengur nær Fabulæ enn Historiæ, er full med Fabulas <og> parachronismos. er interpolerud úr einhvöriu opere Sturla Þórðarsonar, og hans ætla eg vísurnar se. Grettissaga sú er vær hófum er interpolerud úr þeirri er Sturla Þórðarson hefur ritad, og það kannske seint á tímum. Interpolator mun hafa sett fabulas þar inn. Eg minnst mig ad hafa sed gamalt fragment úr þessari Grettissögu. Annars er ei óvíst at Grettissaga Sturlu hafe og fabulosa verid, og líkara þike mer ad Sturla muni hafa komid vid Visurnar er standa í þeirri sem vær nú hófum. Þessi saga er fabulus plena.³⁸

Die *Grettis saga* kommt einer *Fabula* näher als einer *Historia*, sie ist voller *Fabulæ* und Parachronismen. Sie ist interpoliert aus irgendeinem Werk Sturla Þórðarsons, und ich gehe davon aus, dass

36 Den Wahrheitsgehalt der isländischen Sagas diskutiert Árni Magnússon hingegen wiederum deutlich kritischer als sein Schüler und stellt dabei dezidiert in negativer Wendung auf die (späte) Autorschaft einzelner Männer ab: „Flestar af vorum Islensku sögum eru skrifadar af hominibus historices penitus ignavis et chronologiæ imperitis, eru þar í mesta part scitur indigna, amplifice-rud med ærnum ordafiöldu, item res confusissime tracterader, og mart aukid og ósatt [...], flestar eru og skrifadar so seint, ad authores kunnu ei vel vita veritatem gestorum.“ (‚Die meisten unserer isländischen Sagas sind von mit den geschichtlichen Abläufen und Daten nicht vertrauten Männern geschrieben worden. Sie enthalten meist Unwesentliches, erweitert mit ungeheuren Wortmengen, ebenso wie verworren behandelte Ereignisse, und vieles ist hinzugefügt oder unwahr [...], die meisten sind auch so spät geschrieben, dass die *authores* nicht die Wahrheit der Ereignisse kennen konnten.‘ NKS 1836 4to, Teil 2, S. 79). Vgl. Jón Helgason 1980, S. 63.

37 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 33, vgl. auch S. 20.

38 NKS 1836 4to, Teil 2, S. 38f. Vgl. Jón Helgason 1980, S. 49.

die Strophen von ihm stammen. Die *Grettis saga*, die uns vorliegt, ist interpoliert aus derjenigen, die Sturla Þórðarson geschrieben hat, und dies vielleicht zu spätem Zeitpunkt. Der Interpolator wird dort die *Fabulæ* eingefügt haben. Ich erinnere mich, ein altes Fragment aus dieser *Grettis saga* gesehen zu haben. Ansonsten ist es nicht unsicher, dass auch die *Grettis saga* Sturlas *fabulosa* gewesen ist, und wahrscheinlicher erscheint mir, dass Sturla die Strophen beigetragen hat, die in derjenigen stehen, die wir nun haben. Diese Saga ist voller *Fabulæ*.

Signifikanterweise stellen Árni Magnússon und Jón Ólafsson gerade nicht auf die Charakteristika der Prosaerzählung, sondern vielmehr auf die Ästhetik der eingebetteten Strophen für die Autoridentifikation und damit einhergehende frühe Datierung ab; das nicht ihrem ästhetischen Ideal entsprechende *Fabulöse* lässt sich für sie nicht mit dem positiv konnotierten mittelalterlichen *scriptor* Sturla Þórðarson vereinbaren.³⁹ Jón Ólafsson ordnet Sturla neben der *Grettis saga* drei Werke der isländischen und norwegischen zeitgenössischen Geschichtsschreibung zu, namentlich die (integriert in die *Sturlunga saga* überlieferte) *Íslendinga saga*, die *Hákonar saga Hákonarsonar* und die *Magnúss saga lafabætis*, daneben eine Version der *Landnámabók* sowie einen poetologischen Traktat

39 Die *Grettis saga* wurde und wird nicht zuletzt aufgrund ihres ‚fabulösen‘ Charakters gemeinsam mit einigen anderen Isländersagas, unter anderem auch der oben erwähnten, von Jón als erlogene Saga klassifizierten *Króka-Refs saga*, von der Forschung als ‚postklassische‘ Saga klassifiziert. Diese Kategorisierung geht von einem methodologisch nicht unproblematischen und integral in Nationaldiskurse eingebetteten, konstruierten ästhetischen Ideal einer klassischen Saga des 13. Jahrhunderts aus, die lange im Zentrum der Forschungsaufmerksamkeit stand. Methodologisch ist dieses Ideal nicht zuletzt deswegen problematisch, weil viele der auf diesen Zeitraum datierten Sagas erst aus deutlich späterer Zeit überliefert sind. Die Idealisierung des 13. Jahrhunderts und der aus dieser Zeit bekannten Akteure geht namentlich auf die sogenannte ‚Isländische Schule‘ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück, die dieses als Blütezeit der isländischen Kultur vor dem Verlust der politischen Unabhängigkeit stilisierte: 1262 wurde Island Teil des norwegischen Königreichs, das wiederum Ende des 14. Jahrhunderts Teil des dänischen Königreichs wurde, und erst 1918 bzw. 1944 wurde Island ein unabhängiger Staat (O’Connor 2017, S. 90). In einem Versuch der Vereinbarung dieser politisierten ästhetischen Ideale mit der vorliegenden Textästhetik der *Grettis saga* ging Sigurður Nordal 1938, S. 30, eine der prominentesten Figuren der nationalen Literaturgeschichtsschreibung Islands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, anknüpfend an die Autorschaftszuschreibung der Protophilologen noch einen Schritt weiter und propagierte die Existenz einer verlorengegangenen klassischen ersten Version der *Grettis saga* in der Autorschaft Sturla Þórðarsons, die dann in der Folge in einer zweiten Fassung ‚verwässert‘ wurde. Die Forschung geht inzwischen davon aus, dass die *Grettis saga* erst aus dem späten 14. oder auch 15. Jahrhundert datiert, also deutlich nach der Lebenszeit Sturla Þórðarsons. Zur Datierung der *Grettis saga* vgl. Örnólfur Thorsson 1994; Seelow 2005. Eine der ersten monographischen Studien zu den nicht dem klassischen Ideal entsprechenden Sagas und deren Behandlung in der Forschungsgeschichte war Arnold 2003; inzwischen gibt es zahlreiche Untersuchungen der spätmittelalterlichen Erzähltraditionen (vgl. dazu O’Connor 2017, S. 93). Zur langwährenden Geringschätzung spätmittelalterlicher Überlieferung im isländischen Kontext vgl. Glauser 1998, S. 35–37.

Háttalykill.⁴⁰ In Bezug auf diese Werke verwendet Jón nicht die Bezeichnung *auctor*, sondern beschreibt Sturlas Verfassertätigkeit mit den Verben *skrifa* („schreiben“) und *setja saman* („zusammenfügen“); im Teil zu den alten Dichtern hingegen bezeichnet er Sturla als *auctor* von Versen und Prosa der *Hákonar saga Hákonarsonar*: „Hann er auctor svo vel til allra vísnanna í sögu Hákonar kóngs Hákonarsonar sem sjálfrar sögunnar“⁴¹ („Er ist *auctor* sowohl aller Strophen in der Saga über Hákon Hákonarson als auch der Saga selbst“). Jóns Beschreibung der Verfasserschaft Sturlas reflektiert somit wiederum einerseits positive Bewertungen von Einschreibungen in Prozesse pluraler Autorschaft, die andererseits mit einem Bestreben der Identifikation von Einzelverfasserschaft vor allem von historiographischer und poetologischer Literatur verbunden sind, unter Anerkennung einer originären Autorschaft vornehmlich in Verbindung mit Dichtung.

5. (Isländer-)Sagas, Philologen und Impostoren

Die zweite Isländersaga, die in Jón Ólafssons Verfasserliste Erwähnung findet, ist die *Heiðarvíga saga*. Jón Ólafsson reflektiert über den textuellen Status der *Heiðarvíga saga* und erwähnt, dass er selbst ein Kompendium dieser Saga angefertigt habe.⁴² Die *Heiðarvíga saga* ist heute nur noch fragmentarisch überliefert, nachdem ein Teil der einzigen erhaltenen mittelalterlichen Handschrift der Saga sowie eine Abschrift Jón Ólafssons in einem Großbrand in Kopenhagen 1728 vernichtet wurden.⁴³ Den im Brand verlorengegangenen Teil rekonstruierte Jón in zusammengefasster Form aus dem Gedächtnis und hängte dieser Zusammenfassung Listen über archaische Wortformen sowie von Figuren, Zeit und Orten in dieser Saga an.⁴⁴ Jóns offensichtlich in gelehrtem Kontext

40 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 33. Der *Háttalykill* ist eine Auflistung skaldischer Metrik, die Jón Ólafsson gemeinsam mit anderen Listen dieser Art wohl um 1737 übersetzte (vgl. Jón Helgason 1926, S. 95 f).

41 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 49.

42 Jón Ólafsson: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu*, S. 8: „Heiðarvíga saga, aðrir kalla Víðdæla sögu, hefur aldrei verið annað en appendix Styr's sögu. Vide minn formála fyrir framan compendium mitt af nefndri Styr's sögu.“ (Heiðarvíga saga, die andere Víðdæla saga nennen, war niemals etwas anderes als ein Anhang der Styr's saga. S. mein Vorwort vor meinem Kompendium der genannten Styr's saga.).

43 Die erhaltene mittelalterliche Handschrift ist Holm perg. 18 4to (ca. 1300), ein weiteres einseitiges Fragment der Saga ist Lbs frg 1 (ca. 1300–1350). Zur Textualität und Überlieferung der *Heiðarvíga saga* vgl. Driscoll 2006, S. xviii f.

44 Die Zusammenfassung und die beiden Listen sind in Lbs 442 4to, einem Autograph Jón Ólafssons aus dem Jahr 1730 überliefert: „Inntak sögubrotsins af Víga-Styr“ („Inhalt des Sagabruchstücks von Víga-Styr“, fol. 1^r–26^r), „Archaismi et loquendi modi rariores úr þessari Víga-Styr's sögu“ („Archaismen und seltene Redewendungen aus dieser Víga-Styr's saga“, fol. 26^v–28^r) sowie „Nokkrar líkligar tilgátur um mennina, tímann og staðinn sem heiðarvíginn snerta“ („Einige wahrscheinliche Annahmen über die Leute, Zeit und Ort, welche die Heidekämpfe betreffen“, fol. 29^r–31^v).

stehende und entstandene Handschrift war aufgrund des Verlustes des mittelalterlichen Textes die einzig verbleibende Textspur dieser Saga und wurde in der Folge in einer Reihe von Handschriften abgeschrieben, jeweils unter Aufnahme der einführenden Notiz Jóns, dass es sich hierbei um eine Gedächtnisnotiz handele.⁴⁵ Lbs 132 4to, die älteste intakt überlieferte Abschrift von Jóns *Inntak*, stellt den einführenden Notizen noch ein längeres, Jón Ólafsson zugeschriebenes Vorwort vorweg, in dem es unter anderem heißt:

Um Nöfn þeirra Manna sem lítit koma við Söguna hefi eg umgetit hvar eg eigi man þau glögt, so og um Bæja-Nöfn, var mer eigi auðvelt þau at muna, því eg hefi hvorki verid í Eyrarsveit en þar í Borgarfirði, sem Sagan mest um getur, og eru þar Sveitir so ad segja mer allz okunnar.⁴⁶

Über die Namen der Leute, die nur am Rande in der Saga vorkommen, habe ich gemutmaßt, wo ich mich nicht recht erinnere, ebenso bei den Hofnamen; es fiel mir nicht leicht, mich an sie zu erinnern, denn ich bin weder in den Gegenden um Eyri noch im Borgarfjörður gewesen, die die Saga am meisten behandelt, und die Gebiete dort sind mir sozusagen vollkommen unbekannt.

Anders als im Fall der *Ármanns saga*, der das Etikett ‚erlogen‘ verliehen wird, wird Jóns eigene ‚Neuschrift‘ der *Heiðarvíga saga* somit weder von ihm noch von seinen Zeitgenossen abqualifiziert, sondern als legitimes Substitut zur Annäherung an einen verlorenen Text behandelt. Anders sieht es bei einer jungen Texttradition einer anderen Isländersaga aus. Die gemeinhin *Vitlausla Egl*a, verkehrte *Egils saga*, genannte Version einer der bekanntesten Isländersagas ist bis zum heutigen Tag nicht ediert und wurde bisher nur in einzelnen Studien ansatzweise untersucht.⁴⁷ Die in vier Handschriften überlieferte ‚verkehrte‘ *Egils saga* weicht von den überlieferten drei Fassungen der mittelalterlichen Tradition in Inhalt wie Erzählweise ab, und steht parallel und unver-

45 Abschriften des *Inntak*, teilweise zusammen mit den beiden Listen, finden sich in sechs Handschriften des 18. und einsetzenden 19. Jahrhunderts. Für eine detaillierte Diskussion vgl. Driscoll 2006, S. xix. Die einführenden Notizen besagen: „Nota: mm. merkir, minnir mig, og eg er eigi fullvið um. SS. merkir segir Sagan, o: það sem er Sögunnar egin Ord.“ (‚Notiz: mm. bedeutet, ich erinnere mich, und ich bin mir nicht vollends sicher. SS. bedeutet, sagt die Saga, d.h. die eigenen Worte der Saga‘, zit. nach Lbs 132 4to, fol. 3^r, die Notiz auf fol. 1^r in Jón Ólafssons Autograph Lbs 442 4to, fol. 1^r ist nur fragmentarisch überliefert). Zu im Verlaufe des *Inntak* geäußerten Unsicherheiten vgl. auch Jón Helgason 1926, S. 44.

46 Lbs 132 4to, fol. 1^v.

47 Finnur Jónsson 1886–1888, S. xxviii, bemerkte in seiner Edition der *Egils saga* in seinem einführenden Durchgang durch die Handschriftenüberlieferung: „Ved denne omarbejdelse [...] er der ingen grund til at dvæle“ (‚Es gibt keinen Grund, sich mit dieser Fassung zu beschäftigen.‘). Auch Michael Chesnutt 2006, S. lvii, handelt die Bearbeitung in seiner Edition der C-Redaktion der Saga nur knapp auf einer Seite ab. Die bisher einzigen beiden kurzen Studien der Fassung sind Stefán Karlsson 1995 und Svanhildur Óskarsdóttir 2015.

bunden zu zeitgleichen Abschriften der mittelalterlichen Texttradition.⁴⁸ Diese jüngere Version der *Egils saga* basiert auf frühneuzeitlichen Versumdichtungen der Saga, die wieder zurück in Prosa transformiert wurden.⁴⁹ Dabei wurde die Erzählung in Wortschatz und Duktus umfassend den Gebräuchen des 17. Jahrhunderts angepasst.⁵⁰ So sind unter anderem Dialoge wortreicher gestaltet, die Syntax ist hypotaktischer gehalten, die in der mittelalterlichen Sagatradition omnipräsenten Genealogien wurden ebenso wie Nebenfiguren aus der Erzählung gestrichen und die Hauptfiguren dafür kontrastierender und drastischer gezeichnet, mit einer auffälligen Aufmerksamkeit für Kampfschilderungen.⁵¹

Auch für die jüngere Version der *Egils saga* finden Árni Magnússon und sein Umfeld kritische Worte. Ähnlich wie im Fall der *Flateyjarbók* attestiert ein nicht namentlich identifizierter Schreiber Árni Magnússons, in dessen Hand auch die ersten vier Folien der Saga geschrieben sind, dass sie ‚anders als alle anderen Egils sagas‘ sei und ‚kürzlich‘ komponiert worden sein müsse:

Þessi Egils Saga er skrifuð epter bók i folio frá Systlumanninum Olafi Einarßyni. Er hún ölik öllum öðrum Egils sögum, og að visu nylega componeruð af einhverium Islenskum, kanskie Sigurde ä Kner, sem bökina ritad hefur.⁵²

Diese Egils saga ist geschrieben nach einem Buch im Folioformat vom Bezirksamtman Ölafur Einarsson. Sie ist anders als alle anderen Egils sagas und mit Sicherheit kürzlich komponiert von irgendeinem Isländer, vielleicht von Sigurður á Knor, der das Buch geschrieben hat.

Dieser neutralen Feststellung sind in der Hand Árni Magnússons weitere Ausführungen zur Identität des Verfassers hinzugefügt:

- 48 Die *Yngri Egla* ist überliefert in AM 163r fol. (1650–1700), Holm papp. 15 fol. (1650–1700), AM 454 4to (1700–1725) und Oslo NB 313 fol. (18. Jahrhundert), vgl. Svanhildur Óskarsdóttir 2015, S. 181.
- 49 Vgl. Stefán Karlsson 1964, S. 9; Svanhildur Óskarsdóttir 2015, S. 180f. Zur Transmission der *Egils rímur* und den jüngeren *Egils saga* befindet sich derzeit an der Universität Island ein Dissertationsprojekt von Nikola Macháčková in der Entstehung.
- 50 Vgl. Stefán Karlsson 1995, S. 70: „Stíll sögunnar er svo rækilega bylt, að varla mun þar finnast heil málsgrein sem sé tekin óbreytt úr gömlu sögunni“ (‚Der Stil der Saga ist so gründlich umgekrempelt, dass man dort kaum einen ganzen Absatz findet, der unverändert aus der alten Saga übernommen wäre‘).
- 51 Vgl. Svanhildur Óskarsdóttir 2015, S. 182–193.
- 52 Beilagezettel zur Handschrift AM 454 4to (AM 454 4to, Acc Mat, fol. 1^r). Ähnlich auch im Katalogeintrag des von Jón Ólafsson verfassten *Catalogus Librorum Arnæ Magnæi* in AM 384 fol., f. 17^v: „Eigels Saga, ölik öðrum (meinast nydiktud)“ (‚Egils Saga, anders als andere (scheint neugedichtet)‘), vgl. auch Thott 1046 fol., S. 90.

Mig minner, eg hafi einhvrsstadar, epter sögu Sigurdar ä Knór, ad hann þessa Egilssögu ritad hafi epter hendi lærda Gísla i Melrackadal, og er þä Gisle, öefad, author bokarinar. Gisle var ad visu sannreyndr impostor. Enn Sigurdur var frömur madr.⁵³

Ich erinnere mich, irgendwo [erfahren] zu haben, nach der Erzählung von Sigurður á Knör, dass er diese Egils saga geschrieben habe nach der Hand des gelehrten Gísli aus Melrakkadalur, und dann ist Gísli, zweifellos, *author* des Buches. Gísli war gewiss ein wahrhafter Betrüger. Aber Sigurður war ein frommer Mann.

Mit diesem Befund wird der Text somit nicht nur als neugedichtet aus dem Korpus der mittelalterlichen Textüberlieferung ausgesondert, sondern Árni Magnússon geht noch weiter, wenn er als Verfasser dieses Textes einen gewissen Gísli aus Melrakkadalur identifiziert, der als wahrhafter Betrüger bekannt sei und im Gegenzug die Autorschaft eines als fromm bekannten Mannes namens Sigurður ausschließt. Auch in anderen literaturhistorischen Abhandlungen wie etwa Hálfðan Einarssons 1777 erschienener *Sciagraphia Historiae Literariae Islandicae autorum et scriptorum tum ineditorum indicem exhibens* wird Gísli als „obscurus et obscuri generis homo“ und als „magiæ suspectus“ geschildert.⁵⁴ Zwar wird die Neukomposition der *Egils saga* anders als die *Ármanns saga* nicht explizit als ‚erlogen‘ kategorisiert, aber letztendlich implizit durch die Identifikation eines suspekten Kandidaten als Urheber dieser Version ebenso verortet.

6. Konklusionen

In Árni Magnússons und Jón Ólafssons literaturhistorischen Ausführungen wird ein Nebeneinander von verschiedenen Konnotationen von Autorschaft deutlich. Dabei wird einerseits in den isländischen Diskursivierungen des 18. Jahrhunderts durchaus das traditionelle Narrativ der ästhetischen Prävalenz einzelner namhafter Verfasser bestätigt. Gleichzeitig zeigt der isländische Kontext jedoch auch eine Verschiebung der traditionellen Verknüpfung von Einzelverfasserschaft mit Originalität und Innovation und der pluralen Verfasserschaft mit Ideen des Epigonentums, wenn zu frei agierende Verfasser

53 AM 454 4to, Acc Mat, fol. 1r/v. S. auch Jón Samsonarson 1979, S. 50f.

54 Hálfðan Einarsson: *Sciagraphia Historiae Literariae Islandicae*, S. 79: „Gislavus Johannis, Melrakkadalensis, magiæ suspectus, & variorum carminum superstitiosorum auctor, Historiam Ala-flecki carmine pertexuit. Obiit repentina morte 1671. Gislavus Johannis, obscurus & obscuri generis homo, qvem a priore distingvendum puto, Historiam Sigurgardi & Valbrandi & fabulam de Ala-fleck metro reddidit.“ (Gislavus Johannis aus Melrakkadalur, der Zauberei verdächtig und Autor verschiedener abergläubischer Lieder, führte die Erzählung von Áli flekkr in Versen aus. Starb eines plötzlichen Todes 1671. Gislavus Johannis, finster, und Mann finsterer Art, den ich vom vorherigen unterscheiden glaube zu können, überarbeitete die Erzählung von Sigurgarður und Valbrandur und die Fabel von Áli flekkr in Versen.). Zur Bewertung Gísli Jónssons durch seine Zeitgenossen vgl. Jón Samsonarson 1979. S. auch Páll Eggert Ólason 1949, S. 61.

in die Tradition ‚hineinlügen‘ und die althergebrachte Tradition offenkundig nicht den Erwartungshaltungen der zeitgenössischen Rezipienten entsprechend angemessen wiedergeben. Aus den Zuschreibungen in Jón Ólafssons *Apparatus* wird deutlich, dass die plurale Autorschaft als Normalzustand der Textüberlieferung angesehen wird und dass einzelne Akteure in diesem Prozess identifiziert, aber in der Regel eben nur als einer von vielen formenden Instanzen eines Textes verortet werden, es sei denn, der Eingriff überschreitet einen gewissen Rahmen und führt zu einem als alteritär und abweichend markierten Text, der dann in der Folge mit einem Autorindividuum verknüpft wird.

Im Kontext der vormodernen isländischen Sagaliteratur lassen sich in diesem Zuge zwei verschiedene Typen von Praktiken und Prozessen pluraler Autorschaft identifizieren, für die ich die Begriffe der konsekutiven und der simultanen pluralen Autorschaft vorschlagen möchte. Bereits die literaturhistorischen und protophilologischen Diskurse des 18. Jahrhunderts zeigen die konsekutive, aufeinander aufbauende Text- und Schreibtradition auf. Dieser Typus der pluralen Autorschaft ist eine diachrone Verfasserschaft des Weiterschreibens. Zugleich ist die Überlieferung der Sagaliteratur jedoch auch durch eine simultane Pluralität der Produktion oder vielmehr produktiven Rezeption geprägt, durch synchron wie diachron nebeneinander herlaufende parallele Überlieferungsstränge, wie sie auch von den in der Auseinandersetzung mit vormoderner Textualität inzwischen omnipräsenten Begriffen der *variance* und *mouvance* erfasst werden.⁵⁵ Konsekutive wie simultane Pluralität werden von den Gelehrten des 18. Jahrhunderts offensichtlich als zur Tradition gehörig akzeptiert, und die Etablierung eines Konzeptes von Einzelverfasserschaft in dieser Zeit findet in Auseinandersetzung mit dieser Pluralität der Verfasserschaft und Überlieferung statt. Dabei gibt es aber offensichtlich auch Grenzen der akzeptablen Divergenz der konsekutiven und simultanen Pluralität.

Die Positionen Jón Ólafssons und seiner Zeitgenossen lassen sich in enge Verbindung zu den zu dieser Zeit einsetzenden Kanonbildungen der mittelalterlichen Textüberlieferung setzen. Aus den Auflistungen und Ausführungen Jóns wird deutlich, dass Varianz – vor allem in Hinblick auf Hinzufügungen und Interpolationen – in der mittelalterlichen Tradition akzeptabel ist, wenn auch nicht immer wertgeschätzt, in der zeitgenössischen Texttradition und Überlieferung hingegen gegen die überkommenen Konventionen verstößt und zum Ausschluss aus dem Kanon führt. Die um die Wahrung der mittelalterlichen Texttradition bemühten Protophilologen und antiquarischen Gelehrten des 18. Jahrhunderts legten mit ihren ästhetischen Wertvorstellungen den Kanon der ‚richtigen‘ Tradition fest und schlossen dabei auch Weiterschreibungen alter wie Hinzufügungen neuer Texte aus diesem Kanon aus, die in diese alte Tradition des Sagaerzählens ‚hineinlogen‘. Genau diese gegen die Tradition verstoßenden und folglich aus dem Kanon verbannten Texte des 18. Jahrhunderts wie die *Vitlausu Egla* erlauben

55 Begriffssetzend zur *mouvance* Zumthor 1972, zur *variance* Cerquiglini 1989.

Einsichten in eine im 18. Jahrhundert immer noch produktive literarische Tradition der Sagaliteratur, die durchaus weiterhin im Modus konsekutiver pluraler Autorschaft operiert, diese jedoch unter anderen Vorzeichen und freier ausgestaltet, um eigene neue Texte in Anknüpfung an die Tradition auszugestalten.

Viele der literaturhistorischen Setzungen der Protophilologen des 18. Jahrhunderts wirken bis heute an literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit und in Kategorienbildungen der vormodernen isländischen Prosaliteratur hinein. Der hier im 18. Jahrhundert erstmals umrissene Kanon isländischer Literatur des Mittelalters prägte und prägt angesetzte ästhetische Ideale und ein bis heute fortgesetztes, merkwürdig anachronistisch anmutendes Streben nach Identifikation einzelner namhafter *auctores* in einem anonymen Feld offener Textüberlieferung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Arne Magnussons private brevvexling, hg. von Finnur Jónsson / Kristian Kålund, Kopenhagen 1920.
 Hálfðan Einarson: *Sciagraphia Historiae Literariae Islandicae autorum et scriptorum tum ineditorum indicem exhibens*, Kopenhagen 1777.
 Jón Ólafsson úr Grunnavík: *Safn til Íslenskrar bókmenntasögu sem skiptist í þrjá hluta*, hg. von Guðrún Ingólfsdóttir / Þórunn Sigurðardóttir, Reykjavík 2018.
 Sagan Landnama. Um fyrstu bygging Íslands af Nordmönnum, Skálholt 1688.

Sekundärliteratur

- Arnold 2003 = Arnold, Martin: *The Post-Classical Icelandic Family Saga*, Lewiston 2003 (Scandinavian Studies 9).
 Cerquiglini 1989 = Cerquiglini, Bernard: *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989 (Des travaux).
 Chesnutt 2006 = Chesnutt, Michael: Forord, in: Michael Chesnutt (Hg.): *Egils saga Skallagrímssonar*. Bd. 3: C-Redaktionen, Kopenhagen 2006 (Editiones Arnamagnæanæ Series A, 21), S. xv–lxiv.
 Clunies Ross 2010 = Clunies Ross, Magaret: *The Cambridge Introduction to the Old Norse-Icelandic Saga*, Cambridge 2010 (Cambridge Introductions to Literature).
 Driscoll 1994 = Driscoll, Matthew James: *Traditionality and Antiquarianism in the Post-Reformation Lygisaga*, in: Andrew Wawn (Hg.): *Northern Antiquity. The Post-Medieval Reception of Edda and Saga*, London 1994, S. 83–99.
 Driscoll 1997 = Driscoll, Matthew James: *The Unwashed Children of Eve. The Production, Dissemination and Reception of Popular Literature in Post-Reformation Iceland*, London 1997.
 Driscoll 2006 = Driscoll, Matthew James: *Inngangur*, in: *Fjórar sögur frá hendi Jóns Oddssonar Hjaltalín*, hg. von Matthew Driscoll, Reykjavík 2006 (Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi. Rit 66), S. vii–lxvii.

