**Dieses Dokument ist eine Zweitveröffentlichung (Verlagsversion) /
This is a self-archiving document (published version):**

Eric Burkart

Die Aufzeichnung des Nicht-Sagbaren. Annäherung an die kommunikative Funktion der Bilder in den Fechtbüchern des Hans Talhofer

Erstveröffentlichung in / First published in:

Das Mittelalter. 2014, 19(2), S. 253 – 301 {Zugriff am: 07.12.2019}. De Gruyter. ISSN 2196-6869.

DOI: <https://doi.org/10.1515/mial-2014-0017>

Diese Version ist verfügbar / This version is available on:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-714129>

„Dieser Beitrag ist mit Zustimmung des Rechteinhabers aufgrund einer (DFGgeförderten) Allianz- bzw. Nationallizenz frei zugänglich.“

This publication is openly accessible with the permission of the copyright owner. The permission is granted within a nationwide license, supported by the German Research Foundation (abbr. in German DFG).
www.nationallizenzen.de/

Eric Burkart

Die Aufzeichnung des Nicht-Sagbaren. Annäherung an die kommunikative Funktion der Bilder in den Fechtbüchern des Hans Talhofer

Abstract: The purpose of this paper is to discuss the communication strategies of medieval fightbooks and the purpose of integrated depictions of their authors and addressees. The point of departure is a series of three articles written by Jan-Dirk MÜLLER between 1992 and 1994, in which he analyses the relationship between mnemonic verses, glosses and didactic images in the tradition of the fencing master Johannes Liechtenauer. On the basis of a case study on the five surviving 15th century manuscripts ascribed to Hans Talhofer, who also stands in the tradition of Liechtenauer, the description of his personal martial art by the use of didactic images is examined.

Keywords: fightbook, Johannes Liechtenauer, Hans Talhofer, martial arts, tacit knowing

DOI 10.1515/mial-2014-0017

Zwischen 1443 und 1467 entstanden fünf umfangreiche Bildtraktate, die ein breites Spektrum an bewaffneten und unbewaffneten Kampftechniken in ganzseitigen Zeichnungen darstellen und diese mit der Person des Fechtmeisters Hans Talhofer (Talhoffer, Dalhofer) verknüpfen. Vier der Handschriften enthalten bildliche Repräsentationen des Meisters, der als Autor und Urheber der im Buch dokumentierten Kampfkunst präsentiert wird.¹

¹ Die fünf überlieferten Handschriften, die mit großer Wahrscheinlichkeit zu Lebzeiten des Hans Talhofer entstanden sind, bezeichne ich in diesem Aufsatz mit Siglen, die sich auf ihren aktuellen Aufbewahrungsort beziehen. Es handelt sich um die folgenden Manuskripte des 15. Jh.: TG – Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Chart. A 558; TK – Königseggwald, Gräfliches Schloss, Hs. XIX, 17–3; TB – Berlin, Kupferstichkabinett der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 78 A 15; TKØ – København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2º; TM – München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 394a. Vgl. Rainer Leng, Fecht- und Ringbü-

Diese Traktate dienen im vorliegenden Beitrag als Ausgangspunkt für die Bearbeitung von mehreren miteinander verschränkten Themenbereichen: In Anlehnung an die umfassenden Analysen von Jan-Dirk MÜLLER zur Kommunikationsstruktur spätmittelalterlicher Fechtbücher² soll die Funktion des Bildes als Darstellung von praktischen Körpertechniken untersucht werden. Daran anschließend soll geklärt werden, zu welchem Zweck in den Fechtbüchern Talhofers bildliche Repräsentationen des Fechtmeisters und seiner adeligen Schüler eingefügt wurden und mit welchen Mitteln die eindeutige Identifizierung dieser Figuren erreicht wird. Zusätzlich soll im Rückgriff auf soziologische Normkonzepte ein Referenzrahmen für die Charakterisierung von Zweikampfsituationen vorgeschlagen werden, anhand dessen sich approximativ die Verwendungskontexte der in den Fechtbüchern des Mittelalters beschriebenen Techniken einordnen lassen. Um auf eine möglichst trennscharfe Terminologie zur Bearbeitung des Gegenstandes zurückgreifen zu können, erfolgt zuvor eine Diskussion der verwendeten Begriffe ‚Fechtbuch‘ und ‚Kampfkunst‘.

Die Auswahl der fünf als Fallstudie herangezogenen Handschriften ist dabei zwar durch deren Verknüpfung mit der Figur des Hans Talhofer begründet, die Perspektive ist jedoch keineswegs eine biographische.³ In der bisherigen For-

cher (Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Bd. 4/2, Lfg. 1/2, Stoffgr. 38). München 2008, S. 35–62. Ich selbst habe mit den Mikrofilmen von TG und TB, dem Faksimile von TK (André Schulze [Hg.], *Der Königsegger Codex. Die Fechthandschrift des Hauses Königsegg*. 2 Bde. Darmstadt 2010) sowie den online verfügbaren Digitalisaten von TKø (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html, Zugriff: 05.03.2014) und TM (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00020451-7>, Zugriff: 05.03.2014) gearbeitet. Mein herzlicher Dank gilt Dierk Hagedorn (Hamburg), der mir seine Kopie des Mikrofilms von TG zur Verfügung gestellt hat.

² Vgl. Jan-Dirk Müller, *Bild – Vers – Prosakommentar am Beispiel von Fechtbüchern. Probleme der Verschriftlichung einer schriftlosen Praxis*. In: Hagen Keller, Klaus Grubmüller u. Nikolaus Staubach (Hgg.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen* (Münstersche Mittelalter-Schriften 65). München 1992, S. 251–282; ders., *Zwischen mündlicher Anweisung und schriftlicher Sicherung von Tradition. Zur Kommunikationsstruktur spätmittelalterlicher Fechtbücher*. In: Helmut Hunsbichler (Hg.), *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit* (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 596/Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 15). München 1992, S. 379–400; ders., *Hans Lecküchners Messerfechtlehre und die Tradition. Schriftliche Anweisungen für eine praktische Disziplin*. In: Ders. (Hg.), *Wissen für den Hof. Der spätmittelalterliche Verschriftungsprozeß am Beispiel Heidelberg im 15. Jahrhundert* (Münstersche Mittelalter-Schriften 67). München 1994, S. 355–384.

³ Über die Person des Fechtmeisters liegen derzeit nur wenige gesicherte Informationen vor, obwohl Talhofer auch außerhalb der ihm zugeschriebenen Fechtbücher gut belegt zu sein scheint und eine biographische Studie durchaus lohnen würde. Vgl. zur Biographie Talhofers

sung wurde besonders von Hans-Peter HILS der Versuch unternommen, aus den Fechthandschriften Rückschlüsse auf die ‚historische Persönlichkeit‘ Talhofers abzuleiten und zusätzlich zu den explizit markierten Repräsentationen des Meisters weitere ‚Selbstbildnisse‘ in den Werken zu identifizieren.⁴ Ebenso ging HILS davon aus, dass die in der Handschrift TK enthaltene narrative Bildserie zum gerichtlichen Zweikampf eine Form von nachträglicher Dokumentation eines real erfolgten Kampfes darstellen würde.⁵ Diese Annahmen sollen im Folgenden korrigiert werden. Es soll gezeigt werden, dass es sich bei den Fechtbüchern Talhofers keinesfalls um naturalistische Darstellungen von realen Kämpfen, sondern um hochgradig normative Zeugnisse handelt, die ein Idealbild des richtigen Fechtens gemäß einer Lehre präsentieren und diese unter Rekurs auf die Figur Talhofers zu autorisieren versuchen.

Der vorliegende Text gliedert sich damit in vier Abschnitte. Zunächst erfolgt eine Klärung der verwendeten Terminologie, an die sich in Weiterführung des Ansatzes von Jan-Dirk MÜLLER eine Diskussion der Kommunikationsstruktur spätmittelalterlicher Fechtbücher anschließt. Es geht mir dabei in erster Linie um die Strategien einer schriftsprachlichen und bildlichen Kommunikation über ein komplexes System von Körpertechniken und damit um die Übersetzung einer praktischen Kunst in das Medium Buch.⁶ Im Anschluss wird der situative

zuletzt die Arbeit von Daniel Jaquet, *Combattre en armure à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance d'après les livres du combat*. 2 Bde. Thèse Université de Genève 2013, Bd. 1, S. 196–207. Für die Übersendung der Arbeit danke ich Herrn Dr. Jaquet sehr herzlich.

4 Vgl. Hans-Peter Hils, *Die Handschriften des oberdeutschen Fechtmeisters Hans Talhoffer*. In: *Codices manuscripti* 9/3 (1983), S. 97–121; ders., *Meister Johann Liechtenauers Kunst des langen Schwertes* (Europäische Hochschulschriften, Serie 3, 257). Frankfurt a. M. 1985, S. 161–183. Die auf Hils zurückzuführenden Deutungen wurden in späteren Arbeiten zum Teil unkritisch übernommen. Vgl. Gundolf Keil, *Talhoffer, Hans*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl. Bd. 9 (1995), Sp. 592–595; Leng (Anm. 1), S. 48. Besonders in nicht wissenschaftlichen Publikationen fand diese ‚menschliche Seite‘ des Fechtmeisters großen Anklang. Vgl. André Schulze, *Mittelalterliche Kampfesweisen*. *Das Lange Schwert*. Mainz 2006, S. 9 u. passim, sowie Schulze (Anm. 1), bes. S. 71–77 (Kommentarband).

5 Hils stützte sich dabei auf nicht durch Belege gesicherte Angaben des Grafen zu Königsegg, in dessen Besitz sich TK befindet. Vgl. Hils, *Handschriften* (Anm. 4), S. 102 u. 116 m. Anm. 75. Diese Lesart hat ebenfalls Eingang in die Forschung gefunden. Vgl. Keil (Anm. 4), Sp. 594 und Leng (Anm. 1), S. 36, 51–54. Sie durchzieht zudem die fechtenthusiastischen Veröffentlichungen von André Schulze (Anm. 1 u. 4). Kritisch zu dieser Deutung hat sich bisher nur Thomas Stangier geäußert. Vgl. Thomas Stangier, „Ich hab ein hertz als ein leb ...“. *Zweikampfrealität und Tugendideal in den Fechtbüchern Hans Talhoffers und Paul Kals*. In: *Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut* (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 29). Landshut 2009, S. 73–93, hier S. 75.

6 Aufgrund dieser Übersetzungsprozesse handelt es sich bei Fechtbüchern auch der Definition von Birgit Emich folgend um eindeutig intermediale Zeugnisse. Vgl. Birgit Emich, *Bildlichkeit*

Kontext dieser Körpertechniken des Kämpfens erörtert und nach den jeweils gültigen sozialen Normen der Gewaltanwendung gefragt. Davon ausgehend folgt dann die eigentliche Fallstudie zu den fünf Fechtbüchern Talhofers, die entlang der zuvor erarbeiteten Dimensionen miteinander verglichen werden. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei den bildlichen Darstellungen des Hans Talhofer und seiner Schüler, dem situativen Kontext der vorgestellten Kampftechniken und der Funktion des Bildes als Repräsentation von praktischen Körpertechniken.

Fechten, Fechtbuch, Kampfkunst – zur verwendeten Terminologie

Während moderne Leser unter Fechten in der Regel das olympische Stoßfechten mit leichten Sportwaffen verstehen, verweist der Gebrauch der Vokabel *fechten* in deutschsprachigen Texten des Mittelalters ganz allgemein auf eine (meist bewaffnete) Kampfhandlung. In der mittelalterlichen Systematisierung der Künste und Handwerke wurde das Fechten als Bestandteil der *artes mechanicae* zu den Hofkünsten (*theatrica*) gezählt und ihm waren je nach Einteilungsschema zusätzliche Unterhandwerke zugeordnet, zu denen auch das in erster Linie waffenlose Ringen gehörte.⁷ Die Bedeutung des Verbs *fechten* war dabei an keine spezielle Waffe gebunden und entsprach eher der des englischen *to fight*, mit dem es die gleiche Wortwurzel teilt und das allgemein mit ‚kämpfen‘ zu übersetzen wäre.⁸ Ein mittelalterliches Fechtbuch ist also modern allgemeiner als ‚Kampfbuch‘ anzusprechen, zumal es in der Regel den Kampf mit ganz unterschiedlichen Waffengattungen sowie das bewaffnete und unbewaffnete Ringen behandelt.⁹

und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurensuche. In: Zeitschrift für historische Forschung 35 (2008), S. 31–56.

⁷ Vgl. den Beitrag von Matthias Johannes Bauer in diesem Band sowie Jaquet (Anm. 3), S. 43–47.

⁸ Die Verbindung lässt sich über das althochdeutsche Wort *fēhtan* und das angelsächsische *feohtan* herstellen. Vgl. Jacob u. Wilhelm Grimm, Fechten. In: Deutsches Wörterbuch. Bd. 3 (1862), Sp. 1388.

⁹ Vgl. Rachel Kellet, Royal Armouries Ms I.33. The Judicial Combat and the Art of Fencing in Thirteenth- and Fourteenth-Century German Literature. In: Oxford German Studies 41/1 (2012), S. 32–56, hier S. 34–37 sowie Jaquet (Anm. 3), S. 43–56. Auf die enge Verbindung von Fechten und Ringen hat besonders Rainer Welle, „... und wisse das alle höbischeit kompt von deme ringen“. Der Ringkampf als adelige Kunst im 15. und 16. Jahrhundert (Forum Sozialgeschichte 4). Pfaffenweiler 1993, hingewiesen.

Unter einem Fechtbuch verstehe ich entsprechend eine bebilderte oder unbilderte Fachschrift, die sich mit Theorie und Praxis der bewaffneten und unbewaffneten Kampfkunst auseinander setzt und die in der Regel einzelne Fechttechniken oder fechterische Lektionen präsentiert.¹⁰ Die bereits zeitgenössische Bezeichnung ‚Fechtbuch‘¹¹ täuscht jedoch leicht darüber hinweg, dass es sich besonders bei den frühen Exemplaren des 14. und 15. Jahrhunderts um eine außerordentlich heterogene Gruppe von Zeugnissen handelt, denen keineswegs die gleiche mediale Funktionslogik und ein einheitlicher Zweck oder Adressatenkreis zugeschrieben werden können.¹² Der überwiegende Teil der überlieferten Handschriften ist für den praktischen Gebrauch konzipiert, es existieren jedoch auch einige Exemplare, die höfischen Repräsentationsansprüchen genügen. Diese wenigen hochwertigen Exemplare tragen oft an konkrete Fürsten gerichtete Widmungen oder enthalten bildliche Repräsentationen der adeligen Adressaten. Reine Texthandschriften sind überliefert, bilden aber eher die Ausnahme. Die häufig vorhandenen Illustrationen sind meist von geringer zeichnerischer Qualität, was ebenfalls auf einen praktischen Gebrauch der Werke hindeutet.¹³ Die Verwendungs- und Rezeptionssituationen der Fechtbücher müssen daher relativ offen konzipiert und anhand einer detaillierten Analyse des jeweiligen Einzelzeugnisses erschlossen werden. Sie reichen von einer pragmatischen Fixierung konkreter Körpertechniken als Merkhilfe für Fechtlehrer und aktive Fechter bis hin zur Dokumentation von adeliger Standeszugehörigkeit und der Prachtentfaltung durch repräsentative Buchmalerei.

