

Silke Tammen

Markus Müller: *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts.* Phil. Diss. Münster 1994, Köln: Böhlau 1996 (Pictura et Poesis, 7), 230 S., 119 schwarz-weiß Abb., gebunden, 138,- DM

Michael Camille: *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire.* New York: Harry N. Abrams 1998, 176 S., 150 Farbb., gebunden, 80,36 DM

Die kunstgeschichtliche Literatur zur mittelalterlichen Liebe – gemeint ist hier die höfische Utopie, die ihren Ort nur außerhalb der Ehe kennt und nicht die in ihren Ausdrucksformen durchaus verwandte Marien- und Gottesminne (s.u.) – verteilt sich auf verschiedene Themenkomplexe (den illustrierten höfischen Roman bzw. die Dichtung, erotische *bas de page*-Darstellungen, Bilder von biblischen, mythologischen, königlichen, adeligen wie bürgerlichen Paaren, Thematik des Minnesklaven und der Weibermacht) oder erscheint in Arbeiten über Medien und Objekte wie Bildteppiche, Elfenbeine, Druckgraphik und Zeugnisse einer spezifisch italienischen Sachkultur (Aussteuertruhen und Geburtsteller). Einführungen und Forschungsüberblicke bleiben Desiderat, obwohl Müller und Camille zwei Ansätze bieten. Hier soll Camille im Zentrum stehen – nicht etwa, weil er den besten Zugang böte, sondern aufgrund seines Bekanntheitsgrades als nicht unumstrittener, aber einer der führenden, jüngeren Mittelalterkunsthistoriker und der größeren Breitenwirkung seiner Studie, die in deutscher Übersetzung (*Liebe im Mittelalter*. Köln: Könemann 2000, 176 S., 150 Abb., gebunden, 24,90 DM) seit Monaten im modernen Antiquariat angeboten wird.

Camille ordnet sein zwischen dem 12. bis 15. Jahrhundert überliefertes Material motivisch nach Stadien der Minne wie dem ersten Blick und der Werbung durch Geschenke, den Orten und Symbolen der Minne, Berührungen und der Vereinigung. Auch wenn – implizit – kein ausschließlich kunsthistorisches Fachpublikum angesprochen ist, wäre eine zumindest knappe Skizze des Forschungsstandes ebenso wünschenswert gewesen wie eine Erklärung des nordeuropäischen Schwerpunkts. Anstelle von Fußnoten wird jedes Kapitel von einer Auswahlbibliographie mit grundlegender wie aktueller Literatur begleitet. Die Fülle der vorgestellten Motive und Gegenstände vereint, daß sie der höfischen und bürgerlichen Repräsentationskultur entstammen und vermutlich oftmals Liebes- und Heiratsgaben waren, was m.W. allerdings häufiger in der zeitgenössischen Dichtung als in Quellen belegt ist. Nach Camille beschönigten die Gaben „the real, crude contingencies of the medieval marriage market“ (S. 53), auf dem Frauen ebenso wie die Geschenke als Waren zirkulierten, und versorgten ihre Besitzer mit „elaborate fantasies of sexual control, submission and desire“ (S. 7). Zwischen

Szenen der Kontrolle und Unterwerfung, die sich m.E. angemessener als Werbungsrituale beschreiben lassen, zieht Camille als roten Faden die im Untertitel angesprochene Differenz zwischen Subjekt und Objekt. Als außer- wie innerbildliches Subjekt gilt ihm – selbst noch in der Rolle des Opfers (S. 41) – der männliche, begehrende Liebende, als Objekt die Frau, „the beautiful, empty, and isolated beloved, the distant, static, and unattainable body of the woman who became increasingly identified with the work of art“ (S. 7). Von der klischeehaften Konstruiertheit der Formulierung abgesehen und der problematischen Herleitung eines Subjektstatus aus dem Begehren, kennt man in den meisten Fällen weder historische ‚Subjekte‘ - Schöpfer, Auftraggeber, Empfänger – noch Geschenk-anlässe und ihre Umstände. Zwar gehen Gaben und ins Bild gesetztes Begehren anscheinend häufiger vom Mann aus, nicht selten aber auch von der Frau, die ihre Huld (in Form eines Kranzes oder der Vassalität entlehnten Gesten) ebenso aktiv gewähren wie entziehen kann. Man bedenke auch die Verkehrung der Verhältnisse in der Thematik des Minnesklaven, später der Weiberlisten, ebenso wie Szenen, in denen die Liebenden in Gegenseitigkeit vereint oder als gleichberechtigte Opfer Amors oder Frau Minnes erscheinen.

