

LENA GLASSMANN

DIE BERLINER HERPIN-HANDSCHRIFT
IN DER STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN (MS. GERM. FOL. 464)

EIN ILLUSTRIRTER PROSAROMAN DES 15. JAHRHUNDERTS

Veröffentlichungen
der Kommission für Saarländischen Landesgeschichte

48

Lena Glassmann

**DIE BERLINER HERPIN-HANDSCHRIFT
IN DER STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN
(MS. GERM. FOL. 464)**

Saarbrücken 2015

Kommission für Saarländische Landesgeschichte e.V.

Der Druck wurde ermöglicht durch die
Richard Stury-Stiftung, München.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Kommission für Saarländische Landesgeschichte e.V.

Dieses Werk einschließlich der Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung, Einspeicherung bzw. Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Druck und buchbinderische Verarbeitung:
SDV Saarländische Druckerei und Verlag GmbH

ISSN: 0454-2533 ISBN: 978-3-939150-09-1

VORWORT

Auf der Suche nach einem passenden Dissertationsthema stieß ich im Ausstellungskatalog ‚Aderlass und Seelentrost‘ auf eine ganzseitige Abbildung aus der Berliner Herpin-Handschrift, die mich sofort in ihren Bann zog. Die vorliegende Analyse jener Handschrift ist die Umarbeitung meiner Dissertation, die an der Ludwig-Maximilians-Universität Ende 2012 in München angenommen wurde. Für die langjährige Betreuung, vielfältige Unterstützung während den Recherchen und der Publikation bin ich meinem Lehrer Prof. Dr. Wolfgang Augustyn zu besonderem Dank verpflichtet. Herr Prof. Dr. Dietmar Peil hat sich freundlicherweise bereit erklärt, meine Arbeit als Zweitgutachter zu beurteilen.

Dass die Dissertation zustande kam, wäre nicht denkbar gewesen ohne die Unterstützung und Mithilfe meiner Freunde und Kollegen. Mein Dank gilt an dieser Stelle besonders Prof. Dr. Sibylle Appuhn-Radtke, Dr. Norbert H. Ott, Dr. Achim Riether, Prof. Dr. Gosbert Schüßler (†) und Dr. Esther Wipfler sowie Dr. Dorothea und Dr. Peter Diemer für ihre wertvollen Hinweise und noch viel wertvollere Kritik.

Bei der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, besonders bei dem Leiter der Handschriftenabteilung, Herrn Prof. Dr. Eef Overgaaw, und bei Herrn Dieter Lange, möchte ich mich für den gewährten Zugang und die Reproduktion sowie die bereitwillige Hilfe bei allen Fragen bedanken. Besonders freundliche Unterstützung erhielt ich durch Frau Sigrid Kohlmann aus der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, durch Frau Dr. Elisabeth Wunderle aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München und durch Herrn Dr. Michael Roth aus dem Kupferstichkabinett in Berlin.

Die Drucklegung der Arbeit in diesem Umfang und besonders mit dieser Bilddichte verdanke ich der Kommission für Saarländische Landesgeschichte in Saarbrücken, hier besonders Herrn Prof. Dr. Wolfgang Haubrichs und Frau Dr. Elisabeth Franke. Dazu hat ebenfalls durch finanzielle Unterstützung die Richard-Stury Stiftung in München beigetragen. Ihnen gebührt an dieser Stelle mein besonderer Dank.

Nicht nur für die Hilfe bei gestalterischen Fragen, für den Zuspruch und die nötige Ablenkung möchte ich mich bei zahlreichen Freunden bedanken, u.a. Karin Eckstein, Fatema Mian, Frank Pöllmann, Heike Weidler und Kathrin Wormer.

Widmen möchte ich diese Arbeit meiner Mutter Doris Glassmann sowie Ray Schörlitz und Patrizia Benaduce, die durch ihre liebevolle Unterstützung die Anfertigung der vorliegenden Arbeit erst ermöglicht haben.

München im Februar 2015

Lena Glassmann

INHALT

1. Einleitung	9
1.1. Forschung und Textgrundlage	11
1.2. Die historische Person des Eudes Herpin	20
2. Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken und die Chansons-de-gestes	23
2.1. Die Wiederbelebung der Chansons-de-geste	28
2.2. Die Anfänge des Prosaromans in Deutschland	31
2.3. Überlieferungsgeschichte des ‚Herpin‘	34
2.4. Adressatenkreis und Funktion	37
2.5. Die zyklische Anordnung der vier Prosaromane	39
3. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, Ms. germ. fol. 464	45
3.1. Provenienz	45
3.2. Bucheinband	48
3.3. Kodikologische Beschreibung	49
3.4. Inhalt und Aufbau der Handschrift	53
3.5. Dekorationsschema	60
3.6. Initialen	61
4. Der Bilderzyklus	65
4.1. Vorgeschichte	65
4.2. Die Abenteuer Herzog Herpins	67
4.3. Die Abenteuer der Herzogin Adelheid	71
4.4. Die Abenteuer Lewes	75
4.5. Die Abenteuer von Ölbaum und Wilhelm	105
4.6. Disposition von Illustrationen und Text	109
4.7. Raumdarstellung und Komposition	111
5. Kostümkundliche Aspekte	119
5.1. Höfische Kleidung	119
5.2. Rüstungen	125
5.3. Identitätswechsel durch Kleidung	128
6. Vergleich der Bildthemen	131
7. Zur motivischen und stilistischen Einordnung	137
7.1. Dem Herpin-Meister zugeschriebene Zeichnungen	138
7.1.1. Die Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen	138

7.1.2. Die Zeichnung Christus in der Rast aus der Pierpont Morgan Library in New York	143
7.1.3. Ein Blatt aus dem Kleinen Klebeband der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg	145
7.2. Abgelehnte Zuschreibungen	149
7.3. Das Verhältnis zu Anton Beurer	153
7.4. Meister WB – Wolfgang Beurer	154
7.5. Das künstlerische Umfeld des Herpin-Meisters	159
7.6. Die Nachfolge des Herpin-Meisters	165
8. Resümee	167
Bibliographie	173
Abbildungsverzeichnis	198
Register	199
Anhang: I. Bildthemen	203
II. Bildteil	213