Die Bezeichnung der in den Fechtbüchern des Mittelalters beschriebenen Bewegungslehren als *Kampfkunst* bedarf angesichts der aktuellen diskursiven Aufladung des Begriffs in Abgrenzung zum *Kampfsport* ebenfalls einer Erläuterung. Diese Begriffsklärung ist in erster Linie nötig, um eine anachronistische Verwendung des modernen Sportbegriffs in Bezug auf Phänomene des europäischen Mittelalters zu vermeiden und sich gleichzeitig den aktuellen diskursiven Bezugsrahmen bewusst zu halten, vor dessen Hintergrund eine Beschäftigung mit vormodernen Formen des Zweikampfes zwangsläufig erfolgt. Das

¹⁰ Vgl. Jaquet (Anm. 3), S. 18–20.

¹¹ Vgl. etwa das Testament des Grafen Eberhard im Bart, Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 602 Nr 363 = WR 363, Bl. 5r, online verfügbar unter: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-23518> (Zugriff: 05.03.2014).

¹² Vgl. den Überblick bei Daniel Faustmann, Eines für Alle? Liechtenauersche Fechtbücher vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. In: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 17/1 (2012), S. 100–112. Faustmann liefert mit seinem Beitrag wichtige Anknüpfungspunkte und betont die Notwendigkeit detaillierter Einzelfallstudien, er bleibt seinen Lesern jedoch stellenweise die Belege für seine Lesarten und Schlussfolgerungen schuldig.

¹³ Vgl. Leng (Anm. 1), S. 1–5.

grundlegende Positionspapier der Kommission ‚Kampfkunst und Kampfsport‘, die am 21. September 2011 im Rahmen der Deutschen Vereinigung für Sportwissenschaft (dvs) gegründet wurde, markiert deutlich den im deutschsprachigen Raum verbreiteten Gegenbegriff zu Kampfkunst, ohne jedoch zu einer Klärung des Verhältnisses zwischen Kunst und Sport beizutragen.¹⁴ Nach meinem Verständnis beruht diese Gegenüberstellung in erster Linie auf einem Versuch der wechselseitigen Abgrenzung verschiedener moderner Praktiken voneinander. VertreterInnen einer als Kampfkunst angesprochenen Praxis grenzen sich von VertreterInnen des Kampfsports ab, indem sie darauf verweisen, eine über den nach sportlichen Regeln durchgeführten Wettkampf hinausgehende Lehre zu vermitteln. Die Alleinstellungsmerkmale dieser Kunst bestehen jedoch je nach Ansatz in einer ästhetischen Dimension der Übungen und des Übens, in einer philosophisch-ethischen Charakterbildung der Übenden oder im Erwerb einer Kampffähigkeit unter Bedingungen der ‚realistischen Selbstverteidigung‘ (im Gegensatz zum artifiziell reglementierten Sport unter dem Gebot des fairen Vergleichs).¹⁵ Der Begriff *Kampfkunst* schwankt in aktuellen deutschsprachigen Diskursen daher zwischen einem ästhetischen und einem handwerklich-praktischen Kunstbegriff und ist gleichzeitig vor allem durch Selbstzuschreibungen von praktizierenden ‚KampfkünstlerInnen‘ geprägt.¹⁶

In Abgrenzung hierzu verwende ich in diesem Beitrag den Begriff *Kampfkunst* übergreifend als Bezeichnung für jede spezialisierte Praxislehre des Kämpfens. Dabei gilt es zunächst zu begründen, warum nicht einfach von einer Ansammlung von Fecht- oder Kampftechniken gesprochen wird, sondern diese Bewegungssysteme als Kunst bezeichnet werden. Die erste Begründung liefern die Fechtbücher selbst, da sie durchgängig die Ausdrücke Kunst oder Fecht-

¹⁴ Vgl. das auf der dvs-Hauptversammlung am 21.09.2011 in Halle (Saale) vorgestellte Positionspapier: http://www.sportwissenschaft.de/fileadmin/img/gremien/kommissionen/Kampfsport_Kampfkunst/KommissionKuK.pdf (Zugriff: 14.03.2014).

¹⁵ Das Positionspapier der dvs-Kommission ‚Kampfkunst und Kampfsport‘ (Anm. 14) bleibt hier außerordentlich vage. Neben Versuchen einer anthropologisierenden Herleitung der praktischen ‚Kampf-Kunst‘ als Ergebnis der Herausbildung eines professionalisierten Kriegerstandes steht eine ästhetische Deutung des Kampfkunstbegriffs.

¹⁶ Die begriffliche Differenzierung geht damit in erster Linie auf den Versuch zurück, einige Formen des Kämpfens – sowie deren Training und insbesondere deren Vermarktung – von anderen abzugrenzen und ihre Überlegenheit in verschiedenen Aspekten zu behaupten. Ein ähnliches Motiv findet sich bereits in den Fechtbüchern des 14. Jh. Die einleitende Passage des um 1389 entstandenen Hausbuches Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 3227a, Bl. 13v–15r, das vermutlich die älteste Glossierung der Fechtlehre des Johannes Liechtenauer enthält, beginnt genau mit einer solchen Abgrenzung der eigenen Kunst von den ineffektiven Lehren anderer Fechter.

kunst verwenden.¹⁷ Des Weiteren markiert die ab dem 14. Jahrhundert zu beobachtende Kodifizierung von Bewegungssystemen, die als spezifische Kunstlehren häufig einem konkreten Urheber wie Johannes Liechtenauer, Hans Talhofer oder dem Meister Ott zugeschrieben werden, eine Professionalisierung des Fechtens und die Entstehung eindeutig identifizierbarer Schulen und Traditionslinien. Besonders die von Jan-Dirk MÜLLER untersuchten Mechanismen einer Verschriftlichung der zuvor schriftlosen Praxis des Kämpfens verweisen dabei auf die starke Anlehnung der Fechtlehren an akademische Traditionen. Die Merkverse des Johannes Liechtenauer werden entsprechend von Glossatoren als quasi-kanonische Texte kopiert, um in umfangreichen Kommentaren anschließend fechtpraktisch ausgelegt zu werden. Durch diese Form der Systematisierung werden die Kampftechniken aber über den Status einer unbewussten Praxis erhoben: Das Fechten wird als regelgeleitete *ars* zur Kunst, ist als solche theoriefähig und Gegenstand einer gebildeten Auslegungskultur.¹⁸ In Anbetracht der weiten Bedeutung des mittelalterlichen Verbs *fechten* und des hohen Strukturierungsgrades der überlieferten Fechtlehren stellt der Begriff Kampfkunst daher die passende Bezeichnung für den untersuchten Gegenstand dar.

Die Grundkonstellation der Weitergabe von praktischem Bewegungswissen bleibt jedoch trotz dieser Versuche einer Theoretisierung des Fechtens erhalten. Als Körpertechniken¹⁹ sind die Fechtbewegungen nicht natürlich, sondern sie sind als Praktiken sozial vermittelt und im Zuge komplexer Lernprozesse erworben. Kampfkunst stellt eine Kulturtechnik dar, die durch Nachahmung, Erklärung, Übung und Korrektur angepasst und weitergegeben wird. Am Anfang dieses sozialen Lernens steht dabei das subjektive Bewegungswissen eines erfahrenen Fechters oder Fechtlehrers. Dessen Fertigkeiten sind jedoch personen-gebunden und als Form von implizitem Wissen (*tacit knowing*)²⁰ nur bedingt

17 Vgl. u. a. den einleitenden Satz des Nürnberger Hausbuches (ebd., Bl. 13v): *Hie hebt sich an meister Lichtenawers kunst des fechtens mit deme swerte* [...]. Die lateinische Handschrift Leeds, Royal Armouries, MS I.33 bezeichnet die darin aufgezeichnete Lehre darüber hinaus als *ars dimicatoria* (Bl. 1r).

18 Vgl. bes. Müller, Bild (Anm. 2), S. 266.

19 Vgl. Rebekka von Mallinckrodt, Einführung. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit. In: Dies. (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*. Wolfenbüttel 2008, S. 1–14, die sich wiederum auf den erstmals 1935 erschienenen Aufsatz von Marcel Mauss stützt: Marcel Mauss, *Die Techniken des Körpers*. In: Ders., *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2: *Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken*. Wiesbaden 2010, S. 199–220.

20 Die Unterscheidung zwischen implizitem und explizitem Wissen geht auf den Natur- und Sozialwissenschaftler Michael Polanyi, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. Chicago 1958; ders., *The Tacit Dimension*. Chicago 1966 (= ders., *Implizites Wissen*. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt 1985), zurück.

intersubjektiv kommunizierbar.²¹ Zum vollständigen Verständnis ist für Dritte immer der Nachvollzug, das Nacherleben mit dem eigenen Körper notwendig. Das implizite Wissen des Fechtlehrers muss entsprechend in einen didaktischen Ansatz zur Vermittlung der individuell gekonnten Fertigkeiten übersetzt werden. Es folgt die Übertragung dieser normativen Form des ‚richtigen‘ Kämpfens in praktische Übungen und erläuternde Sprache, zunächst in gesprochene Sprache im Zuge des konkreten Unterrichts, wobei vermutlich über Generationen die Spezialbegriffe und Metaphern der Fechtsprache entstanden sind. Erst der nächste Schritt führt mit dem schriftlichen Abfassen von Texten und dem Entwerfen von Sinnbildern zu einer Entstehung von Fechtbüchern als materiell dauerhaften ‚Protokollierungen‘ der sonst flüchtigen Praxis des Fechtens. Hier zeigt sich auch, wie eingeschränkt der Einblick ist, den Fechtbücher den Historikerinnen in die tatsächliche Praxis des mittelalterlichen Fechtens gewähren.²²

Im Anschluss an diese Überlegungen verwende ich den Begriff *Kampfkunst* als Bezeichnung für zwei Dimensionen von körperlichen Fertigkeiten. Die erste Dimension betrifft die subjektive Ebene der Praktizierenden, die zweite bezieht sich auf eine intersubjektive oder diskursive Ebene der Kommunikation über diese subjektive Praxis des Kämpfens. Wie bereits die mittelalterliche Einordnung des Fechtens in das Schema der *artes mechanicae* nahelegt, leitet sich der Begriff der *Kampfkunst* dabei von der praktischen (Handwerks-)Kunst und nicht von einem primär durch die Ästhetik bestimmten Kunstbegriff ab, der mit den ‚schönen Künsten‘ erst ab dem 18. Jahrhundert dominierend wurde.²³ Auf der

21 Ein von Polanyi angeführtes Beispiel für *tacit knowing* ist das Fahrradfahren. Die Fähigkeit, auf dem Rad beim Anfahren das Gleichgewicht zu halten, stellt eine Körpertechnik dar, die nur bedingt durch Erklären oder Vormachen vermittelt werden kann. Sie muss in erster Linie mit dem eigenen Körper ausprobiert und erfahren werden. Erst dadurch wird sie zu einer Form von Wissen, das aber an die eigene Bewegungserfahrung und den eigenen Körper gebunden ist und sich gerade nicht in der Beschreibung der beim Fahrradfahren wirksamen physikalischen Gesetze (als Form von explizitem Wissen) erschöpft. Für nahezu alle Bereiche der *Kampfkunst* gelten die gleichen Ausgangsbedingungen.

22 Die Geschichtswissenschaft teilt damit die methodologischen Ausgangsbedingungen der Soziologie. Auch diese ist aufgrund der Flüchtigkeit der (eigentlich) untersuchten gegenwärtigen menschlichen Praxis auf eine materiell als dauerhaftes Zeugnis vorliegende ‚Protokollierung‘ sozialer Realität angewiesen (vgl. Ulrich Oevermann, Kontroversen über eine sinnverstehende Soziologie. In: Stefan Auenanger u. Margrit Lenssen [Hgg.], *Handlung und Sinnstruktur. Bedeutung und Anwendung der objektiven Hermeneutik*. München 1986, S. 13–83, hier S. 47–50), deren methodisch reflektierte Analyse erst intersubjektiv überprüfbare Aussagen zu dem Untersuchungsgegenstand erlaubt.

23 Vgl. Alfons Reckermann, *Kunst, Kunstwerk*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4 (1976), S. 1365–1378. Die Zuordnung des Fechthandwerks zur Untergruppe der Hofkünste legt jedoch gleichzeitig nahe, dass dem Fechten als Körpertechnik zusätzlich auch eine ästheti-

subjektiven Ebene beschreibt Kampfkunst daher analog zur Handwerkskunst die von einem Individuum erlernten Fertigkeiten zur bewaffneten und unbewaffneten Auseinandersetzung mit einem oder mehreren Gegnern. Diese Fertigkeiten sind als Körpertechniken und als implizites Wissen jedoch nur bedingt explizierbar. Auf einer intersubjektiven oder kulturellen Ebene bezeichne ich daher mit dem Begriff Kampfkunst zusätzlich die Dimension der Kommunikationsversuche über subjektiv gekonnte Fertigkeiten. Dieser Ebene von Kampfkunst sind alle erhaltenen Fechtbücher zuzuordnen, da sie Versuche einer Darstellung, Beschreibung, Kodifizierung oder didaktischen Vermittlung von Kampftechniken darstellen und nicht Bestandteil der subjektiven Praxis des Kämpfens, sondern der intersubjektiven Kommunikation *über* diese Praxis sind. Dabei spielt in den erhaltenen Zeugnissen häufig der Versuch einer Systematisierung und einer didaktischen Reduktion eine wichtige Rolle, mit der die kontingente Situation des Kampfes auf ein Set aus erprobten und zielführenden Körpertechniken reduziert werden soll. Fechtbücher des Mittelalters dokumentieren damit weder in der Realität beobachtete Kämpfe noch beschreiben sie die Variationsbreite theoretisch möglicher Kämpfe. Sie stellen in der Regel einen didaktischen Ansatz zur Vermittlung des richtigen Kämpfens aus der Perspektive ihrer Verfasser dar und haben damit einen stark normativen Charakter.²⁴

sche und besonders für adelig-höfische Kreise eine identitätskonstituierende Dimension zukam. Es wäre daher zu untersuchen, wie sich das Verhältnis zwischen praktischer Kampfkompetenz (im Sinne eines an der Meisterschaft in einer Tätigkeit orientierten Kunstbegriffs) und einer Ästhetisierung von Zweikampfpraktiken entwickelt und verändert hat. Dabei stellt sich auch die Frage nach der gesellschaftlichen Konnotation von Kampfkunst. Galt sie als Symbol für Macht und Virilität, als Ausweis für die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Elite, als Ausdruck für ein Ideal der Körperbeherrschung und der Höflichkeit, als negatives Zeichen für Gewaltaffinität oder als Ausdruck von aktuellen Diskursen der Selbstoptimierung? Zu gegenwärtigen Kampfkunst-Diskursen vgl. das Sonderheft ‚Martial Arts Studies‘ des von der Cardiff School of Journalism, Media and Cultural Studies herausgegebenen JOMEC Journal und darin bes. Esther Berg u. Inken Prohl, ‚Become your Best‘. On the Construction of Martial Arts as Means of Self-Actualization and Self-Improvement. In: JOMEC Journal 5 (2014), http://www.cardiff.ac.uk/jomec/jomecjournal/5-june2014/Berg_Prohl.pdf (Zugriff: 26.06.2014). Bei der vorgeschlagenen Ableitung einer Definition von Kampfkunst aus der Handwerkskunst geht es mir entsprechend nicht darum, dem Kämpfen eine ästhetische Dimension und eine Bedeutung für ästhetische Diskurse abzuspochen, sondern auf die körperliche und handfeste Grundlage dieser Diskurse zu verweisen.