- Driscoll / Margrét Eggertsdóttir 2017 = Driscoll, Matthew James / Margrét Eggertsdóttir (Hgg.): *Mirrors of Virtue. Manuscripts and Print in Late Pre-Modern Iceland*, Kopenhagen 2017 (Opuscula 15; Bibliotheca Arnarnaganaeana 49).
- Ezell 2019 = Ezell, Margaret J. M.: *Manuscript and Print Cultures 1500–1700*, in: Ingo Berensmeyer / Gert Buelens / Marysa Demoor (Hgg.): *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge 2019, S. 115–132, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316717516.008>.
- Finnur Jónsson 1886–1888 = Finnur Jónsson: *Fortale*, in: *Egils saga Skallagrímssonar tilligemed Egils stórra kvad*, hg. von Finnur Jónsson, Kopenhagen 1886–1888, S. i–xcv.
- Glauser 1983 = Glauser, Jürg: *Isländische Märchensagas. Studien zur Prosaliteratur im spätmittelalterlichen Island*, Basel / Frankfurt am Main 1983 (Beiträge zur nordischen Philologie 12).
- Glauser 1994 = Glauser, Jürg: *Spätmittelalterliche Vorleseliteratur und frühneuzeitliche Handschriftentradition: Die Veränderungen der Medialität und Textualität der isländischen Märchensagas zwischen dem 14. und 19. Jahrhundert*, in: Hildegard Tristram (Hg.): *Text und Zeittiefe*, Tübingen 1994 (ScriptOralia 58), S. 377–438.
- Glauser 1998 = Glauser, Jürg: *Vom Autor zum Kompilator. Snorri Sturlusons Heimskringla und die nachklassischen Sagas von Olav Tryggvason*, in: Hans Fix (Hg.): *Snorri Sturluson. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Berlin / New York 1998 (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 18), S. 34–43.
- Glauser 2010 = Glauser, Jürg: *Staging the Text. On the Development of a Consciousness of Writing in the Norwegian and Icelandic literature of the Middle Ages*, in: Slavica Ranković (Hg.): *Along the Oral-Written Continuum. Types of texts, relations and their implications*, Turnhout 2010 (Utrecht Studies in Medieval Literacy 20), S. 311–334.
- Guðrún Ingólfssdóttir / Þórunn Sigurðardóttir 2015 = Guðrún Ingólfssdóttir / Þórunn Sigurðardóttir: *„thi al vores lærdom er dog mesten halfverk og stumpveis“*. En islandsk litteraturhistorie fra det 18. århundrede, in: 1700-tal. *Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies* 12 (2015), S. 32–54, DOI: <https://doi.org/10.7557/4.3524>.
- Guðrún Nordal 2001 = Guðrún Nordal: *Tools of Literacy. The Role of Skaldic Verse in Icelandic Textual Culture of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Toronto 2001.
- Haferland 2011 = Haferland, Harald: *Wer oder was trägt einen Namen? Zur Anonymität in der Vor- und in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: Stephan Pabst (Hg.): *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*, Berlin / Boston 2011 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126), S. 49–72, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110237726.49>.
- Jón Helgason 1926 = Jón Helgason: *Jón Ólafsson frá Grunnavík*, Kopenhagen 1926 (Safn fræðafjelagsins um Ísland og Íslendinga 5).
- Jón Helgason 1980 = Jón Helgason: *Athuganir Árna Magnússonar um fornsögur*, in: *Gripla* 4 (1980), S. 33–64.
- Jón Samsonarson 1979 = Jón Samsonarson: *Fjandafæla Gísla Jónssonar lærða í Melrakkadal*, in: *Gripla* 3 (1979), S. 40–70.
- Jørgensen 2013 = Jørgensen, Jon Gunnar: *Editionen von altnordischen Texten im Norden: Nordische Heimskringla-Ausgaben*, in: Paula Henrikson / Christian Janss (Hgg.): *Geschichte der Edition in Skandinavien*, Berlin 2013 (Bausteine zur Geschichte der Edition 4), S. 49–64, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110317572.49>.
- Knöpfle 2021 = Knöpfle, Madita: *Conceptions of Authorship. The Case of Ármanns rímur and Their Reworkings in Early Modern Iceland*, in: Lukas Röslö / Stefanie Gropper (Hgg.): *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, Berlin / Boston 2021 (Andere Ästhetik – Studien 1), S. 239–264.

- Kolbrún Haraldsdóttir 2000 = Kolbrún Haraldsdóttir: Innhald og komposisjon i Flateyjarbók, in: Nordica Bergensia 23 (2000), S. 93–115.
- Kraebel 2019 = Kraebel, Andrew: Modes of Authorship and the Making of Medieval English Literature, in: Ingo Berensmeyer / Gert Buelens / Marysa Demoor (Hgg.): The Cambridge Handbook of Literary Authorship, Cambridge 2019, S. 98–114, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316717516.007>.
- Már Jónsson 2012 = Már Jónsson: Arnas Magnæus philologus (1663–1730), Odense 2012 (The Viking Collection. Studies in Northern Civilization 20).
- McKinnell 1978–1981 = McKinnell, John: Saga Manuscripts in Iceland in the Later 18th Century, in: Saga Book 20 (1978–1981), S. 131–136.
- Minnis 1984 = Minnis, Alastair J.: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, London 1984.
- Müller 1995 = Müller, Jan-Dirk: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: Felix Philipp Ingold / Werner Wunderlich (Hgg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995, S. 17–31.
- Müller 2020 = Müller, Kevin: Schreiben und Lesen im Altisländischen. Die Lexeme, syntagmatischen Relationen und Konzepte in der *Jóns saga helga*, *Sturlunga saga* und *Laurentius saga biskups*, Tübingen 2020 (Beiträge zur Nordischen Philologie 66).
- O’Connor 2017 = O’Connor, Ralph: History and Fiction, in: Ármann Jakobsson / Sverrir Jakobsson (Hgg.): The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas, New York 2017, S. 88–110.
- Örnólfur Thorsson 1994 = Örnólfur Thorsson: Grettir sterki og Sturla lögmaður. In: Samtíðarsögur – The Contemporary Sagas. Níunda alþjóðlega fornsagnaþingið – Ninth International Saga Conference. Pre-print, Akureyri 1994, S. 907–933.
- Páll Eggert Ólason 1949 = Páll Eggert Ólason (Hg.): Íslenzkar æviskrár frá landnámstímum til ársloka 1940. Bd. 2, Reykjavík 1949.
- Rösli 2021 = Rösli, Lukas: From *Schedæ Ara Prests Fróða* to *Íslendingabók*. When an Intradiegetic Text Becomes Reality, in: Anna Catharina Horn / Karl G. Johansson (Hgg.): The Meaning of Media. Texts and Materiality in Medieval Scandinavia, Berlin / Boston 2021 (Modes of Modification 1), S. 173–213, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110695366-009>.
- Rohrbach 2021 = Rohrbach, Lena: The Persistence of the Humanistic Legacy. Concepts of Authorship and Textuality in *Konungasögur* Studies, in: Lukas Rösli / Stefanie Gropper (Hgg.): In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship, Berlin / Boston 2021 (Andere Ästhetik – Studien 1), S. 141–173.
- Schellenberg 2019 = Schellenberg, Betty A.: The Eighteenth Century. Print, Professionalization, and Defining the Author, in: Ingo Berensmeyer / Gert Buelens / Marysa Demoor (Hgg.): The Cambridge Handbook of Literary Authorship, Cambridge 2019, S. 133–146, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316717516.009>.
- Schneeberger 2020 = Schneeberger, Sandra: Handeln mit Dichtung. Literarische Performativität in der altisländischen Prosa-Edda, Tübingen 2020 (Beiträge zur nordischen Philologie 63).
- Seelow 2005 = Seelow, Hubert: Noch einmal: *Grettis saga Ásmundarsonar*, in: Susanne Kramarz-Bein (Hg.): Neue Ansätze in der Mittelalterphilologie – Nye veier i middelalderfilologien. Akten der skandinavistischer Arbeitstagung in Münster vom 24. bis 26. Oktober 2002, Bern / Frankfurt am Main 2005 (Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik 55), S. 197–206.
- Sigurður Nordal 1938 = Sigurður Nordal: Sturla Þórðarson og Grettis saga, Reykjavík 1938 (Studia Islandica. Íslenzk fræði 4).
- Stefán Karlsson 1964 = Stefán Karlsson: Gömul hljóðdöl í ungum rímum, in: Íslenzk tunga 5 (1964), S. 7–27.

- Stefán Karlsson 1995 = Stefán Karlsson: Af Agli í ellinni, in: Sigurgeir Steingrímsson (Hg.): *Vöruvoð ofin Helga Þorlákssyni fimmtugum*, Reykjavík 1995, S. 70–72.
- Svanhildur Óskarsdóttir 2015 = Svanhildur Óskarsdóttir: *Egil Strikes Again: Textual Variation and the Seventeenth-Century Reworkings of *Egil's Saga**, in: Laurence de Looze / Jón Karl Helgason / Russell Gilbert Poole / Torfi Tulinius (Hgg.): *Egil, the Viking Poet. New Approaches to *Egil's Saga**, Toronto / Buffalo / London 2015 (Toronto Old Norse and Icelandic Series 9), S. 175–196.
- Sverrir Tómasson 1988 = Sverrir Tómasson: *Formálar íslenskra sagnaritara á miðöldum*. Rannsókn bókmenntahefðar, Reykjavík 1988 (Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi 33).
- Zumthor 1972 = Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.

Handschriften

- Den Arnamagnæanske Samling, Nordisk forskningsinstitut, Kopenhagen
 AM 76 b II fol.
 AM 384 fol.
- Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen
 NKS 1836 4to
 Thott 1046 fol.
- Kungliga Biblioteket Stockholm
 Holm perg. 18 4to
 Holm papp. 15 fol.
- Landsbókasafn Íslands – Háskólabókasafn, Reykjavík
 Lbs frg 1
 Lbs 132 4to
 Lbs 442 4to
- Nasjonalbiblioteket Oslo
 Oslo NB 313 fol.
- Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, Reykjavík
 AM 163 r fol.
 AM 454 4to
 GKS 1005 fol.
 KB Add 3 fol.
- Uppsala Universitetsbibliotek
 DG 11, Codex Upsaliensis

Martin Baisch

Reproduktive Autorschaft im höfischen Roman

Abstract

Around 1200 the genre of courtly romance gained profound cultural significance and importance. This chapter discusses aspects and conditions in a wide range which facilitate the aesthetical and poetical complexity of this genre. Courtly Romances show different forms of collaborative and multiple authorship.

Keywords

Materiality, Mediality, Medieval German Literature, Poetics, Transmission, Textual Criticism, Variants, Wolfram von Eschenbach

„In den schriftlichen Narrativen des Mittelalters kommt es zur Geburt des Autors: als Metapher.“¹ Mit dieser überraschenden Pointe endet ein Aufsatz von Hartmut Bleumer, der die lebendige Diskussion um Autorschaft und ihre Konzeptualisierung in der Literatur des Mittelalters in den 1990er Jahren souverän zusammenfasst und zudem versucht, das zurückgekehrte Interesse am Autor zu entschlüsseln. Daher untersucht Bleumer Autorschaft, die er für das Mittelalter an die Kriterien der Bedeutungszuschreibung und Schriftlichkeit bindet, einerseits als Narrativ der Literaturwissenschaft und andererseits als paradoxe Inszenierung in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, die bekanntlich Autorkonstruktion und Erzählerrolle in höchstem Maße ausdifferenziert und u. a. in Hinblick auf den Umgang mit dem tradierten klerikalen Wissen unerbittlich gegeneinander führt.²

In den auktorialen Selbstentwürfen der *tîhter* der höfischen Romane um 1200 hat die Forschung reiches Material zur Kenntnis zu nehmen, das über Status und Geltung, Behauptung und Entziehung von Autorschaft und Autorität berichtet. Tatsächlich lässt sich an diesen in Prologen, Epilogen und metapoetischen Exkursen entfaltenen Darstellungen beobachten, wie durch Fremd- und Selbstbezug Formen reflexiven Wissens über Werkgenese und Autorprofil entstehen. Zweifellos sind diese Einlassungen der

1 Bleumer 2015, S. 35. Vgl. auch Nichols 2006; Helle 2019.

2 Vgl. hierzu auch die Darstellung von Kragl 2019.

Romanautoren im Hoch- wie im Spätmittelalter von besonderem Interesse, will man ‚ästhetischen Reflexionsfiguren‘ dieser Zeit auf die Spur kommen.³

Verbleibt die Analyse dieser Selbstbeschreibungen allerdings im Textimmanenten, vergibt sich die Forschung die Möglichkeit, kontextuelle Bedingungen – wie schemenhaft auch immer – bei der Textproduktion der höfischen Romane mit zu bedenken.⁴ Von diesem kontextuellen Wissen, von den materialen Bedingungen der Textproduktion, handelte die Autor-Diskussion der germanistischen Mediävistik am Ende des letzten Jahrtausends auch nur am Rande; es ist vielmehr eng verknüpft mit sozialgeschichtlichen Ansätzen der 1970er und 1980er Jahre, etwa mit Joachim Bumkes Forschungen zu Mäzenen und Gönnern einer Literatur, die Auftragskunst ist und heteronomen Interessen unterliegt.⁵ Der verdienstvolle von Bernd Bastert, Andreas Bihrer und Timo Reuvekamp-Felber herausgegebene Band zur Gönnerforschung musste kürzlich aber konstatieren, dass die in der Altgermanistik in den letzten Jahrzehnten weithin gültigen Annahmen zum höfischen Literaturbetrieb in dringendem und kritischem Austausch mit der Geschichtswissenschaft der Revision bedürfen.⁶

Dass die konkrete Praxis literarischer Produktivität im Mittelalter weniger einem einzelnen Fürsten als Gönner zugewiesen werden kann, als vielmehr durch weitere Angehörige des Hofes, die Zugang zu Bildung besaßen, vollzogen wurde, ist eine daran sich anschließende These neuerer Forschung.⁷ Bestimmte personale Konstellationen und habituelle Einstellungen, die sich an den adligen Höfen des 12. und 13. Jahrhunderts ausbilden konnten, scheinen die höfische Literatur geformt zu haben und müsse – wie schwer auch immer historisch rekonstruierbar – als Dimensionen sozialer Praxis ernst genommen und reflektiert werden.⁸ Und genau dieser Aspekt wird in einem Forschungsbericht von Ursula Peters invisibilisiert, wenn sie die textimmanent verfahrenende, nach Geltungsbehauptungen und Geltungsgefährdungen höfischer Literatur fragende Forschung, die Autor- und Gönnernennungen dekontextualisiert und als Chiffren alteritärer Textualität behandelt,⁹ als notwendige methodische Reaktion auf die sozialgeschichtliche bzw. literatursoziologische Orientierung der Altgermanistik in den 1970er Jahren darstellt:

3 Vgl. zur Begrifflichkeit etwa die programmatischen Aufsätze von Braun / Gerok-Reiter 2019 sowie Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 29–31.

4 Vgl. etwa Felber 2001. Bekanntlich ist die Quellenlage in Hinblick auf die materialen Bedingungen des mittelalterlichen Literaturbetriebs meist dürftig und reicht oft nur zu eher spekulativen Rekonstruktionen etwa von den Gönnerverhältnissen der Autoren oder den Datierungen der Werke.

5 Vgl. Bumke 1979; Bumke 1986; daran anschließend Heinzle 1993; kritisch reagierend Müller 1993.

6 Bastert / Bihrer / Reuvekamp-Felber 2017.

7 Vgl. etwa Bezner 2019; Benz 2021.

8 Inwiefern diese Personengruppen als ‚Netzwerke‘ aufgefasst werden können, bedarf einerseits der genauen historischen Aufarbeitung des einzelnen Falles und andererseits terminologischer Überprüfung der einschlägigen Theorieangebote hinsichtlich der Konzeption von ‚Netzwerk‘.

9 Vgl. Kellner / Strohschneider / Wenzel 2005; Strohschneider 2014.

Wie sehr ihre kulturwissenschaftliche Neujustierung neue methodische Ufer betreten und unser Verständnis der höfischen Dichtung auf eine wesentlich veränderte Basis stellen kann, zeigt sich etwa an der mediävistischen Mäzene-Forschung, einem Teilbereich des von Joachim Bumke in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts systematisch verfolgten historisch-gesellschaftlichen Erschließungsprojekts des Gesamtpanoramas der (westeuropäischen) höfischen Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts und der mit ihr verbundenen Literaturproduktion.¹⁰

Vielmehr muss man doch, so scheint mir, das eine nicht lassen, um das andere zu tun. Literarische Produktivität im Mittelalter ist – und diese gerät in den Untersuchungen zu sozialhistorisch rekonstruierbaren Autor-Gönner-Verhältnissen und ebenso in den literatursoziologischen Reflexionen zur Institutionalität höfischer Literatur nicht in den Blick – zudem an Vorgaben gebunden, die spezifischen Begründungsfiguren verpflichtet sind. Die oft beobachtete Traditionsgebundenheit, die Erneuerung und Wandel nicht ausschließt, wäre zu nennen, wie auch das Konzept der *translatio studii*.¹¹ Gesehen hat man ebenso, dass die lateinische Literatur des Mittelalters Konzeptualisierungen von Auktorialität ausgebildet hat, welche die Fortgeschrittenheit dieser Schriftkultur unzweifelhaft belegt. Der mittelalterliche Theoriestrang hinsichtlich Urheberchaft bzw. Autorschaft basiert nicht auf der Vorstellung eines *creator ex nihilo*. Vielmehr nimmt der Autor „an einer Rede teil, die lange vor ihm in Gang gekommen ist, und setzt darin nur seine eigenen Akzente, indem er mehr oder weniger ‚Eigenes‘ hinzufügt.“¹² In einer Analyse von Bonaventuras Vorrede zu dem Kommentar *In primum librum Sententiarum* hat Alastair J. Minnis diejenigen Begriffe zusammengestellt, mit denen Grade an Teilhabe ursprünglicher Schöpfung beschrieben werden:

The literary role of the *auctor*, considered in its widest sense, was distinguished from the respective roles of the scribe (*scriptor*), compiler (*compilator*) and commentator (*commentator*). [...] The *auctor* contributes most, the *scriptor* contributes nothing, of his own. The scribe is subject to materials composed by other men which he should copy as carefully as possible, *nihil mutando*. The *compilator* adds together or arranges the statements of other men, adding no opinion of his own (*addendo, sed non de suo*). The *commentator* strives to explain the views of others, adding something of his own by way of explanation. Finally and most importantly, the *auctor* writes *de suo* but draws on the statements of other men to support his own views.¹³

10 Peters 2018, S. 49; vgl. auch Peters 2009.

11 Vgl. Friede / Schwarze 2015.

12 Müller 1995, S. 25.

13 Minnis 1984, S. 94f.; vgl. auch Bumke 1997, S. 102: „Die mittelalterliche Theorie der Autorschaft, die aus der spätantiken Kommentar-Tradition hervorgegangen ist, basiert auf der engen Verbindung der Begriffe *auctor* und *auctoritas*. Die *auctores* waren im mittelalterlichen Verständnis diejenigen Autoren, denen *auctoritas* zukommt; das waren (außer den Verfassern der Heiligen Schriften) die Dichter und Philosophen der römischen Antike und der christlichen Spätantike, deren Werke die Grundlage und den Gegenstand des Schulunterrichts bildeten.“ Vgl. auch Kelly 1999.

Hier werden konkrete Konzepte (bzw. Begriffe!) der Arbeit im Umgang mit überliefertem Text zur näheren Bestimmung von ‚Autorschaft‘ herangezogen. Die definitorische Differenziertheit in der Unterscheidung zwischen Schreiber, Compiler, Commentator und Autor ist auch für volkssprachliche Literatur angesetzt worden. So ist der Begriff der *compilatio* zur Beschreibung des literarischen Schaffens der höfischen Epiker im 12. und 13. Jahrhundert verwendet worden.¹⁴ Zuletzt hat Bent Gebert in Hinblick auf Konrad von Würzburg und seinen monumentalen Troja-Roman den Begriff in einer methodisch avancierten Studie fruchtbar gemacht:

Konrads Quellenhäufung kann damit als schwieriger Extremfall ‚multipler Autorschaft‘ [...] zwischen materialer Heterogenität und kompositorischer Homogenisierung betrachtet werden, deren Produkt ich als ‚kompilatorisches Erzählen‘ jenseits von poetologischen Selbstbehauptungen unter die Lupe nehmen möchte.¹⁵

Urheberschaft, mit welchem Grad an Intensität der attestierten Autorität auch immer ausgestattet, lässt sich in der mittelalterlichen Manuskriptkultur auch, wie Beatrice Trîncă formuliert, durch ihre ‚Komplizenschaft‘ kennzeichnen:

Unter den spezifisch mittelalterlichen Bedingungen pluraler Autorschaft bildet der ‚Autor‘ eine Chiffre für einen gemeinschaftlichen Beitrag, der aus diversen konstruktiven und destruktiven Intentionen und Zufällen ebenso wie aus innertextuellen Eigendynamiken entsteht. Dem auktorialen Kollektiv können alle Personen zugerechnet werden, die im Laufe der Zeit den Text in allen seinen Fassungen formen und umformen: Verfasser der Narration (deren Name im Text genannt sein kann), Schreiber, Redaktoren, Leser (die Lesespuren hinterlassen). Eine (künstliche) Demarkationslinie in diesem Prozess repräsentiert die Entstehung wissenschaftlicher Editionen. In der Überlieferung werden die Grenzen zwischen Schreiber und Skriptorium einerseits und Verfasser oder Redaktor andererseits immer undeutlicher. Teil des genannten Kollektivs sind – wenngleich sie nicht direkt in das narrative Gefüge eingreifen, dieses aber kontextualisieren – auch Illuminatoren, Rubrikatoren, Buchbinder und Autoren anderer Texte, die in den jeweiligen Handschriften enthalten sind.¹⁶

14 Vgl. Bumke 1997, S. 110.

15 Gebert 2021, S. 319.

16 Trîncă 2019, S. 24f. Die Verfügbarkeit des Autornamens bezeugt eine neue Bedeutung von volkssprachiger Autorschaft, die offenbar mit der Umorientierung der Literatur im 13. Jahrhundert zusammenhängt. Die Rückorientierung an den bewunderten Dichtern der Zeit um 1200 verlieh diesen eine Autorität, wie sie volkssprachige Dichtung vorher nie besessen hatte und wie sie in der deutschen Literatur erst wieder in der Opitz-Verehrung des 17. Jahrhunderts begegnet. Man dichtete Lieder im Namen von Reinmar und Neidhart, signierte lehrhafte Stücke mit den Namen des Stricker oder des Tannhäuser und verfasste Epen unter Wolframs Namen. So entstand ein neuer Kanon, der das literarische Bewusstsein bis ins 15. Jahrhundert geprägt hat. Vgl. Bumke 1997, S. 97.

Diese Beschreibung mittelalterlich-pluraler Autorschaft vermag modellhaft eine Vorstellung davon zu geben, welche Instanzen bzw. Akteure koordiniert in einer sozial und ästhetisch bestimmten Konstellation – gebunden an die Materialität des exklusiven Objekts der Handschrift – beteiligt sein können, um ein Schrift- und Bildwerk der höfischen Kultur hervorzubringen.¹⁷

Weitere Annahmen, Vorstellungen und Zuschreibungen zu Entstehungsbedingungen, Konzeptualisierungen von Werkgenesen sowie sozialen Funktionalisierungen, die die Adelskultur des hohen und späten Mittelalters in ihrem Interesse für die neue volkssprachliche Literatur entwickelt hat, mögen hier in aller Kürze angesprochen werden. Bereits benannt habe ich das Moment der Repräsentation adliger Normen und Werte – wie schwierig auch immer die Quellenlage bei der Rekonstruktion dieser sozialen Praktik ist.

In seinen sozialgeschichtlich orientierten Entwürfen der französischen Kultur des 12. Jahrhunderts entwirft der Romanist Erich Köhler ein Bild des Aufbruchs einer sich selbst bewusst werdenden, neuen sozialen Kraft, des wohl nun auch rechtlich anerkannten Standes des Rittertums, der sich „als Träger einer überlegenen Kultur zu legitimieren“¹⁸ versucht und sich daher mit den Klerikern an den Höfen verbindet: „*Chevalerie et clergie*, Ritterschaft und Bildung, heißt die Losung, die [...], schon an der Wiege des Romans geschrieben steht.“¹⁹ Die Idee der *translatio studii* koppelt Köhler in seinen funktionsgeschichtlichen Überlegungen zur Gattung des Romans an die „Translation des Rittertums“ und verortet sie damit im höfisch-ritterlichen Diskurs.²⁰ Als Mittel der Selbstlegitimierung einer neuen sozialen Elite erhält die Gattung des Romans selbst eine Aufwertung, die er bewirken soll.²¹ Es verwundert vielleicht nicht, dass der höfische Roman auch mit anderen bedeutsamen Konzepten der Adelskultur in Verbindung gebracht worden ist: Am Beispiel der *Erec*-Romane untersucht Karlheinz Stierle mit deutlich erkennbarer Emphase die Semantik und die Funktionalisierung der *cortoisie* in der mittelalterlichen Kultur, die er als „Wohltat der Höflichkeit, die als Essenz des Höfischen über alle Standes- und Sprachgrenzen hinausgedrungen ist“, charakterisiert.²² Nach Stierle ist es der höfische Roman, der sich um die Verbreitung dieser neuen sozialen Norm in besonderer Weise verdient gemacht habe und diese zum Ideal erhebe. Dies konnte gelingen, weil – so Stierle weiter – die neu entstehende Literatur an den Höfen

17 Vgl. hierzu auch die bekannten Arbeiten des Romanisten Stephen G. Nichols unter dem Stichwort der *Material Philology*. Ich verweise nur auf Nichols 2016.

18 Köhler 1981, S. 243.

19 Köhler 1981, S. 243.

20 Köhler 1981, S. 251.

21 Eine weitergehende Bestimmung des Begriffs der ‚Bildung‘ leistet der Aufsatz von Köhler 1981 nicht. Er scheint in späterer Forschung abgelöst durch den Begriff des ‚Wissens‘.

22 Stierle 1994, S. 256.

die moderne Differenz bzw. kategoriale Scheidung von Dichtung und Wirklichkeit noch nicht kenne:

Cortoisie ist in besonderem Maße eine Übergangskategorie zwischen Imaginärem und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Mit der *cortoisie* wird gleichsam ein Ideal des gesteigerten Lebens aus der Fiktion in die Wirklichkeit getragen. Die *cortoisie* ist im Leben romanesk, sie strebt gleichsam über das Wirkliche hinaus.²³

Letztendlich ziele die Etablierung von *cortoisie* bzw. Höflichkeit auf Formen reziproker Kommunikationen, die sich der Form des Romans einprägen.

*

Damit Bedingungen, Möglichkeiten und Funktionalisierungen der Gattung des höfischen Romans im hohen und späten Mittelalter in den Blick genommen werden können, um derart ästhetische Reflexionsfiguren dieser Textsorte adäquat zu beschreiben und Konzeptionen (pluraler) Autorschaft herauszuarbeiten, müssen unterschiedliche methodische Zugänge gewählt und unterschiedliche thematische Perspektiven eingenommen werden – und das ist das Ziel dieses Beitrags. Im Folgenden werden solche methodischen Dimensionen und thematischen Schwerpunkte anvisiert, die eine ästhetisch-praxeologische Perspektive auf das Textmaterial einnehmen und die autologische wie heterologische Dimensionen der höfischen Epik berücksichtigen, um die Begrifflichkeit des SFB (Sonderforschungsbereich) 1391 *Anderer Ästhetik* aufzurufen. Pluraler oder kollaborativer Autorschaft eignet immer auch das Kriterium der Reproduktivität. Die Kategorie der ‚Reproduktivität‘ steht quer zur Terminologie von ‚autologischer‘ versus ‚heterologischer Dimension‘, sie hat Anteil an beiden Bereichen des Modells, das der SFB vorschlägt.²⁴ Denn sie bezieht sich einerseits auf das kulturelle Wissen einer rhetorikbezogenen Schrifttradition sowie die Gattungsbedingungen und -vorgaben des höfischen Romans. Andererseits nimmt sie die Interessen historisch-konkreter Kontexte wie auch die Wirkungen sozialer Praxen auf, die sich erst durch genaue Analysen und Interpretationen der materialen Zeugnisse erschließen lassen. Aus meiner Sicht lässt sich mit dieser Kategorie der höfische Roman, wie hoffentlich durch das bereits Ausgeführte schon deutlich geworden ist, in seiner Historizität – auch in seiner Ästhetik – adäquat erfassen. Daher versuche ich (Aussage-)Bedingungen und -Möglichkeiten mittelalterlicher Autorschaft im höfischen Roman produktions- wie rezeptionsästhetisch nachzuzeichnen. Die Rekonstruktion der textkritischen Diskussion um den höfischen Roman bildet ein erstes und wichtiges Untersuchungsfeld. Es zeigt, wie prägend die hier gebil-

23 Stierle 1994, S. 258.

24 Vgl. den Beitrag zum Forschungsprogramm: Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.

deten Auffassungen über Gehalt und Gestalt von Autorschaft auch über den engen Diskussionszusammenhang der Textkritik hinaus gewesen sind. Im Anschluss daran folgen Überlegungen zur autologischen Dimension bzw. Gebundenheit der Gattung des höfischen Romans: Der rhetorikgeschichtliche Ansatz vermag Konzeptionen von pluraler Autorschaft zu plausibilisieren. Kurzfassungen als eigenständige Darstellungsform der höfischen Epik sind, wie ich thesenhaft darstelle, Ergebnis reproduktiven Umgangs mit vorgängigem Text. An Beispielen aus dem Werk von Wolfram von Eschenbach vertiefe ich meine Überlegungen anhand der Berücksichtigung der Aspekte Rezeption, Varianz und Medialität.

1. Autorschaft im höfischen Roman: Die textkritische Dimension

Was zu tun sei, braucht nicht erst lange gesagt zu werden. Die geretteten und wiedereroberten Denkmäler werden überall in sorgsamer Bewahrung gehalten, es frommt uns nicht, sie eifertig in den Druck zu geben, damit ihr Inhalt der bloßen Neugier geöffnet werde, sondern wir sollen uns der Herstellung und Sicherung ihrer ursprünglichen Gestalt befleißigen. Was die Vorzeit hervor gebracht hat, darf nicht dem Bedürfnis oder der Ansicht unserer heutigen Zeit zu willkürlichem Dienste stehen, vielmehr hat diese das Ihrige daranzusetzen, daß es treulich durch ihre Hände gehe und der spätesten Nachwelt ungefälscht überkomme.²⁵

Ausgehend von der These Joachim Bumkes, „daß der Begriff der Autorschaft im Mittelalter aufs engste mit der Überlieferung der Texte verknüpft war“,²⁶ muss auch betrachtet werden, wie das Fach der Germanistik methodisch mit dieser Überlieferung umgegangen ist. Die höfischen Romane der Zeit um 1200 repräsentierten in der germanistischen Mediävistik lange Zeit den klassischen Anwendungsbereich klassischer Textkritik im Sinne der Lachmann'schen Methode.²⁷ Entscheidend hierfür war sicherlich, dass das Fach seit seinen Anfängen in Bezug auf diese Gattung mit emphatischen Konzepten von ‚Autor‘ und ‚Text‘ bzw. ‚Werk‘ operierte. Genieästhetisch fundierte Autor-Konzeptionen prägten Annahmen und Vorannahmen der Editorik wie auch der Interpretation. Doch nicht nur die Übertragung von emphatisch gedachten Autorschaftsmodellen auf die Gattung des höfischen Romans prädestinierte diese Texte zu Objekten der klassischen Lachmann'schen Methode; diese Gattung repräsentiert nämlich darüber hinaus einen Texttyp, der in stärkerem Maße als andere hochmittelalterliche Textgattungen literarisiert ist und nicht auf Mündlichkeit basiert. Dass die Textgestalt der höfischen Versromane in den tradierten Überlieferungszeugen die ‚Unfestigkeit‘ bzw. ‚Offenheit‘ dieser Texte belegt, ist dem Fach in den 1990er Jahren durch die textkritischen Arbei-

25 Grimm 1966, S. 31.

26 Bumke 1997, S. 87.

27 Vgl. Müller 1999.

ten Joachim Bumkes zu den höfischen Romanen bewusst gemacht worden. Vor allem Bumkes Monographie zur *Nibelungenklage* bzw. seiner Edition dieses Textes ist es zu danken, dass die Textgeschichte bzw. -kritik der höfischen Romane neue Impulse erfahren hat. Es liegt hier der avancierte Versuch vor, die Überlieferung eines höfischen Erzähltextes mit allen Mitteln der traditionellen Textkritik aufzubereiten und zugleich anhand des analysierten Materials ein theoretisches Modell mittelalterlicher Textualität zu entwerfen. Von einem produktionsbezogenen Begriff des Autors – im Sinne einer das Textmaterial zentrierenden und organisierenden Kohärenzfigur – scheint sich Bumkes Untersuchung aufgrund der Ergebnisse seiner empirisch-philologischen Arbeit mit den handschriftlich überlieferten Texten zu verabschieden. Das Beschreibungs- und Analysemodell der ‚gleichwertigen Parallelversionen‘, das im Korpus der höfischen Epik seine Geltung beansprucht, fußt auf der Erkenntnis, dass im Bereich dieser Textgattung von frühen, das heißt ‚autornahen‘ Mehrfachfassungen der Texte auszugehen ist, die sich durch einen hohen Grad an Variabilität auszeichnen.