1. EINLEITUNG

Die meisten illustrierten deutschsprachigen Handschriften entstanden im späten Mittelalter, denn „mehr als zwei Drittel der insgesamt etwa 3000 deutschsprachigen Handschriften mit Illustrationen [...] stammen aus dem 15. Jahrhundert“.¹ In diesem Jahrhundert war die Bebilderung volkssprachiger Codices und besonders auch der mündlich lang tradierten Sagenstoffe gebräuchlich geworden.² Das 15. Jahrhundert „wird mehr und mehr das Zeitalter der Übersetzungen, Bearbeitungen, Adaptionen [...]“.³ In dieser Zeit sind immer häufiger bürgerliche Schreibstuben nachzuweisen, die diese seriell produzierten Bücher auf Vorrat herstellten, so etwa in Straßburg,⁴ Konstanz, Augsburg, in Hagenau die Werkstatt Diebolt Laubers und in Stuttgart die des Ludwig Henfflin.⁵ Auftraggeber und Besitzer solcher Handschriften gehörten nach wie vor dem Adel oder dem Patriziat an, jenen Ständen also, die das Geld für die teure Buchproduktion besaßen und zunehmend über den nötigen Bildungsstand verfügten, um diese Bücher lesen und verstehen zu können.⁶ Einige Handschriften des Spätmittelalters, vorwiegend im deutschen Sprachraum, sind durch die graphische Vervielfältigungstechnik des Zeugdrucks, des Holzschnitts und Kupferstichs und des Buchdrucks geprägt.⁷ Als die Herstellungskosten erschwinglicher wurden, steigerte dies die Nachfrage nach Papierhandschriften, die nur teilweise oder schematisch illuminiert wurden. Im Gegensatz zu den Deckfarbenminiaturen flämischer und französischer Handschriften sind die Federzeichnungen der volkssprachigen deutschen Texte meist mit Aquarell- oder Deckfarben koloriert.⁸ Die ungerahmten Federzeichnungen in brauner oder schwarzer Tinte sind meist flächig ausgemalt, ganzseitig oder in den Schriftspiegel integriert und ragen, nicht sorgfältig eingepasst, oftmals über diesen hinaus. Für das eindeutige Verstehen und die schnelle Orientierung innerhalb der Handschrift sind die erläuternden *Tituli*, die Bildbeischriften, maßgeblich. Ohne diese ist das Dargestellte häufig nicht zu entziffern, da die Bildmotive schablonenhaft repetiert wurden. Dadurch, dass die Federzeichnungen mit weniger Aufwand produziert wurden, konnten viele Illustrationen in Auftrag geben werden und dadurch „auch in ein höheres Anspruchsniveau vordringen [...]“.⁹ Die Vielzahl illustrierter Handschriften ging auf graphische Parallelentwicklungen ein und nahm sogar die des Holzschnitts vorweg: Auf Umrisslinien beschränkte und auf Schraffuren verzichtende Federzeichnungen, die ausschließlich für die Kolorierung angelegt waren, sind Vorstufen zum Inkunabelholzschnitt.

¹ OTT 1995, S. 69.

² OTT 1992a, S. 188; SAURMA-JELTSCH 1994a, S. 105; SCHMITT 1999, S. 49.

³ KUHN 1980, S. 137.

⁴ Erstmals bei KAUTZSCH, 1896, S. 287–293; später bei KOPPITZ 1980, S. 34 sowie SAURMA-JELTSCH 1994a, S. 70–112 und grundlegend SAURMA-JELTSCH 2001, S. 5–59.

⁵ STAMMLER 1967, Sp. 813; BACKES 1992, S. 60.

⁶ OTT 1992b, S. 6 mit Anm. 9.

⁷ Zur Wechselbeziehung zwischen Druck und Handschriftenillustration im Zeitalter des Medienumbruchs vgl. OTT 2001, S. 21–29; OTT 1992b, S. 6 und AUGUSTYN 2003, S. 5–47.

⁸ Hierzu besonders SAURMA-JELTSCH 1983, S. 128–135 und AUGUSTYN 2003, S. 10.

⁹ SAURMA-JELTSCH 1987, S. 44.

Im 14. Jahrhundert hingegen hatte sich ein Illustrationsschema entwickelt, das beinahe gänzlich auf die Kolorierung verzichtet und aus linearen Strukturen und Schraffuren konstruiert ist. Doch weiter ausgeführt wurde diese Bildvariante in sehr geringem Maße.¹⁰ Die früheste deutsche Handschrift mit graphisch angelegten Miniaturen ist eine mittelhochdeutsche ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München,¹¹ die um 1370/80 in Bayern entstand.¹² Weitere Beispiele sind zwei¹³ Versionen der Erbauungsschriften der ‚Vierundzwanzig Alten‘ von Otto von Passau¹⁴ und das profane Versepos ‚Apollonius von Tyrland‘ des Wiener Arztes Heinrich von Neustadt¹⁵, das gegen 1467 mit Federzeichnungen ausgestattet wurde.¹⁶ Dieser Illustrationstypus ist in der zeichnerischen Schilderung expressiv und bot den Künstlern einen großen Spielraum an motivischen Neuschöpfungen, emanzipierte sich von der bislang modulierenden Farbe und ist daher vollkommen graphisch. Somit steht dieser Illustrationstyp in enger Verbindung zum zeitgleich aufkommenden Kupferstich.

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, die ‚Herpin‘-Handschrift in der Berliner Staatsbibliothek (Ms. germ. fol. 464) mit ihren 90 unkolorierten Federzeichnungen erstmals grundlegend zu beschreiben, anschließend das künstlerische Umfeld zu skizzieren und Schlüsse daraus zu ziehen, welches Vorlagenrepertoire dem Illustrator zur Verfügung stand. Die technischen Herstellungskosten der Handschriftenproduktion durch die Federzeichnungen führten keineswegs zu einer Verschlechterung der künstlerischen Qualität, wie am Beispiel der Berliner Handschrift dargestellt werden soll. Hauptteil der vorliegenden Arbeit beinhaltet die kodikologische Analyse, die Beschreibungen der Illustrationen, die Disposition von Text und Bild sowie die Eingliederung der Illustrationen in die Malerei und Graphik des 15. Jahrhunderts. Die immer noch zum Teil ungeklärte Provenienz der Handschrift konnte in dieser Dissertation um einen weiteren Besitzer ergänzt, allerdings nicht lückenlos rekonstruiert werden. Eine Synopse der Bildthemen der weiteren deutschen und der französischen Herpin-Handschriften stellt komparatistisch alle Bildmotive zusammen, die so der Forschung zugänglich gemacht werden. Die Analyse und der Ver-

¹⁰ OTT 1999, S. 219; OTT 1987b, S. 122 und HOLCOMB 2009, S. 3–34.

¹¹ OTT ²1981, Sp. 827–837 mit Literatur.

¹² München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 7377, Bayern 1370/80. Hierzu auch KESSEL 1984, S. 163–183 mit weiter führender Literatur und SPIELBERGER 1998, S. 143–147.

¹³ Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Cod. 242. Zu dieser Handschrift, die im Bodenseegebiet 1435 entstand, vgl. KDIH I, 4.0.14., S. 152–154 mit Abb. 74. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 505 entstand in Bayern wohl um 1456. Hierzu ebenfalls KDIH I, 4.0.38, S. 184–186 mit Abb. 93. Zu der graphisch gestalteten Handschriftengruppe der ‚Vierundzwanzig Alten‘ Ottos von Passau gehören noch zwei weitere Manuskripte, deren Zeichnungen von nicht so hoher Qualität sind wie die beiden aus München und Donaueschingen. Dabei handelt es sich um eine Handschrift in der Krakauer Biblioteka Jagiellonska ehemals Preußische Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. germ. quart. 1578, die 1462 im Nürnberger Raum ausgestattet wurde (hierzu KDIH 4.0.29. S. 174f. mit Abb. 108 und OTT 1987b, S. 125). Des Weiteren um einen ostfränkischen Codex von 1477, der in der Bamberger Staatsbibliothek unter der Signatur Msc. Lit. 146 liegt (KDIH 4.0.3. S. 132 mit Abb. 58 und OTT 1987b, S. 125).

¹⁴ SCHNYDER ²1989, Sp. 229–234 und OTT 1987b, S. 107–148.