Den seit der Antike geläufigen Stadien der Entstehung von Minne folgend ist das erste größere Kapitel dem Blick zwischen Mann und Frau, den Liebenden im Blick eines Dritten (Amor oder z.B. König Marke, der Tristan und Isolde beauscht) und dem Blick auf das Ich im Spiegel (Narziß) gewidmet. Es wird evident, in welchem Ausmaß die Minne als eine auf dem Sehen und Gesehen-Werden basierende, zwischen Heimlichkeit und Kontrolle eines höfischen Publikums angesiedelte Praxis wahrgenommen wurde. Betrachtete nun eine Frau ein Bild, welches Frauen als Ziele männlicher Blicke thematisiere, sei die Betrachterin nach Camille in ihrem Objektstatus bestätigt worden. Abgesehen davon, daß man immer auch mit anderen Bildlektüren rechnen muß, ‚belegt‘ Camille diese „self-spectacularization“ (S. 32) mit einem unpassenden Fallbeispiel: ein florentinischer Geburtsteller (um 1400, Louvre) zeigt eine geflügelte Venus, die in einer Mandorla über einem Garten mit den im Halbkreis knienden Achill, Tristan, Lancelot, Samson, Paris und Troilus schwebt. Aus ihrer Scham gehen Strahlenbündel auf die Gesichter der Helden nieder. Camille vermag darin keinen kühn sakralisierten Triumph weiblicher Körpermacht zu erkennen¹, sondern deutet den Teller als Ausdruck väterlichen Stolzes und Besitzanspruchs, denn ein *desco da parto* sei der Frau von ihrem Ehemann nach der Niederkunft geschenkt worden.² Vor diesem Hintergrund imaginiert Camille diese Venus wie ihre im Kindbett liegende Betrachterin als „pinned down and vulnerable in her triumph“ (S. 33). Die selteneren Szenen, in denen eine Frau den Mann betrachtet (z.B. der erste Blick Lavinias auf Aeneas, Frauen als Turnierpublikum) unterscheiden sich nach Camille fundamental: „Where it is always [!] the flesh that announces the female as an object of the gaze, for the male object it is the impenetrable carapace of chivalry.“ (S. 36) Tatsächlich erscheinen in den meisten Minneszenen beide Geschlechter bekleidet, der Mann längst nicht immer gerüstet, und erst um 1400 erhält die weibliche Nacktheit größere Prominenz. Außerdem übersieht eine solche Behauptung den

Topos des herzverwundenden Blicks, den die begehrt-begehrende Frau dem Mann zufügt oder italienische Darstellungen von Herzentnahmen, die den Mann sehr wohl als penetrabel zeigen.³ Nach Camille stelle Christus die Ausnahme dar: „The only male body in medieval art that is truly naked and open to the gaze of male and female desire is that of Christ.“ (S. 37) Anhand des (singulären) Falls der doppelseitigen Miniatur in den *Rothschild Canticles* (Anf. 14. Jh.) mit einem gänzlich nackten, paradox tot-untoten, die Seitwunde weisenden Christus, auf die Blick und Speer einer Seelenpersonifikation zielen, spekuliert Camille: „only by becoming a female body was it possible for God to become the focus of an eroticized gaze“ (S. 38) Und umgekehrt: Nur durch die maskuline Rolle der Frau als Trägerin des phallischen Speers werde ihr dieser Blick möglich. (S. 39) Camille argumentiert befangen in festen Geschlechtergrenzen, die in der mystischen Lyrik flexibler gehandhabt wurden, und ignoriert überdies den dem Bild vorangehenden Text, der eine wesentlich komplexere Interpretation nahelegt.⁴