Obgleich Bumkes Modell der ‚gleichwertigen Parallelversionen‘ im Fach mit viel Zustimmung diskutiert worden ist, sind durchaus auch Einwände gemacht worden, die weiter zu verfolgen wären. Albrecht Hausmann etwa verteidigte die textkritische Methode, wies aber auf deren methodische Grenzen hin:

Hinter den Parallelfassungen kann sehr wohl grundsätzlich ein Archetyp und auch ein Autortext stehen, nur ist dieser nicht – jedenfalls nicht mit den Mitteln des textkritischen Vergleichs – rekonstruierbar. Nicht das historische Fehlen von ‚Originalen‘ oder ‚Archetypen‘ und damit eine Besonderheit mittelalterlicher Kultur, sondern die Unmöglichkeit, sie mit den eigenen methodischen Mitteln zu rekonstruieren, war und ist das Problem einer Textkritik, die mit Hilfe des Kollationsverfahrens auf den ‚originalen‘ Text zielt. Das Phänomen der ‚Parallelfassungen‘ ist also das Ergebnis eines Kollationsverfahrens, das Primärfiliationen gegenüber späteren Überlieferungsstufen einen privilegierten Status zuweist; ‚gleichwertig‘ sind diese Parallelfassungen nicht in einem historischen Sinn, sondern allenfalls in einem methodischen, nämlich aufgrund ihrer gleichen Position im Stemma.²⁸

Darüber hinaus weist Bumkes Konzept der ‚ Fassungen ‘ aber auch theoretische Implikationen auf, welche die Textualität der höfischen Romane auf spezifische Weise modellieren. Eine Philologie, welche die Existenz von Mehrfachfassungen der tradierten Texte postuliert, konstatiert nicht einfach einen objektiven überlieferungsgeschichtlichen Textbefund, sondern konstruiert ein Überlieferungsmodell, das seinerseits mittels editorischer und interpretatorischer Vorannahmen das wissenschaftliche Vorgehen konzeptualisiert.²⁹ Diese Feststellung zielt auf den Umstand, dass die überlieferungs-

28 Hausmann 2001, S. 82.

29 Peter Strohschneider 2001, S. 29, charakterisiert Bumkes Neukonzeption der Überlieferungsgeschichte der höfischen Epik als das „rekonstruktive Ergebnis einer komplexen Fülle hermeneutischer Operationen“.

geschichtlichen und textkritischen Untersuchungen Bumkes das wissenschaftliche Erkenntnisobjekt vom Text des Autors hin zu den Fassungen eines Textes verlagert:

Damit verschiebt sich der Werk-Begriff vom Original auf die Fassungen. Wenn das epische Werk nur in den verschiedenen Fassungen zugänglich ist, stellen die Fassungen das Werk selbst dar, weil es nicht möglich ist, sich unabhängig von den Fassungen eine Vorstellung von dem Werk zu machen.³⁰

Indem Bumke hier zur kategorialen Bestimmung des Fassungsbegriffs auf dem Merkmal des ‚Gestaltungswillens‘ bzw. der ‚Originalität‘³¹ beharrt, bleiben nicht nur die Grenzen zwischen der ‚Fassung‘ eines Textes und der ‚Bearbeitung‘ desselben fließend.³² ‚Fassungs-‘ wie ‚Bearbeitungs-begriff‘ bleiben an die Kategorie der Intentionalität der jeweiligen Text-Urheber gebunden, im Falle von Fassungen an jene des bzw. eines ‚Autors‘. Unklar bleibt, wie sich das Modell der ‚gleichwertigen Parallelversionen‘ zur Kategorie der Autorintention stellt:

Das heißt aber, daß im Konzept der ‚Fassungen‘ die historisch spezifische Konfundierung von Genesis und Geltung eines Textes nicht aufgebrochen ist, die der klassizistische Begriff der ‚Originalität‘ tradiert. Dementsprechend ist das Moment einer Autorisierung des Textes durch seinen Urheber, Autorschaft also, auch für ‚Fassungen‘ mindestens implizit in Anspruch genommen, wenn nämlich ‚Fassungen‘ als ‚primäre‘ von ‚Bearbeitungen‘ als ‚sekundären‘ Textversionen unterschieden werden [...] und wenn zum Kriterium ihrer ‚Ursprünglichkeit‘ ein ‚unterschiedlicher Formulierungs- und Gestaltungswille‘ gehört.³³

Aber auch in den Überlegungen von Johannes Janota, der u. a. maßgebliche Editionen im Gattungskontext der hochvarianten geistlichen Spiele vorgelegt hat, ist die Textualität der mittelalterlichen Kultur an die Funktion des Autors gebunden:

Im Gegenteil: gerade die textverändernde Autorisation eines Werks bestätigt – durch alle Verwerfungen der Überlieferung hindurch bis hin zu Mißverständnissen und objektiven Fehlern – in der aktualisierenden Adaptation die Autorität des Autors (auch wenn er anonym bleibt). Es sind also nicht nur die mittelalterlichen Autorbezeugungen oder ausgesprochene Autorsammlungen, die verlangen, auch für das Mittelalter am Autorbegriff festzuhalten.³⁴

30 Bumke 1996, S. 48f.

31 Vgl. auch Henkel 2001, S. 138: „Problematisch erscheint mir [...] die Einführung des Begriffs ‚Originalität‘ in die Definition, denn der erkennbar motivierte und eigenständig gestaltete Zugriff auf einen vorgängigen Textzustand [...] lässt sich auch bei der ‚Bearbeitung‘ erkennen.“

32 Vgl. auch die Kritik von Strohschneider 2001, S. 115: „Der Ausdruck ‚Gestaltungswille‘ bindet zunächst Fassungs-genese und Fassungsidentität an eine Subjektposition, die er mit dem Kriterium der Intentionalität versieht; in dieser Hinsicht unterscheiden sich ‚Fassungen‘ und ‚Bearbeitungen‘ also nicht. Allerdings ist die Gegebenheit oder Nicht-Gegebenheit eines Gestaltungswillens auf Seiten eines Text-Urhebers kein textanalytisch erweisbarer Sachverhalt.“

33 Strohschneider 2001, S. 115.

34 Janota 1998, S. 79.

Demgegenüber ließe sich mit dem Anglisten Hans Walter Gabler argumentieren, dass in der mittelalterlichen Textproduktion weniger die Instanz des Autors bestimmend ist als vielmehr der auf Adaptation zielende Akt des Schreibens selbst. Nicht zu unterschätzen ist also der Umstand der Materialität der Textgenese:

Zur Annahme, dass bei mittelalterlichen Dichtern und ihren Hörern und Lesern Autornamen und die sinngetreue Wiedergabe der Gedanken und Ideen überlieferter Werke als Berufung auf ‚Autoritäten‘ genügte, passt unbestreitbar auch, dass mittelalterliche Schreiber und *scriptoria* [...] bei all ihren Bemühungen, ‚gute‘ Texte weiterzugeben, gleichzeitig mit der Varianz in den Texten der Werke glücklich lebten und sich sogar noch an ihrer Anreicherung beteiligten. Es ließe sich behaupten, dass dies ein Zeitalter der Dissoziation von Autoren und Texten war. Die Autor-Autorität stand für Gedanken und Sinn der überlieferten Werke. Die Texte, in denen sie überliefert waren, waren gleichzeitig sowohl variabel wie beim Abschreiben kritisch korrektiv veränderbar: Denn wenn Schreiber nicht durch ihre Kopierfehler die Textverderbnis beförderten, waren sie durchaus kritische Korrektoren und verstanden sich auch so. Darin offenbarte sich eine unmittelbar auf die Materialität der Texte bezogene Aufmerksamkeit. Der im Schreiben tradierte Text sollte verständlich sein und bleiben. Autor oder gar Autorwille hingegen blieben dem Abschreiber, der die Überlieferung des Textes ermöglichte, fremd.³⁵

In den Diskussionen der germanistischen Mediävistik über den Autor und seine Funktionen in der mittelalterlichen Kultur scheint mir auffallend, dass sie mit ethischen bzw. normativen Positionen verbunden werden, weniger mit dem Prinzip der Sicherung der Verständlichkeit:

Die Figur des Autors konstituiert sich in der Sorge um den richtigen Text: in der Erfüllung der Kunstregeln und in der inhaltlichen, zumal dogmatischen Korrektheit. Diese Sorge kann zur Freigabe des Textes führen, aber auch zur Übernahme der Verantwortung für den Text und damit zur Forderung nach Bewahrung. In diesem (nicht in einem genieästhetischen Sinne) gibt es auch im Mittelalter ‚emphatische Autorschaft‘.³⁶

Die Debatte um das ‚ Fassungen‘-Modell im höfischen Roman offenbart, dass die Gattung des höfischen Romans eng verknüpft ist mit Vorstellungen eines schöpferischen Subjekts, dessen Werkvorstellung auch in den überlieferten Fassungen zu greifen sein sollte. Formen pluraler Autorschaft werden in diesem Diskussionszusammenhang nicht berücksichtigt, obgleich der Editorik die Arbeitsprozesse, aus denen die Texte hervorgehen, bewusst sind.

35 Gabler 2012, S. 320f.

36 Grubmüller 2000, S. 32f.

2. Reproduktiv und deutend: Wiedererzählen im höfischen Roman

Han ich nu kunst, div zeige sich!
 durch reine hertze, den wise ich
 dises bûches rehtez angege,
 des materie vns vil enge
 her Wolfram hat betûtet:
 div iv wirt baz belûtet.³⁷

Überraschend kritisch stellt sich Ulrich von dem Türlin bei seinem Vorhaben, die Vorgeschichte jener Ereignisse zu schildern, die Wolfram von Eschenbach in seinem Kreuzzugsroman behandelt hat, zu der Erzählpraxis seines berühmten Vorgängers, die Ulrich quantitativ wie qualitativ überbieten möchte. Die Passage benennt überdies mit dem Begriff der *materie* einen zentralen Aspekt der Produktionsbedingungen im Bereich der höfischen Epik und sie beschreibt die Tätigkeit des *tichters* als reproduktiv und deutend.

Von zentraler Bedeutung bei der Beschreibung von Autorschaftsmodellen im höfischen Roman ist der Befund, dass die Bearbeitung der meist französischen oder lateinischen Vorlagen mittels Erweiterung und Kürzung von Text erfolgte. Verantwortlich für einen solchen Umgang mit Text sah man – zumindest nach den die germanistische Forschung bestimmenden Aufsätzen von Franz-Josef Worstbrock³⁸ – mittelalterliche Poetiken wie die des Matthäus von Vendôme und Galfrid von Vinsauf an, die, antike Konzepte und Postulate aufnehmend, diese für ihre je eigenen Zusammenhänge transformierten und kodifizierten, „was bereits geübter und anerkannter Standard literarischer Praxis und sprachlich-formaler Gestaltung in der Literatur ihrer Zeit ist.“³⁹ Wenn die volkssprachigen Autoren um 1200 als ‚Wiedererzähler‘ charakterisiert werden – und diese Begriffsbildung ist erstaunlich erfolgreich gewesen – ergibt sich eine Nähe zum Begriff des Kompilators, der ja, wie bereits erläutert, Vorgefundenes neu gestaltet.⁴⁰

Zwischen dem Schaffen der höfischen Erzähler um 1200 und den mittellateinischen Poetiken erkennt Worstbrock zudem signifikante Analogien.⁴¹ Was theoretischer Diskurs und das ‚praktische‘ erzählerische Schaffen als gemeinsame Ansichten teilen – die tradierte *materia* und das *artificium* konstituieren den Text des Wiedererzählers –,

37 Ulrich von dem Türlin: Arabel, R 4,1.

38 Worstbrock 1985; Worstbrock 1999.

39 Henkel 2017, S. 28.

40 Vgl. Worstbrock 1999, S. 139: „Der Wiedererzähler ist nach alledem im mittelalterlichen Verständnis kein Autor, sondern der Artifex. Auch das mhd. Wort ‚*tichtære*‘ meint, soweit ich sein Vorkommen im Bereich der Epik überschaue, nicht den Auctor, sondern den – bei den Reimen angefangen – kunstreichen Formgeber.“

41 Worstbrock 1999, S. 137.

betrachtet Worstbrock als „Universale der Epoche“.⁴² Doch übergeht er auch nicht das Problem, dass der „Begriff der *Materia* einer festen Kontur“⁴³ entbehrt.

Wie man sich diese Praxis vorzustellen hat, beschreiben Marie-Sophie Masse und Stephanie Seidl im Kontext zu Untersuchungen zu deutschsprachigen Antikenromanen, die die beiden Philologinnen als ‚Texte dritter Stufe‘ bezeichnen:

Mit der *materia* liefert die *latinitas* zugleich Anleitung zur *tractatio materiae*. Die volkssprachlichen Autoren, die sehr wahrscheinlich eine klerikale Ausbildung erfahren haben, sind mit lateinischen Dichtungstheorien vertraut, welche in den Schulen vermittelt und seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in den *Artes Poeticae* kodifiziert werden. Insofern erscheint es legitim, die ursprünglich auf die lateinische Stilistik abzielende Dichtungstheorie für die Untersuchung der volkssprachlichen Literatur heranzuziehen.⁴⁴

Als ‚Regeln der Adaption‘ bezeichnet Silvia Schmitz in ihrer hier einschlägigen Habilitationsschrift das in den mittelalterlichen *artes poeticae* kodifizierte Wissen.⁴⁵ Herangezogen werden von ihr vor allem die *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme, die *Poetria nova* Galfrids von Vinsauf sowie die von Galfrid angefertigte Kurzfassung des *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*. In den Fokus der Untersuchungen kommen die *inventio* und die mit ihr verbundenen Verfahren der *abbreviatio* und der *dilatatio*.⁴⁶ In den *artes poeticae* werde das Ziel der topischen *inventio*, die prinzipielle Vielfalt der Argumente zu garantieren, eingeschränkt (durch Systematisierung, die *proprietas*-Lehre und die *officia des genus demonstrativum*), wie Schmitz in Bezug auf Matthäus zeigt. Mittels eines subtilen Vergleichs zwischen Johannes von Garlandia, der seiner *Parusiana Poetria* ein eigenes *inventio*-Kapitel beigefügt hat, und Matthäus wird die *inventio* als hermeneutischer Akt – als ein Verfahren der Auslegung und Formung von *materia* – beschrieben, wobei die Autorin die Anpassung rhetorischer Praxis an die Bedürfnisse der Textdeutung in den Blick nimmt. Schließlich stellt Schmitz dar, dass

42 Vgl. Worstbrock 1999, S. 138: „Sie [jene Universale der Epoche, M.B.] wird in der Poetik für das Feld des *Artificium* zu einem rhetorisch instrumentierten operationalen System entwickelt, welches Verfahrensmöglichkeiten der Disposition, der Erweiterung und Kürzung und der Formulierung angibt.“

43 Worstbrock 1999, S. 138.

44 Masse / Seidl 2016, S. 12.

45 Schmitz 2007; vgl. auch Schmitz 2016.

46 Linden 2017, S. 6: „In der *amplificatio*, der kunstvollen Erweiterung, kann ein Dichter, der einen vorgegebenen Stoff bearbeitet, seine eigene Könnerschaft ausweisen. Entsprechend viel Aufmerksamkeit erhält dieser Bereich in den mittelalterlichen Poetiken, die sich in ihren Anweisungen an die aktuelle Literatursituation anpassen. *abbreviatio* und *dilatatio* sind dabei zwei Kehrseiten derselben Medaille, nämlich zwei gegensätzliche Bewegungen in einer Beschäftigung mit einem Grundtext, die man auch über das Bild des Einfaltens und Ausfaltens begreifen kann.“

Begriff und Konzept von *inventio* auch auf die geistige Durchdringung des Werkes abzielen können.

Die mittelalterliche Konzeptualisierung von *abbreviatio* und *dilatatio* wird zunächst von der *minutio* und *amplificatio* der antiken Rhetorik abgehoben. Denn wo in der antiken Rhetorik die gedankliche Steigerung des Ausdrucks und die Ausdehnung wie Abschwächung (bzw. Konzentration) des Ausdrucks und Kürzung zusammengeführt werden, trete bei den mittelalterlichen Textbearbeitungstechniken die qualitative Dimension zurück:

Im Unterschied zu den antiken Techniken tritt bei der *dilatatio* und *abbreviatio*, wie sie in den *artes poeticae* begegnen, die qualitative Dimension zurück. Sie sind überwiegend auf die Erweiterung bzw. Raffung eines vorgegebenen Stoffes gerichtet. Gleichwohl muß insbesondere für die *amplificatio* und *dilatatio* festgehalten werden, daß eine zu scharfe Trennung der beiden Verfahren weder den antiken noch den mittelalterlichen Lehren gerecht wird.⁴⁷

Abbreviatio und *dilatatio* verdanken ihre Aufwertung in der mittelalterlichen Tradition den Progymnasmata – „denn bei den rhetorischen Übungen im Paraphrasieren und Ausgestalten eines Sujets kommt dem Kürzen und Erweitern erhebliche Bedeutung zu“⁴⁸ – und der spätantiken Kommentartradition (etwa dem *Serviuskommentar*). Über die Autorität Vergils erhalten die im Schulbetrieb eingeübten Verfahren des Kürzens und Erweiterns wesentliche Bedeutung als Arbeitsschritte der Adaptation. Doch bleibt das Bild bedingt auch durch eine wenig einheitliche Terminologie und durch die kategoriale Unbestimmtheit der Begriffe in den Poetiken komplex.

Als Verfahren des Erweiterns benennt Galfrid „acht Techniken, mit deren Hilfe eine *materia* erweitert werden kann: die ‚Häufung synonyme Aussagen‘, die Umschreibung (*circuitio*), den Vergleich (*collatio*), die Anrede (*apostropha*), die redende Personifikation (*prosopopeia*), den Exkurs (*digressio*), die Beschreibung (*descriptio*) und die ‚antithetische Ausdrucksweise‘.“⁴⁹

Als Techniken des Kürzens beschreibt Galfrid entsprechend sieben Verfahren der Textbearbeitung, zu denen etwa die Reduktion des Ausdrucks auf das Wesentliche (*emphasis*) oder die Vermeidung von Wiederholungen gehören.⁵⁰ Doch behandle Galfrid die Techniken der *abbreviatio* in der *Poetria nova* nur knapp, wie Schmitz abschließend fest-

47 Schmitz 2007, S. 263.

48 Schmitz 2007, S. 265.

49 Schmitz 2007, S. 269.

50 Schmitz 2007, S. 269: „Für die *abbreviatio* nennt er sieben Verfahren: die Reduktion des Ausdrucks auf das Wesentliche (*emphasis*), den Gebrauch (kurzer) Satzglieder (*articulus*), den Ablativus absolutus (*ablativus*), die Vermeidung von Wiederholungen, die bloße Anspielung auf einen weitläufigen Gegenstand, die unverbundene Reihenfolge von Einzelwörtern und Wortgruppen und die Fusion mehrerer Aussagen in einer.“

stellt. Diese besitzt aber zweifellos dispositionelle Funktionen bei der Stoffanordnung und -gewichtung.

In einem wichtigen Beitrag hat Ludger Lieb die Unterscheidung von *materia* und *artificium*, die vor allem Wortsbrock in der Debatte stark gemacht hat, kritisiert und hinterfragt, ob „eine Anwendbarkeit des rhetorischen Modells der lateinischen Poetik auf narrative volkssprachliche Großformen sinnvoll sei.“⁵¹ Die rhetorisch-poetischen Termini führen im Bereich der mittelalterlichen Großepik „kaum zu hinreichend sauberen Differenzierungen“.⁵² Lieb kommt zu dem bedenkenwerten Schluss,

dass die Anwendung des rhetorisch-poetischen Konzepts auf einen höfischen Roman tendenziell Komplexität reduziert. Es verschleiert nämlich die komplexe Problemlage, insbesondere indem es suggeriert, man könne bei Epen und Romanen das *Artificium* von der *Materia* so trennen wie etwa bei Fabeln. Statt historisch mit *dilatatio* und *abbreviatio* zu hantieren und gerade wegen der attraktiven dichotomischen Schlichtheit des Modells schnell an analytische Grenzen zu stoßen, könnte man vielmehr die wechselseitige Bedingtheit von *Materia* und *Artificium* hervorheben [...].⁵³

Einerseits insistiert Lieb also darauf, die Paradoxien der *materia*-Semantik ernster zu nehmen, als rhetorische Ansätze dies tun. Er konstatiert, dass aus Sammlungen von *Dilatationen* und *Abbreviaturen* allein noch keine Interpretation zu gewinnen ist – zumindest keine methodisch transparente. Stärkere Aufmerksamkeit erfahren sollte auch die Frage nach dem Verhältnis von (antik-mittelalterlicher) ‚Theorie‘ und der Praxis, den Praktiken des (Ab-)Schreibens durch die mittelalterlichen Schreiber und Redaktoren. Freilich bleibt der Umstand, dass Theorie und Praxis auch in Hinblick auf die mittelalterliche Textproduktion je unterschiedliche Bedeutung und Reichweite besitzen, von Gewicht.⁵⁴ Schließlich muss auch berücksichtigt werden, wie Susanne Köbele bemerkt, dass im Kontext der Praxis höfischen Erzählens nicht davon auszugehen ist, dass „die strikte Alternative von stabiler *materia* einerseits, variablem *artificium* andererseits“ anzusetzen ist.⁵⁵

51 Lieb 2005, S. 357; vgl. auch Hasebrink 2009; Gollwitzer-Oh 2012; Köbele 2017.

52 Lieb 2005, S. 359.

53 Lieb 2005, S. 362.

54 Vgl. Knapp 2014, S. 231: „Die *Artes poeticae* und andere hochmittelalterliche poetologische Werke und Werkpassagen sind wichtige Indizien dieser ‚literarischen Infrastruktur‘, machen diese aber [...] beileibe nicht allein aus. Jeder mittelalterliche Erzähler, der etwas länger eine bessere Schule besucht oder professionellen Kontakt mit einem fortgeschrittenen Schüler gehabt hatte, wußte z.B., daß eine Erzählung ‚kurz, klar und wahrscheinlich sein soll‘ (Rhetorica ad Herennium I,9,14: *ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit*). Erzähler, welche grob dagegen verstoßen, versuchen daher vielfach ernsthaft oder ironisch, sich zumindest nominell gegen entsprechende Vorwürfe zu verwahren, versprechen also etwa, der nötigen Kürze wegen etwas zu übergehen – ehe sie es dann doch meist schildern.“

55 Köbele 2017, S. 167f.

3. Praxis und Poetik der Kurzfassungen höfischer Romane

Im Zuge der von Joachim Bumke angestoßenen Debatte um die Genese und Geltung von Parallelversionen im Rahmen der höfischen Epik haben auch jene Textfassungen neue Aufmerksamkeit seitens der Forschung erhalten, die mit dem Terminus der Kurzfassung belegt und zumeist der Instanz eines Redaktors zugeschrieben worden sind. Anzuführen wären hier etwa die Fassung *J der *Klage* und die Fassung *M von Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, um nur zwei bekannte Vertreter zu benennen.⁵⁶ Zusätzlich haben etwa Joachim Bumke, Nikolaus Henkel und neuerdings Julia Frick Modelle zur Beschreibung der Kürzungstechniken und -praktiken entworfen, die in intensiver Auseinandersetzung mit dem überlieferten Textbestand entstanden sind.⁵⁷ Kurzfassungen – das hat die Diskussion deutlich gemacht – sind als die „Repräsentationsform eines eigenständigen Typus des Erzählens“ zu verstehen, die das Bild des höfischen, durch seine Kollektivität gekennzeichneten Literaturbetriebs bereichert.⁵⁸ Da in der höfischen Epik Erzählen nicht selten als Beschreiben (im Rahmen etwa von *descriptions*) erscheint, entsteht in der Rezeption mit Blick auf die Handlungsebene der Eindruck von Informationsarmut und Redundanz. Mit der Konzentration auf den Erzählfortgang und der Reduktion deskriptiver Elemente wie des *ornatus* wird ein Erzählen installiert, bei dem Prägnanzgewinn und Redundanzvermeidung als Pole der Effekte, die durch Kürzung hervorgerufen werden können, zur Geltung kommen.⁵⁹

Kurzfassungen der höfischen Epik können auf Konventionalität abzielen; dieser Effekt ist aber kaum als Sinnreduktion zu verstehen, sondern als Sinnverlagerung. Kürzungen haben immer Auswirkungen auf die temporale Ordnung des Erzählens und des Erzählten, wenn etwa die Bearbeitung eine Steigerung des Erzähltempos bewirkt. Semantische Umakzentuierungen – etwa in Hinblick auf Figurenkonzeptionen – lassen sich beobachten und plausibilisieren durch eine Hermeneutik des Vergleichs, die auch die Validität von Interpretationen der nicht gekürzten Fassungen überprüfen kann. Erkennbar wird dann womöglich eine Profilbildung, die als das Rezeptionsinteresse reproduktiver oder pluraler Autorschaft zu verstehen ist. Sorgsam sind die textkritischen

56 Die Fassung *J der *Klage* repräsentiert die Hs. I/J Berlin SBB SPK mgf 474 (Nibelungenlied, Klage, Winsbecke und Winsbeckin); einen neueren Überblick zu dieser Textfassung gibt Frick 2018. Die Fassung *M des *Tristan* repräsentiert eine illuminierte Münchner Handschrift, der berühmte Cgm 51 (Gottfried von Straßburg: *Tristan*, Ulrich von Türheim: Fortsetzung); vgl. Baisch 2006.

57 Vgl. Bumke 1996; Kurzfassungen bei Henkel 1992; Henkel 1993; Frick 2018 unterscheidet drei Typen redaktioneller Kürzung.

58 Frick 2021, S. 13; vgl. auch Frick 2018, S. 25: „In dieser Sichtweise repräsentieren frühe Lang- und Kurzfassungen höfischer Epen als unterschiedliche Erscheinungsformen mittelalterlichen Wiedererzählens innerhalb eines Spektrums mit fließenden Grenzen zwei zu den genuinen Möglichkeiten der Gattung gehörende Erzählmodi, in denen die *materia* mittels des dichterischen *artificium* in jeweils unterschiedlicher Weise retextualisiert, d. h., immer auch jeweils neu ausgelegt wird.“

59 Vgl. Frick 2021, S. 25; vgl. auch Frick 2020.

Befunde zu den Kurzfassungen im Blick zu halten, um die Reichweite der Thesenbildung zum vorgefundenen Willen nach *brevitas* einschätzen zu können. Kontingenz und Überlieferungsfehler prägen auch diese Prozesse der Textbearbeitung und der Textüberlieferung. Diese sind, was sie sind, und als solche herauszustellen.

4. Plurale Autorschaft und Formen ästhetischer Erfahrung

Smaragde wâren die buochstabe, mit rubînen verbundet.
adamante, krisolîte, grânât dâ stuonden. Nie seil baz gehundet
wart, ouch was der hunt vil wol geseilet.
ir muget wol errâten, welhez ih dâ næme, op wære der hunt dergegene geteilet.