²⁴ Vgl. Mallinckrodt (Anm. 19), S. 10 f.

Die Kommunikationsstruktur der Fechtbücher

Jan-Dirk MÜLLER hat sich intensiv mit den Strategien auseinandergesetzt, mit denen die Fechtbücher eine Kommunikation über die Praxis des Kämpfens anstreben. Er identifiziert drei Elemente: verknappte und zum Teil bewusst verschlüsselte Merkverse, Prosabeschreibungen und bildliche Darstellungen. Das undatierte aber vermutlich derzeit älteste bekannte Fechtbuch Leeds, Royal Armouries, MS I. 33 (ca. 1270–1300)²⁵ kombiniert entsprechend bereits lateinische Merkverse, Prosaanweisungen und serielle Federzeichnungen, während die von MÜLLER umfassend analysierten Handschriften in der Tradition des Fechtmeisters Johannes Liechtenauer allem Anschein nach ihren Ursprung in mündlich tradierten, zugleich aber durch schriftliche Aufzeichnung als *zedel* (von lat. *schedula*) gesicherten Merkversen hatten. Diese Merkverse waren mit Spezialbegriffen der Fechtsprache durchsetzt und bewusst verknappt und verschlüsselt, sodass sie aus sich selbst heraus nicht verständlich waren und die beschriebene Kunst vor einer allgemeinen Verbreitung geschützt wurde. Überliefert sind sie in der Regel als Kombination aus einer Abschrift der Verse und einer sie auslegenden Glosse. Die Glossierung leistet dabei innerhalb des Textes das, was in der *face-to-face*-Situation der kompetente Fechter oder Fechtmeister übernehmen würde. Sie deutet die aus sich selbst heraus unverständlichen Verse, die lediglich als Referenzen auf außerhalb ihrer selbst vorhandenes Bewegungswissen funktionieren und überführt sie in eine Prosabeschreibung von Bewegungsabläufen. Die Verse als verschlüsselte Memoriehilfe des auf Johannes Liechtenauer zurückgehenden didaktischen Ansatzes sind entsprechend nur in bereits (teilweise) entschlüsselter Form als Verbindung aus Vers und Glosse überliefert.²⁶ Da aber auch die auslegende Glosse nur eine textliche Beschreibung von impliziten und körpergebundenen Wissensbeständen darstellt, bleibt die kommunikative Lücke zwischen der praktischen Körpertechnik und deren sprachlicher Repräsentation bestehen.

Zusätzlich zu dieser Auslegung in den Glossen erfolgt in zahlreichen Fechtbüchern auch eine Bebilderung der Techniken, wie sie besonders in den hier untersuchten Fechtbüchern Talhofers zentral wird. Talhofers Fechtkunst steht ebenfalls in der Tradition der einflussreichen Lehre Liechtenauers. In der frühesten Handschrift TG werden etwa die als Autorität etablierten Merkverse kopiert, anstelle einer auslegenden Glossierung folgen darauf jedoch bildliche Repräsentationen von Fechtstücken. Diese Zeichnungen stellen zwar keine direkte Übersetzung der in den Versen beschriebenen Techniken in Bilder dar, sie ste-

²⁵ Vgl. Kellet (Anm. 9), S. 32.

²⁶ Vgl. generell die Serie der drei Aufsätze von Müller (Anm. 2).

hen aber in einem engen Zusammenhang zur Verslehre. Auf TG Bl. 48v–72r folgt so auf die Liechtenauer-Verse zum Kampf zu Fuß im Harnisch die Darstellung eines gerichtlichen Zweikampfes und der zugehörigen Techniken in eben dieser Waffengattung und Bl. 109v–133v verbindet eine dem Ringmeister Ott zugeschriebene Prosalehre des Ringens mit entsprechenden Darstellungen. Damit liegt die Vermutung nahe, dass das Bild bei Talhofer die Funktion der auslegenden Glossierung übernimmt, zugleich aber auch eigene Akzente im Sinne einer Adaption und Weiterentwicklung der Lehre Liechtenauers setzt. Dieser Anspruch auf Eigenständigkeit der Kampfkunst Talhofers zeigt sich auch daran, dass Talhofer in TK und TK $\emptyset$ eigene Verse im Stile Liechtenauers entwirft und sich mit dem Stechschild einer Waffengattung zuwendet, die in Liechtenauers Lehre nicht behandelt wird.

Aber auch die Bilder sind aus sich selbst heraus nicht völlig verständlich. Sie aktivieren zwar in ganz eigener Weise die Bewegungsvorstellung ihrer Rezipienten, indem sie durch Momentaufnahmen Fragen nach dem Davor und dem Danach der dargestellten Situation aufwerfen, im Vergleich zu den Prosa-beschreibungen sind sie jedoch nur bedingt in der Lage, komplexe Bewegungsabläufe und die wechselseitigen Zusammenhänge der Techniken darzustellen.²⁷

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen über die Kommunikations- und Verwendungssituationen ableiten, für welche die Fechtbücher ursprünglich angefertigt wurden? Von der Konzeptualisierung dieser Situation hängt nämlich ganz wesentlich ab, wie man als moderne Forscherin oder moderner Forscher die mediale Qualität der untersuchten Fechtbücher einschätzt. Ebenso wichtig für diese Beurteilung ist auch die Frage, welches Bewegungswissen man für die intendierten Rezipienten der Zeugnisse voraussetzt und über welches Bewegungswissen und welche Bewegungsvorstellung man selbst verfügt. In seiner grundlegenden Arbeit zu Fechtbüchern der Frühen Neuzeit schreibt Sydney ANGLO zu diesem Sachverhalt:

My concern throughout is with what the masters thought they were doing when they wrote their treatises, and with the methods whereby they sought to systematize the activities pursued in their schools in order to convey essential information to absent third parties – that is their readers. Some tackled this daunting task with heroic incompetence; others were remarkably intelligent, ingenious and effective. All merit serious attention.²⁸

Entscheidend für ANGLOS Analyse ist die an den Druckwerken der Frühen Neuzeit ausgerichtete Annahme einer Kommunikation unter Abwesenden *durch* das Buch. Bei auf Vervielfältigung und in der Regel kommerziellen Vertrieb ausge-

²⁷ Vgl. Müller, Messerfechtlehre (Anm. 2), S. 371–374.

²⁸ Sydney Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven 2000, S. 5.

legten Druckwerken trifft dies auch in den meisten Fällen zu, da kein persönlicher Kontakt zwischen den Urhebern des Zeugnisses und den Rezipienten angenommen werden kann. Für Handschriften, die als Einzelstücke oder in Serien von sehr kleinem Umfang produziert wurden, gelten jedoch andere Ausgangsbedingungen. Da ein Kontakt zwischen den jeweiligen Verfassern und den intendierten Rezipienten in einigen Fällen plausibel gemacht oder sogar belegt werden kann, muss daher die Möglichkeit berücksichtigt werden, dass diese frühen Fechtbücher als ein Medium für die Kommunikation unter Anwesenden *über* das Buch entstanden sind.²⁹ In diesem Fall wäre es dem Medium nur bedingt angemessen, eine Defizienz in der Bewegungsnotation als Makel zu konstatieren, wie ANGLO es für einige der frühen Fechtbücher tut.³⁰ Das von ihm vorgeschlagene und auf den ersten Blick sehr überzeugende Entwicklungsnarrativ von kommunikativ zunächst minderwertigen bzw. mit der Notation von komplexen Bewegungen experimentierenden Fechtbüchern, die sich im Zuge zunehmender medialer Kompetenz weiterentwickelten, wäre dann zumindest für die handschriftlichen Traktate des 14. und 15. Jahrhunderts zu überprüfen. Ebenso wenig, wie man einem Volksliederbuch ohne Noten vorwerfen sollte, dass man die Lieder ohne Kenntnis der Melodie nicht singen kann (weil die Melodie vom Medium als bekannt vorausgesetzt wird), könnte man daher frühen Fechtbüchern nicht vorwerfen, dass die Fechttechniken nicht selbsterklärend und für nicht-instruierte Dritte nicht nachvollziehbar seien. Liest man sie nämlich als Zeugnisse einer Kommunikation *über* das Buch unter Anwesenden, die zum Gelingen notwendig die Erläuterungen eines kompetenten Experten voraussetzt, dann wären sie lediglich als mediale Unterstützung der Kommunikation, als didaktisches Hilfsmittel für die praktische Unterweisung durch einen Lehrer oder als persönliche Gedächtnisstütze entstanden.³¹ Das ein Nichtverste-

29 Zu der Unterscheidung einer Kommunikation durch das Bild von einer Kommunikation über das Bild vgl. Ralf Bohnsack, Zum Verhältnis von Bild- und Textinterpretation in der qualitativen Sozialforschung. In: Barbara Friebertshäuser, Heide von Felden u. Burkhard Schäffer (Hgg.), Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft. Opladen 2007, S. 21–45, hier S. 24. Für diesen Literaturhinweis und weitere Anregungen danke ich Dr. Günter Burkart (Frankfurt).

30 Vgl. etwa seine Einschätzung zum Manuskript aus Leeds und dem darin dargestellten Kampfsystem: Anglo (Anm. 28), S. 126–128.

31 Der anwesende Experte muss dabei keineswegs immer der Autor oder der im Fechtbuch als Autorität angeführte Meister gewesen sein. Auch wenn ich diesen Fall am Beispiel Talhofers für die Handschrift TM weiter unten zu plausibilisieren versuche, kann in der konkreten Rezeptionssituation jede in der Fechtpraxis kompetente Person die Rolle des Text und Bild erläuternden Experten übernommen haben. Eine derartig vorgestellte Rezeptionssituation kann auch an Erkenntnisse über den höfischen Umgang mit Büchern anknüpfen, die durch passagenweises Vorlesen in einer Gruppe eben auch Anlass für eine Kommunikation der anwesenden

hen der beschriebenen oder dargestellten Bewegung verursachende Defizit wäre entsprechend den (modernen) Rezipienten und nicht dem Medium selbst anzulasten, da das Medium immer auf außer seiner selbst liegende Wissensbestände verweist.

In Anlehnung an Michael POLANYIS Definition von implizitem Wissen müssen Medien, die Kampfkunst als Körpertechnik und *tacit knowing* thematisieren, aber auch unabhängig von der intendierten Rezeptionssituation immer defizitär bleiben, weil das in ihnen thematisierte Wissen sich nur bedingt explizit machen lässt:

Rules of an art can be useful, but they do not determine the practice of an art; they are maxims, which can serve as a guide to an art only if they can be integrated into practical knowledge of the art. They cannot replace this knowledge. [...] An art which cannot be specified in detail cannot be transmitted by prescription, since no prescription for it exists. It can be passed on only by example from master to apprentice. This restricts the range of diffusion to that of personal contacts.³²

Das Defizit des Mediums ist damit in letzter Instanz nicht dem Medium, sondern der nicht vollständig medialisierbaren Praxis des Fechtens geschuldet. Darauf verweist auch bereits der anonyme Glossator der Verse Liechtenauers in der Nürnberger Handschrift relativ weit am Anfang seiner programmatischen Vorrede: *Auch merke das und wisse, das man nicht gar eygentlich und bedewtlich von dem fechten mag sagen und schreiben ader auslegen, als man is wol mag czeigen und weisen mit der hant.*³³ Fechtbücher können daher – gleich ob sie sich mnemotechnischer Merkverse, einer textlichen Beschreibung von Bewegungen oder bildlicher Repräsentationen bedienen – immer nur auf praktische Wissensbestände verweisen, die außerhalb ihrer selbst liegen. Um sie zu verstehen,

Rezipienten untereinander boten. Vgl. Birgit Franke u. Barbara Wenzel, Bildsozialisation und Bildpolitik. Die Heldenwelt Karls des Kühnen. In: Klaus Oschema u. Rainer C. Schwinges (Hgg.), Karl der Kühne von Burgund. Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft. Zürich 2010, S. 81–107, hier S. 84. Einen spannenden Sonderfall stellt die folgende Handschrift dar: Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2° Cod. Ms. philos. 62. Es handelt sich um eine vollständige handschriftliche Kopie des 1539 in Wittenberg von Hans Lufft gedruckten Werks ‚Ringerkunst‘ des Fabian von Auerswald. Vgl. Leng (Anm. 1), S. 122, 142. Dabei werden jedoch nicht nur die Graphiken und der Text des Druckwerks detailgetreu kopiert, sondern das Werk wird auch mit einem umfangreichen Kommentar versehen, der die gezeigten Ringtechniken selbstständig auslegt und zum Teil umdeutet. Damit wurde hier ein gedrucktes Buch – wie zuvor die kanonisierten Merkverse Liechtenauers – zum Gegenstand einer nachträglich glossierenden Auslegung durch einen kompetenten Experten.

³² Polanyi, Personal Knowledge (Anm. 20), S. 50, 53.

³³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 3227a, Bl. 15r.

ist entsprechend zusätzlich zur Texthermeneutik eine Form von Bewegungshermeneutik nötig, die nicht ohne semantisches Wissen um die Bedeutung von Kampftechniken und grammatisches Wissen um die grundlegenden Dynamiken des Kampfes auskommt. Der Erwerb dieses praktischen Wissens bleibt aber stets auf subjektive praktische Erfahrungen und den persönlichen Kontakt mit Lehrenden und Übungspartnern angewiesen.

Die situative Normierung von Gewalt

Gewaltausübung unterliegt als menschliches Handeln immer einer Vielzahl von sozialen Normen.³⁴ Diese Normen werden im Zuge der Sozialisation vermittelt, sind gruppenspezifisch bzw. Gruppen konstituierend und situativ gebunden. In Bezug auf diese stets vorhandene Normierung von Gewalt stellt sich die Frage, wie der Referenzrahmen zu konzipieren ist, anhand dessen die in den Fechtbüchern Talhofers behandelten Techniken einer Verwendungssituation zugeordnet werden können. In den Fechtbüchern des späten Mittelalters findet sich allgemein die Differenzierung zwischen einem Kampf *czu schimpfe* und einem Kampf *czu ernste*.³⁵ Diese Differenzierung legt nahe, dass in einem Kampf *czu schimpfe* die Gewaltausübung in höherem Maße normiert war als bei einem ernsten Kampf und dass der Grad an legitimer Gewalt einer Beschränkung unterlag. Wie genau diese Normierung von Gewalt allerdings im Einzelfall aussah, ist noch nicht hinreichend erforscht. Es gilt daher, weder einen Kampf *czu schimpfe* anachronistisch in die Nähe eines modernen Sportkonzepts³⁶ zu rücken, noch ernste Kämpfe als nicht normiert zu konzeptualisieren.³⁷ Die Situation des gericht-

34 Heinrich Popitz, *Die normative Konstruktion von Gesellschaft*. Tübingen 1980, S. 10 f., definiert den Begriff der Norm wie folgt: „Ein Verhalten, das wir als zukünftiges Verhalten erwarten können; ein Verhalten, das bestimmten Verhaltensregelmäßigkeiten entspricht; ein gesolltes, desideratives Verhalten, ein Verhalten, das mit Sanktionsrisiko bei Abweichungen verbunden ist: Offenkundig sind dies die vier Kennzeichen, die im allgemeinen mit dem Begriff der sozialen Norm verbunden werden.“

35 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 3227a, Bl. 15v.