¹⁵ Zur Person siehe OCHSENBEIN ²1981, Sp. 838–845.

¹⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2886, Österreich 1467. Zur Geschichte Apollonius‘: OCHSENBEIN ²1981, Sp. 840–842.

gleich der verschiedenen Bildprogramme in den Handschriften bleiben anderen Studien vorbehalten.

1.1. Forschung und Textgrundlage

Der Roman ist eine mittelalterliche Invention und leitet sich vom lateinischen Wort *romance*¹⁷ her, das sich auf die aus dem Lateinischen abgeleiteten ‚romanischen‘ Sprachen bezieht. In Frankreich gewann der Roman als literarische Gattung um die Mitte des 12. Jahrhunderts an Autonomie.¹⁸ Besonders individuelle Lebensschicksale wurden in fiktiven *Aventure*- und Minnedienst-Geschichten thematisiert. Der ‚Herpin‘ ist dieser Gattung zuzuordnen. Kennzeichnend ist für eine solche *Chanson d’aventures* im Gegensatz zur *Chanson-de-geste*-Vorlage¹⁹ die geschlossene Erzählform, die nicht in einer Folge von *Laissen*, sondern in Alexandrinern gedichtet ist.²⁰ Im Roman richtet sich der Fokus auf das Wundersame, das Wunderbare und die Neuheit; in den *Chansons-de-geste* steht die wahrheitsgemäße oder anscheinend der Wahrheit entsprechende Wiedergabe der Heldentaten im Vordergrund.²¹ So wurden um 1200 aus den *Chansons-de-geste* bestimmte Erzählungen herausragender Helden zu Zyklen zusammengefasst.²² Daraus ergaben sich folgende Themenkreise innerhalb der *Chansons-de-geste*-Epen: Die Karls- oder Königsgeschichte (‚*La geste de Charlemagne*‘ oder ‚*La geste du roi*‘), in der bevorzugt die Taten Karls des Großen wiedergegeben wurden;²³ die so genannten Empörererzählungen (‚*La geste de Doon de Mayence*‘ oder ‚*Le cycle féodal*‘), in denen die Auflehnung einzelner Vasallen gegen den König geschildert wurden,²⁴ und die Wilhelms-Erzählungen (‚*Geste de Guillaume d’Orange*‘), in denen es um die Figur Guillaumes d’Orange geht.²⁵ Daneben erschienen noch drei weitere Erzählzyklen, die zeitgenössische historische Ereignisse aufgriffen: Der Kreuzzugszyklus (‚*Le cycle de la croisade*‘),²⁶ der Lothringerzyklus (‚*La geste des Loherains*‘)²⁷ und die Nanteuil-Geste (‚*La geste de Nanteuil*‘).²⁸ Diese Zyklen entstan-

¹⁷ *Romanice loqui* im Gegensatz zu *latine loqui*. Es bezeichnet die einfache, grammatikalisch ungeschliffene Volkssprache.

¹⁸ LEXMA VII, Sp. 981.

¹⁹ Der Terminus *Chanson-de-geste* leitet sich aus dem lateinischen Wort *gesta* (deutsch: Tat, Handlung, aber auch Abstammung) ab. Die *Chansons-de-geste* sind eine altfranzösische Epengattung, deren älteste Heldengeschichte um 1100 schriftlich überliefert ist. Allerdings gehen diese Erzählungen auf ältere, mündlich tradierte Versionen zurück. Vgl. hierzu LEXMA II, Sp. 1703.

²⁰ *Laissen* sind Versgruppen unterschiedlicher Länge, deren Zehnsilber mit Assonanzen verbunden sind.

²¹ LEXMA VII, Sp. 982.

²² LEXMA II, Sp. 1704.

²³ Dazu gehören unter anderem die ‚*Chanson de Roland*‘, ‚*Mainet*‘, ‚*Otinel*‘ und ‚*Fierabras*‘.

²⁴ Vgl. unter anderem ‚*Gormond et Isembart*‘, ‚*Doon de Mayence*‘, ‚*Chevalerie Ogier*‘ und ‚*Girart de Roussillon*‘.

²⁵ In diesem Zyklus beispielsweise: ‚*Girart de Vienne*‘, ‚*Les Narbonnais*‘, ‚*La Prise d’Orange*‘ und ‚*La Chanson de Guillaume*‘.

²⁶ ‚*Le Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon*‘, ‚*Jérusalem*‘, ‚*Les chétifs*‘ und ‚*La mort de Godefroid*‘.

²⁷ Ein Zyklus von vier Epen, die sich um die Stadt Metz konzentrieren und ein fiktives Lothringen suggerieren.

den vorwiegend im 12. und 13. Jahrhundert und wurden später durch den höfischen Roman beeinflusst, in dem die Laisenabfolge in Reime aufgelöst, und inhaltlich vor allem die Rolle der Frauen stärker berücksichtigt²⁹ wurde. Zudem erfuhren die Helden eine feinere Psychologisierung ihres Charakters.³⁰ Ebenso in der Doppelung von Erzählmotiven und Handlungen glichen sich die beiden Gattungen Versepos und Roman einander an.³¹ Die Chansons-de-geste des Hochmittelalters berichteten von Helden, die überwiegend im 8. und 9. Jahrhundert lebten, und griffen so auf eine Zeit vor der Verschriftlichung volkssprachiger Literatur zurück.³² Die Erzählungen wurden auf Einzeltaten und Familiengeschichten reduziert. Das funktionierende Feudalsystem griff nicht mehr in die Geschichtsstruktur ein, sondern Macht und Gewalt einer Einzelperson sowie die familiären Blutsbande lenkten ein ganzes Königreich.³³ Charakteristisch hierfür sind ihre Verknüpfungen von Handlungssträngen besonders bei Generationenfolgen, Rückgriffe auf *Aventiuren*, Überleitungen zu nebeneinander ablaufenden Erzählungen und Bezüge zu anderen Romanen.³⁴

Im spätmittelalterlichen deutschen Prosaroman traten die höfischen Normen und Repräsentationsformen in den Hintergrund zu Gunsten einer drastischen Erzählform,³⁵ denn die Texte transportierten nicht mehr die Auseinandersetzung mit den höfischen Lebenslehren und aristokratischen Werten; sondern sie beabsichtigten vielmehr inhaltliche Identifikation durch historisierte Erzählmotive.³⁶ Aus den Erzählungen verschwanden Reflexionen des Autors, Kommentare und Diskussionen höfischer und gesellschaftlicher Werte. Dementsprechend griffen die Erzählungen auch nicht mehr normbildend in das höfische Alltagsleben ein.³⁷ Der spätmittelalterliche Prosaroman ist zumeist keine literarische Eigenleistung der volkssprachigen Dichter, sondern vielmehr eine mehr oder minder freie Übersetzung und Nacherzählung,³⁸ die in der kulturell-gesellschaftlichen Umbruchzeit des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts in adeligen Häusern entstand, in der dann auch immer mehr städtische Schichten des Lesens fähig wurden.³⁹ Durch die stetige Verbreitung der Volkssprache änderte sich das Verhältnis von lateinischer und volkssprachi-

ren, das im Mittelpunkt der kulturellen und politischen Streitigkeiten steht. Die Lieder reihen sich wie folgt aneinander: ‚Hervis de Mez‘, ‚Garin le Loherain‘, sowie ‚Gerbert de Mez‘ und abschließend ‚Anseys de Mez‘. Vgl. LEXMA V, Sp. 2137f.