Die Buchstaben waren Smaragde, zusammen mit Rubinen. Diamanten, Chrisolit und Granate waren daran. Niemals war ein Seil besser mit einem Hund versehen, auch war der Hund nicht schlecht beseilt. Ihr könnt schon raten, was ich vorzöge, wenn der Hund gegen das Seil zur Wahl gestellt würde.⁶⁰

Die junge und gebildete Adlige Sigune gerät auf einer Waldlichtung, auf der sie sich mit ihrem Geliebten treffen wollte, in eine merkwürdige Situation, die sie eine komplexe ästhetische Erfahrung machen lässt: Mittels einer Schrift auf einer wahrhaft luxuriösen Hundeleine, deren Buchstaben aus Edelsteinen gebildet sind, befestigt mit Goldnägeln auf einem Seil aus wertvoller Seide, rezipiert die junge Frau die Geschichte einer unglücklichen Liebe, eben jene der jungen Königin Clauditte und des Herzogs Ekhunah. Sigunes Wahrnehmung dieser Liebesgeschichte, dem höfischen Kontext und seinen öffentlichen Formen der Rezeption von Literatur entzogen, ist als ein einsames und isoliertes Lesen charakterisiert worden. Dieses ist gar als Ausdruck „eine[r] radikale[n] Autonomisierung von Literatur“⁶¹ interpretiert worden, als würde hier Werther in einem seiner Briefe an Wilhelm von seiner Homer-Lektüre in der Natur berichten. Was die Heldin aber genau liest, dazu bedarf es der Interpretation von Wolframs Fragment, dessen ästhetische Strategie es scheint, genau dies im Dunkeln zu lassen. Die bewusst eingesetzte Textstrategie der Fragmentarizität⁶² zu erkennen und diese in einem gesicherten Verständnis der Schrift auf der Hundeleine aufzulösen, bemüht sich Sigune. Doch dann entwischt ihr der Jagdhund mit der wunderbaren Leine, die die Edelsteinschrift trägt. Nur für einen Moment kann sie diese wahrnehmen – Sigunes Erfahrung ist die der Flüchtigkeit des Textuellen. Stabilität und Dauer, Texteigenschaften, die die spätere Buchkultur zu schätzen gelernt, zeichnen den Leseakt der Herzogin nicht

60 Wolfram: *Titurel*, V. 147,1–4 (Übers. Brackert / Fuchs-Jolie 2002).

61 Brackert 1996, S. 173.

62 Vgl. Köbele / Kiening 1998.

aus. Wie Sigune die Edelsteinschrift auf dem Seil wahrnimmt: Als Form „blockierter Textualität“⁶³ und damit auf Ereignishaftigkeit abzielend oder als normenvermittelnden und handlungsleitenden Gebrauchstext – das Ästhetische im Falle des Wortkunstwerks ist ja nur als eine Potenzialität zu begreifen: nämlich „in dem Sinne, daß selbst wenn diese Möglichkeit nicht ergriffen wird, damit das betreffende Wortkunstwerk in seinem Status als Objekt einer Wahrnehmung noch nicht nihiliert ist“⁶⁴ –, ist schwer zu eruieren. Vielleicht ist es ja aber auch so, dass Sigune in distanzhafter Reflexivität den Edelsteintext als ästhetisches Kunstwerk mit chiastischen Wortstellungen, Wortneuschöpfungen, ambitionierten Metaphern und mehrdeutigen Erzählerkommentaren liest – Rollendistanz scheint eine Bedingung von komplexeren Formen ästhetischer Erfahrung zu sein. Nicht wenige Forschungspositionen besagen allerdings, dass Sigunes Rezeptionsweise identifikatorisch verfare.

In Albrechts von Scharfenberg Transformation der Strophen Wolframs – dem *Jüngerer Titurel* – wird geschildert, wie aus der einsamen Lektüre Sigunes im Wald eine höfisch-öffentliche Performanz wird, bei welcher der Text der Hundeleine „am Artushof institutionell“ verankert wird.⁶⁵ Wo Sigune zuvor in Wolframs Erzählung allein und ohne soziale Kontrolle oder hermeneutische Unterstützung die Edelsteinschrift auf dem Brackenseil gelesen hatte, sodass sie die Lektüre des Textes ‚bekehrte‘, wie der Text Gewalt über sie gewinnen konnte,⁶⁶ wird hier der Text der Hundeleine durch einen klerikal gebildeten Vermittler zugänglich gemacht, nachdem Tschionatulander und andere Höflinge sich über den seltsamen Gegenstand und seine Schrift wundern. Peinlich wird darauf geachtet, dass alle Anwesenden sich unter Androhung von Sanktionen ruhig verhalten und dass auch alle die lehrreiche Botschaft vernehmen. Geboten wird auf der Leine nun keine *aventiure*, sondern höfische Lehre: Der Text der Inschrift⁶⁷ beginnt zwar als Brief Claudittes an Ekunat, in dem diese ihren Partner lobpreist und ihre Wahl begründet, entfaltet dann aber didaktisch-autoritative Rede über eine Vielzahl von Strophen, welche die Forschung in eine Pflichtenlehre, eine Morallehre, eine Minnelehre und eine Tugendlehre unterteilt.⁶⁸ Für den Erzähler freilich sind die 44 Strophen in Gänze Tugendlehre.⁶⁹ Wer anderes in Kenntnis auch von Wolframs Fragment erwartet oder erhofft hatte, etwa eine Erzählung von der *aventiure* um Clauditte und Ekunat, wird enttäuscht.

Der Blick auf eine zugegebenermaßen außergewöhnliche Rezeptionssituation höfischer Literatur erbringt für die Fragestellung nach den historischen Ausgestaltungen

63 Strohschneider 2006.

64 Küpper 2001, S. 219.

65 Neukirchen 2006, S. 205.

66 Wenzel 1997, S. 270.

67 Albrecht: *Jüngerer Titurel*, V. 1874–1927.

68 Haug 1992, insbesondere S. 368–370; vgl. auch Baisch et al. 2010.

69 Albrecht: *Jüngerer Titurel*, V. 1508.

von pluraler Autorschaft interessante Aspekte. Der *Tituel* imaginiert das Ergebnis reproduktiver oder pluraler Autorschaft im Kontext zunächst höfischer und exorbitanter Prachtentfaltung, die Materialität und Medialität von Schrift bzw. Text betont. Der Rezeption zunächst durch die einsame und freie Lektüre Sigunes wie dann in der Wiedererzählung von Albrecht die kollektive und gelenkte Performanz der Lehre entspricht auf Seiten der Produktion die skalierbare Teilhabe an Autorschaft.

5. Dialog der Varianten: *krâm* oder *chranz* – *minne* oder *helfe*.

Wozu hat sich die Herzogin Orgeluse verpflichtet?

Am Ende von Wolframs von Eschenbach Gralsroman *Parzival* verabreden sich König Gramoflanz und der Artusritter Gawan auf dem Feld bei Jôflanze zu einem ritterlichen Zweikampf. Nach der Rückkehr zu seiner Geliebten steigt diese, es ist die Herzogin Orgeluse, rasch vom Pferd, kniet vor Gawan nieder (wie Laudine vor Iwein in Hartmanns zweitem Artusroman) und bittet diesen um Entschuldigung für die Dinge, die sie ihm abverlangt hat. Der Ritter, der bisher von der Herzogin lediglich Spott und Beschimpfungen ertragen musste, damit aber auch seine große Leidensfähigkeit und Liebesbereitschaft demonstrieren konnte, erwidert, dass ihr Spott auch deshalb unangemessen sei, weil er die Institution der Ritterschaft beschädigt habe. Dann übergibt er den von Gramoflanz entwendeten Kranz und löst damit bei der Herzogin eine starke emotionale Reaktion aus. Unter Tränen und mit großer rhetorischer Geste erzählt sie dem Artusritter von ihrem Geliebten und Ehemann Cidegast – *der triuwe ein monîzirus*⁷⁰ – und von dessen Tod, den König Gramoflanz zu verantworten habe. Gawan berichtet ihr von dem bevorstehenden Zweikampf mit diesem, verzeiht ihr alles und bittet um die sofortige Gewährung ihrer Gunst: Es sei ja sonst niemand da.⁷¹ Die Herzogin wehrt ihn scharfzüngig ab und fängt erneut an zu weinen.⁷² Die Tränen erreichen den Helden: *unz er mit ir klagete*.⁷³ Daraufhin erzählt Orgeluse Gawan von dem Pakt, den sie mit dem Zauberer Clinschor geschlossen hat.⁷⁴ Um Rache an Gramoflanz zu nehmen, bemühte sich die Herzogin um die Hilfe und den Dienst von Rittern, die sie in den Kampf gegen Gramoflanz schickte. Zu diesen gehörte auch König Amfortas, mit dem sie ein Liebesverhältnis einging. Als Geschenk erhielt sie von ihm wertvolle Waren aus Thabronit, er in ihrem Dienst jene Wunde, die ein narratives Zentrum im Erzählkosmos von Wolfram bildet. Jene Gabe von Amfortas, der sich nach seiner Verwundung nicht mehr um den Schutz von Orgeluse

70 Wolfram: *Parzival*, V. 613,22.

71 Wolfram: *Parzival*, V. 615,1.

72 Wolfram: *Parzival*, V. 615,22.

73 Wolfram: *Parzival*, V. 615,23.

74 Wolfram: *Parzival*, V. 617,17–23.

kümmern konnte, nutzt die Herzogin dazu, die Freundschaft mit dem gefährlichen Zauberer Clinschor zu stabilisieren.

Die für Lachmanns Ausgabe zentralen Handschriften des *Parzival* D und G überliefern in diesem Textbereich auffällige Präsumptivvarianten:

<p>D, L: durch vride ich Clinschore dar gap mînen krâm nâch rîcheite var: swenne diu âventiur wurde erliten, swer den pris het erstriten, an den solt ich minne suochen:</p> <p>wolt er min [nur g; minne] niht geruochen, der krâm wær anderstunde mîn. (Hervorhebungen: M.B.)</p>	<p>G: Dur fride ich chlinshor. Dar gap minem chranz. Nach rîcheit wurde ganz. swenne diu aventiur wurde erbiten. swer den pris het erstriten. an den solt ich helfe suochen. wolt er min niht geruochen. der chranz waer anderstunde min. (Hervorhebungen: M.B.)</p>
--	---

Auffällig ist nun vielleicht weniger, dass die Handschrift G *krâm* durch *chranz* ersetzt; an anderer Stelle überliefert sie – wie D – *krâm*.⁷⁵ Vielmehr ist bedenkenswert, dass die Handschriften unterschiedlich davon berichten, wozu sich die Herzogin demjenigen gegenüber, der das Abenteuer um die gefährliche Furt zu bestehen weiß, verpflichtet hat.

Man muß sich [...] die Frage stellen, ob Orgeluse vergessen hat, daß sie sich Clinschor gegenüber vertraglich verpflichtet hat, sich um die Liebe dessen zu bewerben, der das Abenteuer von *Schastel marveile* besteht (617,19ff.). Als sie Gawan nach seinem Sieg auf *Lit marveile* wieder trifft, behandelt sie ihn genauso geringschätzig wie vorher (598,16ff.). Gisela Zimmermann hat darauf hingewiesen, daß Orgeluse sich nur in den Handschriften der Klasse *D gegenüber dem Sieger von *Schastel marveile* zur *minne* (617,21) verpflichtet hat; in den meisten Handschriften der Klasse *G steht *helfe* statt *minne*.⁷⁶

Doch nicht nur das: Gisela Zimmermann hat überdies mit bedenkenswerten Argumenten versucht, den in der Handschrift G überlieferten Text zu rechtfertigen:

Um *helfe* könnte Orgeluse den Überwinder des Saalzaubers auch dann noch bitten, wenn sie ihre Liebe zuvor einem anderen geschenkt hätte. Und an *helfe* ist ihr ja zunächst auch vor allem gelegen, als sie wieder mit Gawan zusammentrifft. Auch die Version der Hs. G erlaubt es nun, der Abmachung zwischen Orgeluse und Clinschor einen Einfluß auf die Verhaltensweise Orgeluses nach Gawans erstem Erfolg auf *Schastel marveile* zuzuschreiben. Mit ihr – nicht aber mit der Version der Hs. D – läßt sich auch in Einklang bringen, daß Orgeluse eine Belohnung Gawans vom Ausgang des Furtabenteuers abhängig macht. Ein derartiger Vorbehalt wäre doch wohl kaum verständlich, wenn sie verpflichtet wäre, um seine Liebe zu werben.⁷⁷

75 Wolfram: *Parzival*, V. 617,6.

76 Bumke 1994, S. 110.

77 Zimmermann 1972, S. 146; Vgl. auch Zimmermann 1974.

Die bisherigen Textausgaben folgen der editorischen Entscheidung Lachmanns und übernehmen den Text von D. Zukünftige Interpretationen des *Parzival* Wolframs von Eschenbach sollten die Ergebnisse textkritischer Forschung, wie ja auch die Arbeit des Berner *Parzival*-Projekts eindrucklich belegt, nicht nur aufmerksam wahrnehmen, sondern auch in den Analysen angemessen umsetzen.

6. Medialität

Any archetype exists primarily as an intellectualized standard for evaluating the variations worked out in the individual texts. These manuscript texts, in themselves and in their mutability, are the proper subject of critical analysis. Since they represent a collaborative re-creation involving authors, performers, revisers, and scribes, the work is completely detached from its originator, who at any event had thoroughly subverted his individuality in the production of literary compositions.⁷⁸

Dem großen Interesse, das der Bildzyklus im berühmten Cgm 19, der – entstanden wohl im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts – Wolframs von Eschenbach *Parzival*, die beiden *Titirel*-Fragmente und zwei Tagelieder Wolframs überliefert, an der Figur der Cundrîe offenbart, korrespondiert das Desinteresse an einer Figur, die in Wolframs Artusgralsroman allerdings eine exponierte Stellung einnimmt.⁷⁹ Die Herzogin Orgeluse, wie auch Arnîve, Sangîve und Itonjê (mithin also König Artus' weibliche Verwandtschaft), die alle in Buch XIV des Romans bei den Friedensverhandlungen eine wichtige Rolle spielen, bleiben in der bildlichen Darstellung fast unberücksichtigt. Jenes Buch erzählt, wie der Kampf zwischen König Gramoflanz und Gawan durch das Verhandlungsgeschick von König Artus friedlich beigelegt werden kann. Artus entwickelt allerdings erst Initiative, als er von seinen weiblichen Verwandten dazu aufgefordert wird. Am Ende werden nicht nur rituelle Versöhnungsküsse zwischen den verfeindeten Parteien getauscht, sondern Artus stiftet eine Reihe politischer Ehen: *Artus was der frouwen milte*.⁸⁰ Die erste Bildseite, die im Cgm 19 überliefert ist (Abb. 1),

erzählt in szenischer Abfolge die gütliche Konfliktbeilegung durch Artus. Von oben nach unten sind drei Streifen angeordnet, die die Beratung mit den Boten und Vorgespräche im Zelt, die Begegnung der Geleitzüge und die Versöhnung der Konfliktparteien ins Bild umsetzen. Auf allen drei Bildstreifen wird der Bereich des Vertraulichen durch die links und rechts stehenden Zelte begrenzt. In ihnen finden die vorbereitenden Gespräche statt. Der Raum dazwischen liegt in der freien Natur, ist frei einsehbar und damit der Raum zur Herstellung von Öffentlichkeit.⁸¹

78 Speer 1980, S. 318.

79 Vgl. zu diesem Bildzyklus zuletzt Fahr-Rühland 2021; vgl. auch Saurma-Jeltsch 1992 und Ott 1993.

80 Wolfram: *Parzival*, V. 730,11.

81 Unzeitig-Herzog 1998, S. 215f.



Abb. 1. Wolfram von Eschenbach: Parzival – Titel – Tagelied.
Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 19, fol. 49r.

Unter den bebilderten *Parzival*-Handschriften ist es lediglich die Wolfram-Handschrift G, die die beschriebene Konfliktlösungsszenerie als Bildmotiv auswählt. Monika Unzeitig-Herzog wertet dies als Beleg dafür, wie ausgesprochen aktuell die politische Versöhnungsthematik für das frühe 13. Jahrhundert war, die ja auch in Wolframs Text dargestellt werde.⁸²

Das obere Register auf fol. 49^r zeigt, wie sich Gramoflanz im Zelt rechts wahrscheinlich mit seinem Onkel Brandelidelin berät. Man will über Boten, die durch die gesattelten Pferde angedeutet sind, Artus mitteilen, dass Gramoflanz mit Gawan und niemand anderem kämpfen will. Im Zelt links berät sich König Artus – wie Gramoflanz mit einem Schriftband bezeichnet – mit seiner weiblichen Verwandtschaft. Sangîve, Artus' Schwester, Arnîve, dessen Mutter, und Itonjê, die Enkelin, suchen den König auf, um von der (Fern-)Liebe zwischen Gramoflanz und Itonjê zu berichten. Verweist das leere Schriftband auf den Liebesbrief des Gramoflanz, den dieser an Itonjê geschrieben hat?

Das mittlere Register dieser Seite illustriert, wie Artus und Gramoflanz mit ihren Gefolgen auf der Ebene von Jôflanze aufeinandertreffen. Beide tragen silberne Kronen, sind unbewaffnet und wieder mit einem Schriftband gekennzeichnet. Die ritterliche Schar, die König Gramoflanz begleitet, ist in Wolframs Roman explizit benannt. Allerdings reitet, wie bei Wolfram geschildert, nicht Artus, sondern Gawans Bruder Beacurs im Auftrag von Artus Gramoflanz entgegen. Auf der linken Bildseite befindet sich im hinteren Zelt wohl die Königin Ginover.

Das untere Register zeigt zwei im Roman aufeinanderfolgende Szenen: Die Versöhnung der Parteien bzw. die Taten des *frouwen milte[n]* Artus. Die beiden Episoden sind durch unterschiedliche Größenverhältnisse voneinander abgesetzt. Obwohl der Text deutlich macht, welchen hohen Beitrag weibliche Figuren an der Verhinderung des Kampfes zwischen Gramoflanz und Gawan leisten, ist auf dieser Bildseite keine einzige Frauenfigur mit einem Schriftband versehen worden. In der Bildmitte sind der Begrüßungskuss und die Umarmung zwischen Gramoflanz und Itonjê dargestellt. Die eigentliche Versöhnung zwischen den Konfliktparteien ist durch einen Händedruck zwischen Gawan und Gramoflanz angedeutet. Begrüßungs- und Versöhnungsszene sind also zu einem einzigen Bild zusammengezogen. Die Aussöhnung zwischen Orgeluse und Gramoflanz findet hingegen keine Darstellung im Bildprogramm. Am rechten Bildrand stiftet Artus die Ehe zwischen Gramoflanz und Itonjê. Das untere Bildregister zielt also weniger auf die bildliche Umsetzung der komplexen Verhältnisse, die die Friedensregulierung zwischen den Parteien zu beachten hat. Vielmehr wird die glücklich endende Liebesgeschichte zwischen Gramoflanz und Itonjê illustriert.

82 Unzeitig-Herzog 1998, S. 215f.

Die Bilderfolgen des Münchener *Tristan* Cgm 51 oder des *Parzival* Cgm 19 erschaffen eine ‚neue Geschichte‘, die den Text zwar voraussetzt, ihn aber – kraft des den in christlicher Kunst entwickelten ikonographischen Formeln immanenten Bedeutungshorizonts – uninterpretiert und eigenständig erzählt.⁸³

In Norbert Otts Sichtweise auf die Bebilderung der höfischen Literatur behauptet das Bild also einerseits eine autonome Position. Andererseits wird es aber an die Interessen der höfischen Gesellschaft und Kultur (in stärkerem Maße als die Versromane selbst) zurückgebunden. Die Bildzyklen werden als Rezeptionszeugnisse der Texte oder der Stoffe aufgefasst und auf einen Gebrauchszusammenhang bezogen, der die Bildprogramme unmittelbar zu steuern scheint und ihre Gestaltung entproblematisierend wie legitimierend lenkt. Otts methodischer Ansatz fußt auf dem Konzept eines erweiterten Literaturbegriffs,

der weniger nach der Autonomie des einzelnen literarischen Textes fragt, als vielmehr nach seiner ‚Situation‘ im literarischen und gesellschaftlichen Leben, nach der Funktion von Literatur, ihrem Gebrauch durch Auftraggebergruppen und Benutzerschichten, nach der Rezeption und der damit verbundenen Veränderung der Textsituation.⁸⁴

Diesen überlieferungsgeschichtlichen Ansatz macht Ott auch für die Untersuchung der Handschriftenillustrationen fruchtbar.

Neben der repräsentativen Vorstellung von Kampf- und Minne-Aventiuren als vorbildhafte Ideologismen – oder [...] als Verdrängung der Widersprüche dieser Gesellschaft – scheint im Gebrauchszusammenhang der Bildzeugnisse auch ein Appell zum Ausgleich der Gewalt zu liegen, zur Befriedung feudaler Anarchie, zur durch Minne und Minne-Ehe signalisierten Sicherung der Landesherrschaft. [...] Zentrales Gebrauchsangebot mittelalterlicher Bildzeugnisse nach Vorwürfen des höfischen Romans ist die selbstidentifikatorische Festschreibung, die repräsentative Überhöhung der eigenen gesellschaftlichen Normen, oft mittels des Vorbilds idealer Minne, in der feudale Ehe und persönliche Liebesbeziehung zur Deckung gebracht werden.⁸⁵

In der Differenz nicht nur der Fassungen eines Textes, sondern auch in den unterschiedlichen Sinnangeboten, die ein Text und der ihm zugehörige Bildzyklus je aktualisieren, materialisiert sich die historisch spezifische Varianz der Makroerzählungen, die in einer Kultur dominieren. Dies lässt sich daran beobachten, wie Text und Bild einen divergierenden Umgang mit den sie determinierenden Norm- und Sinnsystemen entwickeln.

83 Ott 1993, S. 63.

84 Ott 1984, S. 356f.

85 Ott 1982/1983, S. 20. Bei Kuhn 1936 findet sich der für Otts Ansatz wichtige Begriff der ‚Gebrauchsfunktion‘.

Text und Bild werden zu Medien solcher Zugriffe und zum jeweiligen ‚Kommentar‘ der anderen Ausdrucksform.⁸⁶

In der Versöhnungsszene, bei der rituelle Küsse zwischen den Beteiligten getauscht werden, belegt die handschriftliche Überlieferung die Brisanz des Vorgangs. Als Gramoflanz die Herzogin um *suone* bittet und sie küsst, heißt es in der Handschrift D: *dar umbe si weinens luste*.⁸⁷ Der Vers im Cgm 19 lautet hingegen: *Des si doh wenc lûste*. In der Handschrift G weint Orgeluse nicht; nur mit Widerwillen durchlebt sie die Versöhnung.

*

Der Beitrag greift Fragen nach Konzepten und Funktionen mittelalterlicher Autorschaft auf, wie sie auch und gerade in Parallelversionen der höfischen Epik im 12. und 13. Jahrhundert virulent sind. Diese Formen von Autorschaft lassen sich, wie gezeigt, als plural wie auch als kollaborativ charakterisieren, insofern unterschiedliche Instanzen an der Verfertigung dieser Werke beteiligt sind. Im Mittelpunkt der Überlegungen standen (Aussage-)Bedingungen und -Möglichkeiten mittelalterlicher Autorschaft am Beispiel der Textgattung des höfischen Romans. Diese sind, so meine These, mit dem Begriff der ‚Reproduktivität‘ umfassend beschreibbar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel, Bd. 1 mit Str. 1–1957, nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hg. von Werner Wolf, Berlin 1955 (Deutsche Texte des Mittelalters 45).
- Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel, Bd. 2 mit Str. 1958–4394, nach den ältesten und besten Handschriften kritisch hg. von Werner Wolf, Berlin 1964–1968 (Deutsche Texte des Mittelalters 55/61).
- Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel, Bd. 3 mit Str. 4395–6237, nach den Grundsätzen von Werner Wolf hg. von Kurt Nyholm, Berlin 1985–1992 (Deutsche Texte des Mittelalters 73/77).
- Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel. Bd. 4: Textfassungen von Handschriften nach den Mittelgruppen, hg. von Kurt Nyholm, Berlin 1995 (Deutsche Texte des Mittelalters 79).
- Ulrich von dem Türlin: Arabel. Die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung, hg. von Werner Schröder, Stuttgart / Leipzig 1999.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin / New York 1998.

86 Vgl. Nichols 1989.

87 Wolfram: Parzival, V. 729,20.

Wolfram von Eschenbach: *Titarel*, hg., übers. und mit einem Kommentar und Materialien versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie, Berlin 2002.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Auf der Grundlage der Handschrift D, hg. von Joachim Bumke, Tübingen 2008 (Altdeutsche Textbibliothek 119).

Sekundärliteratur

Baisch 2006 = Baisch, Martin: Textkritik als Herausforderung der Kulturwissenschaft. *Tristan*-Lektüren, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 9).

Baisch et al. 2010 = Baisch, Martin / Meyer, Matthias / Keller, Johannes / Kragl, Florian (Hgg.): *Der Jüngere Titarel* zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6).

Bastert / Bihrer / Reuvekamp-Felber 2017 = Bastert, Bernd / Bihrer, Andreas / Reuvekamp-Felber, Timo (Hgg.): Mäzenaten im Mittelalter aus europäischer Perspektive. Von historischen Akteuren zu literarischen Textkonzepten, Göttingen 2017 (Encomia Deutsch 4).

Benz 2021 = Benz, Maximilian: Volkssprachige Literatur und höfische Kultur um 1200. Pasticcio über eine hofklerikale Perspektive, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 95.1 (2021), S. 1–21.

Bezner 2019 = Bezner, Frank: Literaturbetrieb – Mittelalter, in: Eva von Contzen / Stefan Tilg (Hgg.): *Handbuch Historische Narratologie*, Berlin 2019, S. 44–57.

Bleumer 2015 = Bleumer, Hartmut: Autor und Metapher. Zum Begriffsproblem in der germanistischen Mediävistik – am Beispiel von Wolframs *Parzival*, in: Susanne Friede / Michael Schwarze (Hgg.): *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, Berlin / Boston 2015 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 390), S. 13–40.

Brackert 1996 = Brackert, Helmut: Sinnspuren. Die Brackenseilinschrift in Wolframs von Eschenbach *Titarel*, in: Harald Haferland / Michael Mecklenburg (Hgg.): *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der Älteren Deutschen Literatur 19), S. 155–175.

Braun / Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel / Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter / Stefanie Gropper / Jörg Robert / Anja Wolkenhauer (Hgg.): *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne*, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift 88), S. 35–66.

Bumke 1979 = Bumke, Joachim: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, München 1979.

Bumke 1986 = Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde., München 1986 (dtv 4442).

Bumke 1994 = Bumke, Joachim: Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern von Wolframs *Parzival*, in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 38/39 (1994), S. 105–121.

Bumke 1996 = Bumke, Joachim: *Die vier Fassungen der Nibelungenklage. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 8 [242]).

Bumke 1997 = Bumke, Joachim: Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger *Parzival*handschrift G⁸), in: Helmut Tervooren / Horst Wenzel (Hgg.): *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), S. 87–114.

- Fahr-Rühland 2021 = Fahr-Rühland, Nina: Symmetrie und Symbolik. Bildliches Erzählen in den *Parzival*-Illustrationen des CGM 19, in: Volker Leppin (Hg.): Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter, Berlin / Boston 2021 (Das Mittelalter, Perspektiven mediävistischer Forschung, Beihefte 16), S. 171–190.
- Felber 2001 = Felber, Timo: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120.1 (2001), S. 1–23.
- Frick 2018 = Frick, Julia: *abbreviatio*. Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projektskizze, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 140.1 (2018), S. 23–50.
- Frick 2020 = Frick, Julia: Zwischen Sinnreduktion und Prägnanz. Kürzung als Instrument der Sinnbildung in historischer Poetik und literarischer Reflexion, in: Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner / Satu Heiland (Hgg.): Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 2020. Themenheft 5: Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020, S. 219–244.
- Frick 2021 = Frick, Julia: Literarische Kürzung. Konzepte der *abbreviatio* in historischer Perspektive, in: Julia Frick / Oliver Grütter (Hgg.): *abbreviatio*. Historische Perspektiven auf ein rhetorisch-poetisches Prinzip, Basel 2021, S. 9–41.
- Friede / Schwarze 2015 = Friede, Susanne / Schwarze, Michael: Einleitung, in: Susanne Friede / Michael Schwarze (Hgg.): Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters, Berlin / Boston 2015 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 390), S. 1–12.
- Gabler 2012 = Gabler, Hans Walter: Wider die Autorzentriertheit in der Edition, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 2012, S. 316–348.
- Gebert 2021 = Gebert, Bent: Heterogene Autorschaft und digitale Textanalyse. Ein Experiment zum kompilatorischen Erzählstil Konrads von Würzburg, in: Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hgg.): Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 2021. Themenheft 10: Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021, S. 309–344.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gollwitzer-Oh 2012 = Gollwitzer-Oh, Kathrin: *materia* und *artificium*. Tradition und poetischer Möglichkeitssinn im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke, in: Hartwin Brandt / Benjamin Pohl / W. Maurice Sprague / Lina K. Hörl (Hgg.): Erfahren, Erzählen, Erinnern. Narrative Konstruktionen von Gedächtnis und Generation in Antike und Mittelalter, Bamberg 2012 (Bamberger Historische Studien 9), S. 169–194.
- Grimm 1966 = Grimm, Jacob: An Professor von Savigny, in: Reden und Aufsätze. Eine Auswahl, hg. von Wilhelm Schoof. Eine Auswahl, München 1966, S. 28–34.
- Grubmüller 2000 = Grubmüller, Klaus: Verändern und Bewahren. Bewusstsein vom Text im deutschen Mittelalter, in: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart / Weimar 2000 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 23), S. 8–33.
- Hasebrink 2009 = Hasebrink, Burkhard: Die Ambivalenz des Erneuerns. Zur Aktualisierung des Tradierten im mittelalterlichen Erzählen, in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München / Paderborn 2009, S. 205–217.
- Haug 1992 = Haug, Walter: Albrechts *Jüngerer Tituel*. Ethos und Magie der Brackenseilinschrift, in: Walter Haug (Hg.): Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, 2., überarb. und erw. Aufl. Darmstadt 1992, S. 364–375.