36 Entsprechend geht Christian Jaser, Ernst und Schimpf. Fechten als Teil städtischer Gewalt- und Sportkultur. In: Uwe Israel u. d. (Hgg.), *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit* (erscheint Berlin 2014), auch in Bezug auf die temporären Veranstaltungen der städtischen Fechtschulen von einer „Prämisse der Unentscheidbarkeit in *ernst* oder *schimpf*“ aus.

37 Dieses Missverständnis besteht jedoch in erster Linie im Rahmen der oben angesprochenen Diskurse um die begriffliche Abgrenzung zwischen Kampfsport und Kampfkunst. Heutige Systeme, die mit der Vermittlung von effektiven Selbstverteidigungstechniken werben, verweisen in diesem Kontext gerne auf den Unterschied zwischen dem auf vermeintlich ‚regellose‘ Kämp-

lichen Zweikampfes, die eine zentrale Stellung in den Handschriften Talhofers einnimmt, zeigt etwa, dass ein ernster und mit unbeschränkter Gewalttätigkeit ausgetragener Kampf hochgradig juristisch normiert ablaufen konnte. Der mittelalterliche Gerichtskampf unterlag der Aufsicht einer juristischen Institution, durch die eine Einhaltung der explizit vereinbarten Kampfregularien unter Androhung von Sanktionen sichergestellt wurde. Im Unterschied zum gerichtlichen Zweikampf sind jedoch auch ernste Kämpfe vorstellbar, die spontan entstanden und entsprechend nicht durch eine explizite Vereinbarung der Kampfparteien, sondern lediglich implizit durch soziale Normen verregelt waren. Auch für derartige Situationen werden in den Handschriften Talhofers spezielle Techniken vorgestellt (Abb. 1 u. 2).³⁸

Um sich den in Talhofers Fechtbüchern dargestellten situativen Kontexten der Fechttechniken anzunähern, unterscheide ich im Folgenden zwischen drei Faktoren der Gewaltanwendung: der impliziten oder expliziten Form der Normierung, den inhaltlichen Dimensionen dieser Normierung sowie der Wahrscheinlichkeit und den zu erwartenden Konsequenzen eines Bruchs dieser Normen.³⁹ Eine zusätzliche Fokussierung dieser Perspektive lässt sich durch die Einbeziehung sozialkonstruktivistischer Ansätze erreichen, die stärker auf den Zusammenhang zwischen Normen und der Anerkennung gruppenspezifischer Identitäten verweisen.⁴⁰ Entscheidend ist dabei die Verknüpfung von kollektiven Erwartungshaltungen an das Verhalten Einzelner mit der Bestätigung einer

fe vorbereitenden eigenen Ansatz und dem artifiziellen Fairnessregeln unterliegenden (und deshalb für die Selbstverteidigung unbrauchbaren) Kampfsport.

38 TK0 und TM zeigen mehrere Situationen, die nur einem nicht explizit verregelten Kampf unter Einsatz maximaler Gewalttätigkeit entspringen können. Zu nennen sind vor allem der in TK0, Bl. 119r und TM, Bl. 121v gezeigte *notstand wen zwen über ain sind* als Verteidigung gegen zwei Angreifer gleichzeitig sowie der Kampf als Leichtbewaffneter gegen einen Angreifer mit Speer in TK0, Bl. 77r, dem als Ablenkung der Hut ins Gesicht und im Anschluss der Dolch in die Brust geworfen wird.

39 Da es mir zunächst um eine Annäherung an gesellschaftliche Rahmenbedingungen von historischen Zweikampfformen geht, bietet sich hier ein auf soziale Normen zugeschnittenes Modell an. Die vorgeschlagenen Überlegungen stellen damit eine stärker an gesellschaftlichen Strukturen orientierte Perspektive dar, die komplementär von einer praxeologischen Perspektive ergänzt werden müsste. Darunter sollte jedoch keine auf die ‚tatsächlichen Praktiken‘ der Akteure (die sich in den überlieferten Zeugnissen der untersuchten Epoche nur in Form von Spuren erhalten haben, die sie in den materiell aufgezeichneten zeitgenössischen Diskursen hervorgerufen haben) abzielende Untersuchung verstanden werden, sondern ein Ansatz, der sich auf Grundlage der erhaltenen Zeugnisse um eine Rekonstruktion von historischen Habitusformationen und deren Bezug zum Zweikampf bemüht.

40 Zur Verknüpfung von sozialer Identität und gesellschaftlicher Norm vgl. Francesca Cancian, *What Are Norms? A Study of Beliefs and Action in a Maya Community*. Cambridge 1975, insbes. S. 135–159.

Abb. 1: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 394a, Bl. 121v (http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00020451/image_244).

bestimmten sozialen Identität innerhalb der Bezugsgruppe. Eine Norm ließe sich entsprechend vereinfacht als geteilte Überzeugung beschreiben, dass z. B. ein Ritter, der sich im Kampf ‚ehrenhaft‘ verhält, ein ‚guter Ritter‘ ist. Ein Ritter, der dann im Kampf unehrenhaftes Verhalten an den Tag legt, muss mit einer Statuseinbuße (er ist ein ‚schlechter‘ Ritter) oder sogar mit dem Identitätsverlust, also der Aberkennung seines Status als Ritter rechnen.⁴¹ Entsprechend er-

⁴¹ Einen prägnanten Fall der Aberkennung einer ritterlich-elitären Identität, wenngleich aus dem Umfeld militärischen Kampfverhaltens, ist im Protokollbuch des Ordens vom Goldenen Vlies dokumentiert. Anlässlich des ersten Ordenskapitels im Jahre 1431 wurde mehreren designierten Mitgliedern des bereits ein Jahr zuvor von Herzog Phillip dem Guten von Burgund gegründeten Ordens das Privileg der Mitgliedschaft wieder nachträglich aberkannt. Als Grund wird unritterliches Verhalten im Kampf angegeben (in diesem Fall das Verlassen des Schlachtfeldes, also die Flucht und der damit verbundene Vorwurf der Feigheit), wodurch die Ritter sich in den Augen des Ordensgründers als unwürdig erwiesen und zugleich gegen die in den Statuten explizit fixierten Normen des Ordens verstoßen hätten. Spannend ist hierbei auch der Protest des ausgeschlossenen Jean de Neufchâtel, der zu seiner Verteidigung angibt, nicht über die Statuten des Ordens und damit über die Gültigkeit der betroffenen Norm informiert gewesen zu sein. Vgl. Sonja Dünnebeil (Hg.), Die Protokollbücher des Ordens vom Goldenen Vlies. Bd. 1: Herzog Philipp der Gute 1430–1467 (Instrumenta 9). Stuttgart 2002, S. 31–33, 203f. (Statuten des Ordens, § 16).

Abb. 2: København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2°, Bl. 77r (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

öffnet sich ein relativ breiter Raum für die mit diesem Konzept erfassbaren Wirkungsweisen von Normen. Wird eine Norm im Zuge von Sozialisationsprozessen als Bestandteil einer subjektiven Identität internalisiert, so wirkt sie sich direkt auf die Handlungspräferenzen eines Akteurs aus: ein ‚Christ‘, der davon überzeugt ist, dass er nur dann ein ‚guter Christ‘ ist, wenn er sich an die dekalogische Norm des Tötungsverbots hält, wird häufig davon absehen, sein Gegenüber im Streit zu erstechen. Aber auch ohne eine Internalisierung der Norm kann normkonformes Verhalten begünstigt werden. Sei es, dass der ‚Christ‘ sein Verhalten an den kollektiven Normen seiner Religionsgemeinschaft ausrichtet, weil er eine Bestätigung seiner sozialen Identität als ‚guter Christ‘ nicht gefährden will oder weil er die obrigkeitliche Verfolgung wegen Mordes fürchtet. Entsprechend ist es für Normen auch von Bedeutung, welche gesellschaftlichen Sanktionsmechanismen zu ihrer Durchsetzung vorhanden sind.⁴² Normen haben

⁴² Aus praxeologischer Perspektive wäre zudem das Verhältnis zwischen explizit und implizit normierten Formen des Zweikampfes und dem Habitus der Kämpfenden von besonderem Interesse. Insbesondere in Bezug auf nicht explizit normierte Situationen wie spontane Auseinandersetzungen und den Kampf im Krieg stellt sich hier die Frage nach der Integration bestimmter Normen in den Habitus eines Akteurs oder einer sozialen Gruppe. Zur Bestimmung des

einen präskriptiven Charakter, indem sie erwartete oder wünschenswerte Verhaltensweisen definieren. Sie determinieren Handlungen jedoch keineswegs und die Existenz einer Norm ist kein Garant für deren Einhaltung. Entsprechend darf wiederkehrend beobachtbares Verhalten (als das ‚Normale‘) nicht mit dem Sollenscharakter des Normativen verwechselt werden. Auch der ‚gute Christ‘ kann im Affekt sein Messer ziehen und sein Gegenüber tödlich verletzen.

Da der Grad und die Inhalte einer Normierung des Kampfverhaltens aus der Perspektive des Sozialkonstruktivismus von den Identitäten der Akteure abhängig sind, herrscht bei spontanen, nur implizit durch soziale Normen mit begrenztem Geltungsbereich verregelten Kämpfen jedoch eine hohe Unsicherheit bezüglich der Gültigkeit einzelner Normen. Die Teilnehmer des Kampfes müssen situativ einschätzen, an welche Normen das Gegenüber sich gebunden fühlt und wie wahrscheinlich eine Übertretung dieser Normen im konkreten Zusammenhang erscheint. Im Gegensatz dazu stehen explizit normierte Formen des Kämpfens, bei denen sich die Kämpfenden im Vorhinein über die Gültigkeit der Normen verständigen. Die mögliche Existenz von zusätzlichen Sanktionsinstanzen und die Anwesenheit eines Publikums, das die im Kampf zur Disposition stehenden sozialen Identitäten validiert, erhöht hier die Wahrscheinlichkeit für normkonformes Kämpfen. Auch diese Faktoren beseitigen die Möglichkeit eines Normbruches im Affekt oder aus kühler Berechnung jedoch nicht. Die Gefahr einer Überschreitung aller Normen des Kämpfens (Gewaltexzess) ist damit jeder Kampfsituation inhärent und musste immer bis zu einem gewissen Grad Bestandteil der Situationseinschätzungen der Kämpfenden sein.⁴³

Allein die Möglichkeit eines mit maximaler Gewalttätigkeit vorgetragenen Angriffs in jeder Kampfsituation – sei er durch die geltenden Normen legitimiert oder aus der stets vorhandenen Möglichkeit eines Normbruchs hervorgegangen

Verhältnisses von Normen und Habitusformationen vgl. Ralf Bohnsack, *Habitus, Norm und Identität*. In: Werner Helsper, Rolf-Torsten Kramer u. Sven Thiersch (Hgg.), *Schülerhabitus. Theoretische und empirische Analysen zum Bourdieuschen Theorem der kulturellen Passung* (Studien zur Schul- und Bildungsforschung 50). Wiesbaden 2014, S. 33–55.

⁴³ Vgl. die Behandlung von idealtypischen Verläufen sozial akzeptierter Auseinandersetzungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit bei Jaser (Anm. 36). Die Einhaltung der impliziten Fairnessregeln bei nicht explizit verregelten Straßenkämpfen, die Jaser folgerichtig mit der sozialdisziplinierenden Funktion von verregelt ablaufenden Fechtschulen verknüpft, war aber entsprechend nie garantiert und alle Beteiligten mussten stets mit einem lebensbedrohlichen Normbruch durch ihr Gegenüber rechnen. Auch wenn im Normalfall der städtischen Streitkultur das ernsthafte Verletzen und Töten des Gegners daher nicht intendiert war, bannte die Existenz dieser impliziten Normen des Kämpfens jedoch nicht die grundlegende Gefahr für Leib und Leben der Beteiligten. Insbesondere dann nicht, wenn zur Zurückweisung von Beleidigungen die ersten Messer gezogen wurden.

Abb. 3: København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2º, Bl. 76v (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

– musste auch Einfluss auf die Praxis des Kampfkunstunterrichts haben. Am Beispiel von Talhofers Fechtbüchern zeigt sich etwa, wie viel Raum hier der Behandlung von Techniken eingeräumt wird, die augenscheinlich auf das ernsthafte Verletzen und Töten des Gegners abzielen. Fechten im 15. Jahrhundert kann zwar nicht auf die Vorbereitung für ernste und lebensbedrohliche Situationen maximaler Gewalttätigkeit reduziert werden, mit der Möglichkeit einer Übertretung aller sozialen Normen des Kämpfens hatten aber alle gewaltsamen Konfrontationen das Potential, in eine solche Situation umzuschlagen. Der Unterricht in der Fechtkunst musste also eine Form von praktischer Gewaltkompetenz in variablen Situationen zum Ziel haben, deren Vermittlung spezialisierte Lehrer wie Hans Talhofer übernahmen. Auffällig ist dabei besonders in der Handschrift TKØ, wie explizit die Verletzungen und das Blut des Gegners nach erfolgreicher Anwendung von Techniken, die auf das Töten und Verstümmeln abzielen, dargestellt werden (Abb. 3).⁴⁴

Dabei ist es interessant, dass gerade die Vorbereitung auf derartige ernste Situationen maximaler Gewalttätigkeit in der Unterrichtspraxis hochgradig normiert und kontrolliert ablaufen musste. Während bei städtischen Fechtschulen

⁴⁴ Vgl. besonders TKØ, Bl. 76v, 79v, und 123rv.

bestimmte Techniken⁴⁵ aufgrund ihrer Gefährlichkeit verboten waren, galt es ja hier gerade, diese gefährlichen Angriffe und die Reaktionen darauf für den Ernstfall zu trainieren. Es wird also auch im Rahmen des Erlernens von lebensgefährlichen Techniken – wie Christian JASER es für die städtischen Fechtschulen herausgearbeitet hat – zu einer Einübung von Praktiken der Selbstdisziplinierung gekommen sein, die ein sicheres und verletzungsaarmes Üben mit den Lehrern und Trainingspartnern ermöglichten. An dieser Diskrepanz zwischen der Vorbereitung auf potentiell tödliche Gewalt und der dafür nötigen, stark reglementierten Übungssituation zeigt sich auch das funktionale Defizit von Kampfkunstunterricht im Vergleich zur Praxis des Kämpfens: der Unterricht bleibt in der Kommunikation *über* die Praxis des Kämpfens und beim konkreten Einüben der Fertigkeiten in der Regel eine Simulation und damit immer eine *Fiktion* des Ernstfalls. Der Fechtlehrer kann die Richtigkeit seines didaktischen Ansatzes daher immer nur behaupten. Eine Möglichkeit zur Demonstration der Techniken in letzter Konsequenz ist nicht gegeben, da sonst der Fechtschüler oder ein anderer Proband verstümmelt oder getötet würde. Die Wahl eines Fechtlehrers ähnelt damit der Wahl eines besonders sicheren Autos – um zu überprüfen, ob das konkrete Einzelfahrzeug mit Fahrgastsicherheitszelle und Airbags wirklich hält, was es laut Produktwerbung und Crashtests verspricht, müsste man es im Ernstfall erst materialzerstörend testen. Aus dieser strukturellen Situation lässt sich bereits ableiten, wie zentral der Ruf eines Fechtmeisters gewesen sein muss und welche Bedeutung *self-fashioning* für diesen Berufsstand hatte. Weiterhin stellt sich die Frage, ob die expliziten Gewaltdarstellungen von blutig abgetrennten Händen und abgeschlagenen Köpfen in den Fechtbüchern Talhofers nicht auch ein mediales Substitut waren. Die Fechtbücher konnten so die blutig im Bild dargestellte Effektivität von Talhofers Kampfsystem visualisieren, die sonst im Unterricht nur angedeutet oder behauptet werden konnte. Das Bild würde damit zur Beglaubigungsstrategie für die Richtigkeit der im Fechtunterricht eingeübten Praxis.