²⁸ Die Nanteuil-Geste ist ein Nebenzweig der Empörerepen, zu der unter anderem ‚Doon de Nanteuil‘, ‚Aye d' Avignon‘, ‚Gui de Nanteuil‘, ‚Parise la duchesse‘ und ‚Tristan de Nanteuil‘ zählen.

²⁹ Anders als im höfischen Roman werden die Frauengestalten der Chansons-de-geste nicht immer zurückhaltend, demütig und christlich gezeigt, sie verhalten sich unternehmungslustig und gegebenenfalls schlüpfen sie auch in die Rolle von Männern.

³⁰ LEXMA II, Sp. 1704f.

³¹ LEXMA II, Sp. 1705.

³² LEXMA II, Sp. 1705.

³³ CRAMER ³2002, S. 72f.

³⁴ THOMAS 1971, S. 253; LEXMA VII, Sp. 983.

³⁵ LEXMA VII, Sp. 985.

³⁶ CRAMER ³2002, S. 69.

³⁷ MÜLLER 1983, S. 441 und S. 448f.

³⁸ WEINMAYER 1976, S. 10f.

³⁹ ROLOFF 1970, S. 5.

ger Literatur wesentlich, denn die Prosa gewann allmählich auch in der deutschen Erzählkultur, bevorzugt in der profanen, an Gleichberechtigung.⁴⁰

Der Text des ‚Herpin‘ wird als ein Werk betrachtet, das im höfischen Umkreis von Elisabeth von Lothringen, Gräfin von Nassau-Saarbrücken entstanden ist. In der Literaturwissenschaft beachtet werden ihre literarischen Bemühungen seit dem frühen 19. Jahrhundert. In der kunsthistorischen Forschung wurden bislang nur wenige der illustrierten Handschriften ihres Übersetzungswerks untersucht, hier bestehen noch einige Desiderate. Erstmals übertrug Friedrich von Schlegel 1804/1805 den Text ‚Loher und Maller‘ in gekürzter und bearbeiteter Fassung⁴¹ und Karl Simrock übersetzte den vollständigen Text eines Straßburger Drucks derselben Geschichte um 1868 in neuhochdeutsche Sprache. In der Einleitung vermutete er, dass auch die Geschichte um Herzog Herpin von Elisabeth stamme, die er ebenfalls, wie auch den ‚Huge Scheppel‘, in der von ihm herausgegebenen Reihe der ‚Volksbücher‘ publiziert hatte.⁴²

Grundlegend für die Forschungsgeschichte zu den vier Prosaübersetzungen aus dem Französischen (‚Herpin‘, ‚Sibille‘, ‚Loher und Maller‘, ‚Huge Scheppel‘), die zuerst in drei heute in Hamburg und Wolfenbüttel liegenden, einheitlich 1455/56 oder bald danach im Auftrag von Elisabeths Sohn Johann III. von Nassau-Saarbrücken entstandenen Handschriften überliefert sind,⁴³ ist die Monographie Wolfgang Liepes, die 1920 als Habilitationsschrift in Halle erschienen ist.⁴⁴ Erst seine literarische Stilanalyse konnte den Beweis für die Zusammengehörigkeit aller vier übersetzten Epen erbringen. Zwar wurde Elisabeth in den Werken zur deutschen Literaturgeschichte durchweg miteinbezogen,⁴⁵ doch ließ die Editionsfrage der Forschung wenig Möglichkeiten, denn nur die Hamburger Huge Scheppel-Handschrift, die deutsche Adaption der französischen Chanson-de-geste von ‚Hugues Capet‘⁴⁶ lag seit 1905 durch Hermann Urtel in einer Faksimile-Ausgabe vor.⁴⁷ Für den so genannten ‚Herpin‘, das ‚Lewenbuch von Burges in Berrye‘,⁴⁸ die Übertragung der im 14. Jahrhundert entstandenen Chanson-de-geste von ‚Lion de Bourges‘⁴⁹ musste man bis vor kurzem immer noch, wie auch für die Übersetzung des Romans ‚Loher und Maller‘, auf die Bearbeitung und Übersetzung Simrocks aus dem späten 19. Jahrhundert zurückgreifen.⁵⁰ Eine Gesamtedition von Hans Gerd Roloff ist seit 1972 angekündigt,⁵¹

⁴⁰ SCHNELL 1984, S. 231.

⁴¹ SCHLEGEL 1804/1805, S. 377–452.

⁴² SIMROCK 1868, Loher und Maller. Vgl. LIEPE 1920, S. 84.

⁴³ HERRMANN 2002, S. 120f.

⁴⁴ LIEPE 1920; ferner LIEPE 1922, S. 145–161; Wiederabdruck in: LIEPE 1963, S. 9–28. Vgl. zur Forschungsgeschichte HAUBRICHS 2002, S. 17–40.

⁴⁵ Vgl. hierzu: HEITZ/RITTER 1924, S. 73–76, 93f., 218; MÜLLER 1927, S. 74–76; VOGT/KOCH 1934, S. 228f.; EHRISMANN 1922, S. 510–512; RUPPRICH 1970, S. 74–76 und S. 738.

⁴⁶ Vgl. hierzu die kritische Ausgabe der französischen Version: LABORDERIE 1997.

⁴⁷ URTEL 1905. Zur deutschen Prosafassung des ‚Sibille‘-Romans siehe TIEMANN 1977.

⁴⁸ STEINHOFF 1980b, Sp. 482–488.

⁴⁹ Vgl. die kritische französische Ausgabe von KIBLER/PICHERIT/FENSTER 1980. Es gibt ebenfalls eine Onlineversion des ‚Lion de Bourges‘ mit englischen Zusammenfassungen der Kapitel: <http://margot.uwaterloo.ca/chansons/lion/folios/folio1-10.html> (zuletzt aufgerufen am 03.08.2012 um 19:41 Uhr).

⁵⁰ Schon Liepe weist auf die problematische Übersetzungen Simrocks hin, vgl. LIEPE 1920, S. VII.

inzwischen sind jedoch die kritischen Ausgaben von ‚Loher und Maller‘ sowie ‚Herzog Herpin‘ durch Ute von Bloh und Bernd Bastert erschienen.⁵² Helga Lengenfelder betreute eine Reihe von Microfiche-Editionen, die den Großteil der handschriftlichen Überlieferungen der mittelhochdeutschen Adaptionen der Forschung in Farbe zugänglich machte.⁵³ Sowohl in den Kommentaren dieser Faksimile-Ausgaben wie auch in den zwei wichtigen Analysen zur späteren Druckgeschichte der Romane von Ralf Konczak⁵⁴ und Bodo Gotzkowsky⁵⁵ dokumentieren die Untersuchungen die Überlieferungs- wie auch die Textgeschichte der literarischen Adaptionen. Erst 1995 gelang der Germanistin Ute von Bloh die fundierte Analyse der divergierenden Textredaktionen: Sie konnte nachweisen, dass Langfassungen (Hamburger und Kölner Handschriften) der Geschichte um ‚Loher und Maller‘ im 15. Jahrhundert neben Kurzfassungen (Heidelberger, Prager und Wiener Handschriften) existierten. Für den ‚Herpin‘ konnte sie den Beweis erbringen, dass der Straßburger Druck von 1514 in seiner Bearbeitung direkt von der Braunschweiger Handschrift, die heute in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel liegt, abhängig ist. Diese wiederum ist laut von Bloh und Gerhard Sauder auf den Saarbrücker Hof zurückzuführen.⁵⁶