- Hausmann 2001 = Hausmann, Albrecht: Mittelalterliche Überlieferung als Interpretationsaufgabe. ‚Laudines Kniefall‘ und das Problem des ‚ganzen Textes‘, in: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart / Weimar 2000 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 23), S. 72–95.
- Heinzle 1993 = Heinzle, Joachim (Hg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991, Stuttgart 1993 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 14).
- Helle 2019 = Helle, Sophus: What Is An Author? Old Answers to a New Question, in: *Modern Language Quarterly* 80.2 (2019), S. 113–139.
- Henkel 1992 = Henkel, Nikolaus: Kurzfassungen höfischer Erzähltexte als editorische Herausforderung, in: *Editio* 6 (1992), S. 1–11.
- Henkel 1993 = Henkel, Nikolaus: Kurzfassungen höfischer Erzähldichtung im 13./14. Jahrhundert. Überlegungen zum Verhältnis von Textgeschichte und literarischer Interessenbildung, in: Joachim Heinzle (Hg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991, Stuttgart / Weimar 1993 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 14), S. 39–59.
- Henkel 2001 = Henkel, Nikolaus: Rezension zu Joachim Bumke: Die vier Fassungen der *Nibelungenklage* und Joachim Bumke (Hg.): Die *Nibelungenklage*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 123 (2001), S. 137–144.
- Henkel 2017 = Henkel, Nikolaus: Reduktion als poetologisches Prinzip. Verdichtung von Erzählungen im lateinischen und deutschen Hochmittelalter, in: Franz-Josef Holznagel / Jan Cölln (Hgg.) (in Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Susanne Köbele): Die Kunst der *brevitas*. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Rostocker Kolloquium 2014, Berlin 2017 (Wolfram-Studien 24), S. 27–55.
- Janota 1998 = Janota, Johannes: Mittelalterliche Texte als Entstehungsvarianten, in: Andrea Bartl / Jürgen Eder / Harry Fröhlich / Klaus Dieter Post / Ursula Regener (Hgg.): „In Spuren gehen...“. Festschrift für Helmut Koopmann, Tübingen 1998, S. 65–80.
- Kellner / Strohschneider / Wenzel 2005 = Kellner, Beate / Strohschneider, Peter / Wenzel, Franziska (Hgg.): Geltung der Kunst. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190).
- Kelly 1999 = Kelly, Douglas: The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to Medieval Romance, Leiden 1999 (Studies in the History of Christian Thought 97).
- Knapp 2014 = Knapp, Fritz Peter: Poetik, in: Fritz Peter Knapp (Hg.): Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich, Berlin / Boston 2014 (*Germania Litteraria Mediaevalis Francigena* 1), S. 217–242.
- Köbele 2017 = Köbele, Susanne: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (*Der Saelden Hort, Die Erlösung, Lutwins Adam und Eva*), in: Bruno Quast / Susanne Spreckelmeier (Hgg.): Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / Boston 2017 (*Literatur. Theorie. Geschichte* 12), S. 167–202.
- Köbele / Kiening 1998 = Köbele, Susanne / Kiening, Christian: Wilde Minne. Metapher und Erzählwelt in Wolframs *Titarel*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 120 (1998), S. 234–265.
- Köhler 1981 = Köhler, Erich: Der Roman in der Romania, in: Henning Krauß (Hg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 7: Europäisches Hochmittelalter, Wiesbaden 1981, S. 243–282.
- Kragl 2019 = Kragl, Florian: Autor und Erzähler – Mittelalter, in: Eva von Contzen / Stefan Tilg (Hgg.): Handbuch Historische Narratologie, Berlin 2019, S. 82–93.
- Kuhn 1936 = Kuhn, Hugo: Mittelalterliche Kunst und ihre ‚Gegebenheit‘. Kritisches zum geisteswissenschaftlichen Frage-Ansatz, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 14 (1936), S. 223–245.

- Küpper 2001 = Küpper, Joachim: Einige Überlegungen zur Ästhetik des Wortkunstwerks, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 46.2 (2001), S. 209–226.
- Lieb 2005 = Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ‚Wiedererzählens‘, in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 124 (2005), S. 356–379.
- Linden 2017 = Linden, Sandra: Exkurse im höfischen Roman, Wiesbaden 2017 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 147).
- Masse / Seidl 2016 = Masse, Marie Sophie / Seidl, Stephanie: ‚Texte dritter Stufe‘. Eine Einleitung, in: Marie Sophie Masse / Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe‘. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin / Münster 2016 (Kultur und Technik 31), S. 9–19.
- Minnis 1984 = Minnis, Alastair J.: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, London 1984.
- Müller 1993 = Müller, Jan-Dirk: Zu einigen Problemen des Konzepts ‚Literarische Interessenbildung‘, in: Joachim Heinze (Hg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991, Stuttgart 1993 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 14), S. 365–384.
- Müller 1995 = Müller, Jan-Dirk: Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters, in: Felix P. Ingold / Werner Wunderlich (Hgg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft, St. Gallen 1995, S. 17–31.
- Müller 1999 = Müller, Jan-Dirk: Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskussion, in: Nigel F. Palmer / Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 149–165.
- Neukirchen 2006 = Neukirchen, Thomas: Die ganze *aventure* und ihre *lere*. Der *Jüngere Titurel* Albrechts als Kritik und Vervollkommnung des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, Heidelberg 2006 (Beihefte zum Euphorion 52).
- Nichols 1989 = Nichols, Stephen G.: The Image as Textual Unconscious: Medieval Manuscripts, in: L'Esprit Créateur 29.1 (1989), S. 7–23.
- Nichols 2006 = Nichols, Stephen G.: The Medieval ‚Author‘. An Idea Whose Time Hadn't Come?, in: Virginie Green (Hg.): The Medieval Author in Medieval French Literature, New York 2006, S. 77–101.
- Nichols 2016 = Nichols, Stephen G.: From Parchment to Cyberspace. Medieval Literature in the Digital Age, New York et al. 2016 (Medieval Interventions. New Light on Traditional Thinking 2).
- Ott 1982/1983 = Ott, Norbert H.: Geglückte Minne-Aventure. Zur Szenenauswahl literarischer Bildzeugnisse im Mittelalter. Die Beispiele des Rodenecker *Iwein*, des Runkelsteiner *Tristan*, des Braunschweiger *Gawan*- und des Frankfurter *Wilhelm-von-Orlens*-Teppichs, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 2 (1982/1983), S. 1–32.
- Ott 1984 = Ott, Norbert H.: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters, in: Ludger Grenzmann / Karl Stackmann (Hgg.): Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 5), S. 356–386.
- Ott 1993 = Ott, Norbert H.: Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bildzyklen. Die Beispiele des Wienhausener *Tristanteppichs* I, des Münchner *Parzifal* Cgm 19 und des Münchner *Tristan* Cgm 51, in: Klaus Dirscherl (Hg.): Bild und Text im Dialog, Passau 1993 (Passauer Interdisziplinäre Kolloquien 3), S. 53–70.
- Peters 2009 = Peters, Ursula: Die ‚Gesellschaft‘ der höfischen Dichtung im Spiegel der Forschungsgeschichte, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 128.1 (2009), S. 3–28.

- Peters 2018 = Peters, Ursula: Die Rückkehr der ‚Gesellschaft‘ in die Kulturwissenschaft. Zur gesellschaftsgeschichtlichen Neuorientierung der Mittelalterphilologie, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 22.1 (2018), S. 1–52.
- Saurma-Jeltsch 1992 = Saurma-Jeltsch, Lieselotte E.: Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen *Parzival*-Handschriften, in: *Wolfram-Studien* 12 (1992), S. 124–152.
- Schmitz 2007 = Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im *Eneas* Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007 (Hermæa 113).
- Schmitz 2016 = Schmitz, Silvia: Wenn eine Hindin nicht mehr ‚modern‘ ist. Heinrichs von Veldeke *Eneas* und der Verlust poetischer Komplexität ‚auf dritter Stufe‘, in: Marie Sophie Masse / Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe‘. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 21–37.
- Speer 1980 = Speer, Mary B.: Wrestling with Change: Old French Textual Criticism and *Mouvance*, in: *Olifant* 7.4 (1980), S. 311–326.
- Stierle 1994 = Stierle, Karlheinz: Cortoisie. Die literarische Erfindung eines höfischen Ideals, in: *Poetica* 26 (1994), S. 256–283.
- Strohschneider 2001 = Strohschneider, Peter: Rezension zu Joachim Bumke (Hg.): *Die Nibelungenklage*. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen, Berlin / New York 1999, in: *Arbitrium* 1 (2001), S. 26–32.
- Strohschneider 2006 = Strohschneider, Peter: Sternenschrift. Textmodelle höfischen Erzählens, in: Eckart Conrad Lutz (Hg.): *Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters*. Freiburger Kolloquium 2004, Berlin 2006 (Wolfram-Studien 19), S. 33–58.
- Strohschneider 2014 = Strohschneider, Peter: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vor-moderner Literatur, Heidelberg 2014 (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 55).
- Trînca 2019 = Trînca, Beatrice: Amor conspirator. Zur Ästhetik des Verborgenen in der höfischen Literatur, Göttingen 2019 (Aventiuren 10).
- Unzeitig-Herzog 1998 = Unzeitig-Herzog, Monika: *Artus mediator*. Zur Konfliktlösung in Wolframs *Parzival* Buch XIV, in: *Frühmittelalterliche Studien* 32 (1998), S. 196–217.
- Wenzel 1997 = Wenzel, Horst: Wilde Blicke. Zur unhöfischen Wahrnehmung von Körpern und Schriften, in: *L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 8.2 (1997), S. 257–271.
- Worstbrock 1985 = Worstbrock, Franz-Josef: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des *Erec* Hartmanns von Aue, in: *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), S. 1–30.
- Worstbrock 1999 = Worstbrock, Franz-Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.
- Zimmermann 1972 = Zimmermann, Gisela: Untersuchungen zur Orgelsepisode in Wolfram von Eschenbachs *Parzival*, in: *Euphorion* 66.2 (1972), S. 128–150.
- Zimmermann 1974 = Zimmermann, Gisela: Kommentar zum VII. Buch von Wolfram von Eschenbachs *Parzival*, Göttingen 1974 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 133).

Kärin Nickelsen

Kunstwerk, Handwerk, Wissenschaft – und wer ist der Autor?

Botanische Abbildungen des 18. Jahrhunderts

Abstract

18th-century botanical illustrations are, in a way, paradigmatic examples of a 'different aesthetics'. Their design reflected the inner logic of artistic processes, which themselves were shaped by the technical possibilities and aesthetic conventions of the time, while the images also had to meet the demands of a specific social function, namely, botanical teaching and research. The making of these illustrations required both botanical and artisanal knowledge and skills, and botanists often collaborated with one or several artists and craftspeople. In this respect, 18th-century botanical illustrations are exemplary instances of 'multiple authorship' on an individual level. Closer inspection reveals furthermore that the images were integrated into a pictorial discourse that extended across Europe, far beyond their specific places of production. This directs our attention to an interesting additional aspect of 'multiple authorship', namely, the relationship between the individual and the collective in 18th-century natural history.

Keywords

Natural History, Botanical Illustrations, Artisanal Knowledge, Different Aesthetics, Multiple Authorship

1. Einleitung

Im Kanon der Kunstgeschichte kamen botanische Abbildungen lange nicht vor; sie galten als zu sachlich und zu anspruchslos, um interessant zu sein. So gab sich die Kunsthistorikerin Heidrun Ludwig in ihrer Studie zu naturhistorischen Abbildungen des 16. bis 18. Jahrhunderts alle Mühe, der Kunstgeschichte die „Ästhetik botanischer Malereien“ nahe zu bringen. Wenn man sich darauf einlasse, so Ludwig, den Botaniker¹ als Kunstsammler zu betrachten und den künstlerischen Wert der Botanikmalerei zu würdigen, dann „legt sich der etwas trockene Beigeschmack schnell, der botanischen Darstellungen allzu leicht anzuhaften scheint.“² Erst wenn man den wissenschaftlichen Kontext der Abbildungen ignorierte, so scheint es, wurden sie der Kunstgeschichte ver-

1 Fast alle Personen, die mit botanischer Expertise an die Öffentlichkeit traten bzw. botanische Tafelwerke herausgaben, waren männlich; daher wird im Folgenden für diese Gruppe die männliche Form verwendet. Die wenigen Frauen, die es innerhalb dieser Gruppe gab, werden ausdrücklich als solche gekennzeichnet.

2 Ludwig 1998, S. 152.

mittelbar. Aber auch die Wissenschaftsgeschichte hat sich lange nicht für naturhistorische Abbildungen interessiert; hier galten sie als zu gegenständlich und vermeintlich trivial. In beiden Fächern hat sich diese Einstellung über die letzten Dekaden verändert: zu Recht, wie ich in diesem Beitrag zeigen möchte.³

Denn diese Abbildungen sind sowohl in Gehalt als auch Gestaltung komplex. In gewisser Weise sind sie paradigmatische Beispiele einer ‚anderen Ästhetik‘.⁴ Ihre Gestaltung folgte künstlerischer Eigenlogik und war geprägt von handwerklichen Möglichkeiten und Konventionen der Zeit. Ebenso wichtig waren aber die Ansprüche ihrer botanischen Zweckbestimmung. Botaniker zu Kunstsammlern zu stilisieren, wie Ludwig es in bester Absicht vorschlug, verkennt den hohen inhaltlichen Anspruch dieser Bilder. Im Europa des 18. Jahrhunderts, auf das ich mich hier konzentriere, waren sie neben Herbarien und Gärten ein wesentliches Element botanischer Forschung und Lehre. Ihre Herstellung erforderte daher die Zusammenarbeit von Akteuren mit botanischen ebenso wie künstlerisch-handwerklichen Kenntnissen und Fertigkeiten. Wer genau also als ‚Autor‘ für eine Abbildung kritisiert oder gelobt werden sollte, war insofern nicht eindeutig. Gedruckte Werke erschienen fast ausschließlich unter dem Namen des Botanikers. Fasst man aber als ‚Autoren‘ alle, die zur Herstellung und Gestaltung entscheidend beigetragen haben, sind die Bilder zweifellos das Ergebnis ‚pluraler Autorschaft‘ und bieten zudem eine interessante Perspektive auf das Verhältnis von Individuum und Kollektiv in der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Diese Zusammenhänge möchte ich im Folgenden entfalten. Dazu werde ich zunächst die doppelte Natur der Pflanzenbilder erläutern. Sie sind als Gebrauchskunst anzusprechen, so der Vorschlag: als Kunst, die nützlich sein *sollte* und schön sein *durfte*. Danach werfe ich einen Blick in die Werkstatt botanischer Abbildungen, um zu erkunden, welche Personen mit welchen Kompetenzen an der Herstellung beteiligt waren und wie die Zusammenarbeit zu beschreiben ist. Ein interessanter Befund ist hier, dass sowohl Botaniker als auch Künstler bestrebt waren, die Rollen in Personalunion zu vereinen. Schließlich zeige ich in geweiteter Perspektive, wie botanische Abbildungen über zahlreiche, komplexe Kopierbeziehungen in einen bildlichen Diskurs eingebunden waren, der sich über ganz Europa erstreckte.

- 3 Seit den 1990er Jahren hat sich die Forschungsliteratur zu Abbildungen in der Naturgeschichte vervielfacht; ein auch nur kursorischer Überblick ist hier unmöglich. Wichtige Impulse zum Verständnis sogenannter ‚Atlanten‘ gaben u. a. Daston / Galison 2007, in Weiterentwicklung z. B. Daston 2015; vgl. für (subjektiv) ausgewählte Beispiele breit rezipierter Studien zu botanischen Abbildungen in jüngerer Zeit u. a. O’Malley / Meyers 2008; Bleichmar 2012; Kusakawa 2012; Egmond 2017. Einen (immer noch lesenswerten) Überblick gibt Klonk 2003, in jüngerer Zeit und mit analytischerem Zugriff Marr 2016. Als Handbuch vgl. Hentschel 2014.
- 4 Vgl. das Forschungsprogramm des SFB 1391 *Andere Ästhetik*; z. B. auf der Webseite des Verbunds, <https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/sonderforschungsbereiche/sfb-andere-aesthetik/forschungsprogramm/> (letzter Zugriff: 22. Juli 2022).

2. Botanische Abbildungen als Gebrauchskunst

Im Frühjahr 1731 erhielt Christoph Jacob Trew (1695–1769), Stadtarzt und Naturforscher in Nürnberg, von einem jungen Freund und Kollegen in Regensburg einige Pflanzenbilder geschickt.⁵ Sie stammten aus der Hand eines zeichnerisch begabten Gärtners, der an einem *Herbarium vivum* arbeitete, einer Sammlung von 600 Abbildungen vorwiegend einheimischer Pflanzen. Trew war ebenso erfreut wie interessiert und sagte zu, er wolle dem Gärtner-Künstler jede Woche etwa zwei bis drei Bilder für den Preis von einem Gulden pro Stück abnehmen.⁶ Dabei bat aber Trew darum, man möge seine Ansprüche an botanische Abbildungen deutlich übermitteln: „Der Herr Vetter sey so gütig und erinnern den Künstler, dass ich gar sehr darauf sehe, dass alles der Natur gemäss komme, dann ich es nicht alleine zur Zierrath, sondern auch zum Nutzen verlange“.⁷ So begann die langjährige und erfolgreiche Kooperation von Trew mit Georg Dionysius Ehret (1708–1770), der zu einem der berühmtesten Pflanzenzeichner des 18. Jahrhunderts aufstieg.⁸

In seiner Bemerkung an den Künstler brachte Trew die doppelte Erwartung an botanische Abbildungen auf den Punkt: Sie sollten nützen und erfreuen, *prodesse et delectare*. Botanische Abbildungen durften schön sein, und zuweilen sollten sie dies sogar: Florenwerke und Florilegien in prächtiger Ausstattung konnten repräsentativen Zwecken dienen, auch auf nationaler oder imperialer Ebene. Dies galt etwa für die in herrschaftlichem Auftrag erstellten *Flora Danica* und *Flora Batava*, in denen die botanische Erfassung zugleich Territorialanspruch markierte.⁹ Vor allem aber dienten botanische Abbildungen konkreten Lehr- und Forschungszwecken, und zwar überall dort, wo Pflanzen und Pflanzenkenntnisse im 18. Jahrhundert eine Rolle spielten, unter anderem in Naturgeschichte, Medizin, Pharmazie sowie Forst- und Agrarwirtschaft. Letztere Felder rückten im 18. Jahrhundert ins Zentrum staatlicher Interessen und wurden vielerorts grundlegend reformiert, unter anderem durch eine professionalisierte Ausbildung.¹⁰ Etliche Tafelwerke des 18. Jahrhunderts waren ausdrücklich als Lehr- und Handbücher

5 Für Trew s. z.B. Schug 1978; Pirson 1953. Zu Trew als Herausgeber botanischer Tafelwerke s. Schnalke 1995; Nickelsen 2006a, Kapitel 2.

6 Von Trew gibt es einen umfangreichen Briefnachlass, einzusehen in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Erlangen (im Weiteren zitiert als: UBE Briefsammlung Trew). Zitiert werden die Briefe nach ihrer Nummerierung gemäß dem Katalog dieser Sammlung, s. Schmidt-Herrling 1940. Hier: Johann A. Beurer an Trew, Briefnr. 22, 26. Februar 1731, und Briefnr. 23, 5. Dezember 1731; Trew an Beurer, Briefnr. 34, 17. Januar 1732.

7 Trew an Beurer, Briefnr. 33, 22. Dezember 1732 (UBE Briefsammlung Trew).

8 Zu Ehret, s. z.B. Schnalke 1996; Kastinger Riley 1996; Calmann 1977.

9 Siehe auch Nickelsen 2018a; Nickelsen 2021. Für die genannten Prachtwerke s. Oeder: Abbildungen der Pflanzen (*Flora Danica*); Kops: *Flora Batava*.

10 Siehe z.B. die Beiträge in Popplow 2010. Für Preußen s. zudem Klein 2015; Klein 2016.



Abb. 1. Herbstzeitlose
(*Colchicum autumnale* L.),
Landesmuseum Wiesbaden,
Sammlung Sandberger, Nr. 1576
(Aquarellzeichnung).

in eben diesen Kontexten vorgesehen.¹¹ Dazu passt der Befund, dass deutlich häufiger als exotische, prächtige Pflanzen, wie Amaryllis, Aloe und Ananas, einheimische Arten mit Nutzwert abgebildet wurden, etwa der Huflattich, die Haselnuss und die Herbstzeitlose.¹²

Abbildung 1 zeigt eine solche, eher unscheinbare Zeichnung: ein Aquarell der Herbstzeitlosen (*Colchicum autumnale* L.). Sie stammt aus dem Nachlass von Johann Philipp Sandberger (1783–1844), einem hessischen Lehrer und Pflanzenliebhaber, der

- 11 Dazu gehören auch die Werke von Kerner: *Abbildungen oekonomischer Pflanzen*, Hayne: *Getreue Darstellung und Beschreibung der in der Arzneykunde gebräuchlichen Gewächse* und Schkuhr: *Botanisches Handbuch*, die in späteren Abschnitten dieses Beitrags eine Rolle spielen.
- 12 Für Details s. z.B. Nickelsen 2000; Nickelsen 2006a; für einen Übersichtskatalog: Dickel / Uhl 2019. Cooper 2007 arbeitete heraus, dass auch regionale Florenwerke im 18. Jahrhundert einen Aufschwung erlebten.

eine umfangreiche Sammlung von Pflanzenzeichnungen für den Eigengebrauch anlegte.¹³ Das Blatt ist undatiert – die Entstehung wird geschätzt auf die 1820er Jahre – und führt die Konventionen zur Gestaltung botanischer Abbildungen deutlich vor Augen. Denn bei aller Varianz, von unpräntiösem Apotheker-Handbuch bis zum üppig kolorierten Tafelband in Folio, war die Form dieser Tafeln spätestens seit dem 18. Jahrhundert in hohem Maße standardisiert. Dargestellt wurde üblicherweise ein einzelnes Exemplar vor neutralem, hellen Hintergrund, an dem alle Organe gut erkennbar waren, oft in verschiedenen Lebensstadien: Blätter, Blüten, Sprossachse, Wurzeln. Dazu kamen Detailzeichnungen von Blüte und Frucht sowie zuweilen ihren Bestandteilen.

Die Bilder erinnerten damit an Herbarbögen, die im 18. Jahrhundert erhebliche Aufwertung erfuhren sowie ebenfalls einen Prozess der Standardisierung durchliefen.¹⁴ Auch Herbarbögen vermittelten Wissen über Pflanzenarten; der Modus der Repräsentation war allerdings grundverschieden. In Herbarien wurden einzelne Exemplare der Art mit ihren je kontingenten Eigenschaften konserviert. Botanische Abbildungen dagegen zeigten synthetisierende, umfassende Artbeschreibungen, das heißt die typischen, definierenden Eigenschaften einer ganzen Klasse gemäß den Konventionen der Zeit. In Form wie Gehalt waren sie damit höchst anspruchsvoll. Nur wenige Künstler und Handwerker beherrschten diese Kunst zur Zufriedenheit der Naturforscher, und diese wurden in ganz Europa bekannt und empfohlen.¹⁵ Der Kreis um Trew genoss dabei besondere Anerkennung. Es war weithin bekannt, dass Trew erhebliche Zeit und Mühe darauf verwandte, begabte Zeichner und Stecher in Nürnberg nach seinen Vorstellungen aus- und fortzubilden. Dazu gehörte neben den Standards des Genres auch eine Einweisung in die Grundsätze der Botanik, damit die Künstler wussten, worauf sie bei der Darstellung einer Pflanzenart besonders achten sollten.¹⁶ Wie Henriette Müller-Ahrndt jüngst herausarbeitete, stand Trew dabei in engem Austausch mit dem Leiter der Nürnberger Akademie der Künste, wo einige seiner Zeichner ihre künstlerische Ausbildung erhielten.¹⁷

Auch Ehret sollte einige Zeit in Nürnberg verbringen, wo er von Trew in die Grundsätze der Botanik sowie die Konventionen botanischer Abbildungen eingewiesen wurde.

13 Die Sammlung Sandberger ist im Landesmuseum Wiesbaden einzusehen. Sie umfasst etwa 2 500 Aquarelle, ca. 20 × 35 cm, als lose Blätter in 14 Mappen. Die Blätter sind nummeriert und nach Familien geordnet (vermutlich im Nachhinein). Ein Verzeichnis existiert nicht. Das Museum datiert die Sammlung auf den Zeitraum 1820–1827.

14 Siehe z.B. Müller-Wille 1999; Müller-Wille 2002a. Zum Vergleich verschiedener Repräsentationsformen: Nickelsen 2006b.

15 Siehe Nickelsen 2006a, S. 35–39.

16 Dokumentiert ist dies auch für die Berliner Akademie der Wissenschaften im 18. Jahrhundert, s. Nickelsen 2018b.

17 Siehe Müller-Ahrndt 2021, Kapitel 3.

Schon in seinen ersten Briefen erläuterte Trew einige Details dessen, wie er sich eine botanische Abbildung vorstellte:

Was den [Hinter-]Grund anlangt, stelle ich solches dem urtheil dess Herrn Künstlers anheim, doch hielte ich meines Theils davor, dass bey denen jenigen Gewächsen, welche bleichgrüne Blätter oder eine weisse Blume haben, ein brauner Grund das Gemähldte deutlicher machen sollte. Bey allen aber will nochmals gebetten haben, die Natur auf das deutlichste zu exprimiren, und, wo es möglich, jedes mal die Frucht oder den Saamen beyzusezen. [...] Auf jedes Blat soll nicht mehr als eine einzige Pflanze zustehen kommen, und, wann es klein, unten herunter in die Mitte gesezet werden. Gäbe es aber von solchen kleinen Gewächsen einige species, die nur in der Farbe der Blume variierten, e.gr. bey dem Merzen Veil, *Bellide hortensi* &c., so könnte eines oben und das andere unten auf ein Blat gesezet werden, und sollen gleichwohl vor 2 bezahlet werden. Zwey aber ineinander gewunden, wie in dem schon Gemahlten bey einigen *Papaveribus* und *Caryophyllis* vorkommt, wollte ich vor mich nicht gerne haben.¹⁸

Trew hatte nicht nur klare Vorstellungen davon, wie ein Bild aussehen musste, um seinen Ansprüchen zu genügen, sondern auch davon, wie in der Zusammenarbeit von Zeichner und Botaniker die Entscheidungskompetenzen verteilt waren: Die Farbe des Hintergrunds überließ er dem Künstler und vermerkte lediglich, durch eine Kontrastfarbe würde die Darstellung eingängiger. Die Komposition der Pflanzendarstellung selbst hingegen fiel in sein Ressort: Detailfiguren der Früchte und Samen waren als wesentliche Kennzeichen der Art stets beizufügen; weiterhin waren verschiedene Arten auf Einzelblättern zu isolieren. Allein Farbvariationen derselben Pflanzenart durften auf ein und demselben Bogen zu stehen kommen.¹⁹ Auch in diesem Fall waren sie aber säuberlich getrennt voneinander zu zeichnen, wohl um die Morphologie der Varianten klar zu präsentieren. Dekorativ ineinander gewundene Pflanzen bildeten ein beliebtes Motiv des 18. Jahrhunderts, das Trew für seine Zwecke jedoch ablehnte. Sogar als wenig später Ehret eine Zeichnung lieferte, auf der die zwei Geschlechter einer Pflanzenart auf einem Bogen vereint waren, bat Trew sich ausdrücklich aus, künftig davon benachrichtigt zu werden, „wann 2 auf ein blat kommen sollen“.²⁰

- 18 Trew an Beurer, Briefnr. 35, 16. Februar 1732 (UBE Briefsammlung Trew). Dieser Brief antwortete auf eine Anfrage Ehrets durch Beurer, „ob dann auf braunem Grund euer Excellenz auch einige zu mahlen verlangen, dann ob zwar dieser Mahler das Zeichnen und Mahlen von einem berühmten Holländer erlernt und demnach beydes sowohl auf braunem als weissen Grund kan, so hält er es doch vor besser und künstlicher, eine Blume auf weissen Grund recht darzustellen als auf jenem“. Siehe Beurer an Trew, Briefnr. 27, 23. Januar 1732 (UBE Briefsammlung Trew).
- 19 Die Isolierung der Arten auf einzelnen Bögen bot den Vorteil, dass man sie gemäß ihrer taxonomischen Stellung oder anderen Kriterien in ein Sammlungssystem einordnen konnte, gegebenenfalls sogar in einen passend konstruierten Schrank, wie Müller-Wille 2002a für Linnaeus zeigt.
- 20 Trew an Beurer, Briefnr. 38, 21. Juni 1732 (UBE Briefsammlung Trew).

Künstlerische Kreativität war für die gelungene botanische Abbildung von nachrangiger Bedeutung. Das zeigt auch ein Schreiben des Zeichners Andreas Friedrich Happe (1733–1802) an die Berliner Akademie der Wissenschaften von September 1769. Happe bat darin um ein offizielles Diplom als Naturalienmaler der Akademie, für deren Mitglieder er schon mehrfach tätig gewesen war.²¹ Seinem Brief legte er einige Arbeitsproben bei, wohl als Belege seiner Kompetenz. Darunter war auch der Zweig eines Bocksdorns (Abb. 2). Man kann davon ausgehen, dass Happe sich mit diesen Arbeitsproben von der besten Seite zeigen wollte, um seine Qualifikation überzeugend zu demonstrieren. Höchst interessant ist daher, dass die Zeichnung kein eigener Entwurf war, sondern eine Kopie. Die Quellenangabe vermerkte Happe sogar ausdrücklich auf dem Blatt: Er kopierte das Motiv aus den weithin berühmten *Plantae Selectae*, das wohl prächtigste Tafelwerk, das aus der Zusammenarbeit von Trew und Ehret hervorging (Abb. 3).²²

Die Kopie angesehener und bekannter Stücke kennen wir aus der Ausbildung von Zeichnern an Kunstakademien und in Werkstätten.²³ Aber auch Naturforscher wie Trew griffen auf diese Technik zurück: Man schulte das Auge und die Hand am Vorbild.²⁴ Trew ließ regelmäßig Kopien besonders gelungener (oder besonders seltener) Abbildungen anfertigen. Einerseits diente dies dem Zwecke der Ausbildung. Andererseits gab er zuweilen Kopien zur Verarbeitung an Kupferstecher weiter, um die wertvollen Originale zu schonen. Weiterhin verschenkte Trew Kopien von Zeichnungen seltener Pflanzenarten in seinem Kollegenkreis und ließ umgekehrt für sich selbst Kopien von Blättern anfertigen, die Kollegen ihm zu diesem Zwecke übersandten. Aber selbst die so geschulten Zeichner unterlagen enger Kontrolle durch den Botaniker, vor allem mit Blick auf den wissenschaftlichen Gehalt der Tafeln: denn die Eigenschaften von Pflanzenarten wurden in der botanischen Systematik definiert, nicht in der Kunst. Welches diese Eigenschaften waren, wurde im 18. Jahrhundert umfangreich diskutiert; zugleich rang man um geeignete Standards für Artbeschreibungen, und zwar in Wort und Bild.

Maßgeblich wurden schließlich das System und die Grundsätze des schwedischen Botanikers Carl Linnaeus (1707–1778). In den *Genera Plantarum* (1737) hatte Linnaeus

21 ABBAW: PAW (1700–1811), I-III-81, Bl. 81^v. Die Zeichnungen sind als Bl. 82–86 abgelegt.

22 Trew: *Plantae Selectae*. Siehe zur Herstellung dieses Werkes: Nickelsen 2006a, Kapitel 2; Schnalke 1996. Im Nachlass von Trew findet sich die originale Zeichnung des Bocksdorns von Ehret, der das Blatt von Happe sogar noch ähnlicher sieht als der leicht abweichenden gedruckten Version. Woher er das gezeichnete Original hätte kennen können (etwa durch Zirkulation ungedruckter Blätter), ist allerdings unklar.