Personendarstellungen in den überlieferten Fechtbüchern des Hans Talhofer

Im folgenden Abschnitt sollen Aufbau und Inhalt der fünf als Fallstudie untersuchten Handschriften verglichen werden. Dabei gilt es einerseits, durch eine

⁴⁵ Etwa die Techniken, die u. a. in Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. I.6.4.2, Bl. 15r im Kontext einer Ringlehre als *mordstuck* (Mordstücke) bezeichnet werden.

Gegenüberstellung der in den Fechtbüchern erfolgenden Identifizierungen einzelner Figuren als konkrete Personen die Arbeiten von HILS zu korrigieren und zu zeigen, dass es sich nur bei den explizit zugeordneten Darstellungen um Repräsentationen Talhofers handelt. Ebenfalls soll gezeigt werden, dass es sich bei der Bildnarration in TK nicht um die nachträgliche Aufzeichnung eines ‚realen‘ Gerichtskampfes handelt und dass die Annahme einer Porträtähnlichkeit der Fechter in der zeichnerisch hochwertigsten Handschrift TM, wie es HILS folgend die kunsthistorische Arbeit von Regina CERMANN⁴⁶ nahelegt, sehr unwahrscheinlich ist. Schließlich soll die Beziehung der Bildlehren Talhofers zur Textlehre des Johannes Liechtenauer untersucht werden und eine Einschätzung erfolgen, auf welchen Grad und welche Form der Normierung die bei Talhofer gezeigten Techniken ausgerichtet waren.

Die Biographie des historischen Hans Talhofer ist bislang geschichtswissenschaftlich kaum erforscht worden.⁴⁷ Talhofer scheint jedoch von 1433 bis 1482 urkundlich nachweisbar zu sein und der Fechtbruderschaft der Marxbrüder angehört zu haben, die 1487 von Friedrich III. als erste zunftähnliche Fechtvereinigung ein kaiserliches Privileg erhielt.⁴⁸ Für eine Untersuchung der medialen Funktion der sich auf Talhofer als Autoritätsfigur beziehenden Fechtbücher ist seine Biographie aber auch nur bedingt relevant.⁴⁹ Besonders die von HILS

⁴⁶ Vgl. Regina Cermann, *Der Bidpai Ms. 680 in Chantilly*. Magisterarbeit Berlin 1991, S. 97–99, online verfügbar unter: http://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_kunstgeschichte/Texte/Cermann_Magisterarbeit_Text.pdf (Zugriff: 19.03.2014).

⁴⁷ Einen Ausgangspunkt für weiterführende Untersuchungen bietet jedoch die Sammlung von möglichen Erwähnungen Talhofers in online verfügbaren Verwaltungs- und Gerichtsakten, die von Jens Peter Kleinau (Frankfurt) auf seinem Blog zusammengestellt wurden. Vgl. <http://talhoffer.wordpress.com> (Zugriff: 20.02.2014).

⁴⁸ Vgl. zur Biographie und den Werken des Hans Talhofer zusätzlich zu der bereits zitierten Literatur (Anm. 3, 4 u. 5): Hans Peter Hils, „Der da sigelos wirt, dem sleht man die hant ab“. Zum Stand der hauptberuflichen Fechter nach mittelalterlichen Rechtsquellen. In: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Germanistische Abteilung 102 (1985), S. 328–340; ders., „Kempen unde er Kinder ... de sin alle rechtelos“. Zur sozialen und rechtlichen Stellung der Fechtmeister im späten Mittelalter. In: Jörg Fichte, Karl Heinz Göller u. Bernhard Schimmelpfennig (Hgg.), *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen 1984*. Berlin u. a. 1986, S. 255–271; ders., *Reflexionen zum Stand der hauptberuflichen Fechter des Späten Mittelalters unter Berücksichtigung historischer Rechtsquellen*. In: Gundolf Keil (Hg.), *Würzburger Fachprosa-Studien. Beiträge zur mittelalterlichen Medizin-, Pharmazie- und Standesgeschichte aus dem Würzburger medizin-historischen Institut*. Michael Holler zum 60. Geburtstag (Würzburger Medizinhistorische Forschungen 38). Würzburg 1995, S. 201–215.

⁴⁹ Da die Biographie ein im Forschungsprozess aus der Analyse zahlreicher verstreuter Zeugnisse gebildetes Modell eines Lebenslaufes darstellt, muss eine werkimmanente Analyse der auf Talhofer verweisenden Fechtbücher immer parallel zu einer Rekonstruktion seiner Bio-

Abb. 4: København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2°, Bl. 11r (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

vorgenommene Deutung der Illustrationen zu Beginn der Handschrift TKø⁵⁰ als Repräsentationen Talhofers hat zu fragwürdigen Aussagen zu dessen vermeintlicher Persönlichkeit geführt, etwa, dass Talhofer zur Demonstration seiner Kraft beim Zerreißen von Ketten dargestellt würde oder dass er mehrere Schreiber gleichzeitig beschäftigt habe und sich mit seinen Fechtschülern gemeinsam porträtieren ließ (Abb. 4 u. 5).⁵¹

Generell bestehen drei Möglichkeiten, einen Bezug zwischen einer bildlichen Repräsentation und einer real existierenden Person herzustellen. Durch einen in das Bild eingefügten Text oder eine Bildunterschrift kann durch Nennung des Namens und der Titel eine Zuordnung zwischen dem Bild und einem bestimmten Individuum hergestellt werden. In diesem Fall weist der den Be-

graphie und in einem ersten Schritt auch unabhängig davon erfolgen. Die Untersuchung der Fechtbücher (als primäre Spuren einer vergangenen Lebenspraxis) einem Wissen um die Biographie (als aus zahlreichen verstreuten Primärzeugnissen konstruiertes Modell eines Lebensverlaufs) subsumtionslogisch unterzuordnen hieße, sich in einen schlechten hermeneutischen Zirkel zu begeben.

⁵⁰ Vgl. TKø, Bl. 11rv.

⁵¹ Vgl. Hils, Handschriften (Anm. 4), S. 111, 120, Anm. 130; Keil (Anm. 4), Sp. 594; Leng (Anm. 1), S. 48.

Abb. 5: Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2°, Bl. 11v (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

trachtern bekannte Name die bildliche Repräsentation als die bezeichnete Person aus. Ein ähnlicher Effekt kann durch die Beigabe eines Wappens oder eindeutiger Attribute erfolgen, wie es bei einer Vielzahl von Heiligendarstellungen oder Repräsentationen fürstlicher Herrscher der Fall ist. Die Identifizierung verläuft hier bei den Betrachtern ebenfalls über die Herstellung einer Verbindung zwischen den Attributen und einer mit diesen Zeichen verknüpften Person. Eine dritte denkbare, in Handschriften des 15. Jahrhunderts jedoch sehr selten angewandte Möglichkeit besteht in der naturalistischen Abbildung der Gesichtszüge einer bestimmten Person. Ein Beispiel hierfür findet sich in einer Abschrift des ‚Girart de Roussillon‘, die für Herzog Philipp den Guten von Burgund nach 1448 angefertigt wurde. Hier wurde der Darstellungstyp aus dem von Rogier van der Weyden angefertigten Porträt Philipps in die Widmungsminiatur der Handschrift übernommen.⁵² Obwohl dieses Beispiel einem völlig anderen künstlerischen und sozialen Umfeld entstammt, als es für die Handschriften Talhofers angenommen werden kann, scheint HILS aber von einer Identifizierung Talho-

⁵² Vgl. Till-Holger Borchert, Das Bildnis Karls des Kühnen. In: Ders., Susan Marti u. Gabriele Keck (Hgg.), Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur. Bern u. a. 2008, S. 73–81, hier S. 74.

fers über die Gesichtszüge ausgegangen zu sein, als er die durch keinerlei eindeutige Attribute oder Beischriften näher bestimmten Figuren in TKø als Repräsentationen Talhofers angesprochen hat. Insbesondere bei einer Kombination der aufgezählten Möglichkeiten der Identifizierung einer bildlichen Repräsentation gilt es daher, zwischen einer Darstellung individualisierter Gesichtszüge und einer tatsächlichen Porträtähnlichkeit zu unterscheiden. Besonders augenscheinlich lässt sich die Notwendigkeit dieser Differenzierung an mittelalterlichen Heiligendarstellungen zeigen. Diese verfügen häufig über individualisierte Gesichter, die jedoch aufgrund der Darstellung einer dem Künstler keinesfalls von Angesicht zu Angesicht bekannten Person keine Porträtähnlichkeit besitzen können.⁵³ Dennoch folgt auch die Kunsthistorikerin Regina CERMANN in ihrer Arbeit teilweise der Lesart von HILS, indem sie aufgrund der starken Individualisierung der Figuren in TM eine Porträtierung von Fechtschülern Talhofers für möglich hält (siehe Abb. 1).⁵⁴

Die im Folgenden einzeln besprochenen Handschriften wurden zwar bereits von LENG beschrieben⁵⁵ sowie von HILS verglichen und in eine zeitliche Reihung gebracht, ein intensiver Detailvergleich entlang der in diesem Beitrag skizzierten Fragen hat jedoch bislang nicht stattgefunden. Aus diesem Zuschnitt ergeben sich allerdings gewisse Längen in der Darstellung, die vor allem den Bildbeschreibungen und dem Vergleich ähnlicher Abbildungen innerhalb des Korpus geschuldet sind.

Gotha (TG)⁵⁶

TG stellt das vermutlich früheste Fechtbuch der untersuchten Auswahl dar. Es trägt auf Bl. 1r einen inzwischen überklebten und beschädigten Besitzvermerk Talhofers (*Das büch ist maister hanssen talh [...]*) und eine Datierung auf das Jahr 1443 (*yhesus Xps amen. 1443*). Es wird auf Bl. 2r dann von der Darstellung

⁵³ Vgl. weiterführend zur Porträtähnlichkeit im 15. Jh.: Stefan Weppelmann, Zum Schulterblick des Hermelins. Ähnlichkeit im Portrait der italienischen Frührenaissance. In: Ders. u. Keith Christiansen (Hgg.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*. München 2011, S. 64–76.

⁵⁴ Vgl. Cermann (Anm. 46), S. 97–99.

⁵⁵ Da es mir leider nicht möglich war, eine Autopsie der Handschriften vorzunehmen, verweise ich für alle im Folgenden wiedergegebenen kodikologischen Beschreibungen und weiterführende Literatur auf den von Rainer Leng bearbeiteten Abschnitt im Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (Anm. 1), S. 40–56.

⁵⁶ Zur Beschreibung der Handschrift vgl. Leng (Anm. 1), S. 42–47.

eines unter einer Kreuzigungsgruppe knienden Mannes mit Oberlippenbart eingeleitet, der in der linken Hand ein langes Schwert mit der Klinge nach oben gerichtet am Parier hält und die rechte Hand auf seine Brust gelegt hat. Auf Höhe des Gesichts entspringt ein Spruchband mit dem Text: *Hilff got du ewiges wort dem leib hie der sel dort. Amen.* Der Mann trägt eng anliegende, schmucklose Kleidung und ist mit Ausnahme von Waffe, Bart und Spruchband durch keine weiteren Attribute gekennzeichnet. Ob es sich um eine Repräsentation Talhofers mit einer Form von Devise oder um den Archetyp des gottesfürchtigen Fechters handelt, kann letztlich nicht entschieden werden.

Es folgen unkommentierte Zeichnungen zum Bloßfechten mit dem langen Schwert, an die sich eine Abschrift der ‚Namenmantik‘ des Hans Hartlieb anschließt, ein Traktat, der auf Grundlage der Namen der Kontrahenten Vorhersagen über den Ausgang eines Kampfes und entsprechend die Wahl eines für die eigene Seite günstigen Kampftages ermöglichen soll. Bezeichnenderweise folgt auf diese Strategie der Kontingenzbewältigung ab Bl. 18r eine Abschrift der *zedel* mit den Merkversen des Johannes Liechtenauer zum langen Schwert und zum Rossfechten, die in der Überschrift einen zusätzlichen Verweis auf das Jahr ‚48‘ (vermutlich 1448) enthält (*Hye hebt sich an meister liechtenawers chunst desz lengen swerts anno domini xlviii jar*). Die Verse Liechtenauers sind dabei im Vergleich zu den Abschriften in anderen zeitgenössischen, ungebildeten Handschriften stark verderbt und sie stehen für sich, ohne durch eine Prosaglosse ausgelegt zu werden (vgl. Bl. 18v: *Daß ist der text an dy außlegung*).⁵⁷ Es schließt sich eine umfangreiche Bildnarration zur Vorbereitung und Durchführung eines gerichtlichen Zweikampfes an. Dargestellt werden Szenen zur Beauftragung eines Fechtmeisters und zur Vorbereitung von dessen Klienten auf das Ordal. Die bildliche Repräsentation des Fechtmeisters wird dabei häufig durch eine charakteristische Kopfbedeckung kenntlich gemacht, etwa bei seiner Ankunft zu Beginn der Lehrzeit auf Bl. 27r, wo zusätzlich auch die Beischrift *Meister seyt mir got wilkumm* als Figurenrede des Klienten eine Situation der Begrüßung verbildlichen soll. Auf Bl. 26v wird der Fechtmeister zudem in aufwendiger Kleidung mit Rittergürtel und Schwert abgebildet, was eine soziale Gleichstellung zwischen dem Meister und seinem Klienten zu suggerieren scheint.⁵⁸ Die Darstellung dieser Attribute wird jedoch nicht einheitlich durchgehalten, zudem wird die Meisterfigur teilweise mit Bart und teilweise ohne dargestellt. Insgesamt sind die Zeichnungen auch von einer minderen Qualität, die eine porträtähnliche Darstellung der Gesichtszüge keinesfalls zulässt. Ohne eine Identifi-

⁵⁷ Vgl. Müller, Messerfechtlehre (Anm. 2), S. 371–373.

⁵⁸ Vgl. Stangier (Anm. 5), S. 74 und Hils, Reflexionen (Anm. 48), S. 210–213, wobei die Deutung der Bildnarration bei Hils überzeugender ist.

zierung der Meisterfigur durch eine Beischrift als Repräsentation Talhofers lässt sich damit nicht entscheiden, ob es sich um eine idealtypische Darstellung der Vorbereitung eines Gerichtskampfes handelt oder ob Talhofer sich hier persönlich in seiner Rolle als Fechtlehrer verewigen lassen wollte.