Die Chanson-de-geste von ‚Loher und Maller‘ hat „bedüschet“ Elisabeth 1437 „durch sich selbs“, das heißt in selbständiger Arbeit, wie es ein am Schluss aller ‚Loher und Maller‘-Handschriften überlieferter, der Memoria dienender Passus nachdrücklich unterstreicht.⁵⁷ Diese Subscriptio berichtet über Elisabeths Mutter, der „frowe Margrette greffynne zu wyedemont vnd frowe zu Genville hertzog frydrichs von lottringen graffen zu wiedemont hussfrawe“, dass sie die Erzählung bereits im Jahre 1405 niederschreiben ließ. 1988 konnte dann in Wiesbaden von Ulrich Molk ein in Lothringen geschriebenes Fragment der französischen ‚Loher und Maller‘-Fassung, die sonst nur durch Elisabeth und einen mittelniederländischen Übersetzer ediert ist, aufgefunden, als ehemals Saarbrücker Besitz identifiziert und transkribiert werden.⁵⁸ Für das deutsche ‚Lewenbuch von Burges in Berye‘ können insgesamt drei Handschriften, mehrere Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts⁵⁹ und drei Textfassungen nachgewiesen werden. Zum einen die Fassung in

⁵¹ Angekündigt bei BRANDIS 1972, S. 46–48.

⁵² VON BLOH 2013 und BASTERT 2014.

⁵³ VON BLOH 1990; MÜLLER 1993; VON BLOH 1995; WOLF 2000.

⁵⁴ KONCZAK 1991: Die Drucke zur Historie Herzog Herpins und zum Loher und Maller beschrieb Ralf Konczak im Einzelnen und arbeitete sowohl die Einrichtung der Drucke, den inhaltlichen Vergleich der Vorreden und Anfangskapitel und das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Drucken heraus.

⁵⁵ GOTZKOWSKY 1991, S. 79–83 (Herpin), S. 84–88 (Hug Schapler) und S. 89–92 (Loher und Maller).

⁵⁶ VON BLOH 2002a, Abschnitt 1: Bisher ging man von einer Abhängigkeit des Drucks von 1514 von einer der Wolfenbütteler Handschriften verwandten Vorlage aus: VON BLOH 1990, S. 59, Anm. 36; MÜLLER 1905, S. 35–38; LIEPE 1920, S. 112; BURCHERT 1987, S. 197f.; SAUDER 2002, S. 574f.

⁵⁷ VON BLOH 1995, S. 16f.; VON BLOH 2002a, Abschnitt 1.

⁵⁸ MÖLK 1988.

⁵⁹ Die typographische Ausgabe erschien erstmals bei Grüninger in Straßburg 1514, danach noch vier Drucke in Frankfurt: Bei Thomas Rebart und Weigand Hans Erben, 1568/69; bei Paul Reffeler für Hartmann Hahn, 1579; im Buch der Liebe bei Sigmund Feyerabendt, 1587; bei o.O., 1580; Leipzig: Vinzenz Strach für Nikolaus Nerlich, 1590. Die Drucke tragen alle den Titel ‚Der weiß Ritter‘.

der vom Saarbrücker Hof ausgehenden Wolfenbütteler Handschrift⁶⁰ (1455/72) und im Straßburger Druck von 1514, die zweite, die wohl älteste Textfassung, in der Berliner Handschrift (um 1487) und die dritte in der Heidelberger Handschrift⁶¹ (ca. 1475), wohl aus dem Besitz der späteren Pfalzgräfin Margarethe von Savoyen, mit der Elisabeth verwandt war.⁶² Doch im 16. und 17. Jahrhundert rückte in der Rezeption der Roman um Hüge Scheffel in den Vordergrund, dessen Protagonist Hugo Capet der erste Robertiner (Kapetinger) auf dem französischen Thron war.⁶³ Der Beliebtheit des Romans ist es zu verdanken, dass bis in die heutige Zeit die Editions- und Forschungsgeschichte von ‚Hüge Scheffel‘ dominiert wird.

Die drei durch Elisabeths Sohn Johann III. in Auftrag gegebenen Prachthandschriften sind aufwendig illustriert.⁶⁴ Inzwischen gelang für den ‚Herpin‘ der Nachweis, dass die Heidelberger Handschrift der Margarethe von Savoyen († 1479) durch die für die Fürstin in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts arbeitende schwäbische Werkstatt des Ludwig Henfflin in Stuttgart illustriert wurde.⁶⁵ Einige Forschungsdesiderate auf dem Gebiet der ikonographischen Untersuchungen zu den Bildprogrammen der einzelnen Romane sind freilich immer noch zu konstatieren. Das betrifft sicherlich auch die unfertigen Illustrationszyklen der ‚Herpin‘-Handschriften aus Wolfenbüttel und Berlin.

Auf die Problematik der Verfasser- und Übersetzertätigkeiten Elisabeths wurde seitens der Geschichtswissenschaft hingewiesen;⁶⁶ allerdings ist diese für die literarhistorische und kunstgeschichtliche Bewertung nur von geringer Relevanz. Nicht auszuschließen ist, dass Elisabeth einen Gehilfen hatte, der die Übersetzungen vorbereitete oder verfasste. Dennoch muss es einen gewissen Anteil Elisabeths an den Prosaübertragungen gegeben haben.

Abgesehen von Liepes Analyse existieren nur wenige Untersuchungen zu Sprache, Stil und Einheitlichkeit der Werke.⁶⁷ Dies hängt sicherlich auch mit der oben erwähnten mangelhaften Editions- und Übersetzungslage der vier ‚Herpin‘-Erzählungen zusammen. Ebenfalls nur wenige wissenschaftliche Resultate gibt es seit Liepe bezüglich der Originaltexte aus Frankreich, wobei sich für die deutsche ‚Herpin‘-Fassung die französischen Handschriften des ‚Lion de Bourges‘ in der Pariser Bibliothèque Nationale de France (Paris, Bibliothèque National de France, Ms. fr. 22555 und Ms. fr. 351) als mögliche Vorlagen nachweisen lassen, die beide aus dem nordfranzösischen Raum des späten 14. und 15. Jahrhunderts stammen.

⁶⁰ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 46 Novissimi °2, mit 32 eingeklebten Illustrationen. Zur Beschreibung der Handschrift siehe WOLF 2000.

⁶¹ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. pal. germ. 152, mit 258 kolorierten Federzeichnungen. Vgl. hierzu VON BLOH 1990.

⁶² VON BLOH 1990, S. 11, 28f., 30f.; BACKES 1992, S. 184.

⁶³ HAUBRICHS 1991, S. 20 und SAUDER 2002.

⁶⁴ Bei den drei illustrierten Handschriften handelt es sich um die Erzählungen des ‚Loher und Maller‘, ‚Hüge Scheffel‘ und des ‚Herpin‘.