23 Die Ausbildungswege von Künstlern der Frühen Neuzeit waren überaus vielfältig; s. z.B. Dickel 1987; Boerlin-Brodbeck 2004/2005. Für Universitäten sowie das 19. Jahrhundert s. Schulze 2004.

24 Das galt nicht nur in Europa. Raj 2005 zeigte am Beispiel des in Indien gefertigten Florenwerks eines französischen Chirurgen aus dem 17. Jahrhundert, dass die Zeichner, die mit den botanischen Konventionen Europas nicht vertraut waren, sich an den Tafeln des renommierten *Hortus Malabaricus* orientierten.

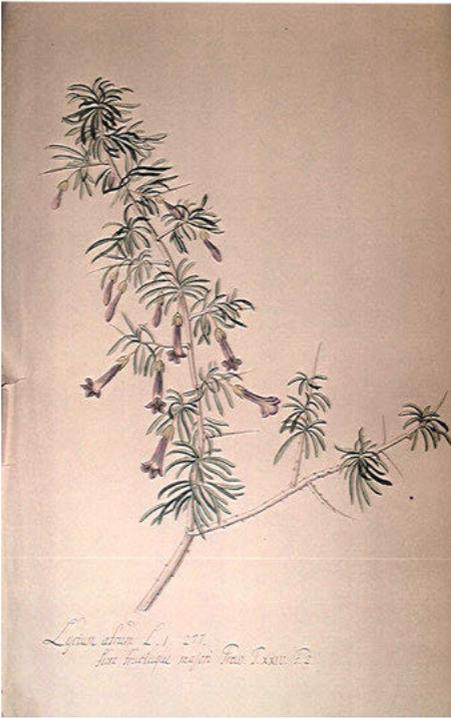


Abb. 2. Zeichnung eines Bocksdorn-Zweiges von Andreas F. Happe (ABBAW: PAW 1700–1811, I-III-81, Bl. 81^v).



Abb. 3. Kolorierter Kupferstich nach einem gezeichneten Original von Georg D. Ehret: *Lycium folios linearibus, flore fructuque minori*, in: Christoph Jacob Trevis: *Plantae Selectae*. Dec. III 1752, Tab. XXIV. Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, 2 RAR.A 51.

festgelegt, wie die Diagnose von Pflanzengattungen zu erfolgen habe; in der *Philosophia Botanica* (1751) erläuterte er dasselbe für Pflanzenarten.²⁵ Dies bezog sich zunächst auf Form und Gehalt der Texte; doch fand sich im Anhang der *Philosophia Botanica* zudem eine Serie von Mustertafeln, zum Beispiel zu einfachen und zusammengesetzten Blättern, Blattstellungen, Wurzelorganen etc. Abbildung 4 zeigt daraus ein Beispiel. In Reihen angeordnet, führten kleine, schematisch gehaltene Skizzen unterschiedliche Blattformen vor Augen, und eine Legende bedachte jede dieser Formen mit einem Fachterminus (Abb. 5). Linnaeus legte auf diese Weise fest, welche Begriffe für welche Blattformen zu verwenden waren, und wie man diese Formen bildlich darstellte. Er definierte eine Fachterminologie in Wort und Bild, fast im Sinne einer Notation. Botanische Texte sollten klar und eindeutig sein sowie ausschweifende Prosa vermeiden; und dasselbe galt für botanische Abbildungen. Hier sollten die Eigenschaften der Pflanzenarten eindeutig zu erkennen sein, in Übereinstimmung mit der textlichen Beschreibung, die in gedruckten Werken die Tafeln begleiteten. Dies war eine Herausforderung, besonders mit Blick auf die häufig delikaten Einzelteile der Blüte und der Frucht. Die Linnéschen Mustertafeln gaben dafür Hilfsmittel an die Hand.

Betrachten wir vor diesem Hintergrund erneut die Abbildung der Herbstzeitlosen aus der Sammlung von Sandberger (Abb. 1). Sie zeigt die Pflanze in zwei Lebensstadien: Einmal den Blattstand, wie er im Frühjahr auf feuchten, nährstoffreichen Wiesen zu sehen ist; daneben die Blüte mit Wurzelknolle, so wie sie im Herbst erscheint. Rechts daneben stehen die drei freien Griffeläste der Herbstzeitlosen, aus der Blüte herausgetrennt. Links sehen wir die Kapsel Frucht und eine Ansicht der Samen, wie sie im Sommer und Spätsommer zu sehen sind. Die Kapsel der Herbstzeitlosen bildet sich im Blatttrichter und öffnet sich zum Zeitpunkt der Fruchtreife nach oben. Eher selten sieht man sie in der hier abgebildeten Form, das heißt braun und reif, aber geschlossen.

Woher wusste der Zeichner, wie eine Herbstzeitlose aussieht? Aus eigener Anschauung ist die naheliegende Antwort, und das versichern auch die Botaniker in den Einleitungen ihrer Tafelwerke. Es ist davon auszugehen, dass botanische Abbildungen sich auf umfangreiche Beobachtungen stützten, sei es am natürlichen Standort im Feld oder, wie es eher die Regel war, auf der Grundlage gesammelter Exemplare, die man zuhause in Ruhe vergleichend untersuchte. Für seine Abbildung des Großen Wasserfenchels (*Oenanthe aquatica* etc.), die in den *Philosophical Transactions* der Royal Society erschien, ließ Ehret sich sogar so viele Fenchelpflanzen bringen, dass ihm übel wurde von den ätherischen Ölen, die diese Art absondert. Nach dieser Erfahrung ging er dazu über, ein Stück nach dem anderen zu untersuchen.²⁶ Neben Frischmaterial wurden auch Herbar-

25 Linnaeus: *Genera plantarum*; Linnaeus: *Philosophia botanica*. Siehe auch Müller-Wille 2002b; Müller-Wille 2007; sowie Müller-Wille / Reeds 2007; zu Linnaeus s. weiterhin z.B. Koerner 1999.

26 Watson: *Critical Observations*, S. 239f. Die Abbildung findet sich in Tab. IV desselben Bandes der *Transactions*.

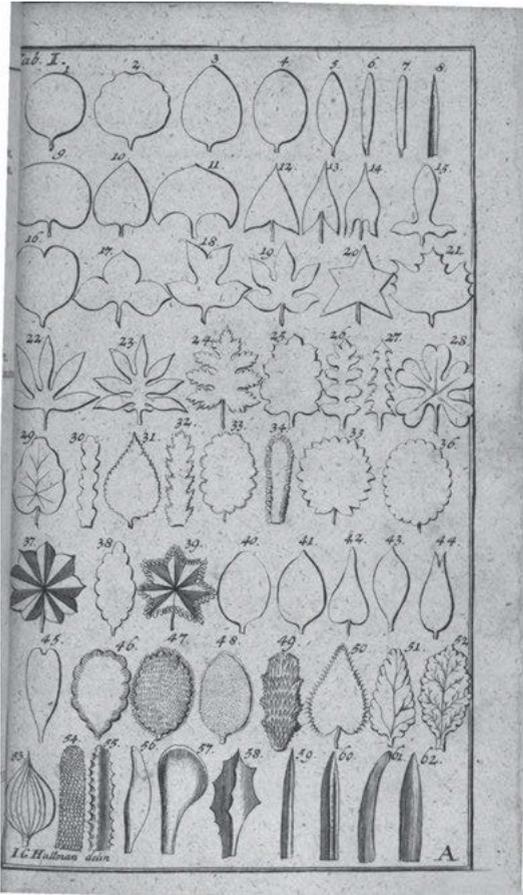


Abb. 4. Mustertafel aus Linnaeus: *Philosophia botanica*, Tab. 1 (Einfache Blätter). Bayerische Staatsbibliothek München, Phyt. 386.

exemplare konsultiert; dies war besonders für die Aufarbeitung der auf Forschungsreisen gesammelten Arten wichtig, wenn vor Ort nur knappe Skizzen angefertigt werden konnten.²⁷

Und schließlich nutzten botanische Zeichner für ihre Arbeit die vorliegende Fachliteratur in Text und Bild. Dies wird deutlich, vergleicht man das Blatt aus der Sammlung Sandberger mit der gedruckten Tafel der *Herbstzeitlosen* im vielbändigen Werk *Deutschlands Flora in Abbildungen* von Jacob Sturm (1741–1848) vergleichen (Abb. 6, 1797).²⁸ Blüte und Blätter sind unterschiedlich dargestellt, aber die freistehenden Griffel sind ähnlich

27 Siehe Nickelsen 2000, S. 87. Eindrucksvolle Beispiele für diese Praxis rekonstruierten auch Hans Walter Lack und David Mabberley für die Herstellung der prachtvollen *Flora Graeca*; s. Lack / Mabberley 1999.

28 Sturm: *Deutschlands Flora in Abbildungen*.

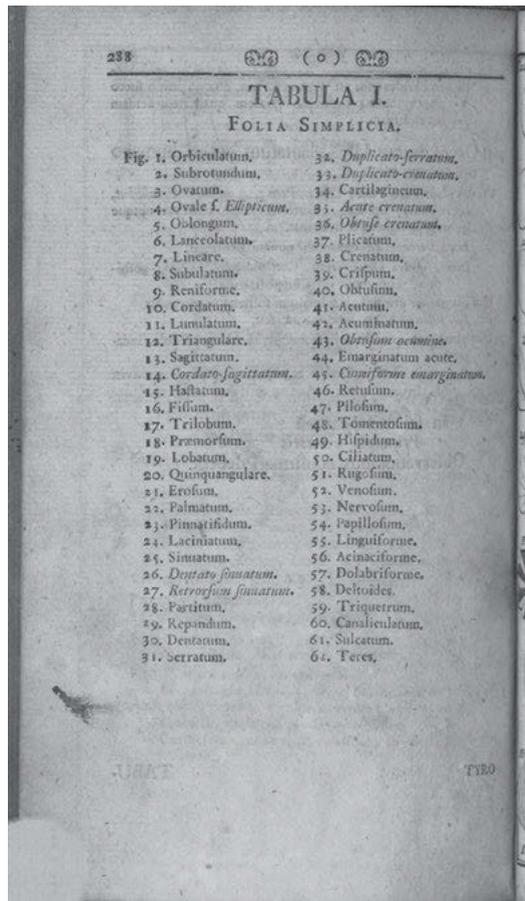


Abb. 5. Mustertafel aus Linnaeus: *Philosophia botanica*, Legende zu Tab. 1 (Einfache Blätter). Bayerische Staatsbibliothek München, Phyt. 386.

und Kapsel und Samen nahezu identisch. Abbildung 7 zeigt die beiden Details im Vergleich: links die Vorlage, rechts die kopierte Version. Fast alles ist getreu übernommen, nur die Größenverhältnisse von Kapsel und Samen wurden etwas anders gewählt. Der Zeichner des Blatts aus der Sammlung Sandberger hat die Detailansichten nicht selbst entworfen, so kann festgehalten werden, sondern aus dem Werk von Sturm kopiert, ähnlich wie Happe seine Version des Bocksdorns aus den *Plantae Selectae*. Möglicherweise lag dem Zeichner keine reife Frucht der Herbstzeitlosen vor (oder nicht in geeignetem Zustand), und er griff deswegen auf das Kopierverfahren zurück. In jedem Fall zeigt das Beispiel, dass neben realen Pflanzen auch Fachliteratur für die Abbildungen konsultiert und zumindest für einzelne Bildelemente als Vorlage genutzt wurde. Auf diesen Befund komme ich später zurück.

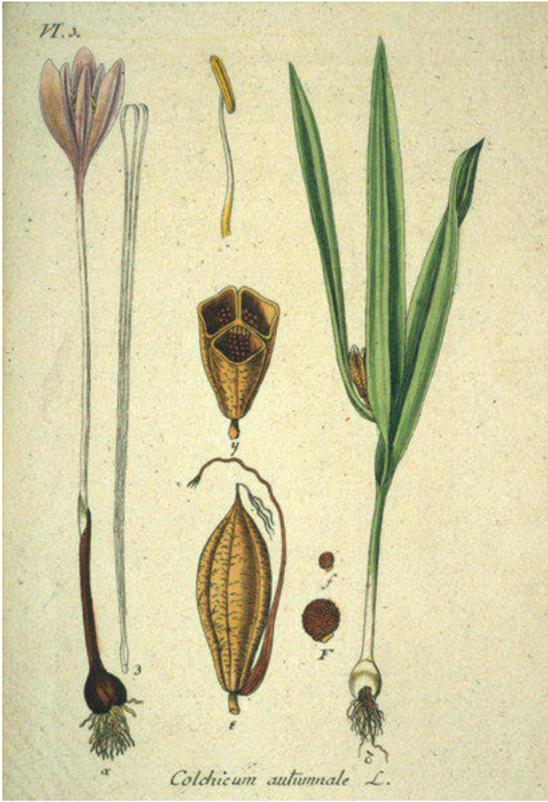


Abb. 6. Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.), Sturm: Deutschlands Flora in Abbildungen, Bd. 1 (1797), Heft 3, S. 8. Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 8 HN Bot V, 2110.



Abb. 7. Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.), Details der Frucht im Vergleich. Links: Darstellung von Sturm (1797); rechts: Darstellung von Sandberger.

3. Botanische Abbildungen und ihre Autoren

Zunächst aber bringt uns diese Beobachtung vom gezeichneten Blatt zu gedruckten Tafeln. Diese erschienen im 18. Jahrhundert zumeist als Kupferstiche, so auch die Tafel im Werk von Sturm. Um diese Stiche herzustellen, war eine ganze Reihe von Arbeitsschritten erforderlich. Damit vermehrte sich das Tableau beteiligter Akteure erheblich. Die unter Aufsicht des Botanikers angefertigten Zeichnungen lagen in der Regel als Aquarell oder in Wasserfarben vor. Diese wurden auf Kupferplatten übertragen und in Umrissen gestochen; alsdann wurden die Platten gedruckt und schließlich in vielen Fällen noch ‚illuminirt‘, wie es zeitgenössisch hieß, das heißt koloriert. In der Regel war der Prozess arbeitsteilig angelegt, das heißt, jeder Schritt wurde von einer anderen Person ausgeführt, manchmal auch von mehreren Personen alternierend und in unterschiedlichen Werkstätten. Zuweilen war die einzige Konstante in diesem Prozess der Botaniker, der sich (nicht immer erfolgreich) bemühte, jeden Arbeitsschritt so eng wie möglich zu kontrollieren, damit alles so umgesetzt wurde, wie er es wollte.²⁹ Die Herausforderungen dieser Konstellation brachte bereits Linnaeus auf den Punkt:

Zeichner, Stecher, Botaniker sind gleichermaßen unverzichtbar für ein gutes Pflanzenbild; wenn nur einer von ihnen Fehler macht, wird es misslingen.³⁰

Im Idealfall waren alle Beteiligten hervorragend qualifiziert und arbeiteten fehlerfrei, bei fortlaufender Lohnzahlung und ohne störende Interferenzen. In der Realität war dies selten der Fall; vielmehr litt man auf beiden Seiten. Klagen von Botanikern über die angebliche Inkompetenz und Unzuverlässigkeit ihrer Zeichner, Stecher und Illuministen sind vielfach überliefert, in gedruckten Werken wie auch in der Korrespondenz, und auch schon vor dem 18. Jahrhundert. Bereits im 16. Jahrhundert beklagte der Botaniker Otto Brunfels die eigenmächtigen Entscheidungen der Zeichner und Holzschneider seines Kräuterbuchs.³¹ Ähnlich klagte noch zweihundert Jahre später Nikolaus Joseph Jacquin (1727–1817) im Vorwort seines *Hortus Botanicus Vindobonensis* (1770–1776):

29 Eine ausführliche Rekonstruktion der Praktiken findet sich in Nickelsen 2006, Kapitel 2.

30 Linnaeus: *Philosophia botanica*, § 332. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir. Lateinisches Original: „Pictor, Sculptor & Botanicus aequae necessarii sunt ad figuram laudabilem; Si alter horum peccet, evadit figura vitiosa“. Pamela Smith prägte den Begriff des ‚artisanal knowledge‘ für das unverzichtbare handwerkliche Wissen, das z.B. Zeichner und Stecher in die Produktion botanischer Abbildungen einbrachten; s. z.B. Smith 2008.

31 Siehe Brunfels: *Contrafayt Kreüterbuch*, Vorrede.

Sehr oft habe ich mehrere Stunden, manchmal ganze Tage an der Seite der Maler verbracht, in dem ich sie instruierte oder alle meine Pflanzenbeschreibungen mit den Abbildungen verglich. Mit vergnügen habe ich diesen Ekel heruntergeschluckt. Das, was ich in früheren Jahren durch viele Koloristen beiderlei Geschlechts an Ärger erlebt habe, würde niemand glauben.³²

Die Botaniker versuchten alles, um die Kontrolle über die Ausführung der Details zu wahren.³³ Der „Naturahlien-Mahler“ der Akademie der Wissenschaften in Berlin etwa, den man Ende des 18. Jahrhunderts bestellte, wurde vertraglich verpflichtet, sich von seinen Auftraggebern, das heißt den Akademiemitgliedern, belehren und korrigieren zu lassen und fehlerhafte Zeichnungen auszubessern.³⁴ Jan Kops, Herausgeber der prächtigen *Flora Batava*, betonte, er habe seinem Zeichner alle Pflanzen vorher erläutert und die Sektionen selbst vorgenommen, damit die Details korrekt in ihrer natürlichen Größe abgebildet werden konnten.³⁵ Gerade bei kleinen Blüten war diese Arbeit diffizil, und Kops wollte offenbar kein Risiko eingehen. Nach der Zeichnung galt es, die Umsetzung in den Stich zu kontrollieren. „Mit größter Genauigkeit habe ich die Stecher kontrolliert“, versicherte Jacquin im Vorwort zu einem anderen seiner Werke, „so habe ich erreicht, dass die Stiche den Zeichnungen entsprechen.“³⁶ Auch der englische Botaniker William Curtis entschuldigte sich für das verzögerte Erscheinen seiner *Flora Londinensis* mit Verweis auf zeitraubende Korrekturläufe. Diese hielt er für unverzichtbar, gegebenenfalls auch in Zukunft, um die Qualität des Werkes zu sichern: „[The Autor] is however determined never to sacrifice the accuracy or utility of the work to hurry – on this principle he has been at the expense of having some of his plates engraven twice, and even three times over before he could venture to publish them.“³⁷ Diese Beispiele ließen sich vervielfältigen.

Angesichts dieser Sachlage entschieden einige Botaniker von vornherein, auf die Zusammenarbeit mit Künstlern und Handwerkern zu verzichten und die Tafeln ihrer

32 Jacquin: Hortus botanicus vindobonensis, Vorrede; deutsche Übersetzung zitiert nach Lack 2000, S. 60.

33 Dies gilt unabhängig davon, dass die Zeichner eine wesentliche Rolle im Prozess spielten. Die Kontrolle wird auch zur Bestätigung sozialer Hierarchien gedient haben, allerdings war die Sorge um fehlerhafte Ausführung nicht unbegründet. Es gab herausragende Ausnahmetalente, die daher besonders begehrt waren; aber in der Regel konnten botanische Fachkenntnisse unter Zeichnern und Stechern nicht vorausgesetzt werden.

34 Vgl. ABBAW: PAW (1700–1811), I-III-81, fol. 88: *Conditionen unter welchen dem Dessinateur Hopfer die Bestallung als Dessinateur der Academie der Wissenschaft zu geben* [undatiert, unsigniert]. Siehe für eine Transkription: Nickelsen 2000, S. 82.

35 Kops: *Flora Batava*, Voorbericht Bd. 2 [ohne Paginierung].

36 Jacquin: *Selectarum Stirpium Americanarum Historia*; deutsch zitiert nach Lack 2000, S. 55.

37 Curtis: *Flora Londinensis*, Preface [ohne Paginierung].

Werke selbst anzufertigen.³⁸ Das war auch die von Linnaeus präferierte Variante, wie er in dem oben zitierten Paragraphen der *Philosophia Botanica* vermerkte.³⁹ So verfuhr etwa der Botaniker Johann Jacob Dillenius (1684–1747): Im Vorwort seines *Hortus Elthamensis* (1732) erklärte Dillenius, er habe nicht nur die Zeichnungen, sondern auch den Kupferstich selbst übernommen, damit die Tafeln voll und ganz seinen Vorstellungen entsprächen.⁴⁰ Fünfzig Jahre später diente dies dem Botaniker Daniel Leers (1727–1774) zum Vorbild. Leers war mit dem Stecher der Tafeln seiner regionalen Flora so unzufrieden, dass er (mit Verweis auf Dillenius) eigens zu diesem Zweck das Handwerk erlernte und das Publikum mit Blick auf etwaige ästhetische Defizite um Nachsicht bat: „Da sich dies so verhält, wirst Du [...] von mir, einem Autodidakten in der Kunst des Kupferstichs, keine kunstvoll ausgearbeiteten Musterproben erwarten, sondern wirst, wie ich hoffe, zufrieden sein mit diesen Zeichnungen, die die einfachste Natur repräsentieren.“⁴¹

Zeichner und Stecher ihrerseits waren ebenfalls nicht immer glücklich mit ihren Auftraggebern. Im Briefnachlass von Trew finden sich zahlreiche Zuschriften von Künstlern und Handwerkern, die sich über seine Praxis der wiederholten Probedruck-Korrektur bitter beklagten: Die Ansprüche von Trew seien übertrieben und mit den bestehenden Techniken nicht umsetzbar. Zudem war Trew in der Zusammenarbeit säumig. Regelmäßig warteten Stecher und Verleger auf seine Reaktion (zum Teil jahrelang). Damit kam der Fortgang der Publikationen ins Stocken, und zwar auf Kosten der Verleger, die für Probedrucke in Vorleistung gehen und daraufsetzen mussten, dass sie die Ausgaben später im Verkauf wieder ausgleichen konnten. Den Stecher und Verleger der *Plantae Selectae*, Johann Jacob Haid (1704–1767), trieb die Saumseligkeit seines Auftraggebers an den Rand des finanziellen Ruins. Insofern verwundert es nicht, dass botanisch kundige Zeichner und Stecher ihrerseits versuchten, auf den Botaniker zu verzichten und die eigenen Tafeln selbst herauszugeben. Dazu gehörte beispielsweise der Kupferstecher John Miller (1715–1790), der vorwiegend als Illustrator arbeitete, aber auch eigenverantwortlich ein Tafelwerk veröffentlichte (*Illustratio systematis sexualis*

38 Kemp 1979 zeigt, dass Zeichenunterricht im 18. Jahrhundert zunehmend zum Bildungskanon gehörte.

39 Linnaeus: *Philosophia botanica*, § 332: „Hinc Botanici, qui una exercuere artem & pictoriam & sculptoriam, paestantissimas figuras reliquerunt.“ (Daher haben uns diejenigen Botaniker, die zugleich auch das Zeichnen und Stechen übernahmen, die hervorragendsten Abbildungen hinterlassen.) Linnaeus selbst konnte hervorragend zeichnen, s. Charmentier 2011. Zudem mag es sein, dass Linnaeus sich hier auf seine Kenntnis der (im Text erläuterten) Praxis von Dillenius bezieht, mit dem er ein sehr gutes Verhältnis pflegte.

40 Dillenius: *Hortus Elthamensis*, Praefatio, S. VII: „Me quidem, ut essent accuratae, omnem adhibuisse operam, mihi conscius sum: sane quum eas accurate designatas persuasus essem, ut & tales curae prostarent, me non piguit calchographiae laborem, quamvis molestum, subire.“

41 Leers: *Flora Herbornensis*. Praefatio, ohne Paginierung: „Quea cum ita sint, [...], non a me, ut autodidacto in arte Chalcographica, artificiosa specimina multaque arte exornata exspectabis, sed histce iconibus, simplicissimam naturam repraesentantibus, ut spero, contentus eris.“

Linnaei, 1777). Auch Jacob Sturm machte sich zunächst als botanischer Zeichner und Stecher im Raum Nürnberg einen Namen, bevor er die oben erwähnte *Deutschlands Flora in Abbildungen* herausgab.

Botanische Abbildungen, so lässt sich zusammenfassen, erforderten sowohl botanische Sachkenntnis als auch künstlerische sowie handwerkliche Fertigkeiten und Begabung. Häufig waren sie das Ergebnis enger, nur selten reibungsfreier Zusammenarbeit von Botanikern, Zeichnern und Stechern. Wie Linnaeus hervorhob, waren diese Gruppen gleichermaßen für das Ergebnis verantwortlich, für Gehalt wie auch Ästhetik; und in diesem Sinne sollte man hier von ‚pluraler Autorschaft‘ sprechen. Zwar gab es auch botanische Abbildungen aus der Hand von Einzelpersonen. In diesem Fall galt es, verschiedene Rollen und Kompetenzen in Personalunion zu vereinen; auch hier war insofern eine ‚plurale‘ Autorschaft gefordert, um der beschriebenen Doppelnatur der Abbildungen gerecht zu werden.

Eben diese Doppelnatur erfordert zudem den Blick über lokale Kontexte und direkte Zusammenarbeit hinaus. Denn welches die relevanten Eigenschaften von Pflanzenarten waren und wie man sie darstellte, oblag nicht (nur) der individuellen Entscheidung von Zeichnern und Botanikern, sondern verweist auf das Kollektiv. Botanische Abbildungen fügten sich in einen weitgespannten bildlichen Diskurs, der verborgen bleibt, wenn man sich auf die Analyse einzelner Tafeln und Werke beschränkt. Er findet zudem in textlichen Quellen keinerlei Erwähnung, sondern zeigt sich nur in den Bildern selbst. Dafür komme ich nun zurück auf das Beispiel der Herbstzeitlosen.

4. Bildlicher Diskurs im Kollektiv

Wie erwähnt hatte der Zeichner der Sammlung Sandberger das Werk von Sturm konsultiert und die Darstellung von Frucht und Samen daraus übernommen (s. Abb. 1, 6, 7). Damit war er keine Ausnahme. Vielmehr waren solche Kopierbeziehungen bei botanischen Abbildungen des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet.⁴² Einige Beispiele sollen hier genügen, um das Verfahren vor Augen zu führen. So zeigt etwa Abbildung 8 die Darstellung der Herbstzeitlosen des berühmten französischen Künstlers Pierre-Joseph Redouté (1759–1840) in seinem Prachtwerk der Liliengewächse. Das Werk erschien im Folioformat, wurde in der damals neuen Technik des Farbdrucks gefertigt und fast alle namhaften Kupferstecher Frankreichs waren an der Umsetzung der Zeichnungen in Kupferstiche beteiligt.⁴³ Auf den ersten Blick zeigt die kunstvolle Tafel keinerlei Ähnlichkeit mit der bescheidenen Abbildung von Sturm, die im kleinen Duodez-Format

42 Bei dieser Aussage stütze ich mich auf die systematische Analyse der Abbildungen von zehn Pflanzenarten im Zeitraum von 1700 bis 1830; vgl. Nickelsen 2000.

43 Vgl. Nissen 1966.



Abb. 8. Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.),
Redouté: Les Liliacées, Tafelbd. 4, Taf. 228 (1808).
Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen;
2 Bot IV, 3692, Rara.

erschien. Blüte und Blätter der Herbstzeitlosen sehen ganz anders aus; aber die Darstellung der Frucht ist erstaunlich ähnlich. Die geschlossene Kapsel zeigen beide Tafeln identisch, dasselbe gilt für den Querschnitt der Frucht. Bei Redouté sehen wir zudem noch eine oben geöffnete Kapsel der Herbstzeitlosen.

Vergleichen wir dies mit der Abbildung der Herbstzeitlosen in einem Handbuch von Friedrich Gottlob Hayne (1763–1832), Botaniker und Apotheker aus Berlin (Abb. 9, 1817). Die spitze, geöffnete Kapsel wie auch der Querschnitt auf der Tafel von Hayne sind den Motiven bei Redouté sehr ähnlich. Die geschlossene Kapsel hingegen zeigt Hayne nicht als Detail, sondern nun eingefügt in den Blatttrichter, also in der Form, wie man die Pflanze häufig auf der Wiese sieht. Hat Hayne die Fruchtkapsel aus dem Werk von Redouté kopiert? Das scheint eher unwahrscheinlich, wenn wir die Abbildung der Herbstzeitlosen im *Botanischen Handbuch* von Christian Schkuhr (1741–1811) hinzunehmen (Abb. 10, 1791). Schkuhr war gelernter Gärtner, arbeitete indes als Universitäts-Mechanikus in Wittenberg. Einem biographischen Abriss zufolge betrieb Schkuhr zeitlebens botanische Studien, und zur Herausgabe seines Handbuchs lernte er nicht nur zeichnen, stechen und mikroskopieren (mit selbstgebauten Instrumenten), sondern auch drucken. Auch er war also ein botanisch versierter Künstler, der für seine Veröffentlichung auf die Zusammenarbeit mit einem Naturforscher verzichtete. Hier sehen



Abb. 9. Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.), Hayne: Getreue Darstellung und Beschreibung der in der Arzneykunde gebräuchlichen Gewächse, Bd. 5, Taf. 45 (1817). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 4 Mat med 170/5.

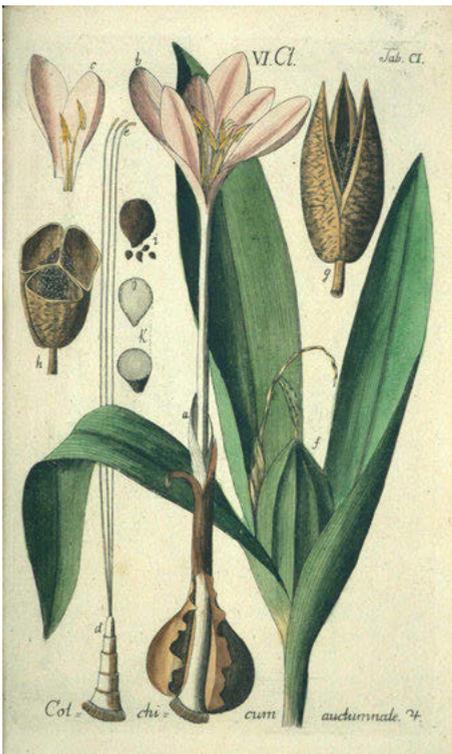


Abb. 10. Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.), Schkuhr: Botanisches Handbuch, Tafelbd. 1, Taf. 4 (1791). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 8 Bot IV, 1000.