Die Stärke vorliegender Studie liegt im zweiten roten Faden, der im folgenden Kapitel („Love’s Gifts“) verdichtet wird: Unterstützt von durchgängig farbigen Abbildungen beschreibt Camille eloquent und mit spürbarer Begeisterung für die Materialität und Medialität von Börsen, Gürtelschließen, elfenbeinernen Kämmen, Spiegeldosen und Kästchen deren Beziehung zum Körper ihrer BesitzerInnen, der solchermaßen geschmückt selbst zum Bildträger wurde, und ermöglicht so einen neuen Blick auf Objekte, die bis dato entweder nur unter kunsthandwerklichen bzw. realienkundlichen Aspekten oder aber als bloße Träger ikonographisch interessanter Motive behandelt wurden. Insbesondere die reich bestickte Börse und die erst seit dem 19. Jahrhundert so genannten ‚Minnekästchen‘ stehen in einem engen Bezug zum weiblichen Körper, explizit in der erotischen Dichtung die Börse als Vulvazeichen, implizit das verschließbare Kästchen als Zeichen des ganzen Körpers. Camille nennt die Kästchen als Werbungs- und Aussteuergeschenke an die Frau leider in einem Atemzug mit den italienischen *cassoni* (S. 65), die tatsächlich stark in die Hochzeitsrituale eingebunden waren, jedoch oft ein anderes Motivrepertoire (Triumph- und Hochzeitszüge, mythologische und profane Erzählungen) als die nordeuropäischen Kästchen aufweisen. Über deren ‚Sitz im Leben‘ gewähren Quellen kaum Aufschluß, gelegentlich werden sie in der Epik als Schmuckkästchen der Damen erwähnt.⁵ Dennoch lohnt sich mit Camille ein genauerer Blick auf das Zusammenspiel von Bild, seiner hoffnungsvollen Botschaft und Bildträger, wenn etwa auf der Vorderseite eines französischen *coffrets* des 14. Jahrhunderts ein Paar sich über das trennende Schloß hinweg anschaut und die auf der Seite des Schlüssellocks positionierte Frau ihren Gürtel unter dem Schloß dem Liebsten zuschiebt, oder wenn auf einer filigranen ledernen Zierspitze eines Frauenschuhs (um 1400) ein Liebespaar flankiert wird von einem Mädchen, das einen Hund schlägt (auf der Manneseite), und einem Mann, der einem Affen einen Spiegel vorhält (auf der Frauenseite). Der Schuh drücke „her authority to regulate the animal passions of her suitor“ aus (S. 103), doch vermitteln m.E. die Nachbarszenen einen Aufruf zu *beiderseitiger* Disziplin. Bedenkt man überdies, daß der Schuh in angezogenem Zustand eher von seiner Trägerin zu lesen war, und zieht

zeitgenössische Forderungen an die Frau in Betracht, den Blick auf die Fußspitzen gesenkt zu halten, muß Camilles Interpretation auch hier relativiert werden.