Der neben dem getilgten Besitzeintrag einzige weitere Verweis auf ihn als Person findet sich in TG im Rahmen dieser ersten Bildnarration auf Bl. 28r, wo über dem beim Gebet abgebildeten und für das Ordal gekleideten Klienten mit Stechschild und Kolben das in TK, TB und TKØ ebenfalls überlieferte Wappen Talhofers eingefügt ist. Das in TK und TB einzeln dargestellte Symbol von zwei überkreuzten und abwärts gerichteten langen Schwertern, die durch eine Krone gesteckt sind, wird in TG jedoch auf einem diagonal geteilten Wappenschild in den Farben rot und (grünlich-)schwarz abgebildet. Der Wappenschild wird zudem von einem Stechhelm mit Helmdecke gekrönt, der als Helmzier ursprünglich eine Art Peitsche trug. Diese ist in TG jedoch (vermutlich von einem späteren Besitzer) mit einem Anker übermalt worden. Das Wappen entspricht damit in seiner ursprünglichen Anlage bis auf die Farben des Wappenschildes der späteren Version aus dem Manuskript TKØ des Jahres 1459, wobei HILS vermutet, dass es erst nachträglich in TG eingefügt wurde.⁵⁹

An diese erste Bildnarration zum Gerichtskampf mit Stechschild und Kolben, die mit dem Tod des Gegners und dem Dankgebet des Klienten endet, schließt sich erneut ein Textteil an. Auf Bl. 48v beginnen Liechtenauers Verse zum Harnischfechten zu Fuß. Auf sie folgt – wie eine Form von bildlicher Glosierung – eine zweite Bildnarration zur Durchführung eines Gerichtskampfes im Harnisch mit langem Schwert und Speer, die ebenfalls mit dem Tod eines der Kombattanten und dem Dankgebet des überlebenden Siegers endet. In keiner der beiden Narrationen werden die dargestellten Kämpfer dabei durch irgendwelche Attribute real existierenden Personen zugeordnet oder durch Beischriften namentlich identifiziert. Eine vom Aufbau her gleiche, wenn auch in den Techniken und einigen Details variierende Bildnarration zur Durchführung eines Gerichtskampfes im Harnisch findet sich auch in TB und TK, hier ist der siegreiche Schüler jedoch jeweils durch Beischrift oder Wappen als Adressat der Handschrift kenntlich gemacht und die Figur des Fechtmeisters wird als Repräsentation Talhofers ausgewiesen.

⁵⁹ Vgl. Hils, *Handschriften* (Anm. 4), S. 111f.; ders., *Meister* (Anm. 4), S. 178f. Hils vermutet, dass die Peitsche als Helmzier von einem späteren Besitzer mit einem Anker übermalt und so mit Blick auf das Wappen des zeitgenössischen Fechtmeisters Paul Kal ‚korrigiert‘ wurde. Kals Wappen mit einem Anker als Helmzier findet sich in Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Chart. B 1021, Bl. 1v sowie in Bologna, Biblioteca universitaria, Ms. 1825, Bl. 5v. Die Variante aus der Bologneser Handschrift ist abgedruckt bei Welle (Anm. 9), S. 241.

In TG folgen Fechtstücke in Rüstung mit Mordäxten sowie ohne Rüstung mit Nierendolchen. Auf Bl. 109v beginnt dann der Text einer Meister Ott zugeschriebenen Ringlehre, die in Prosa verfasst und in einzelne Ringerstücke unterteilt ist. An diese Lehre schließen sich wiederum bildliche Darstellungen von Ringtechniken an. Den Abschluss des Manuskripts bilden ab Bl. 141r dann Zeichnungen zu verschiedenen Kriegstechniken (Personenaufzüge, mechanische Geräte, Schwimmhilfen, Taucheranzüge), die starke Ähnlichkeit zu den auf Konrad Kyeser zurückgehenden Belfortis-Handschriften aufweisen.

TG hat aufgrund der großen thematischen Variationsbreite den Charakter einer Sammelhandschrift. Der Codex verbindet die augenscheinlich als Autorität guter Kampfkunst etablierten Textlehren der Meister Liechtenauer und Ott mit bildlichen Repräsentationen zur Kampfkunst. Auffällig ist hierbei der Einsatz von komplexen Bildnarrationen zur Darstellung der Vorbereitung und Durchführung eines Gerichtskampfes sowie zur Verbildlichung von Bewegungsabfolgen innerhalb einzelner Fechtstücke. Für die Einstufung als Sammelhandschrift sprechen auch die vier Schreiberhände und die elf unterschiedlichen Zeichner, die in Verbindung mit den zwei enthaltenen Datierungen auf einen längeren Zeitraum der Entstehung hindeuten. Eindeutig identifizierte bildliche Repräsentationen von Hans Talhofer sowie von anderen Zeitgenossen fehlen in TG. HILS hat die These geäußert, dass es sich bei TG um ein frühes Exemplar zum persönlichen Gebrauch Talhofers gehandelt habe.⁶⁰ Neben dem Besitzvermerk spricht auch die Anlage des Codex für diese These, da in ihm die zeichnerisch noch relativ rohen Bildtypen, die in den späteren Handschriften wieder auftauchen, zusammen mit Wissen aus anderen Quellen gesammelt präsentiert werden. Der Kontrast zwischen TG und den späteren Werken wird besonders deutlich, wenn man die Handschrift mit den direkt an adelige Schüler Talhofers adressierten Exemplaren TK und TB vergleicht.

Königseggwald (TK) und Berlin (TB)⁶¹

TK und TB sind sich in Anlage und Ausführung so ähnlich, dass sie nur gemeinsam sinnvoll behandelt werden können. Da TB jedoch zu einem unbekannten Zeitpunkt in falscher Reihenfolge neu gebunden wurde, wird das Ausmaß dieser Übereinstimmung nicht sofort deutlich. Es zeigt sich erst durch den hier erstmals vollständig vorgenommenen Bild-zu-Bild-Vergleich. Es empfiehlt sich für

⁶⁰ Vgl. Hils, Handschriften (Anm. 4), S. 103f.

⁶¹ Zur Beschreibung der Handschriften vgl. Leng (Anm. 1), S. 40–42, 51–54.

eine Darstellung des Inhalts, von der in der Reihung nicht verfälschten Handschrift TK auszugehen, auch wenn TK mit nur 61 Folia im Vergleich zu TB mit 77 Folia einen geringeren Umfang hat.⁶² Da die Seiten von TK (modern) paginiert sind, während bei TB die einzelnen Blätter gezählt werden, verweisen Seitenzahlen im folgenden Vergleich auf TK und Folio-Angaben auf TB.

TK beginnt auf S. 1 mit einer Vorrede, die beschreibt, wie sich *ain byder man* verhalten soll, wenn er eine Herausforderung zum ersten Zweikampf erhält oder selbst eine solche ausspricht. Betont wird eingangs die in einem solchen Fall notwendige Ausbildung des Kämpfers durch einen professionellen Lehrer und das enge, auf gegenseitige Treue gegründete Verhältnis zwischen Fechtmeister und Klient. Entscheidend ist dabei die Geheimhaltung. Der Meister darf die *haimlichkeit* des Schülers nicht verraten und auch niemandem mitteilen, welche Techniken er den Schüler lehrt – wohl damit dessen Widersacher durch die Kenntnis der Ausbildungsinhalte keinen Vorteil erlangen und sich auf die Strategie der Gegenseite einstellen kann. Es folgt eine Art verkürzte Trainingslehre, in der Vorschriften zum Gottesdienstbesuch, zum täglichen Training und der Ernährung des Schülers gemacht werden. Schließlich wird auch die Durchführung des Gerichtskampfes knapp behandelt, für den als Austragungsort der

62 Die erste Zahl bezieht sich auf die (moderne) Paginierung der Tafeln des Königsegger Codex (TK), während in runden Klammern die entsprechenden Folia aus dem in der Reihenfolge veränderten Berliner Manuskript (TB) angegeben sind: 1–2 [Vorrede, Lehrgedicht] (keine Entsprechung), 3 (15r), 4 [leer], 5 (15v), 6 [leer], 7 (9r), 8 [leer], 9–10 (19rv), 11–20 (10r–14v), 21–22 (5rv), 23–24 (20rv), 25–26 (6rv), 27–34 (24r–27v), 35–36 (4rv), 37–38 (16rv), 39–40 (8rv), 41–42 (7rv), 43–44 (23rv), 45 (1r), 46 [leer], 47 [Talhofer übergibt Luthold von Königsegg ein Schwert] (k. E.), 48 [leer], 49–54 (34r–36v), 55–56 (50rv), 57–58 (49rv), 59–62 (46r–47v), 63–64 (40rv), 65–66 (39rv), 67–68 (42rv), 69–70 (41rv), 71–74 (51r–52v), 75–76 (48rv), 77–78 (43rv), 79–80 (38rv), 81–84 (58r–59v), 85–86 (53rv), 87–88 (57rv), 89 [Kampf mit Stangen] (k. E.), 90 [dgl. m. Speeren] (k. E.), 91–92 (33rv), 93–94 (56rv), 95–96 (45rv), 97–98 (55rv), 99–108 [Stücke zum Rossfechten] (k. E.), 109–110 (29v, 29r), 111–112 [Rossfechten] (k. E.), 113–114 (31v, 31r), 115–116 (30v, 30r), 117–118 (28rv), 119–120 (k. E.), 121 [Abschiedsszene zwischen Meister und Schüler] (32r). Über TK hinausgehend beinhaltet TB folgende Darstellungen: (2r–3v), (17r–18v), (21r–22v) [jeweils zusätzliche Techniken zur Bildnarration des Gerichtskampfes im Harnisch mit langem Schwert], (32v) [Ring], (37r) [Kleidung und Rüstung für einen Gerichtskampf im Harnisch, unbekleideter Kämpfer und Gehilfe], (37v) [dgl. für den Gerichtskampf ohne Harnisch], (44rv) [Ring], (54rv) [Kampf mit langem Messer und Buckler], (60rv) [Kampf Dreschflegel vs. Speer, Dreschflegel vs. Dreschflegel], (61r) [Ring], (62rv) [Abbildungen von Varianten der im Manuskript verwendeten Waffen: Stechschild, Buckler, lange Messer, lange Schwerter, Stangenwaffen, Flegel, Dolche], (63r) [Repräsentation Talhofers zusammen mit den Adressaten des Codex, David und Buppelin vom Stain], (63v–77v) [zwei miteinander vermischte Bildnarrationen mit Techniken für den Gerichtskampf mit Stechschild und Keule sowie mit Stechschild und Schwert, auf Bl. 63v u. 73v jeweils Abschluss der Narration mit Dankgebet des überlebenden Siegers].

Rechtsraum einer Stadt nötig ist, die beiden Streitparteien freies Geleit gewähren muss. Auf der Verso-Seite schließt sich eine kurze Verslehre an, die vom Stil her stark an die Adelsvorrede der Merkverse Liechtenauers⁶³ angelehnt ist, mit dieser aber nicht übereinstimmt. Während TG also noch die Verse Liechtenauers treu, wenngleich in verderbter Version kopiert, scheint TK sich von dieser Tradition zu emanzipieren und eine eigene Variante zu präsentieren. Der Abschluss der Verse verweist zudem rekursiv auf das die Kampfkunst enthaltende und diese bildlich darstellende Buch als Lernhilfe: *Daruff so merke und bruch all din stercke/als in der rechte wage nach gütter kunst so frage/und sich dein bûch gar eben an so vindst du eß gemalet vor dier stan*. Das Buch wird seinem Leser und Empfänger damit bereits im Rahmen der Vorrede possessiv zugeordnet und durch das aus der Perspektive des Fechtmeisters verfasste Lehrgedicht als Informationsquelle empfohlen. Unterhalb der Verse findet sich auch ein erster Verweis auf die Autoritätsfigur und den Adressaten der Schrift: *Hie will Lwthold von Künigsegg lernen zû dem ernst von dem Talhofern. Got erlauff uns aller schwern*. Nach den allgemein gehaltenen Bestimmungen zum Verhältnis von Lehrer und Schüler auf der ersten Seite vollzieht der Text hier die konkrete Etablierung eines solchen Ausbildungsverhältnisses zwischen Talhofer und Luthold von Königsegg. Mit den bildlichen Darstellungen von Fechttechniken, welche die folgenden Seiten füllen, begibt sich TK damit aber scheinbar in einen performativen Selbstwiderspruch: Der anfängliche Text fordert eine Geheimhaltung der gelehrtten Kunst zum Schutz des Fechtschülers, die Bilder offenbaren sie jedoch jedem Leser.⁶⁴ Als wichtigster Unterschied zwischen TK und TB fällt auf, dass sowohl Vorrede und Lehrgedicht als auch die namentliche Nennung von Fechtmeister und Schüler in TB völlig fehlen. Die Handschrift TB ist zudem generell wesentlich textärmer, was sich etwa in stark verkürzten oder fehlenden Beischriften zu den Illustrationen äußert.

Der erste und umfangreichste Abschnitt von TK befasst sich mit dem Gerichtskampf im Harnisch. Eingeleitet wird dieser Teil auf S. 3 von der Darstellung eines knienden Kämpfers in voller Rüstung, der mit gefalteten Händen zu einer von Wolken umgebenen Christusdarstellung aufblickt. Neben ihm entspringt eine Banderole mit dem bereits aus TG bekannten Text (*Hilf got du ewiges wort dem lib hie der sel dort*) und vor ihm ist ein verhängter Sarg aufgebahrt.

⁶³ Vgl. u. a. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 3227a, Bl. 18r.

⁶⁴ Dieser Widerspruch ließe sich in zwei Richtungen auflösen: entweder, indem man den Schüler als alleinigen Empfänger der Handschrift annimmt, der dann mit Blick auf ein mögliches Engagement im Rahmen eines Zweikampfes zu seiner eigenen Sicherheit für deren geheime Verwahrung zu sorgen hätte, oder, indem man davon ausgeht, dass die Handschrift nicht zur Vorbereitung auf einen konkret bevorstehenden Zweikampf angefertigt wurde.