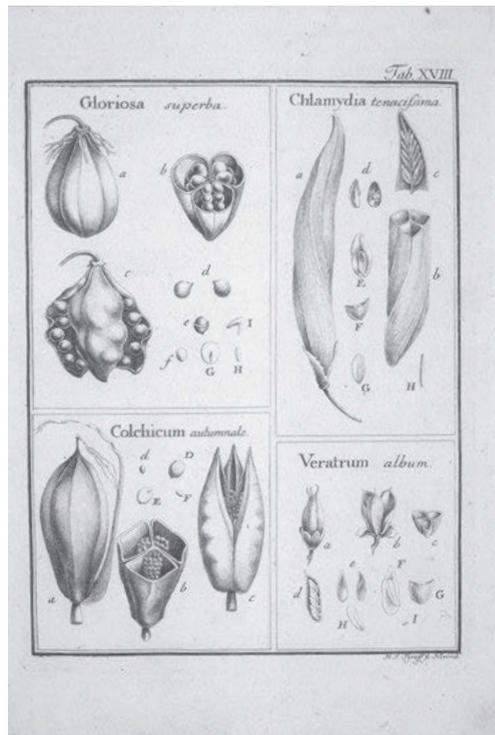


Abb. 11. Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.), Gärtner: *De fructibus et seminibus plantarum*, Tafelbd. 1, Taf. 18 (1788). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 4 Bot II, 3060.

wir nicht nur die Kapsel und den Samen der Herbstzeitlosen in derselben Form wie bei Hayne, sondern auch den Blatttrichter mit der eingebetteten Frucht, die seltsam entblätterte Darstellung der Zwiebel und Sprossachse und schließlich das Detail der Blütenblätter. Die Blüte selbst ist variiert: Bei Schkuhr öffnet sie sich nach vorne, Hayne zeigt sie von außen. Dennoch lässt sich festhalten: Hayne hat kopiert, auch wenn sein Bild auf den ersten Blick ganz anders aussieht als das von Schkuhr.

Aber vielleicht nutzte Hayne nicht nur Schkuhr als Vorlage. Der Ursprung der Darstellung von Kapsel und Samen, die wir in dieser Reihe von Abbildungen sehen, findet sich an anderen Orten: nämlich in einem Standardwerk zu Früchten und Samen von Joseph Gärtner (1732–1791; Abb. 11, 1788). Gärtner war der erste Botaniker, der sich eingehend mit der Morphologie der Samen und Früchte beschäftigte und den systematischen Wert dieser Organe herausarbeitete.⁴⁴ Die Veröffentlichung des ersten Teils seiner Karpologie konnte Gärtner noch erleben, der zweite Teil erschien posthum, herausgegeben von

44 Zwar hatten auch renommierte Botaniker vor Gärtner, z. B. John Ray, Joseph Pitton de Tournefort, Linnaeus und andere, die Fruchtcharaktere in ihrer Taxonomie berücksichtigt, aber stets der Blüte untergeordnet und v. a. für die Bestimmung der Arten, nicht für höhere Taxa.



Abb. 12. Weinstock (*Vitis vinifera* L.), Jacquin: *Icones plantarum rariores*, Bd. 1, Taf. 51 (1781). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 2 Bot III, 855.

seinem Sohn (der sogar noch einen ergänzenden, dritten Teil verfasste). Auf Gärtners Motiv der Herbstzeitlosen, so scheint es, gehen sämtliche Darstellungen der Kapsel in den bisher gezeigten Tafeln zurück: entweder durch direkte Übernahme oder vermittelt durch die Kopie anderer Werke (etwa über die Version von Schkuhr): das lässt sich auf der bisher bekannten Quellengrundlage nicht mehr entscheiden. Im Text kommentiert oder gar referenziert wurde keine einzige dieser Kopierbeziehungen.

Die Kopie einzelner Elemente aus früheren Tafeln findet man in botanischen Abbildungen des 18. Jahrhunderts sehr häufig, und zwar nicht nur bei Darstellungen der Herbstzeitlosen. Die umfassende Kopie der Herbstzeitlosen im Werk von Hayne ist dabei eine Ausnahme, und zwar in doppelter Hinsicht. Einerseits wurden selten ganze Tafeln kopiert. Andererseits ist es ungewöhnlich, dass dem Motiv in der Kopie mehr Platz eingeräumt wurde als in der Vorlage. Typischerweise wurden in späteren Versionen die Motive der Vorlage verdichtet, häufig auch vereinfacht. Hayne dagegen nimmt sich deutlich mehr Platz für seine Herbstzeitlose als Schkuhr und zeichnet die Bildelemente nicht gestaffelt, sondern alle nebeneinander. Hayne ergänzt zudem die ganze Wurzelknolle neben der aufgeblätternen Fassung. Instruktiv für einen Vergleich ist der Blick auf zwei Abbildungen des Weinstocks. Vergleichen wir etwa die großfor-



Abb. 13. Weinstock (*Vitis vinifera* L.),
Kerner: Abbildungen oekonomischer
Pflanzen, Tafelbd. 8, Taf. 751 (1796).
Staats- und Universitätsbibliothek
Göttingen; 4 Oec I, 1045.

mative Darstellung aus einem Tafelwerk des bereits erwähnten Botanikers Jacquin mit der Darstellung derselben Art in einem Werk zu *Abbildungen oekonomischer Pflanzen* des deutlich weniger bekannten Johann Simon Kerner (1755–1830), Lehrer der Botanik und der Pflanzenzeichnung in Stuttgart (Abb. 12, 1781; Abb. 13, 1796). Auf den ersten Blick scheint nichts die Tafeln zu verbinden. Auf den zweiten Blick sieht man, dass Kerner von Jacquin kopierte, aber auf sehr intelligente Weise. So verzichtete er im Gegensatz zu Jacquin auf Redundanz, sondern zeigte jedes Element nur einmal: nur eine Astgabel, nur je ein Blatt von oben und von unten, nur einen Blütenstand und nur eine Weinrebe. Während s Darstellung gegenüber der Vorlage expandierte, sehen wir bei Kerner eine deutliche Verdichtung. Bei der Weinrebe griff Kerner zudem etwas stärker ein und drehte das Motiv. In seiner Version hängt nun die Weinrebe (korrekt) nach unten, auf der Tafel von Jacquin hingegen wächst sie (seltsamerweise) nach oben. Vermutlich war dies ein Fehler, der beim Drucken der Kupfertafeln unterlief, und den Kerner bei seiner Bearbeitung korrigierte.

Botanische Abbildungen des 18. Jahrhunderts waren auf diese Weise in ein weitgespanntes Netz von Kopierbeziehungen eingefügt. Wenn man bedenkt, wie sorgfältig die Elemente zur Kopie ausgewählt und geprüft wurden (zuweilen auch korrigiert),

scheiden Inkompetenz oder Faulheit der späteren Akteure als Erklärung aus. Vielmehr lässt sich der bewusste Einsatz von Kopiertechniken verstehen als Teil des Bestrebens um eine möglichst gute botanische Abbildung: Kopiert wurde aus epistemischen Gründen. Besonders häufig wurden schwierige oder selten verfügbare Details von Blüte und Frucht übernommen, und als Vorlagen dienten oft Standardwerke, wie etwa die Karpologie von Gärtner. Die kopierten Elemente wurden dabei ästhetisch adaptiert und in das eigene Bild neu eingefügt. Eine verbreitete Modifikation ist die Verdichtung von Motiven, sodass die Merkmale der Pflanzenart effizienter und deutlicher dargestellt wurden, ohne dass Gehalt verloren ging.

Erläutert, reflektiert oder auch kritisiert wurde diese Praxis nicht, weder in Veröffentlichungen noch in der (überlieferten) Korrespondenz der botanischen Protagonisten. Es gibt keinerlei Referenz auf die Werke, aus denen kopiert wurde. Im Gegenteil beteuerte man häufig, die Abbildungen seien durchweg neu und nach der Natur verfertigt. Es scheint unwahrscheinlich, dass damit das Publikum bewusst getäuscht werden sollte. Da das Verfahren so verbreitet auftrat und Motive gerade aus besonders renommierten (Standard-)Werken übernommen wurden, werden Fachleute mit reicher Bibliothek die kopierten Elemente erkannt haben. Ich deute diese Aussagen als Beleg für die Vielfalt der verwendeten Vorlagen. Neben Frisch- und Trockenmaterial wurden wie selbstverständlich auch Fachliteratur und frühere Abbildungen als Informationsquellen genutzt, und die Integration kopierter Elemente in eine neu verfertigte Abbildung war offenkundig weithin akzeptiert. Wie auch textliche Beschreibungen entstanden botanische Abbildungen in einem Kollationsverfahren,⁴⁵ sozusagen auf den Schultern von Riesen: im Zusammenspiel von individueller und kollektiver Leistung.⁴⁶

5. Fazit: Wer ist der ‚Autor‘ einer botanischen Abbildung?

Wer also ist der Autor – oder in Einzelfällen: die Autorin – einer botanischen Abbildung? Wie dieser Beitrag zeigt, ist die Frage nicht einfach zu beantworten. Als ‚Autor‘ gedruckter Tafeln wurde und wird zumeist der Botaniker angesprochen, und unter diesem Namen findet man die Werke noch heute im Katalog. Fasst man aber unter ‚Autor‘ alle, die einen wesentlichen Beitrag zur Herstellung und Gestaltung von Werk und Tafeln leisteten, muss man die Antwort weiter fassen, in vielen Fällen auch für ungedruckte Blätter.

45 Analog zur ‚Kollation‘ von Linnaeus zur Definition von Pflanzenarten; vgl. Müller-Wille 1999; Müller-Wille 2007. Für die Übertragung dieses Begriffs auf die Abbildung von Arten, vgl. Nickelsen 2006a.

46 Dies galt nicht nur für die Abbildung. Den kollektiven Charakter der botanischen Literatur des 18. Jahrhunderts hat Bettina Dietz instruktiv herausgearbeitet; s. Dietz 2012; Dietz 2017.

Dies gilt zunächst auf Ebene der Akteure. Zeichner und Botaniker arbeiteten eng zusammen, oder setzten sich zumindest intensiv auseinander. Beide Seiten brachten Kenntnisse und Fertigkeiten ein, die für Gestaltung und Gehalt der Abbildungen unverzichtbar waren: botanisches Wissen einerseits, künstlerisch-handwerkliches Wissen andererseits. Bei gedruckten Tafeln kamen zudem Stecher, Verleger, Drucker sowie ggf. Illuministen dazu, deren Beiträge zum Bild dessen Ästhetik ebenso maßgeblich beeinflussten. Botanische Abbildungen entstanden in einem arbeitsteiligen Kollektiv, auch wenn dies formal nicht immer angezeigt wurde.⁴⁷ Innerhalb dieses Kollektivs war die soziale Hierarchie eindeutig: akademisch ausgebildete Botaniker und Naturforscher waren den Handwerkern und Künstlern übergeordnet. In den wenigen Fällen, in denen die Quellenlage eine Rekonstruktion der Praktiken zulässt, wie etwa im Fall von Trew, dokumentiert sich dies zum Beispiel in den Grußformeln am Anfang und Ende eines Briefes. Zudem waren die Naturforscher oft die Auftraggeber; so behielten sie in jedem Fall das letzte Wort, denn ihnen oblag die Freigabe der Probedrucke zum Vertrieb.

Zugleich waren Naturforscher auf die Kompetenz der Zeichner, Stecher und Verleger angewiesen – zumindest dann, wenn sie das Handwerk nicht selbst beherrschten. Selbst Trew war bereit, ästhetische Entscheidungen den Künstlern zu überlassen, sofern sie den botanischen Gehalt des Bildes nicht veränderten. Diese Zusammenarbeit entsprach der doppelten Zweckbestimmung des Genres als Gebrauchskunst: Die Bilder durften schön sein, daher wurden begabte Künstler hoch gehandelt, vor allem aber sollten die Bilder nützen, daher war die künstlerische Begabung allein nicht hinreichend. Die Abbildungen mussten zudem im Gehalt botanisch korrekt und in der Gestaltung zweckmäßig sein.

Wie jedoch die Bilder beschaffen sein mussten, damit sie diesen Kriterien genügten, entschied ein Botaniker nicht allein, sondern als Teil der wissenschaftlichen Gemeinschaft. Das für die Gestaltung botanischer Abbildungen relevante Kollektiv ging über die direkt involvierten Personen weit hinaus. Der Vergleich von Darstellungen einer Art belegt, dass es einen intensiven, bildlichen Diskurs darüber gab, wie man botanische Wissensbestände geeignet darstellte. Gerade bei anspruchsvollen und komplexen Motiven barg die Erfindung origineller Darstellungsmodi ein erhebliches Fehlerrisiko; die Kopie bewährter Elemente, die z. T. aus mehreren Werken übernommen und neu zusammengestellt wurden, empfahl sich demgegenüber als sichere Alternative. Vergleicht man die Abbildungen einer Art miteinander, sieht man, wie virtuos kopierte Bildelemente mit neuen Beobachtungen und Perspektiven kombiniert wurden: auch

47 Die Zeichner, Stecher und Drucker gehörten in der Regel zur Gruppe der ‚invisible technicians‘, vgl. Shapin 1989; Hentschel 2008. Allerdings gibt es durchaus Werke, in denen die Künstler und Handwerker neben Botanikern in Erscheinung traten, sei es durch Erwähnung im Vorwort oder durch Signatur der Tafeln. In Trews *Plantae Selectae* sind sogar alle drei Hauptakteure, d. h. Trew selbst, Haid und Ehret, in Porträts abgebildet.

dies lässt sich deuten als Spielart pluraler, vielleicht sogar „kollektiver“⁴⁸ Autorschaft im Bild. Der von Ludwig beschworene „künstlerische Wert der Botanikmalerei“⁴⁹ ist nur der kleinste Teil dessen, was den Gehalt wie auch die Ästhetik dieser Abbildungen ausmacht; und vielleicht sogar der am wenigsten interessante.

Literaturverzeichnis

Archivalien und ungedruckte Quellen

- ABBAW = Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften: PAW (1700–1811), I-III-81: Acta betr. die Bestellung einiger Künstler bei der Akademie (1705–1777).
- UBE Briefsammlung Trew = Nachlass von Christoph Jacob Trew; einzusehen in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Erlangen (UBE). Die Briefe werden zitiert unter Angabe des Autors, des Adressaten, der Datierung sowie der Nummer gemäß dem veröffentlichten Katalog der Sammlung von Schmidt-Herrling 1940.
- Sammlung Sandberger = 14 Mappen mit ca. 2 500 losen Aquarellen vorwiegend einheimischer Pflanzen (ca. 20 x 35 cm); nachträglich nach Familien geordnet und nummeriert. Einzusehen in der naturhistorischen Abteilung des Landesmuseums Wiesbaden.

Primärliteratur

- Brunfels, Otto: *Contrafayt Kreüterbuch* [...], Grünwald b. München 1975 [Nachdruck der Ausgabe Strassburg: Schott 1531].
- Curtis, William: *Flora Londinensis, or, Plates and Descriptions of Such Plants as Grow Wild in the Environs of London* [...], London: White 1777–1798.
- Dillenius, Johann Jacob: *Hortus Elthamensis* [...], Bd. 1, London: Sumptibus Auctoris 1732, DOI: <https://bibdigital.rjb.csic.es/idurl/1/10700>.
- Gärtner, Joseph: *De fructibus et seminibus plantarum*, Stuttgart: Academiae Carolinae 1788–1807, DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.53838>.
- Hayne, Friedrich Gottlob: *Getreue Darstellung und Beschreibung der in der Arzneykunde gebräuchlichen Gewächse, wie auch solcher, welche mit ihnen verwechselt werden können*, Berlin 1805–1837.
- Jacquin, Nikolaus Joseph: *Hortus botanicus vindobonensis* [...], Wien: Leopold Johann Kaliwoda 1770–1776, DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.531>.
- Jacquin, Nikolaus Joseph: *Selectarum stirpium americanarum historia*, 2. Edition, Wien: Leopold Johann Kaliwoda 1780.
- Jacquin, Nikolaus Joseph: *Icones plantarum rariorum*, Wien: Christian Friedrich Wappler u. a. 1781–1793, DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.329>.

48 Mader 2012; s. insbesondere die Einleitung, S. 7–19.

49 Ludwig 1998, S. 152.

- Kerner, Johann Simon: *Abbildungen oekonomischer Pflanzen*, Stuttgart: Christoph Friedrich Cotta 1786–1796.
- Kops, Jan: *Flora Batava, of afbeelding en beschrijving van Nederlandsche gewassen. Afgebeeld (naar het leven geteekend, gegraveerd en gecoulleerd)*, Amsterdam: Jaan Christian Sepp en Zoon 1800–1849.
- Leers, Johann Daniel: *Flora Herbornensis [...]. Auctoris manu ad vivum delineatae aerieque incisae*, Herborn 1775 (VD18: 15304795).
- Linnaeus, Carl: *Genera plantarum, eorumque characteres naturales secundum numerum, figuram, situm & proportionem omnium fructificationis partium*, Leiden: Conrad Wishoff & fil. 1737, DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.70902>.
- Linnaeus, Carl: *Philosophia botanica, in qua explicantur fundamenta botanica cum definitionibus partium, exemplis terminorum, observationibus rariorum, adjectis figuris aeneis*, Stockholm: Gottfried Kiesewetter 1751, DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.37652>.
- Miller, John: *Illustratio systematis sexualis Linnaei. An Illustration of the Sexual System of Linnaeus*, London 1777.
- Oeder, Georg Christian: *Abbildungen der Pflanzen, welche in den Königreichen Dännemark und Norwegen, in den Herzogthümern Schleswig und Holstein, und in den Graffschaften Oldenburg und Delmenhorst wild wachsen: zu Erläuterung des unter dem Titel Flora Danica auf Königl. Befehl veranstalteten Werkes von diesen Pflanzen*, Kopenhagen: Nicolaus Møller 1766–1883.
- Redouté, Pierre Joseph: *Les Liliacées*, Paris 1802–1816.
- Schkuhr, Christian: *Botanisches Handbuch der mehresten theils in Deutschland wild wachsenden, theils ausländischen, in Deutschland unter freyem Himmel ausdauernden Gewächse*, Wittenberg 1791–1803.
- Sturm, Jacob: *Deutschlands Flora in Abbildungen nach der Natur mit Beschreibungen*, Nürnberg 1798–1855 [ab 1849 von Johann Wilhelm Sturm fortgesetzt].
- Trew, Christoph Jacob: *Plantae Selectae*, Augsburg: Johann Jacob Haid 1750–1773.
- Watson, William: *Critical Observations concerning the *Oenanthe aquatica, succo viroso crocante of Lobel**, in: *Philosophical Transactions* 44 (1746), S. 227–242, DOI: <https://doi.org/10.1098/rstl.1746.0047>.

Sekundärliteratur

- Boerlin-Brodbeck 2004/2005 = Boerlin-Brodbeck, Yvonne: *Die Künstlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts. Versuch einer Übersicht*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 11/12 (2004/2005), S. 77–99.
- Bleichmar 2012 = Bleichmar, Daniela: *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago 2012.
- Calmann 1977 = Calmann, Gerta: *Ehret. Flower Painter Extraordinary. An Illustrated Biography*, Oxford 1977.
- Charmentier 2011 = Charmentier, Isabelle: *Carl Linnaeus and the Visual Representation of Nature*, in: *Historical Studies in the Natural Sciences* 41.4 (2011), S. 365–404.
- Cooper 2007 = Cooper, Alix: *Inventing the Indigenous. Local Knowledge and Natural History in Early Modern Europe*, Cambridge, UK 2007.
- Daston 2015 = Daston, Lorraine: *Epistemic Images*, in: Alina Alexandra Payne (Hg.): *Vision and its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, Philadelphia 2015, S. 13–35.
- Daston / Galison 2007 = Daston, Lorraine / Galison, Peter: *Objectivity*, Princeton 2007.
- Dietz 2012 = Dietz, Bettina: *Contribution and Co-production. The Collaborative Culture of Linnaean Botany*, in: *Annals of Science* 69.4 (2012), S. 551–569.

- Dietz 2017 = Dietz, Bettina: *Das System der Natur. Die kollaborative Wissenskultur der Botanik im 18. Jahrhundert*, Köln / Weimar / Wien 2017.
- Dickel 1987 = Dickel, Hans: *Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim / New York 1987 (Studien zur Kunstgeschichte 48).
- Dickel / Uhl 2019 = Dickel, Hans / Uhl, Almut (Mitarbeit): *Die Bildgeschichte der Botanik. Pflanzendarstellungen aus vier Jahrhunderten in der Sammlung Dr. Christoph Jacob Trew (1695–1769)*, Petersberg 2019.
- Egmond 2017 = Egmond, Florike: *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*, Chicago 2017.
- Hentschel 2008 = Hentschel, Klaus (Hg.): *Unsichtbare Hände. Zur Rolle von Laborassistenten, Mechanikern, Zeichnern u. a. Amanuenses in der physikalischen Forschungs- und Entwicklungsarbeit*, Stuttgart 2008.
- Hentschel 2014 = Hentschel, Klaus: *Visual Cultures in Science and Technology. A Comparative History*, Oxford 2014.
- Kastinger Riley 1996 = Kastinger Riley, Helene M.: *Georg Dionys Ehrets bisherige Lebensumstände. Die (Auto)Biographie des Gärtners, Malers und Wissenschaftlers Aemilius Macer II.*, in: *Hoppea* 57 (1996), S. 511–537.
- Kemp 1979 = Kemp, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a.M. 1979.
- Klein 2015 = Klein, Ursula: *Humboldts Preußen. Wissenschaft und Technik im Aufbruch*, Darmstadt 2015.
- Klein 2016 = Klein, Ursula: *Nützliches Wissen. Die Erfindung der Technikwissenschaften*, Göttingen 2016.
- Klonk 2003 = Klonk, Charlotte: *Science, Art, and the Representation of the Natural World*, in: Roy Porter (Hg.): *The Cambridge History of Science. Bd. 4: Eighteenth-Century Science*, Cambridge, UK 2003, S. 584–617, DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521572439.026>.
- Koerner 1999 = Koerner, Lisbet: *Linnaeus. Nature and Nation*, Cambridge, MA / London 1999.
- Kusukawa 2012 = Kusukawa, Sachiko: *Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago / London 2012.
- Lack 2000 = Lack, Hans Walter: *Ein Garten für die Ewigkeit. Der Codex Liechtenstein*, hg. von der Kunststiftung der LGT Bank in Liechtenstein und den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Wabern-Bern 2000.
- Lack / Mabblerley 1999 = Lack, Hans Walter / Mabblerley, David J.: *The Flora Graeca Story. Sibthorp, Bauer, and Hawkins in the Levant*, Oxford 1999.
- Ludwig 1998 = Ludwig, Heidrun: *Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg a.d.L. 1998 (*Acta Biohistorica* 2).
- Mader 2012 = Mader, Rachel (Hg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern u. a. 2012 (*Kunstgeschichten der Gegenwart* 10).
- Marr 2016 = Marr, Alexander: *Knowing Images*, in: *Renaissance Quarterly* 69.3 (2016), S. 1000–1013.
- Müller-Ahrndt 2021 = Müller-Ahrndt, Henriette: *Die Künstler der Naturgeschichte. Eine Studie zur Kooperation von Kupferstechern, Verlegern und Naturforschern im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2021.
- Müller-Wille 1999 = Müller-Wille, Staffan: *Botanik und weltweiter Handel: Zur Begründung eines natürlichen Systems der Pflanzen durch Carl von Linné (1707–1778)*, Berlin 1999 (*Studien zur Theorie der Biologie* 3).
- Müller-Wille 2002a = Müller-Wille, Staffan: *Carl von Linnés Herbarschrank. Zur epistemischen Funktion eines Sammlungsmöbels*, in: Anke te Heesen / Emma C. Spary (Hgg.): *Sammeln als Wissen: Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*, Göttingen 2002, S. 22–38.

- Müller-Wille 2002b = Müller-Wille, Staffan: Text, Bild und Diagramm in der klassischen Naturgeschichte, in: *kunsttexte.de* 4 (2002), S. 1–14, URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/127599915.pdf> (letzter Zugriff: 22. Juli 2022).
- Müller-Wille 2007 = Müller-Wille, Staffan: Collection and Collation: Theory and Practice of Linnaean Botany, in: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 38.3 (2007), S. 541–562.
- Müller-Wille / Reeds 2007 = Müller-Wille, Staffan / Reeds, Karen: A Translation of Carl Linnaeus's Introduction to *Genera Plantarum* (1737), in: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 38.3 (2007), S. 563–572.
- Nickelsen 2000 = Nickelsen, Kärin: Wissenschaftliche Pflanzenzeichnungen: Spiegelbilder der Natur? Botanische Abbildungen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, Bern 2000 (Bern Studies in the History and Philosophy of Science).
- Nickelsen 2006a = Nickelsen, Kärin: Draughtsmen, Botanists and Nature: The Construction of Eighteenth-Century Botanical Illustrations, Dordrecht 2006 (Archimedes. New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology 15).
- Nickelsen 2006b = Nickelsen, Kärin: Von Bildern, Herbarien und schwarzen Abdrücken. Repräsentation von Pflanzenarten um 1800, in: *Hausknechtia* 11 (2006), S. 149–166.
- Nickelsen 2018a = Nickelsen, Kärin: Image and Nature, in: Helen Anne Curry / Nicholas Jardine / James A. Secord / Emma C. Spary (Hgg.): *Worlds of Natural History*, Cambridge, UK 2018, S. 221–236.
- Nickelsen 2018b = Nickelsen, Kärin: Johann Gottlieb Gleditsch und der zeichnende Gärtner: Botanische Abbildungen an der Berliner Akademie der Wissenschaften zwischen 1740 und 1780, in: Johanna Bleker / Petra Lennig / Thomas Schnalke (Hgg.): *Tiefe Einblicke. Das Anatomische Theater im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2018, S. 55–69.
- Nickelsen 2021 = Nickelsen, Kärin: Zierrat und Nutzen: Die *Plantae Selectae* von Christoph Jacob Trew und andere botanische Tafelwerke um 1800, in: Hans Dickel / Elisabeth Engl / Ursula Rautenberg (Hgg.): *Frühneuzeitliche Naturforschung in Briefen, Büchern und Bildern. Christoph Jacob Trew als Sammler und Gelehrter*, Stuttgart 2021, S. 291–310 (Bibliothek des Buchwesens 29).
- Nissen 1966 = Nissen, Claus: *Die Botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*, 2. Aufl., durchgesehener und verbesserter Abdruck der zweibändigen Erstaufl., erg. durch ein Supplement, Stuttgart 1966.
- O'Malley / Meyers 2008 = O'Malley, Therese / Meyers, Amy R. W. (Hgg.): *The Art of Natural History. Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400–1850*, New Haven / London 2008 (Studies in the History of Art 69).
- Pirson 1953 = Pirson, Julius: Der Nürnberger Arzt und Naturforscher Christoph Jakob Trew (1695–1769), in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 44 (1953), S. 448–576.
- Popplow 2010 = Popplow, Marcus (Hg.): *Landschaften agrarisch-ökonomischen Wissens. Strategien innovativer Ressourcennutzung. Zeitschriften und Sozietäten des 18. Jahrhunderts*, Münster u.a. 2010.
- Raj 2005 = Raj, Kapil: Surgeons, Fakirs, Merchants, and Craftspeople: Making L'Empereur's *Jardin* in Early Modern South Asia, in: Londa Schiebinger / Claudia Swan (Hgg.): *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*, Philadelphia 2005, S. 252–269.
- Schmidt-Herrling 1940 = Schmidt-Herrling, Eleonore: Die Briefsammlung des Nürnberger Arztes Christoph Jacob Trew (1695–1769) in der Universitätsbibliothek Erlangen, Erlangen 1940, URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bv007329242-0>.
- Schnalke 1995 = Schnalke, Thomas: Das genaue Bild. Das schöne Bild. Trew und die botanische Illustration, in: Thomas Schnalke (Hg.): *Natur im Bild. Anatomie und Botanik in der Sammlung des Nürnberger Arztes Christoph Jacob Trew. Eine Ausstellung aus Anlaß seines 300. Geburtstages*,

8. November bis 10. Dezember 1995, Erlangen 1995 (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 27), S. 99–129.
- Schnalke 1996 = Schnalke, Thomas: Vom blumenmalenden Gärtner zum botanischen Meisterillustrator. Georg Dinoys Ehret (1708–1770) in Regensburg, in: Hoppea. Denkschrift der Regensburgischen Botanischen Gesellschaft 57 (1996), S. 483–510.
- Schug 1978 = Schug, Dieter: Christoph Jakob Trew, in: Fränkische Lebensbilder 8 (1978), S. 130–146.
- Schulze 2004 = Schulze, Elke: Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004.
- Shapin 1989 = Shapin, Steven: The Invisible Technician, in: *American Scientist* 77.6 (1989), S. 554–563.
- Smith 2008 = Smith, Pamela H.: Artisanal Knowledge and the Representation of Nature in Sixteenth-century Germany, in: Therese O'Malley / Amy R.W. Meyers (Hgg.): *The Art of Natural History. Illustrated Treatises and Botanical Paintings, 1400–1850*, New Haven / London 2008 (Studies in the History of Art 69), S. 15–31.

Abbildungsnachweise

Annette Gerok-Reiter, Stefanie Gropper, Anna Pawlak, Anja Wolkenhauer, Angelika Zirker
Einführung

Abb. 1 und 2: © Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Foto: Karen Bartsch.

Abb. 3: Julius Lessing / Adolf Brüning: Der Pommersche Kunstschränk, Berlin 1905, Taf. III.