Camille ignoriert überraschenderweise den besonderen Objektcharakter des illuminierten Buches. Dabei besaß auch das private Buch – in Beuteln am Gürtel zu tragen und durch seine Metaphorik – einen engen Körperbezug. Hier hätte man sich weiterführende Gedanken zum Buch als Geschenk und vor allem zum Rosenroman, den Camille als Motivreservoir häufig heranzieht, gewünscht. Bei aller Kritik im Detail regt Camille aber gerade bei den Gürteln und Börsen zum Nachdenken über ein weitaus größeres Phänomen an: Mittelalterliche Körper waren in einem hohen Maße Bildträger, sei es, heraldischer Zeichen, sei es daß ganze Gewänder oder Teile mit Personen und Szenen geschmückt waren, die sich auf den Oberflächen von Ausstattungsgegenständen und Räumen fortsetzten. Letzteres gilt auch für Priester, ihre Meßgewänder und Altäre. Solchermaßen wurden Körper an ihren Oberflächen als Glieder adeliger und sakraler Korporationen (im Sinne von Körpergemeinschaften) ausgewiesen und quasi erweitert.

Es folgt eine kursorische Vorstellung von „Love’s Places“: v.a. der Liebesgarten, der Jungbrunnen, der überspitzt als „above all a male fantasy about loss of potency“ (S. 83) gedeutet wird, und die belagerte Burg, auf deren Bedeutung als Zeichen des weiblichen Körpers nur oberflächlich hingewiesen wird. In „Love’s Signs“ geht es um die Falkenjagd, die (weibliche) Rose, Gabe und Verwundung des zumeist männlichen Herzens. Ebenso sammlungsartig stellt „Love’s Goal“ Berührungen (Umarmung, Ruhen im Schoß der Frau, Griffe an Schenkel und Brust) vor, um sich dann eingehender dem Kuß – ein bevorzugtes Bild der Vereinigung – und dem selbst in den Marginalia vergleichsweise selten dargestellten Koitus zu widmen. Vorhänge und Zelte, die das Paar schützen, deutet Camille nicht als Ortsangaben, sondern als Vaginazeichen. M.E. liegt es näher, den geöffneten Vorhang als geläufige – sowohl auf das Paar wie auch auf die Betrachtersituation bezogene – Erkenntnismetapher zu verstehen, zumal wenn es sich um die Initialen eines medizinischen Traktats (Abb. 130) handelt.

Der Epilog („Love’s Decline & Love’s Renaissance“) kann in seiner klischeehaften Charakterisierung des ausgehenden 15. Jahrhunderts als durchdrungen vom „cold shiver of the real“ (S. 157) und satirischen Umdeutungen der Minnethematik nicht überzeugen. Letztere gab es schon in den Marginalia des späten 13. Jahrhunderts, und von einem Niedergang der Motivik kann nicht die Rede sein, führt man sich die Fülle der zuvor gezeigten Bilder vor Augen. Eine differenziertere Darstellung von Kontinuitäten, stadtpatrizischen Umdeutungen und Erweiterungen der spätmittelalterlichen Minnemotivik (etwa das ungleiche Paar, Tod und Liebe) und der großen Bedeutung der Druckgraphik bieten die Beiträge des Ausstellungskatalogs *Jahreszeiten der Gefühle*.⁶

Neben oberflächlichen, allzu einfühlsamen oder unpassenden Einschätzungen (etwa der a-historische Begriff des „pornographic gaze“ (S. 119) zur Charakterisierung eines innerbildlichen Voyeurs), ärgern Flüchtigkeitsfehler. Im Falle des ‚Gothaer Liebespaares‘, auf dem nicht Rosen, sondern Veilchen dargestellt sind, wird ein Spruchband unvollständig transkribiert, auf einem Teppich liest man

„...in rechter liebe“ und nicht „...mit eurer Liece“ (S. 106). Auf einem Spiegeldeckel (S. 111) ist nur ein Pferdeknecht (nicht zwei) zu sehen. Die Frau auf einer Steinkonsole in der Kathedrale von Auxerre zieht nicht etwa ihr Kleid zur Seite, um den Liebhaber „like a parody of the traditional biblical scene of Doubting Thomas“ (S. 115) ihre Brust fühlen zu lassen, sondern scheint gerade ein langes Ende ihres Kopfschleiers über dieselbe zu ziehen.