Der Kämpfer wird zudem durch ein Wappen (rote Rauten auf gelbem Grund) als Mitglied des Hauses Königsegg ausgewiesen, wobei keine Beischrift ihn eindeutig einem konkreten Vertreter dieser Linie zuordnet. Die exakte motivische Entsprechung findet sich in TB auf Bl. 15r, jedoch ist hier ein anderes Wappen abgebildet (drei gestürzte Wolfsangeln übereinander, darüber ein Helm mit einer aufrechten Wolfsangel und Pfauenfedern als Helmzier), das den dargestellten Kämpfer als Mitglied des Hauses vom Stain ausweist. In TK folgen Darstellungen von Ausgangspositionen und Techniken zum Kampf im Harnisch mit dem langen Schwert, die von kurzen Beischriften erläutert werden. Sie finden ebenfalls ihre exakte Entsprechung in TB, jedoch sind dort die Beischriften verkürzt oder fehlen teilweise ganz. Die sich anschließende Bildnarration zur Durchführung eines gerichtlichen Zweikampfes im Harnisch wird in TK von einer Repräsentation des Adressaten und des Autors eingeleitet. Auf S. 18 kniet ein Mann mit kurzen Haaren und einfacher Kleidung vor einem stehenden Kämpfer mit halblangen blonden Locken, dem er beim Anlegen der letzten Teile seines Harnischs hilft. Beide sind lediglich durch die kurze Beischrift als konkrete Personen identifiziert (*Hie leytt Hans Talhofer Lwthold von Künigsegg an*). Das wiederum bis ins Detail gleiche Bild findet sich in TB auf Bl. 13v, jedoch ohne jegliche konkrete Identifizierung der Personen und mit einer allgemein gehaltenen Beischrift (*Da lei[t] man in an*).⁶⁵ Das folgende Bild in TK zeigt auf S. 19 den Einzug in die Schranken und nennt in der Beischrift wiederum Talhofer mit Namen. Das Äquivalent in TB auf Bl. 14r trägt erneut eine nicht personalisierte Beischrift. Es folgt eine doppelseitige Abbildung der beiden im Kampfring sitzenden Kontrahenten auf S. 20 und 21 in TK, die in TB getrennt wurde und sich auf Bl. 14v und Bl. 5r findet. TK identifiziert den auf der linken Seite sitzenden Adressaten durch ein zu seinen Füßen platziertes Wappen und die Nennung seines Namens in der Beischrift (*Da sitzt Lwthold von Künigsegg*), während sein Gegner unbestimmt und anonym bleibt (*Und da sein wider sach*). Im Gegensatz dazu stellt TB die Verknüpfung mit dem Haus vom Stain lediglich über das an gleicher Stelle platzierte Wappen her und verzichtet auf eine Namensnennung. In TK schließt sich nun der ‚Kampf‘ der beiden Kontrahenten an, wobei sich die narrativen und aufeinander beziehenden Bewegungsfolgen auf den Anfang (Wurf der Speere und Beginn des Fechtens mit den Schwertern) und das Ende der Bildserie beschränken (Bodenkampf und Erstechen des Gegners mit dem Dolch). Dazwischen finden sich Technikdarstellungen, die im Rahmen des Szenarios bleiben,

⁶⁵ Aufgrund der Qualität des mir vorliegenden Mikrofilms ist diese Transkription mit einem Fragezeichen zu versehen.

aber für sich stehen und narrativ nicht miteinander verbunden sind.⁶⁶ Diese Bildfolge findet sich exakt gleich auch in TB, hier werden jedoch zusätzlich weitere Darstellungen von einzelnen und narrativ nicht in die Rahmenhandlung eingebundenen Techniken eingefügt (Bl. 2r–3v, 17r–18v, 21r–22v). TB geht in ihrem technischen Repertoire damit deutlich über TK hinaus. Die nach Meinung von HILS einen realen Gerichtskampf dokumentierende und in beiden Handschriften für verschiedene Adressaten weitgehend identische Bildfolge entpuppt sich damit aber als bloße Fiktion. Sie dient einer Darstellung des rechtlichen Rahmens für einen Gerichtskampf und als didaktisches Hilfsmittel für die Vermittlung des zugehörigen Repertoires an Kampftechniken, jedoch nicht der nachträglichen Darstellung eines faktisch durchgeführten Zweikampfes, wie es auch der von André SCHULZE herausgegebene Kommentarband zur Edition von TK fälschlich suggeriert. Dass hier auch adelige Memoria betrieben wird, steht außer Frage. Erinnert wird jedoch daran, dass Luthold von Königsegg und den Brüdern vom Stain durch Hans Talhofer Fechtunterricht erteilt wurde und nicht, dass diese Adeligen erfolgreich einen gerichtlichen Zweikampf bestritten haben.

Die weiteren direkten Identifizierungen der Akteure in TK und ihre Entsprechungen in TB lassen sich summarisch behandeln: TK zeigt den überlebenden Sieger auf S. 45 beim Dankgebet und weist ihn durch Wappen und Namensnennung im Text des Gebets als Luthold von Königsegg aus. TB bringt das Motiv mit dem Wappen des Hauses vom Stain und mit abweichendem Gebetstext ohne namentliche Identifizierung auf Bl. 1r. Auf S. 47 wird der Empfänger der Handschrift noch einmal in voller Rüstung, mit daran befestigtem Wappenschild mit roten Rauten auf gelbem Grund, einem Turnierhelm mit einer Helmzier aus roten Federn und einer rot-weißen Helmdecke abgebildet. Er wird durch die Beischrift als Luthold von Königsegg ausgewiesen, der vom ebenfalls im Text benannten Talhofer ein Schwert gereicht bekommt. Eine Entsprechung in TB fehlt. Eine ähnliche Darstellung, ebenfalls mit Wappen und Beischrift findet sich in TK nochmals auf S. 49. Hier sitzt Luthold von Königsegg in voller Rüstung auf einem geschnitzten Stuhl und der mit Mantel und Kopfbedeckung dargestellte Talhofer reicht ihm einen Dolch. Die bildliche Entsprechung findet sich in TB auf Bl. 34r. Hier erscheint der Sitzende jedoch als eine Art personifiziertes Wappen derer vom Stain. Die Figur trägt keine Rüstung, an der Stelle des Kopfes sitzt der Helm mit Helmdecke und Helmzier, die Brust wird weitgehend vom Wappenschild mit den gestürzten Wolfsangeln verdeckt. Weder der Klient noch die Repräsentation des Fechtmeisters werden in TB durch die Bei-

⁶⁶ Als Beispiel kann etwa TK, S. 30, mit der Beischrift *Das schwert niemen* angeführt werden. Die hier gezeigte Entwaffungstechnik wird auf S. 31 jedoch nicht weiter verfolgt, sondern es wird die Reaktion auf einen völlig anderen Angriff gezeigt.

schrift eindeutig identifiziert. Die Szene leitet in beiden Handschriften die Darstellungen von ungewappneten Dolchtechniken ein. TK bringt dann auf S. 71 eine neue Einleitung für den Abschnitt zum Ringkampf, auf der die beiden sich gegenüber stehenden Figuren einfache Kleidung tragen und lediglich durch den Kommentar identifiziert werden (*Da will Lwthold von Küngsegg lernen ringen von dem Talhoffer*). TB bringt das gleiche Bild ohne Namensnennung auf Bl. 51r, zeigt aber eine stärker individualisierte Darstellung des Schülers, der auch in den sich anschließenden Bildfolgen durch seine langen Haare und die zweifarbige Kleidung identifizierbar bleibt. Diese Repräsentation des Schülers wird in TB nur an einer Stelle mit einem Namen in Verbindung gebracht: Auf Bl. 63r sind drei Personen nebeneinander stehend abgebildet, ganz rechts steht die Figur mit den schulterlangen Locken. Die mittlere Figur hat die Arme verschränkt, während ihr die linke Figur einen Arm auf die Schulter legt und mit der freien Hand eine Zeigegeste macht, auf welche die rechte Figur gestisch reagiert. Die Beischrift zeigt, dass es sich hier um Repräsentationen des Fechtmeisters mit in diesem Fall gleich zwei Schülern handeln soll: *Da stat her David und Buppelin vom Stain, gebrueder, und hand die kunst duy in disem büch stat gelernnet von Hansen Dalhofer*. Auffällig ist dabei, dass in den Bildnarrationen von TB jeweils nur ein Protagonist auftreten kann, der stets allgemein durch das Wappen als Mitglied des Hauses vom Stain identifiziert wird. Möglicherweise liegt darin auch der Grund für die fehlenden namentlichen Identifizierungen der Figuren in TB. Hier wurde auf einen Bildtyp zurückgegriffen, der für einen einzelnen Fechtschüler entwickelt wurde. Da das Manuskript aber zwei Brüdern gewidmet ist, kann keine eindeutige Identifizierung durch einen Namen erfolgen, ohne einen der Brüder zurückzusetzen. Durch den Rückgriff auf das Familienwappen können die Personen in den Bildfolgen jedoch sowohl David als auch Buppelin vom Stain repräsentieren.

Eine abschließende Repräsentation von Meister und Schüler findet sich in der letzten Abbildung von TK auf S. 121. Nachdem Stücke zum Speerfechten und zum Rossfechten behandelt wurden, sieht man hier links einen Mann auf einem Pferd sitzen. Das Pferd steht leicht auf den Hinterbeinen und der Mann hat die rechte Hand erhoben, wobei unklar ist, ob es sich um einen Gruß handelt, oder ob er einen Stab in die Luft wirft, der über ihm und über den Bildrand hinausragend dargestellt wird. Die Beischrift scheint diese Ambivalenz hin zur Interpretation als Gruß aufzulösen (*Da git Junckher Lwthold dem Talhofer das gelaytt*). Am rechten Bildrand ist der ersten Figur zugewandt ebenfalls ein Berittener abgebildet, dessen Pferd hoch emporsteigt. Der Figur ist als Attribut das bereits aus TG bekannte Zeichen Talhofers zugeordnet – zwei gekreuzte Schwerter in einer Krone, hier mit einem unbeschrifteten Spruchband zwischen den Klingen – und der Kommentar identifiziert ihn eindeutig durch seinen Namen

(*Da sizt der Talhoffer uff seinem haintzen und gaut uff den hyndern füssen*). Der Repräsentation des Luthold von Königsegg ist auf dieser Darstellung jedoch nicht sein Wappen als Attribut zugewiesen, sondern eine schwer zu deutende Schlaufe aus Seil, an der möglicherweise zwei Ringe hängen und die oben durch einen Knoten verschlossen ist. Ob es sich hier um ein Symbol der Verbundenheit zwischen Meister und Schüler handelt, lässt sich ohne Vergleichsmaterial nur mutmaßen. Eine zusätzliche Identifizierung nimmt der Kommentar vor, indem er sich selbst im Kolophon als Werk des Schreibers Peter Will vorstellt (*Peter Will mit seiner hand haut geschriben end und anefang*). Wie nicht anders zu erwarten, beinhaltet auch TB diese Abschiedsszene auf Bl. 32r, hier fehlt jedoch der Kommentar und damit eine Identifizierung der Personen. Lediglich Talhofers Zeichen ist dem rechten Reiter beigegeben, das verknotete Seil als Attribut des linken Reiters fehlt.

Insgesamt ist das Spektrum der behandelten Techniken und Waffengattungen in TB aber wesentlich größer als in TK. Die einzigen Abbildungen in TK, die sich nicht exakt gleich in TB finden, sind zwei Stücke zum Speer- und Stangenfechten (S. 89–90) sowie einige Abbildungen zum Rossfechten (S. 99–108, 111–112). Im Gegensatz dazu wird in TB der Gerichtskampf im Harnisch umfassender behandelt und es finden sich auch zusätzliche Waffengattungen dargestellt, etwa der Kampf mit langem Messer und Buckler (Bl. 54rv), der Einsatz des Dreschflegels als Waffe (Bl. 60rv) sowie der Gerichtskampf nach fränkischem Recht mit Stechschild und Keule und nach schwäbischem Recht mit Stechschild und Schwert (Bl. 63v–77v). Die Techniken zum Gerichtskampf waren dabei vor der Veränderung der Reihenfolge auch durch eine Bildnarration verbunden, wie die jeweiligen Abschlussszenen mit dem Dankgebet des überlebenden Siegers auf Bl. 63v und Bl. 73v belegen.

Eine letzte Anmerkung ist noch zu den Wasserzeichen der beiden Handschriften nötig. Entgegen der Angaben des Herausgebers von TK⁶⁷ trägt der in Privatbesitz befindliche Königsegger Codex mehrere Wasserzeichen, die selbst in der Faksimileausgabe auf den Leerseiten sehr gut zu erkennen sind. Auf den S. 3 und 48 ist etwa ein Ochsenkopf mit einkonturiger Stange und Blüte zu sehen, während sich auf den hinteren S. 121–127 Varianten eines waagrechten Ochsen mit zweikonturigen Hörnern ausmachen lassen. Letztere weisen große Ähnlichkeit zu Wasserzeichen auf, die für das Jahr 1451 in den Steuerbüchern der Stadt Esslingen belegt sind.⁶⁸ Rainer LENG erwähnt für TB ebenfalls einen

⁶⁷ Vgl. Schulze, Codex (Anm. 1), S. 17.

⁶⁸ Da ich die Wasserzeichen nur anhand des Faksimiles abnehmen konnte, sind die folgenden Angaben in hohem Maße vorläufig und bedürfen dringend einer Revision anhand des Originals. Die auf den S. 121–127 erkennbaren Wasserzeichen stimmen aber fast vollständig mit

Ochsen als Wasserzeichen (Piccard XV, VI, 1149), der zwischen 1449 und 1450 in Esslingen belegt ist. Ein genauer Vergleich der Wasserzeichen aus TK und TB anhand der mir derzeit nicht zugänglichen Originale müsste nun zeigen, ob sich diese Indizien für eine enge Verwandtschaft der beiden Handschriften und eventuell sogar die Herstellung in derselben Werkstatt erhärten lassen.

Kopenhagen (TKØ)⁶⁹

Die Handschrift TKØ weist mehrere Gemeinsamkeiten mit der zu Anfang behandelten Handschrift TG auf. Sie hat inhaltlich ebenfalls den Charakter einer Sammelhandschrift, die ein breites Spektrum von Techniken und Themen abdeckt, ist aber durchgängig von einer einzigen Hand geschrieben. Die abgebildeten Fechtstücke weisen die größte Variationsbreite aller erhaltenen Talhofer-Handschriften auf und umfassen Stücke zum Ringen, zum Kampf mit dem Dolch, mit der Mordaxt und mit ungleichen Waffenpaarungen, Abbildungen zum gerichtlichen Zweikampf zwischen Mann und Frau, verschiedenste Techniken zum Rossfechten, eine Bildnarration zum Gerichtskampf im Harnisch, nicht narrativ verbundene Stücke zum Gerichtskampf mit dem Stechschild nach fränkischem und schwäbischen Recht sowie das Fechten mit Buckler und Schwert. Auffällig sind besonders die Darstellungen auf Bl. 75r–79v zum Kampf zwischen ungleichen Waffenpaarungen. Sie zeigen so etwas wie Selbstverteidigungskontexte in ernstesten und augenscheinlich nicht explizit durch Übereinkunft der Kampfparteien normierten Situationen (siehe Abb. 2 u. 3). Auf Bl. 77r wird etwa dargestellt, wie ein angreifender Speerkämpfer durch den Wurf des eigenen Huts abzulenken ist, damit im Anschluss der Wurf des Dolches in die Brust erfolgen kann. Diese Szenen werden aber wie die Darstellungen zum Gerichtskampf im Inneren eines Kampfrings verortet. Es stellt sich damit die Frage, ob die hölzernen Schranken in Talhofers Manuskripten immer das Szenario des Gerichtskampfes anzeigen sollen oder ob sie nicht genereller Techniken des ernstesten Kämpfens unter Einsatz maximaler Gewalttätigkeit markieren.

Zusätzlich beinhaltet TKØ auch eine Kopie der autoritativen Merkverse des Johannes Liechtenauer (Bl. 2r–7v), Abbildungen zu Kriegstechniken aus Konrad Kyesers ‚Bellifortis‘ (Bl. 15v–48v) sowie kurze Texte zu den inneren Organen des

folgenden Nummern des digitalen Wasserzeichen-Informationssystems überein: DE2610-PO-86123, DE2610-PO-86156, DE2610-PO-86157. Die entsprechenden Wasserzeichen sind in Briefen des Jahres 1450 (Odenheim) und in Steuerbüchern aus dem Jahr 1451 (Esslingen) belegt. Vgl. <http://www.wasserzeichen-online.de> (Zugriff: 25.02.2014).

⁶⁹ Zur Beschreibung der Handschrift vgl. Leng (Anm. 1), S. 47–51.