Abb. 4: Julius Lessing / Adolf Brüning: Der Pommersche Kunstschränk, Berlin 1905, Taf. XXIV.

Abb. 5: Julius Lessing / Adolf Brüning: Der Pommersche Kunstschränk, Berlin 1905, Taf. XXX.

Abb. 6: © Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Matthias Bauer, Sarah Briest, Sara Rogalski, Angelika Zirker
Geben und Nehmen. Eine Reflexionsfigur gemeinschaftlicher Autorschaft in der
englischen Literatur der Frühen Neuzeit

Abb. 1: Pennsylvania State University. Special Collections Library, URL: <https://digital.libraries.psu.edu/digital/collection/emblem/id/386> (letzter Zugriff: 6. November 2022).

Abb. 2: Library of Congress, URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2006rosen0004/?sp=15> (letzter Zugriff: 6. November 2022).

Frank Bezner

E pluribus unum? Zur Ästhetik der lateinisch-deutschen Gedichte in den
Carmina Burana

Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4660 („Codex Buranus“), fol. 68^r.

Dirk Werle

Plurale Autorschaft in der deutschsprachigen Lyrik des 17. Jahrhunderts – am Beispiel
von Constantin Christian Dedekinds *Aelbianischer Musen-Lust* (1657)

Abb. 1: SLUB Dresden, URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/526845/11> (letzter Zugriff: 22. Juli 2022).

Abb. 2: SLUB Dresden, URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/526845/9> (letzter Zugriff: 22. Juli 2022).

Mara R. Wade

Martin Opitz signiert ein Stammbuch. Multiple Autorschaft und ‚andere Ästhetik‘ im emblematischen *album amicorum*

- Abb. 1: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 225 Noviss. 8°. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.
- Abb. 2: Mit freundlicher Genehmigung der Emblematica Online, University of Illinois at Urbana-Champaign. <http://emblematica.library.illinois.edu/detail/emblem/E020902>.
- Abb. 3: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 225 Noviss. 8°. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.
- Abb. 4: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 225 Noviss. 8°. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

Andrea Worm

Plurale Autorschaft und diachrone Hybridität. Der siebenarmige Leuchter im Braunschweiger Dom und seine historistische Rekonfiguration

- Abb. 1: Wikimedia Commons.
- Abb. 2: Martin Gosebruch: Der Braunschweiger Dom und seine Bildwerke, Königstein im Taunus 1980, S. 65.
- Abb. 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13: Bildarchiv Foto Marburg.
- Abb. 5: Otto von Heinemann: Das Königreich Hannover und das Herzogthum Braunschweig dargestellt in malerischen Original-Ansichten ihrer interessantesten Gegenden [...] von verschiedenen Künstlern. Historisch und topographisch beschrieben, 3 Bde., Bd. 1–2 (Textbde.), Bd. 3 (Tafelbd.), Darmstadt 1857–1858 (Nachdruck Hildesheim / New York 1977), Bd. 3, Taf. 15.
- Abb. 7: Wilhelm Anton Neumann: Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien 1891, S. 55.
- Abb. 10: © Wolfgang Gülcker.
- Abb. 12: Otto Homburger: Der Trivulzio-Kandelaber. Ein Meisterwerk frühgotischer Plastik, Zürich 1949, Abb. 13.
- Abb. 14: Constantin Uhde: Braunschweigs Bau-Denkmäler. Kurze Erläuterungen zu den photographischen Aufnahmen, Braunschweig 1892, Taf. 10 (Aufnahme J. Schomhardt).
- Abb. 15: Jochen Luckhardt / Franz Niehoff (Hgg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 4 Bde., München 1995, Bd. 3, S. 239, H 120.
- Abb. 16: Anton Legner, Deutsche Kunst der Romanik, München 1982, Abb. 302.

Konrad Schmid

Die Torah als multiautorielle Diskussionsliteratur. Geschichte, Ästhetik und Hermeneutik eines kollaborativen Schreiberprodukts

- Abb. 1: © Sailko, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ortigia,_duomo,_facciata_01.JPG (letzter Zugriff: 22. Juli 2022), Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0), URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>.

Lorenz Adamer

Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musikermotetten

Abb. 1: © Eigene Zusammenstellung von Lorenz Adamer.

Katharina Ost

Goltzius und Estius lesen Ovid: *Pygmalion und Galatea* (1593)

Abb. 1: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Katharina Hiery

(Un-)originell und (un-)kreativ? Pygmalion als Vorbild für den frühneuzeitlichen Autor in Hendrick Goltzius' Druckgrafik

Abb. 1: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Abb. 2: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Abb. 3: © München, Bayerische Staatsbibliothek CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 4: Bambach, Carmen (Hg.): *The Drawings of Bronzino*. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York 2010, S. 229, Pl. 7.

Abb. 5: Ainsworth, Maryan W. (Hg.): *La Renaissance de Jan Gossart: L'homme, le mythe et la sensualité*. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, Brüssel 2010, S. 210, Abb. 194.

Abb. 6: © Haarlem, Teylers Museum.

Abb. 7: © Haarlem, Teylers Museum.

Abb. 8: © Haarlem, Teylers Museum.

Abb. 9: © Haarlem, Teylers Museum.

Abb. 10: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Abb. 11: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Abb. 12: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Abb. 13: Leeftang, Huigen / Luijten, Ger / Nichols, Lawrence W. (Hgg.): *Hendrick Goltzius. Drawings, Paintings and Prints*, Zwolle u.a. 2003, S. 245, Abb. 85.

Abb. 14: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Abb. 15: Amsterdam, Rijksmuseum, CC0 1.0, URL: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.

Martin Baisch

Reproduktive Autorschaft im höfischen Roman

Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 19, fol. 49^r.

Kärin Nickelsen

Kunstwerk, Handwerk, Wissenschaft – und wer ist der Autor? Botanische Abbildungen des 18. Jahrhunderts

Abb. 1: Sammlung Sandberger, Nr. 1576 (Landesmuseum Wiesbaden).

Abb. 2: ABBAW: PAW 1700–1811, I-III-81, Bl. 81^v.

Abb. 3: Christoph Jacob Trew: *Plantae Selectae*. Dec. III 1752, Tab. XXIV. Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Signatur: 2 RAR.A 51.

Abb. 4: Carl Linnaeus: *Philosophia botanica*, Tab. 1 (Einfache Blätter). Bayerische Staatsbibliothek München, Phyt. 386.

Abb. 5: Carl Linnaeus: *Philosophia botanica*, Legende zu Tab. 1 (Einfache Blätter). Bayerische Staatsbibliothek München, Phyt. 386.

Abb. 6: Jacob Sturm: *Deutschlands Flora in Abbildungen*, Bd. 1 (1797), Heft 3, S. 8. Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 8 HN Bot V, 2110.

Abb. 7: Links: Detail aus Abb. 1. Rechts: Detail aus Abb. 6.

Abb. 8: Pierre Joseph Redouté: *Les Liliacées*, Tafelbd. 4, Taf. 228 (1808). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 2 Bot IV, 3692, Rara.

Abb. 9: Friedrich Gottlob Hayne: *Getreue Darstellung und Beschreibung der in der Arzneykunde gebräuchlichen Gewächse*, Bd. 5, Taf. 45 (1817). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 4 Mat med 170/5.

Abb. 10: Christian Schkuhr: *Botanisches Handbuch*, Tafelbd. 1, Taf. 4 (1791). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 8 Bot IV, 1000.

Abb. 11: Joseph Gärtner: *De fructibus et seminibus plantarum*, Tafelbd. 1, Taf. 18 (1788). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 4 Bot II, 3060.

Abb. 12: Nikolaus Joseph Jacquin: *Icones plantarum rariorum*, Bd. 1, Taf. 51 (1781). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 2 Bot III, 855.

Abb. 13: Johann Simon Kerner: *Abbildungen oekonomischer Pflanzen*, Tafelbd. 8, Taf. 751 (1796). Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen; 4 Oec I, 1045.

Register

Das Register verzeichnet Personen und Werke, die in den Einzelbeiträgen diskutiert werden; Fußnoten wurden in Auswahl indiziert. Dem Grundgedanken des Bandes entsprechend sind Werke, die einem oder mehreren Urheber:innen zugeschrieben werden, bei allen betroffenen Personen aufgeführt, auch wenn die Autorschaft ungleich verteilt oder umstritten ist. Dort, wo keine Urheberschaft bekannt ist, werden die Werke nach Möglichkeit unter dem Titel verzeichnet; wo auch kein Titel vorliegt, werden Codices unter dem Sammelbegriff ‚Handschriften‘, Bauwerke unter ihrem Ort verzeichnet.

- Abdi-Hepa 165
Abraham 171–173
Adorno, Theodor W. 74f.
Aegidius Romanus 58
Albrecht von Scharfenberg 339f.
– *Jüngerer Titirel* 339f.
Alciato, Andrea 41, 98
– *Emblematum liber* 98
Aldrovandi, Ulisse 251
Alexander der Große 170
Alexander Magnus 194
Alexander von Hales 58
Alma polis religio 191
Anna Catharina von Brandenburg (Königin von Dänemark und Norwegen) 100
Antoine de Longueval 194f.
Anton Ulrich (Herzog zu Braunschweig und Lüneburg) 133f.
Apelles XIX
– *Calumnia Apellis* XIX
Apengeter, Hans
– *Siebenarmiger Leuchter* 131
Apollonios von Athen 247
– *Torso Belvedere* 218, 220, 223, 243–248, 250–252, 254, 260, 262
von Aretin, Johann Christoph 62
Argi vices Poliphemus / Tum Philemon rebus paucis 189, 198
Aristoteles 68
– *Analytica Posteriora* 68
Ari Þorgilsson 311
– *Íslendingabók* 311
Arnaud de Saint-Martin-du-Ré 191
Árni Magnússon 302, 304, 309f., 312f., 316f.
Arnobius 211
Athenodoros von Rhodos XXX
– *Laokoon-Gruppe* XXX, 246
August der Jüngere (Herzog zu Braunschweig-Wolfenbüttel) 100
Ausonius (Decimus Magnus Ausonius) 41
Bachtin, Michail 294
Barthes, Roland XX, 21, 56
Basiron, Philippe 194
Baudelaire, Charles XVIII
Baumgartner, Ulrich XIV
Bauer, Ferdinand Lucas
– *Flora Graeca* 362
Beaumont, Francis 35
Benjamin, Walter XVIII, 75
Bergen, Gimel II. 80
Bernard de Cluny 186, 190–193, 198
– *Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis* 186, 190–192, 196, 198f
Bernegger, Matthias 118
Bernoneau, Hilaire 194
Björn Jónsson á Skarðsá 312
Boccaccio, Giovanni 35
– *Teseida* 35
Bocchi, Achille 99, 101, 103, 106–109, 113, 116, 119
– *Symbolicarum quaestionum libri* 99, 102
Book of Common Prayer 35
Boethius (Anicius Manlius Severinus Boethius) 68, 187, 191–193, 198
Bonaventura 57f., 325
– *In primum librum Sententiarum* 325
Brandkrossa þátr 310
Braunschweig, Burg Dankwarderode 129, 147
– *Dom, Grabmal Heinrichs des Löwen* 149

- *Dom, Marienaltar* 129f., 132, 149
- *Dom, Radleuchter* 138, 145, 149
- *Dom, Siebenarmiger Leuchter* 123, 125, 128, 130–132, 138, 145, 152f.
- *Dom, Triumphkreuzgruppe* 129, 134, 138, 140, 145, 147, 149
- *Dom, Wandmalerei* 133, 145f., 149
- *Löwenmonument* 129f.
- Bronzino (Agnolo di Cosimo) 206, 208–210, 212, 239, 260, 263
 - *Pygmalion und Galatea* 206, 208
 - *Venus und Amor* 264
- Brueghel, Jan d.Ä. XXVII
- Brumel, Antoine 194
- Brunfels, Otto 365
- Busnoys, Antoine 194f.

- Calcagnini, Celio 263
 - *De imitatione* 263
- Canterbury, St. Augustine, Siebenarmiger Leuchter* 128
- Carmen Buranum (169)* 63–66, 72
- Chaucer, Geoffrey 34–36, 41, 47
 - *The Knight's Tale* 35
- Chrétien de Troyes XIX, 11, 56
 - *Erec et Enide* XIX, 327
- Christian IV. (König von Dänemark und Norwegen) 100
- Cicero (Marcus Tullius Cicero) 232
- Claude de France (Claudia von Valois, Königin von Frankreich) 195
- Clemens von Alexandria 211
- Compère, Loyset 195f.
 - *Omnium bonorum plena* 196
- Curtis, William 366
 - *Flora Londinensis* 366

- Dach, Simon 83, 87
- Damaskios 219
- Dante Alighieri 56, 59
- Davent, Léon 237
- David (Herrscher von Israel) 132, 165f.
- Dedekind, Constantin Christian 84–92
 - *Aelbianische Musen-Lust* 80, 83–85, 88, 91
- Denis le Grand (Dionysius Magnus) 191
- Dillenius, Johann Jacob 367
 - *Hortus Elthamensis* 367

- Divitis, Antonius 194
- Dohme, Heinrich Wilhelm 149
- Donne, John 37
 - *La Corona* 37
- Dorothea von Anhalt-Zerbst (Herzogin zu Braunschweig-Lüneburg) 100
- Duchamp, Marcel XX
- Dufay, Guillaume 194–196
- Dürer, Albrecht 247, 264
 - *Herkules am Scheideweg* 247f., 264

- Ebner, Christine 8
- Egidius de Murino (Gilles de Théroutanne) 191f.
- Ehret, Georg Dionysius 355, 357–359, 361, 375
- Eiríkr Oddsson 305 f.
- Eloy d'Amerval 194f.
- von Essenwein, August 145f.
- Esa-Nehemia* 170
- Estienne, Robert 231
 - *Dictionarium latino-gallicum* 231
- Estius, Franco 203–205, 209, 212–217, 222f., 232–234, 237, 253f., 256, 261–263
 - *Pygmalion und Galatea (Sculpsit ebur)* XXXII, 203, 209–212
 - *Römische Helden* 205
- Euripides 35
 - *Hiketides* 35
- Evangelienbuch* XIX
- Eyrbyggja saga* 292, 294, 311

- Farnabius, Thomas 211
- Ferdinand II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) 118
- De Févin, Antoine und Robert 194
- Finckelthaus, Gottfried 83, 87–90
- Flateyjarbók* 309f., 316
- Fleming, Paul 83, 87, 90
 - *Will sie nicht so mag sie lassen* 90
- Fletcher, John 33, 35, 47
- Forestier, Mathurin 194
- Foucault, Michel XVII, XXIII, 23, 56
 - *L'archéologie du savoir* 23
 - *Les mots et les choses* 23
 - *Qu'est-ce qu'un auteur?* XVII, 23
- Franciscus Junius d. J. 219, 222

- Friedrich, Andreas 100
 – *Emblemata Nova* 100
- Friedrich Wilhelm (Herzog zu Braunschweig und Wolfenbüttel sowie von Oels) 134
- Friedrich Wilhelm Nikolaus Albrecht von Preußen (Herzog zu Braunschweig und Wolfenbüttel) 138, 147
- Frisius, Johannes (Johannes Fries) 231–233, 262f., 265
 – *Dictionarium latino-germanicum* 231
- Fürstenwalde, Siebenarmiger Leuchter 131
- Galfredus de Vino Salvo (Geoffroi de Vinsauf) 333–335
 – *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* 334
 – *Poetria nova* 334f.
- Gärtner, Joseph 371f., 374
- Georgette de Montenay 100f.
 – *Emblemata christiana* 100
 – *Stamm Buch / Darinnen Christlicher Tugenden Beyspiel* 101
- Gerhard von Steterburg 129
- Gertrud von Hackeborn 7
- van Ghizeghem, Hayne 194
- Giselinus, Victor (Victor Gislain) 221
- Gísli Jónsson 317
- Gissur Hallsson 308
- Gläser, Enoch 83
- Godefroy de Baralle (Gaufridus de Barilio) 191
- Goltzius, Hendrick 203–210, 212, 214, 216, 218–220, 222–224, 232–234, 236f., 241–246, 248–251, 253f., 256, 258–264
 – *Apoll von Belvedere* 220, 224, 246
 – *Ars et usus* 264
 – *Hochzeit von Amor und Psyche* 248
 – *Pygmalion und Galatea* 203, 222, 233
 – *Römische Helden* 205
 – *Venus ex balneo* 220, 244f.
 – *Venus felix* 220, 244f., 252f.
 – *Venus pudica* 220, 244f., 252f.
 – *Venus und Amor* 254
- Görges, Friedrich 134f., 146
- Gottfried von Straßburg 11, 337
 – *Tristan* 337, 345
- Gottsched, Luise Adelgunde 80
- Gregor der Große (Papst Gregor I.) 193
- von Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel 92
- Grube, Friedrich 136
- Guarin 191
- Guillaume de Machaut 191
- Hagesander XXX
 – *Laokoon-Gruppe* XXX, 246
- Haid, Johann Jacob 367, 375
- Hainhofer, Philipp IX, XIII–XV
- Hálfdan Einarsson 317
 – *Sciagraphia Historiae Literariae Islandicae* 317
- Handschriften und Papyri*
 – *Codex Buranus* 59, 61–64, 67, 70, 72, 74
 – *Codex Einsidlensis (277)* 5
 – *Codex Leningradensis* 163f.
 – *Codex Medici* 194f.
 – *Codex Sinaiticus* 163
 – *Codex Upsaliensis* 305, 307
 – *Papyrus Nash* 163
- Happe, Andreas Friedrich 359, 363
- Hartmann von Aue 340
 – *Iwein* 340
- Haukr Erlendsson 306
 – *Landnámabók* 306, 311, 313
- Hayne, Friedrich Gottlob 369, 371–373
- van Heemskerck, Maarten 247f.
Heiðarvíga saga 314f.
- Heinrich der Löwe (Herzog von Bayern und Sachsen) 129–134, 138, 147, 149
- Heinrich von Gent 58
- Heinrich von Halle 6
- Heinrich von Morungen 59
- Heinrich von Veldeke XIX
 – *Eneasroman* XIX
- Held, Heinrich 87
- Henri d'Hélène 191
- Herbert, George 36–38, 47f.
 – *A Wreath* 36–38, 47f.
 – *Dialogue* 48
- Hermeling, Gabriel 138f., 152
- Hildegard von Bingen 57
- Hildesheim, Dom, Taufbecken* 140, 142
- Homer XIX, XXV, 176

- Hooft, Pieter 101
 – *Emblemata amatoria* 101
 Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 41, 112f.
 Houbraken, Arnold 251
 – *Groote Schouburgh* 251
Hrafnkels saga 276, 294

 Isaac, Heinrich 194f.
Ísfirðinga saga 311

 Jacquin, Nikolaus Joseph 365f., 373
 – *Hortus Botanicus Vindobonensis* 365
 Jaufré Rudel 59
 Jenner, Anton Detlef 133
 Johannes de Muris (Jehan des Murs) 191, 193
 Johannes von Garlandia 334
 – *Parusiana Poetria* 334
 Johann Georg I. (Kurfürst von Sachsen) 100
 Jón Guðmundsson 309f.
 Jón Loftsson 308
 Jón Ólafsson úr Grunnavík 302, 304–311, 313–318
 – *Apparatus ad Historiam Literariam*
 Islandicam 302, 304f., 308, 310f., 318
 – *Catalogus Librorum Arnæ Magnæi* 316
 Jón Þorláksson 309f.
 – *Ármanns saga* 310, 315, 317
 Josquin des Prez (Pratensis) 195
 Jubal 192f.
 Julia (Tochter des Kaisers Titus) 209, 253
 Julius (Herzog zu Braunschweig und
 Lüneburg) 133
 Junius, Hadrianus 108, 219

 Kallimachos 240
 Kerner, Johann Simon 373
 – *Abbildungen oekonomischer Pflanzen* 373
 Kleopatra 246
 Konrad von Würzburg XXVI, 326
 Kops, Jan 366
 – *Flora Batava* 355, 366
 Krahe, Friedrich Maria 138
 Krahe, Peter Joseph 146
Króka-Refs saga 290, 310, 313
 Küsthardt, Friedrich 137–140, 142–145, 152f.

 Lachmann, Karl 329, 341f.
 Lactantius Placidus 221

 Lakhish-Ostraca 165
 Langenbucher, Achilles XIV
 Langmann, Adelheid 17
 – *Gnadenvita* 17
 von Laßberg, Joseph 80
Laxdæla saga 276, 284, 286, 289, 311
 Leers, Daniel 367
 Lessing, Gotthold Ephraim 237
 – *Laokoon* 237
 Leuthold von Seven 63, 70
 Linnaeus, Carl (Carl von Linné) 359, 361, 365,
 367f., 371, 374
 – *Genera Plantarum* 359
 – *Philosophia Botanica* 361, 367
 – *Illustratio systematis sexualis*
 Linnaei 367f.
 Longo, Alberigo 107–109, 113
 Lorck, Melchior 99
 Lourdault 194
 Lucae, Andreas 114
 Lucan (Marcus Annaeus Lucanus) 66
 Ludolf von Volkmarode 132
 Ludovicus, Valentin 102
Lüneburg, St. Michaelis, Siebenarmiger Leuchter
 126
 Lukian von Samosata XIX
 – *Calumnia Apellis* XIX
 – Pseudo-Lukian 211, 218
 Lukrez (Titus Lucretius Carus) 254
 – *De rerum natura* 254
 Lydgate, John 35
 – *Siege of Thebes* 35

 Magdalena Sibylle von Brandenburg (Kurfürstin
 von Sachsen) 100
 van Mander, Karel 219 f., 222 f., 250
 Martial (Marcus Valerius Martial) 209, 253 f.,
 256, 262
 Marvell, Andrew 37
 – *The Coronet* 37
 Mathilde Plantagenet (Herzogin von Sachsen
 und Bayern) 129, 147, 149
 Matthäus von Vendôme 333 f.
 – *Ars versificatoria* 334
 Mauro, Lucio 251
 – *Le antichità de la città di Roma* 251
 Mechthild von Hackeborn 7

- Mechthild von Magdeburg 6–9, 15–17, 57
 – *Das fließende Licht der Gottheit* 3–13, 15–19, 21–23, 25
 – *Lux divinitatis* 25
- Meißner, Antonius 80
- Michelangelo Buonarroti 247, 251, 264
- Miller, John 367
 – *Illustratio systematis sexualis Linnaei* 367f.
- Miller, Joiß XIV
- Morel, Gall 5f.
- Mose 127, 162, 170, 172
- Moulu, Pierre 186, 188, 194 f., 198
 – *Mater floreat* 186, 188, 194–196, 198f.
- Mouton, Jean 194f.
- Mozart, Anton IX, XIII f., XVI
- Napoleon Bonaparte 134
- Neidhart von Reuenthal 61, 326
- Nibelungenklage* 330, 337
- Nietzsche, Friedrich 23, 176
- Ninot 194
- Njáll Þorgeirsson 277, 284, 287 f.
- Njáls saga* 276f., 279, 281–284, 287f., 293f., 296, 311
- Obrecht, Jacob 194 f.
- Oddr munkr Snorrrason 308
 – *Óláfs saga Tryggvasonar* 308, 310
 – *Skjöldunga saga* 308
 – *Yngvars saga víðförla* 308
- Oeder, Georg Christian 355
 – *Flora Danica* 355
- Oehlenschläger, Adam 277
 – *Guldhornene* 277
- Ólafur Einarsson 316
- Ólafur Þórðarson hvítaskáld 306
- Opitz, Martin 83, 86 f., 89, 103, 106, 109, 111–119
 – *Acht Bücher Deutscher Poematum* 118
 – *Buch von der Deutschen Poeterey* 89, 118
 – *Ich empfinde fast ein Grauen* 89
- Ortelius, Abraham 99
- Otfrid von Weißenburg XIX
- Otto IV. (dt. König und Kaiser) 130
- Ovid (Publius Ovidius Naso) XIX, 66, 171, 206, 209–223, 233 f., 236–240, 242f., 246, 253f., 256, 259–262
 – *Heroides* XXIX
 – *Metamorphosen* XIX, 66, 171, 209, 211, 213, 215, 221–223, 233f., 236f., 239–241, 259
 – *Ovide Moralisé* 241
- Paggi, Giovanni Battista 251
- Páll Vídalín 309, 312
- Paulus von Tarsus XXIX
Pentateuch siehe *Torah*
- Perrier, François 250
- Phidias 209, 253
- Philippe de Vitry 191
- Philipp II. (Herzog von Pommern-Stettin) IX
- Philostephanos 211
- Phryne 252
- Pierre de Bruges (P. von Brügge) 191
- Plantin, Christoph 41, 108, 205, 221
- Platon 66, 114
- Plinius d.Ä. (Gaius Plinius Secundus Maior) XXX, 213, 252
- Polydorus XXX
 – *Laokoon-Gruppe* XXX, 246
- Pontanus, Jacobus 221
- Pontormo (Jacopo Carucci) 206, 208–210, 212
 – *Pygmalion und Galatea* 206
- Praxiteles 211, 252 f., 256, 262
 – *Aphrodite / Venus von Knidos* 211, 218, 220, 243, 252f., 256
- Prioris, Johannes 194
- Prynne, William 46
 – *Histrio-Mastix* 46
- Pythagoras von Samos 191–193, 198
- Quensen, Adolf 145
- Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) 232
- Raimondi, Marcantonio 247, 264
 – *Mars, Venus und Cupido* 247, 264
- Ray, John 371
- Redouté, Pierre-Joseph 368f.
- Regaudus de Tiramonte 191
- Regis, Johannes 194f.
- Reinmar der Alte 326
- Reusner, Nicolaus 98
 – *Icones* 98

- Reykðæla saga* 293f.
 Ribbentrop, Philipp Christian 134
 Rist, Johann 83, 85, 87f.
 Robert du Palais 191
 von Rösch, Konrad 98
 Rousseau, Jean-Jacques 233
 Rubens, Peter Paul XXVII
 Rudolf August (Herzog zu Braunschweig und Lüneburg) 101, 133
 de la Rue, Pierre 194f.
 Rupert von Deutz 57
- Sæmundr Sigfússon inn fróði 308
 Salmasius, Claudius 112
 Salomon, Bernard 206
 Salomon (Herrscher von Israel, Erbauer des Tempels) 127, 132, 165
 Sambucus, Johannes 99, 108
 – *Emblemata* 99, 108
 Sandberger, Johann Philipp 356
 von Sandrart, Joachim 250
 Sara (Frau Abrahams) 171f.
 Scaliger, Joseph Justus 112
 Schirmer, David 87
 Schkuhr, Christian 369, 371f.
 – *Botanisches Handbuch* 369
 Schnütgen, Alexander 139, 152
 Scholze, Johann Sigismund (Sperontes) 91
 – *Singende Muse an der Pleiße* 91
 Schonaeus, Cornelius 205, 254
 – *Venus und Amor* 254, 264
 – *Verkündigung* 205
 Schütz, Heinrich 85
Schwarzwälder Predigten XXVI
 de Senarclens, Claude 98
 Seneca (Lucius Annaeus Seneca) XXIX, 35
 Septuaginta 169f.
 Servius (Maurus Servius Honoratus) 335
 – *In carmina Vergilii* 335
 Seyffert, Wolfgang 80
 Shakespeare, William XX, XXII, 33, 43–47, 276f.
 – *A Midsummer Night's Dream* 43f.
 – *The Tempest* 43, 46
 – *The Two Noble Kinsmen* 33, 35f., 41, 46f.
 Sibthorp, John
 – *Flora Graeca* 362
- Sidney, Philip XXVII
 Sieber, Justus 85, 87
 Sigurður Jónsson á Knör 316f.
 Silius Italicus (Ti. Catius Asconius Silius Italicus) 215
 Smith, James E.
 – *Flora Graeca* 362
Sneglu-Halla þátr 280
 Snorri goði Þorgrímsson 288
 Snorri Sturluson 278, 306–308, 312
 – *Egils saga* 278, 315–318
 – *Heimskringla* 278
 – *Prosa-Edda* 278, 280, 305, 307f.
 Solis, Virgil 206
 Spranger, Bartholomäus 245, 248, 250
 – *Hochzeit von Amor und Psyche* 248
 Stadius (Publius Papinius Stadius) 35, 215, 221
 – *Thebais* 35
Stjörnu-Odda draumr 284
Stockholm, Siebenarmiger Leuchter 131
 Der Stricker 326
 Sturla Þórðarson 306, 312–314
 – *Grettis saga* 309, 311–313
 – *Hákonar saga Hákonarsonar* 312–314
 – *Háttalykill* 314
 – *Landnámabók* 306, 311, 313
 – *Magnúss saga lagabætis* 313
 Sturm, Jacob 362f., 365, 368
 Styrmir Kárason (der Gelehrte) 306
 – *Landnámabók* 306, 311, 313
Sub Arturo 191
 Sustermann, Johann 98
Svarfdæla saga 311
- Tacitus (Publius Cornelius Tacitus) 232
 Tannhäuser 326
 Theognis von Megara 114
 Thomas von Aquin 58
 Titus (Kaiser) 253
Torah 161–173, 175–178
 de Tournefort, Joseph Pitton 371
 Trew, Christoph Jacob 355, 357–359, 367, 375
 – *Plantae Selectae* 359, 363, 367, 375
 Troschel, Peter 84
 Tscherning, Andreas 87

- Ulrich von dem Türilin 333
- Van Rhee de tot Drakestein, Hendrick
 Adriaan 359
 - *Hortus Malabaricus* 359
- Vasari, Giorgio 208, 222, 246
 - *Vite* 222, 246
- Vatnsdæla saga* 311
- Vaughan, Henry 37
 - *The Wreath* 37
- Venus pudica* siehe Praxiteles
- Vergil (P. Vergilius Maro) XIX, 114–116, 212, 215,
 335
 - *Aeneis* 212
 - *Eklogen* 114
- Whitney, Geoffrey 38, 41, 48
 - *A Choice of Emblemes* 38
- Wolfram von Eschenbach 11, 323, 326, 329, 333,
 338–340, 342, 344
 - *Parzival* 323, 340–342, 344f.
 - *Titirel* 340, 342f.