⁶⁵ VON BLOH 1990, S. 33–38.

⁶⁶ SPIESS 1998, S. 85–110, besonders S. 98–100. Vgl. jedoch dazu HERRMANN 2002, S. 116–118, der die Argumentation von Spiess relativiert.

⁶⁷ Hierzu vgl. BICHSEL 1999; VON BLOH/GÄRTNER/HEINTZE 2002; BASTERT 2002; VON BLOH 2002b und MIEDEMA 2013.

William Kibler, Jean-Louis Picherit sowie Thelma Fenster gehen davon aus, dass die Vorlage der Adaptionen Elisabeths vielleicht mit einem dieser Texte enger verwandt war.⁶⁸ Heinrich Wilhelmi beschäftigte sich 1894 mit dem Ursprung der Sage um ‚Lion de Bourges‘. Ulrike Gaebel befasste sich 2002 in ihrer Dissertation sowohl mit den traditionellen Erzählmotiven der französischen Vorlagen als auch mit deren Veränderungen in den deutschen Prosaadaptionen Elisabeths von Nassau-Saarbrücken.⁶⁹

Die germanistischen Analysen zu den Erzählstrukturen und zum narrativen Aufbau der Prosaromane sind ebenfalls spärlich. Auf Helmut Enninghorsts Dissertation zur ‚Zeitgestaltung in den Prosaromanen der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken‘⁷⁰ folgte eine detaillierte Analyse von Norbert Thomas über die Handlungs- und Motivstruktur in den frühen deutschen Romanen, in der auch drei der Chanson-de-geste-Übertragungen Elisabeths behandelt wurden.⁷¹ Diese Untersuchung verdeutlichte die Verdoppelung der Handlungsstrukturen: Zuerst erwirbt der Held in Abenteuern und Kämpfen durch Fleiß und Tapferkeit die Liebe einer Prinzessin und deren Königreich. Im anschließenden Abschnitt folgen der Verlust und die Rückgewinnung der Herrschaft und des damit verbundenen sozialen Standes. In diesem Strukturentwurf gewinnt der Held zu Beginn alles mühelos und muss es anschließend verlieren, um es sich danach zu verdienen. Hier liegt also ein dem Doppelweg des Artusromans folgendes Erzählmuster vor.⁷² Im skizzierten Handlungsrahmen werden verschiedene, in der Tradition der Chansons-de-geste stehende Motive wie Überlistung, Verrat, Eifersucht, Machtgier, blutige Morde und edle Befreiungstaten verwoben. „Der Zweck der Doppelform reduziert sich [...] auf zweierlei. Zum einen bietet sie einen Rahmen für eine romanhafte Breite [...] Das zweite, was dieses Schema garantierte und, sobald der Zuhörer oder Leser es erkannte, auch signalisierte, war die endgültige Zusammenführung der Linien im Happy-End. Und das sichere Vertrauen darauf gehörte wesentlich zum Verständnis dieses Typus.“⁷³

Zusammenfassende Arbeiten zu Elisabeths Romanen liegen, aus unterschiedlichen Blickwinkeln, außer von Liepe von Helmut Enninghorst, Bernhard Burchert und Ute von Bloh vor:⁷⁴ Burchert versuchte in seiner Analyse auf der Basis der Zivilisationstheorie von Norbert Elias die Funktion der Texte als Fürstenspiegel für Elisabeths Sohn Johann III. herauszuarbeiten.⁷⁵ Enninghorst und von Bloh untersuchten aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Dabei stehen bei Enninghorst die Dimensionen der Erzählzeit im Vordergrund, während von Bloh die unterschiedlichen Erzählmotive herausarbeitete.

⁶⁸ KIBLER/PICHERIT/FENSTER 1980, hier Bd. 1, S. XII–XIX; zur Lokalisierung einer lothringischen Handschrift: RUELLE 1960, S. 12.

⁶⁹ GAEBEL 2002.

⁷⁰ ENNINGHORST 1957: Enninghorsts Untersuchung zur Zeitgestaltung der Romane zeigt die Tendenz zum Biographischen auf.

⁷¹ THOMAS 1971, S. 96–153 (‚Herpin‘), 154–176 (‚Loher und Maller‘) und S. 176–192 (‚Hug Schapler‘).

⁷² FROMM 1969, S. 64–79 und Nachdruck 1989, S. 122–136.

⁷³ HAUG 1989, S. 185–205, hier S. 198.

⁷⁴ VON BLOH 2002a; in einigen Aufsätzen geht Ute von Bloh auf unterschiedliche Motive ein: Auf das Verschicken von Nachrichten (VON BLOH 1993), das Motiv des Wunderbaren und Übernatürlichen (VON BLOH 1994 und VON BLOH 1997) und des Rollentausches durch Verkleidung (VON BLOH 2002b).

⁷⁵ BURCHERT 1987.

Der intendierte Zyklus, der vor allem durch Änderungen und Hinzufügungen in den einzelnen Geschichten erzielt wurde, entspricht dem Charakter einer Rahmgeschichte aus vier Einzelhistorien in der Reihenfolge Herpin, Sibille, Loher und Maller und Hüge Scheppel. Elisabeth hat beispielsweise in den Text des ‚Herpin‘ eingegriffen, um die Stellung der ‚Sibille‘ innerhalb des Zyklus zu sichern.⁷⁶ Auch Conrat Heyndörffer geht in seiner 1500 in Straßburg gedruckten Bearbeitung des ‚Hüge Scheppel‘ von einem Zyklus der Epen aus; deswegen zitierte er dort aus dem vorangehenden ‚Loher und Maller‘.⁷⁷ Seit den Untersuchungen Liepes wurde diese Reihenfolge nicht mehr bezweifelt, ihre Funktionalität wäre jedoch zu untersuchen.

Hans Joachim Kreuzer hat den von Joseph Görres geprägten Begriff des ‚Volksbuches‘, mit dem die Forschung die neu entstehenden Prosaromane des 15. wie 16. Jahrhunderts bis dahin zu kategorisieren versuchte, kritisiert und neu definiert.⁷⁸ Jan-Dirk Müller zeichnete in seinem Forschungsbericht die Gattungsdiskussionen nach und konkretisierte sie:⁷⁹ Der Glaube, dass sich in den Volksbüchern eine narrative Tradition vom Volk für das Volk zeigte, war ein Irrglaube. „Die meisten Erzählungen, deren Ursprung und Wirkungskreis man im ‚Volk‘ vermutete, waren gegen Ende des Mittelalters für eine schmale, durch Stand und Bildung ausgezeichnete Schicht bei Hof, im Landadel und in der Stadt entstanden.“⁸⁰ Denn vor Erfindung des Buchdrucks konnten nur Angehörige vermöglicher Schichten volkssprachige Bücher in Auftrag geben. Zwar nahm die Volkssprache in der schriftlichen Prosa mehr und mehr zu, doch zuerst eher in den für das Mittelalter wichtigeren Bereichen wie Religion, Recht, Medizin und Chronistik. Die Adaptationen, die im direkten Umkreis Elisabeths oder gar von ihrer Hand entstanden, sind zu den ersten Prosaromanen des deutschen Sprachraums zu zählen. In der Ausbreitung geschriebener, deutscher Sprache vermutete Müller den Grund der neuen Hinwendung zur Form der Prosa. Auch durch die Einzellektüre, im Gegensatz zur vorher praktizierten Gemeinschaftslektüre, verlor der Reim als mnemotechnisches Hilfsmittel an Bedeutung. „So wurde allmählich die Prosa zur Regel, der Vers zur auf wenige Gebrauchsformen oder auf besondere poetische Gattungen beschränkten Ausnahme: Nach einigen verstreuten Vorläufern setzte sich im 15. Jahrhundert der ‚Prosaroman‘ durch.“⁸¹