Müller beschreitet einen ganz anderen Weg, indem er sein Untersuchungsgebiet auf Frankreich begrenzt, wo sich „früher als in Deutschland ab etwa dem späten 12. Jahrhundert eine höfische Repräsentationskunst mit profan-erotischen Inhalten ausgebildet“ hatte (S. 2). Die meisten Werke sind seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Limousiner Emailkunst) überliefert, ab dem letzten Jahrhundertviertel treten Chansonnier-Handschriften und illuminierte Minnetraktate hinzu; die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts steht im Zeichen der Pariser Elfenbeinproduktion. „Die hier infolge des Hundertjährigen Krieges zu verzeichnen den Produktions- und Qualitätseinbrüche in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts grenzen den Rahmen [...] chronologisch ein.“ (S. 3) Müller geht motivgeschichtlich und ikonologisch vor mit dem Ziel, „eine Beurteilung der Systemhaftigkeit und des Bedeutungsgehalts der profan-erotischen Ikonographie zu liefern“. (S. 7)

Eingangs wird die Vorbildhaftigkeit sakraler Bildthemen für Ausdrucksformen vor allem der Wechselseitigkeit des Gefühls (Kuß, Kinngriff und Umarmung aus dem Hohen Lied, vertrauliche Berührung am Bauch der Frau aus der Heimsuchung, Ruhen im Schoß bei Samson und Delilah) untersucht. Die „Prozesse des Motivtransfers“, die ab dem 14. Jh. dann auch wieder rückwirken, macht Müller durch Vergleiche zwischen sakralen und profanen Miniaturen und Elfenbeinen anschaulich. Ein solcher Transfer war sicherlich nicht nur ideologisch, im Sinne einer Aufwertung der Minne motiviert, sondern auch praktisch bedingt, wurde doch vieles in denselben Ateliers produziert. Doch die feudale Gesellschaft steuerte auch ganz eigene Motive bei: Gesten der Vassalität, die der Dame die Rolle des Herren auferlegen, aber auch die Jagd- und Kampfmetaphorik, Spiele, insbesondere das Schachspiel. In enger Auseinandersetzung mit der Liebesdichtung und auf Ovid rekurrierenden Minnelehren tritt ein drittes Element hinzu: das Konzept einer erlernbaren, regelhaften Kunst der hohen Minne, in der Frauen und Männer Stadien der Annäherung durchlaufen, die das Begehren in Blicken, Dialogen, Zurückweisungen etc. disziplinieren und verzögern. Müller kann detailreich die „allgemeine Tendenz“ nachweisen, „bestehende sakrale oder feudale Zeremonialhandlungen zu eigenwertigen erotischen Zeremonialhandlungen umzuformen.“ (S. 197) Dabei kommt es im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts zu einer „Bildsemiotik 'sui generis'“ (S. 197), an deren Verfestigung insbesondere die Elfenbeine mitwirken. Müller unterscheidet im Gegensatz zu Camille sorgfältig zwischen hoher und niederer Minne: Im Gegensatz zu Kästchen, Spiegeldosen und anderen derartigen Objekten, die durchweg die hohe Minne zeigen, bieten Psalter und Stundenbücher in ihren Randzonen auch einen Ort für Darstellungen der niederen Minne. In oftmals ironischer bildlicher Auseinandersetzung mit ei-

nem Partikel des benachbarten Textes ist eine „theologisch-didaktische Dienstbarmachung des Obszönen“ festzustellen (S. 57). Dem ist zuzustimmen, nicht aber der undifferenzierten Einschätzung des Stundenbuchs als „inoffizielleres Bildmedium“ (S. 42), das derartige Darstellungen begünstigt hätte. Gewiß hatte sich das 'private' Lesen in dem behandelten Zeitraum durchgesetzt und später, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, gibt es zumindest einen Beleg für eine derartige Wahrnehmung.⁷ Aber Bücher dienten ebenso wie 'Minnekästchen' als Hochzeitsgeschenke und besaßen ihre begrenzte (und wandelbare) Öffentlichkeit: Sie dienten zum Lesenlernen, wurden gern von Müttern an Töchter vererbt, die sie wiederum in ein Kloster mitnehmen konnten.