Zwei Arbeiten Ute von Blohs zum ‚Herpin‘ überprüfen die „Lust am Wunderbaren“ und die „Rationalisierung des Wunderbaren“, die den Prosaromanen eigen ist, und stellen die Erfahrungsneugier und dogmatische Lehrmeinung gegenüber. Wie in der Erzählung überlebt in der französischen Vorlage der Protagonist Lewe seine ersten Tage im Wald nur auf Grund einer Löwin, die ihn aufnimmt. Deswegen und zur Charakterisierung seiner Persönlichkeit erhält er den Namen *Lewe* (franz. *Lion*). Im Sinne der *curiositas*, der Neugierde, sind die Tat und die Verzweiflung der Löwin, die über den Verlust ihres ‚Sohnes‘ klagt und stirbt, „groß wunder“. Dennoch bleibt die Figur der Löwin in ihrer traditi-

⁷⁶ VON BLOH 1990, S. 10; MÜLLER 1993, S. 30.

⁷⁷ HAUBRICHS 1991, S. 26, Anm. 42.

⁷⁸ KREUTZER 1977.

⁷⁹ MÜLLER 1985, S. 1–128.

⁸⁰ MÜLLER 1990, S. 990.

⁸¹ MÜLLER 1990, S. 990f.

onellen Symbolhaftigkeit der Tapferkeit verhaftet. In einer weiteren Untersuchung beschäftigte sich Ute von Bloh mit dem Identitätswechsel durch Verkleidung sowie Maskierung und der damit verbundenen Stellung in der Gesellschaft. Der Handlungsfreiraum und die Machtsicherung von Frauen werden durch ihre maskuline Verkleidung, die in der ‚Herpin‘-Erzählung mehrfach vorkommt, potenziert und ihre gesellschaftliche Stellung verbessert; die Verkleidung von Männern hingegen bedroht zumeist deren Macht und gesellschaftliche Stellung.⁸²

Kulturhistorische und sozialhistorische Interpretationsansätze von Walter Haug, Jan-Dirk Müller und Gerhild Scholz Williams fragten nach der Funktion der Übersetzungen, die zwischen 1437 und 1456 am Saarbrücker Hof entstanden. Dabei fand eine Polarisierung auf folgende Aspekte statt: Zum einen auf eine Lektüre im Sinne der *delectatio*-Ästhetik und zum anderen auf eine historisch aktualisierende Lesbarkeit der Texte. Haug postulierte am Beispiel des ‚Huge Scheppel‘ die Position der Unterhaltung (*delectatio*), die von ihm als „eine elementare und zutiefst menschenwürdige Funktion der Literatur“ betrachtet wird.⁸³ Der Sohn Elisabeths habe sich in den aufwendig ausgestatteten und illustrierten Handschriften um eine aktualisierende Lesbarkeit der Adaptionen seiner Mutter bemüht. Scholz Williams hat darauf hingewiesen, dass sich damit das umfangreichere Bemühen des burgundischen Hofes um das Epos, das heißt um einige Chansons-de-geste, die ebenfalls in Prosa umgewandelt wurden, vergleichen lässt.⁸⁴ Müller ging eher von einer aktualisierenden Lektüre der burgundischen Chansons-de-geste aus, die Herzog Philipp der Gute von Burgund hat erneuern lassen, um den Anspruch des burgundischen Hofes auf den französischen Thron zu propagieren.⁸⁵ Müller analysierte ferner für die Prosaromane Elisabeths die Wappenschilder in den mit Bildern ausgestatteten Handschriften Johanns. Er weist neben den fiktiven Schilden der handelnden Personen vor allem das Lilienwappen des französischen Königshauses und auch aktuelle Wappen von Fürsten nach, die zwar keine Erwähnung im Text finden, aber sowohl zum politischen als auch zum verwandtschaftlichen Umfeld der Grafen von Nassau-Saarbrücken gehörten. Hierzu zählten die Fürstentümer und Grafschaften Lothringen, Baden, Österreich, Württemberg, Wittelsbach, Kurpfalz, Savoyen, Sponheim und Teck.⁸⁶ Eine dem Vorbild der Chronik-Handschriften verpflichtete Wappenauszeichnung der Parteien in den Miniaturen diente im Rahmen der repräsentativen Gestaltung der heraldischen, aktualisierenden Interpretation des Geschehens.⁸⁷ Wolfgang Haubrichs zeigte zusätzlich, dass die Betonung Frankreichs und der Kapetinger-Valois in den Epen und ihren Miniaturen einer auf Grabsteinen und in einem Wappenblatt der Saarbrücker Familie akzentuierten Abstammung von den Valois entspricht.⁸⁸

⁸² VON BLOH 2002b, S. 495–515.

⁸³ HAUG 1989, S. 205.

⁸⁴ SCHOLZ WILLIAMS 1988a, S. 167–205, hier S. 187–189; vor allem aber SCHOLZ WILLIAMS 1989, S. 277–292; auch MÜLLER 1989, S. 210–212; HAUG 1989, S. 203f.

⁸⁵ MÜLLER 1989, S. 207.

⁸⁶ MÜLLER 1989, S. 215f.

⁸⁷ MÜLLER 1989, S. 226.

⁸⁸ HAUBRICHS 1991; HAUBRICHS 2002, S. 34–37.

In der kunsthistorischen Forschung gab es bisher noch keine eingehende Bearbeitung der ‚Herpin‘-Handschrift aus den Beständen der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, die unter der Signatur „Ms. germ. fol. 464“ verwahrt wird. Neben einigen kurzen Beschreibungen in Ausstellungskatalogen⁸⁹ und Erwähnungen in Aufsätzen⁹⁰ veröffentlichte nur Ignaz Beth 1908 eine Auflistung der 90 Federzeichnungen im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, ohne sie näher zu beschreiben. Beth hob die Qualität der Illustrationen klar hervor, indem er äußerte, dass in den Zeichnungen „sogar das 15. Jahrhundert schon in manchem überholt erscheint“.⁹¹ Aus der immer größeren Verbreitung des Kupferstichs im 15. Jahrhundert folgerte Beth, dass der Zeichner der Berliner Handschrift in dieser Technik unterrichtet war, allerdings Illustrationen für ein Publikum zeichnete, das noch die traditionelle Buchgestaltung vorzog. Auf Grund der gestalterischen Nähe zum Hausbuchmeister war ihm der Herpin-Meister ein „Rheinfranke [...], der etwa in Ulm seine Ausbildung genoss und sie am Mittelrhein verwertete.“⁹² Ernst Buchner gliederte 1927 die Herpin-Illustrationen in das Werk des Meisters WB ein, ohne detailliert auf Stilvergleiche einzugehen.⁹³ Auch er vermutete den Herkunftsort am Mittelrhein und somit den Meister WB als Illustrator.⁹⁴ Dieser Meinung schloss sich auch Alan Shestack 1971 in seiner Abhandlung über die Meister LZ und WB an.⁹⁵ In der nachfolgenden Literatur sprachen sich einige Kunsthistoriker für die Gleichsetzung des Herpin-Meisters mit dem Meister WB⁹⁶ aus, der als Wolfgang Beurer im fränkischen Raum und am Mittelrhein in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig war.⁹⁷ Fedja Anzelewsky hingegen gliederte 1985 die Illustrationen der Berliner Handschrift wieder aus dem Œuvre des Meisters WB aus⁹⁸ und Guido Messling⁹⁹ sieht Anton Beurer, den Bruder Wolfgangs, als Zeichner der Herpin-Miniaturen. Demnächst soll im ‚Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters‘ ein Beitrag zur Berliner Handschrift von Ute von Bloh (Stoffgruppe 55, Kat.Nr. 55.0.1.) erscheinen. Mithin bleibt die Frage nach dem Zeichner der Illustrationen im Berliner Codex bisher immer noch ungeklärt.¹⁰⁰

⁸⁹ AUSST.KAT. ADERLASS, Nr. 63, S. 135–137; AUSST.KAT. 100 MEISTERZEICHNUNGEN NEW YORK, Nr. 63, S. 154; AUSST.KAT. ZIMELIE, Nr. 99, S. 145f.: Einband, Dialekt und die Schriftart deuteten auf den fränkischen Raum. Hier wird eine künstlerische Nähe zu Michael Wohlgemut in Nürnberg hergestellt; AUSST.KAT. BUCHKUNST, Nr. 89, S. 190: Franken als Entstehungsregion der Handschrift festgelegt.

⁹⁰ So bei OTT 1995, S.104f.; ANZELEWSKY 1985, S. 49–56; BUCHNER 1927, S. 263–273 und STORCK 1910, S. 346.

⁹¹ BETH 1908, S. 266.

⁹² BETH 1908, S. 274.

⁹³ BUCHNER 1927, S. 263–269.

⁹⁴ Zur Identifizierung mit dem Meister WB gibt Bucher nur einige Vergleiche an: Motivvergleiche in Gemälden und Zeichnungen sowie zeichentechnische Vergleiche.

⁹⁵ SHESTACK 1971.

⁹⁶ Zunächst STRAUSS 1985: Als Beweis für die Gleichsetzung der beiden Künstler gibt er lediglich deren Initialen an; vgl. hierzu HUTCHISON 1985, S. 195.

⁹⁷ BUCHNER 1927.

⁹⁸ ANZELEWSKY 1985.

⁹⁹ MUS.KAT. ZEICHNEN VOR DÜRER, Kat.Nr. 59–62, S. 169–178.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Kapitel 7, S. 137–165.

1.2. Die historische Person des Eudes Herpin

Die Vita des Vizegrafen Eudes Herpin de Bourges, häufig auch Harpin oder Arpin genannt, liegt der Chanson-de-geste ‚Lion de Bourges‘ und damit auch dem Prosaroman Elisabeths, versetzt in das Heldenzeitalter Karls des Großen, in legendenhafter Umformung zu Grunde. Dieser heiratete um 1092 Mathilde, die älteste Tochter von Gilles I. de Sully, die von ihrem Onkel Étienne de Bourges die Grafschaft als Erbe erhielt.¹⁰¹ Eudes wurde damit nach dem Recht seiner Frau Vizegraf von Bourges. Er schloss sich dem Gefolge Herzog Wilhelms IX. von Aquitanien an, das zum so genannten Kreuzzug von 1101 aufbrach. Um sich die kostspielige Pilgerfahrt leisten zu können, verpfändete Eudes 1098 seine Grafschaft für 60.000 Sous an den französischen König Philipp I.¹⁰² Im Heiligen Land geriet er bei der Schlacht von Ramallah in Gefangenschaft der Sarazenen. Nach seiner Freilassung kehrte er nach Frankreich zurück und trat als Mönch dem Kloster Cluny bei, in dem er um 1109 starb.¹⁰³ Danach wurde Bourges in die Herrschaftsgebiete des Königs eingegliedert. Um seine Person entstand unter den Einwohnern von Bourges eine Geschichte, in der sein Sohn Lion die verpfändete Grafschaft zurückerlangt, indem er das Horn, das nur der wahre Erbe blasen kann, zum Klingen bringt.¹⁰⁴

Den historischen Kern der Chanson-de-geste bildet – kaum noch erkennbar – das Leben dieses Vicomte von Bourges Ende des 11. Jahrhunderts, das in die Heroenzeit verlegt wurde.¹⁰⁵ Die Sage um Lion de Bourges basiert also auf einem Kreuzzug in das Heilige Land. Zwar verliert der literarische Herpin ebenfalls sein Fürstentum (Herzogtum), aber nicht aus materiellen Gründen, sondern vielmehr aus machtpolitischen. In der literarischen Bearbeitung lassen sich einige Parallelen zu dem Leben des Vizegrafen von Bourges, Eudes Herpin, ziehen, doch ist die Vita der historischen Person im literarischen ‚Herpin‘ intensiv überlagert von dessen verschiedenen Abenteuerfahrten.¹⁰⁶

¹⁰¹ MÜLLER 1905, S. 1.

¹⁰² WILHELMI 1894, S. 6f.; VON BLOH 2002a, S. 104; LIEPE 1920, S. 106; SUCHIER 1884, S. LXXXI.

¹⁰³ MÜLLER 1905, S. 1; VON BLOH 2002a, S. 104; SUCHIER 1884, S. LXXXI.

¹⁰⁴ So SUCHIER 1884, S. LXXXI: „Un des derniers événements qui ont fait naître des chansons de geste est la réunion de la vicomté de Bourges à la couronne de France. Ce fut en 1098 qu’Eudes Harpin, vicomte de Bourges par son mariage avec Mahaut, nièce et héritière du vicomte Etienne, au moment de partir pour la Terre-Sainte, vendit sa vicomté à Philippe I. Harpin mourut, après 1109, dans l’abbaye de Cluni. Les Barrichons, qui voyaient expirer avec regret leur autonomie féodale, formèrent une tradition, selon laquelle leur dernier maître, Harpin, qui se fit moine à son retour de la croisade, aurait eu un fils, Lion; ce fils devait venir un jour réclamer son héritage, et il prouverait qu’il était le vrai héritier du fief en sonnant le cor merveilleux que l’on voyait figuré sur l’un des murs du palais de Bourges.“ Ein Horn kommt auch in der Rolandslegende (‚Chanson de Roland‘) vor, dort erhält es Roland von einem Engel.

¹⁰⁵ MÜLLER 1990, S. 1100. BASTERT 2014, S. XVI Anm. 24 weist darauf hin, dass der Prosaroman selbst gegen Ende (S. 772, Z. 24) diesen Herpin als Urenkel Lewes und als Kreuzzugsteilnehmer erwähnt, und damit das Geschehen weiter zu historisieren sucht.

¹⁰⁶ LIEPE 1920, S. 106.