Camille und Müller greifen häufig auf die gleichen Beispiele zurück, doch bei Müller wird man durchweg seriösere und differenziertere Informationen zum jeweiligen Kenntnisstand und zur Ikonographie finden. Leider sind die Abbildungen teilweise von schlechter Qualität. Obwohl ein Blick auf Kleider- und Objektbeschreibungen in der zeitgenössischen Dichtung eventuell weitere Aufschlüsse liefern könnte, versagt Müller sich Spekulationen über Gebrauchssituationen ebenso, wie er die Geschlechterdimension nur innerhalb der Minnelehren thematisiert und seine Objekte als reine Informationsträger wahrnimmt, nicht aber als „powerful things in their own right“ (Camille, S. 7). Es bleibt zu hoffen, daß künftige Forschungen beide Ansätze im Zeichen einer geschlechtergeschichtlich orientierten Bildwissenschaft zusammenführen werden.

1 B. Cantelupe: *The Anonymus Triumph of Venus in the Louvre*. In: *Art Bulletin* 44, 1962, S. 61-65 bringt die durch Strahlen mit ihren Verehrern verbundene Venus mit Darstellungen der Planetenkinder in Verbindung und interpretiert Venus als nicht nur fruchtbares, sondern friedensstiftendes weibliches Vorbild, das den kriegerischen Mann 'zähmt'.

2 Tatsächlich existieren nach Jacqueline M. Musacchio: *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*. Yale 1999, S. 130 nur drei explizite Dokumente zu derartigen Objekten. Diese wurden schon einige Zeit vor der Geburt erworben, andere Teller wurden vererbt. Ich danke Cornelia Logemann (Göttingen) für eine Überprüfung der Quellen.

3 Adrian Randolph: *Art for Heart's Sake: Configurations of Gender in 15th-Cen-*

tury Florence. In: *FrauenKunstWissenschaft* 24, 1997, S. 67-72.

4 Der Text spricht von Gott, der den Teufel in eine Falle lockte, indem dieser beim Tode Christi nur dessen vergänglichliches Fleisch, nicht aber seine unvergängliche Göttlichkeit erkannte. Daraus leitet sich m.E. die Aufforderung an die personifizierte Seele ab, mit ihrem liebenden Blick die schöne Oberfläche der Christuserscheinung zu 'durchschauen' (und nicht etwa phallisch-begehrlich zu 'durchdringen'. Vgl. Jeffrey Hamburger: *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven 1990 mit einer weiteren Interpretation.

5 Markus Müller, Katalogbeitrag. In: *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*. Hrsg. v. Allmuth Schuttwolf, Ostfildern 1998, S. 64.

- 6 Wie Anm. 5. Insbesondere der Beitrag von Markus Müller, Waz ist minne? Konturen eines unscharfen Phänomens, S. 50-59, hier: S. 53 bietet einen knappen, aber stringenten Überblick der Entwicklung seit dem 12. Jh. und stellt die Problematik eines solchen „Dekadenz- und Auflösungsmodells“ dar.
- 7 1410 stellt das Pariser Parlament in einer Streitsache zwischen den Mönchen von St. Denis und dem Kathedralkapitel fest,

Miniaturen seien anders als Statuen und Reliquiare Sache des Einzelnen und würden „heimlich“ gezeigt. Vgl. Paul Saenger: Books of Hours and Reading Habits of the Later Middle Ages. In: *Scrittura e civiltà* 9, 1985, S. 239-269 und Ingeborg Bähr: Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410. In: *Waltraf-Richartz-Jahrbuch* 45, 1984, S. 41-57.