Abb. 6: København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2°, Bl. 101v (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

Menschen (Bl. 140v–142v), zur astrologischen Planetenkinderlehre (Bl. 142v–148v) und zum hebräischen Alphabet (Bl. 149v–150r). Interessant ist dabei, dass wie in TK eine kurze eigenständige Verslehre Talhofers enthalten ist, die den Versen Liechtenauers vorangestellt wird (Bl. 1rv). Wie TG ist TKØ wahrscheinlich als persönliches Exemplar Talhofers⁷⁰ anzusprechen, da die Handschrift auf Bl. 103v im Kolophon des Schreibers Michel Rotwyler einen Besitzvermerk Talhofers trägt, der mit einer Datierung der Handschrift auf Pfingsten des Jahres 1459 verknüpft wird:

Anno domini 1459. Item daz bûch ist maister Hannsen Talhofers und der ist selber gestanden mit sinem lybe bis daz man daz bûch nach im gemalet hat und daz ist gemalet worden uff pfingsten in dem jar nach der gepurt unsers lieben herren Cristi tusent vierhundert und darnach in dem nünundfünfftzigosten jar schrib mich Michel Rotwyler für wär.

⁷⁰ Vgl. Hils, Handschriften (Anm. 4), S. 110f.

Abb. 7: København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2°, Bl. 102r (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

Der im Kolophon enthaltene Verweis auf ein persönliches Modell stehen Talhofers für das Fechtbuch lieferte den Anlass für mehrere Identifizierungen der im Buch enthaltenen Figuren mit dem Fechtmeister, von denen einige fragwürdig sind. Als eindeutige Repräsentation Talhofers kann nur die Zeichnung auf Bl. 101v gelten, die mit der Abbildung von Talhofers Wappen auf dem gegenüberliegenden Bl. 102r korrespondiert (Abb. 6 u. 7). Sie zeigt einen stehenden Mann in eng anliegender Kleidung, der mit der rechten Hand einen Speer hält und die linke Hand in die Hüfte gestemmt hat. Seine Kleidung ist zweifarbig in rot und weiß koloriert und er trägt eine Kette mit einem Motivanhänger sowie einen Hut mit Abzeichen. Der Speer ist von einer Banderole umwunden, deren Text deiktisch auf die Person verweist und sie mit den Worten *Hie maister Hanns Talhofer* klar als Darstellung des Fechtmeisters ausweist. Ihm gegenüber ist ein zweiter Mann in ähnlicher Kleidung abgebildet, der mit Buckler und Schwert eine Fechtposition einnimmt. Die Repräsentation Talhofers wirkt aufgrund der dunklen Linien auf Gesicht und Händen im Vergleich zu dem Fechter auf der linken Seite deutlich gealtert und die Szene scheint Talhofer als gereiften Fechtmeister in einer Unterrichtssituation darstellen zu wollen. Auf der gegenüberliegenden Seite auf Bl. 102r ist das bereits aus TG bekannte Wappen Talhofers mit den durch eine Krone gesteckten Schwertern abgebildet, diesmal auf

schwarzem Wappenschild, mit Stechhelm, Helmdecke und einer Peitsche als Helmzier. Ihm sind zwei Figuren beigegeben: ein Adler mit Heiligenschein als Symbol des Evangelisten Johannes, der ein Spruchband mit der Devise *Bedenck dich recht* in den Krallen hält sowie ein geflügelter Löwe mit Heiligenschein als Symbol des Evangelisten Markus, der ein Schwert quer vor der Brust trägt. Der Markuslöwe mit Schwert, der seine Entsprechung in dem Anhänger auf der Brust der Figur Talhofers findet, steht mit großer Wahrscheinlichkeit für eine Zugehörigkeit zu der 1487 durch Friedrich III. privilegierten Fechtgesellschaft der Marxbrüder,⁷¹ während der Adler als Symbol für Talhofers Namenspatron Johannes zu werten ist. Das Motiv der Plakette an Talhofers Hut ist aufgrund der geringen Größe nur schwer zu bestimmen, es könnte sich jedoch um die Darstellung eines geflügelten Wesens, möglicherweise eines Vogels handeln. Bringt man diese Beobachtung mit dem Adler und der Devise Talhofers zusammen, dann könnte es sich hier um eine einfache Form von Imprese handeln.⁷² Talhofers bildliche Repräsentation zeigt ihn damit als gealterten Fechtmeister, als Mitglied einer zunftähnlichen Fechtbruderschaft und als Träger eines eigenen Wappens, das ihn selbstbewusst als ‚König der Fechter‘ ausweist. Der mögliche Hinweis auf eine zusätzliche Imprese Talhofers würde, wie das Wappen, einen Anspruch auf Zugehörigkeit zur Sphäre des Adels markieren, der bereits in TG für den anonym bleibenden Fechtmeister zu konstatieren war.

Darüber hinaus finden sich in den Textpassagen von TKø zahlreiche direkte Verweise auf Hans Talhofer, die mit keiner bildlichen Darstellung verbunden sind. Die Handschrift wird auf Bl. 1r von einem Lehrgedicht eröffnet, das wie auch das Gedicht in TK die Merkverse Liechtenauers imitiert, aber eine eigene Lehre präsentiert. Auf Bl. 1v wird dieser Text mit der Lehrautorität Talhofers verbunden (*Daz trow im schwert/die der Talhofer lert*). Im sich anschließenden Pro-

⁷¹ Vgl. Karl Wassmannsdorf, *Sechs Fechtschulen* (d. i. Schau- und Preisfechten) der Marxbrüder und Federfechter aus den Jahren 1573 bis 1614. Heidelberg 1870. Vgl. zudem die aufgrund der großen Nähe zum studentischen Mensurfechten nicht unproblematische Arbeit: Henner Huhle u. Helma Brunck (Hgg.), *500 Jahre Fechtmeister in Deutschland. Ältester privilegierter Berufsstand* (Kleine Schriften des Historischen Museums in Frankfurt am Main 34). Frankfurt a. M. 1987.

⁷² Als Imprese bezeichnet man die im späten 14. Jh. in Frankreich und Burgund entstandene und im 15. und 16. Jh. zunächst in Adelskreisen verbreitete Praxis, zusätzlich zum Familienwappen ein persönliches Sinnbild mit Devise zu entwerfen, das häufig als Plakette an der Kopfbedeckung getragen wurde. Vgl. Christoph Wilhelmi, *Porträts der Renaissance. Hintergründe und Schicksale*. Berlin 2011, S. 8f., 42f.; Frank Büttner u. Andrea Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München 2006, S. 136f.

saabsatz werden dann psychologische Hinweise für den Schüler zum richtigen Verhalten vor und während eines ernsten Kampfes gegeben, die durch einen Verweis auf die praktische Erfahrung Talhofers auf diesem Gebiet autoritativ abgesichert werden (*How wider frölich daran/spricht Hanß Talhofer der gû man/ Daz muß er für die warhait jehen/wan eß ist im ouch wol eben dick und offft beschehen*). Die sich auf Bl. 2r–7v anschließende Abschrift der Liechtenauerschen Merkwörter zum langen Schwert wird in der Überschrift ebenfalls mit der Person Talhofers in seiner Rolle als Fechtmeister verbunden (*Hie lert der Talhofer ain gemaine ler in dem langen schwert von der zettel*). An dieser Passage zeigt sich besonders deutlich, dass die als *zedel* oder *zettel* bezeichneten Merkwörter Liechtenauers als Kernelement seiner Didaktik bereits zum allgemein verbreiteten Qualitätskriterium für guten Fechtunterricht geworden sind. Die Person Talhofers wird entsprechend sowohl in eine direkte Linie mit der Lehre Liechtenauers gestellt als auch unter Verweis auf eigene praktische Erfahrungen im Ernstfall als Experte der Kampfkunst legitimiert. Das Ersinnen neuer Verse stellt dabei zusätzlich einen Anspruch auf eigenständige Meisterschaft in der Fechtkunst dar.

Es folgt in TKø ein letzter Textabschnitt (Bl. 8r–10v), in dem Anlass, Vorbereitung und Durchführung eines Gerichtskampfes beschrieben werden. Der Text beginnt bezeichnenderweise mit einer Rechtfertigung dieser Praxis, die sich mit kirchlichen Verboten konfrontiert sah. Der Text korrespondiert mit der Vorrede aus TK und bietet zugleich eine detaillierte Beschreibung der in TG, TK und TB in den Bildnarrationen zum Gerichtskampf dargestellten Abläufe. Den Abschluss des Textes bildet eine Art von rubrizierter Unterschrift Talhofers auf Bl. 10v. Sie wird mit einem Signum kombiniert, das aus einer stilisierten Peitsche gebildet wird, die aus einem schräg stehenden Tatzenkreuz hervorgeht und in dieser Form auch als Helmzier in Talhofers Wappen enthalten ist.

Direkt an diesen Text schließen sich Personendarstellungen an, die von HILS – vermutlich aufgrund der stark individualisierten Gesichter und der hervorgehobenen Stellung als erste Illustrationen in der Handschrift – als Darstellungen des Fechtmeisters angesprochen wurden (siehe Abb. 4 u. 5). Diese Deutung ist jedoch bei genauer Betrachtung nicht haltbar, wenngleich nicht eindeutig aufzulösen ist, welchem Zweck die Abbildungen dienen. Auf Bl. 11r sind drei Personen abgebildet, die vermutlich Verschlüsselungstechniken darstellen sollen und deren Frisuren und Gesichtszüge sich stark ähneln. Die linke Figur hält ein Knäuel Schnur in der Hand, dessen Ende mit einer Reihe von Knoten versehen ist. Die Beischrift kommentiert die dargestellte Tätigkeit und stellt keine Verbindung zu einer konkreten Person her (*Der schribt an ain knû faden*). Die mittlere Figur trägt einen Bogen Pergament, auf den in roter Tinte

eine Folge von Strichen und Punkten geschrieben ist. Sie besitzt keine Beischrift. Die rechte Figur sitzt auf einem Schemel und schreibt auf einen Streifen Pergament, der auf ihrem Knie aufliegt. Obwohl die Feder die Mitte des Blatts bereits überschritten hat, ist auf dem Bogen keine Schrift erkennbar. Die Beischrift kommentiert wiederum nur die Tätigkeit (*Der schribt uf dem mund und wirt schwarz*). Auch wenn der Sinn dieser Verschlüsselungs- und Heimlichkeits-techniken sich aus den Abbildungen selbst nicht erschließt, kann ausgeschlossen werden, dass es sich hier um Selbstbildnisse Talhofers handelt. Kein Signum, kein Wappen und keine Namensnennung identifiziert eine der Figuren und eine Ähnlichkeit mit den Gesichtszügen der eindeutigen Repräsentation des Fechtmeisters auf Bl. 101v ist nicht vorhanden. Die Zeichnung verweist jedoch deutlich auf die mediale Funktion des Bildes in Talhofers Fechtbüchern. Dargestellt werden Verfahren zur Codierung von Botschaften, aus den Abbildungen erschließt sich dem unwissenden Betrachter die zugehörige Technik jedoch nicht. Das Bild verweist damit – genau wie die Abbildungen zum Fechten – auf Wissensbestände, die es selbst nicht vollständig beinhaltet. Es hat in erster Linie eine Indikatorfunktion und ist nur bedingt Speicher für konkrete Informationen und praktisches Wissen.

Die gleiche Beobachtung gilt für die Szenen auf Bl. 11v. Links wird einem Mann von einem zweiten scheinbar eine Botschaft auf den nackten Rücken geschrieben oder sogar tätowiert, in der Mitte zerreißt ein Mann eine Kette, rechts wickelt eine andere Figur ein Stück Stoff auf. Welche Techniken oder Inhalte mit diesen Darstellungen transportiert werden sollten, ist nahezu unmöglich zu erschließen. Hierzu wäre ein Wissen notwendig, das in die Konzeption der Handschrift eingeflossen ist, das die Handschrift aber nur bruchstückhaft enthält. So verführerisch die Deutung des Kettenzerreißen als Kraftmeierei Talhofers⁷³ auch ist, unter diesen vier Figuren findet sich ebenfalls kein Selbstbildnis des Fechtlehrers.

Dass es sich bei den Darstellungen in TKø nicht um naturalistische Abbildungen, sondern um komplexe Zeigebilder handelt, verdeutlicht auch die Bildnarration zum Gerichtskampf im Harnisch auf Bl. 84v–94r. Der dargestellte Ablauf mit dem Einzug der Kämpfer in die Schranken und der Verlauf des Kampfes stimmen weitgehend mit den Narrationen aus TK und TB überein, auf

⁷³ Vgl. Hils, Handschriften (Anm. 4), S. 110, wie nicht anders zu erwarten übernommen bei Schulze (Anm. 4), S. 26, wobei der Text bei Schulze mit seinen Ausführungen zur vermeintlichen Persönlichkeit Talhofers, der Parallelisierung von dessen Kampfstil mit dem Moriskentanz und den Bezügen zur indischen Göttin Shiva die Gelassenheit seiner Leser auf eine harte Probe stellt.

Abb. 8: København, Kongelige Bibliotek, Thott 290 2°, Bl. 87r (http://www.kb.dk/da/nb/materialer/haandskrifter/HA/e-mss/thalhofer/thott-2_290.html).

Bl. 87r wird der rechte Kämpfer jedoch plötzlich nicht mehr im aufwendig zu zeichnenden Harnisch, sondern in enganliegender Fechtkleidung dargestellt (Abb. 8). Bl. 87v zeigt dann beide Kontrahenten ohne Rüstung, wobei die bis zum Ende der Narration dargestellten Fechttechniken weiterhin zum Kampf im Harnisch gehören.⁷⁴ Entsprechend bildet Bl. 87r den Schlüssel für die Interpretation der folgenden Fechtstücke, die eben im Kontext des Harnischkampfes und nicht als Bestandteil des Bloßfechtens zu verstehen sind. Bevor abschließend eine generelle Diskussion zum Status der individualisierten Gesichter in TKØ erfolgt, muss eine Besprechung von TM vorgezogen werden, da hier ähnliche Charakteristika wie in TKØ zu beobachten sind.

⁷⁴ Die Fechter verwenden Techniken aus dem ‚kurzen Schwert‘, bei denen sie das Schwert mit der rechten Hand am Griff, mit der linken aber in der Mitte der Klinge fassen. Auf diese Weise verringern sie zwar ihre Reichweite, erhalten jedoch einen besseren Hebel an der Waffe, um im Harnischkampf zu den Schwachstellen der Rüstung zu arbeiten. Die in der Bildfolge dargestellten Verletzungen entsprechen auch genau den in der Lehre Liechtenauers beschriebenen Schwachstellen der Rüstung im Gesichtsbereich und an den Gelenkstellen des Harnischs. Vgl. Rom, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cod. 44.A.8, Bl. 58rv (Beschreibung der Öffnungen im Harnisch), Bl. 62r (Beschreibung des ‚kurzen Schwerts‘).

München (TM)⁷⁵

Die letzte Handschrift stellt mit Blick auf die zeichnerische Qualität und das Material das hochwertigste Zeugnis der untersuchten Auswahl dar. Es handelt sich um einen 137 Blätter umfassenden Pergamentcodex, an dem vier unterschiedliche Zeichner mitgewirkt haben. Das Exemplar stellt mit Blick auf die Präsentation des Gegenstandes und die Strategien der Individualisierung einen Sonderfall dar, der zwar Übereinstimmungen mit sowohl TKø wie auch dem aus TK und TB gebildeten Ensemble aufweist, der in wesentlichen Punkten jedoch von den zuvor besprochenen Handschriften abweicht. TM ist eine reine Bildhandschrift, die bis auf die knappen Beischriften der Zeichnungen textlos ist. In der Handschrift werden ebenfalls nacheinander zahlreiche Fechtstücke mit verschiedenen Waffen dargestellt, wobei das Technikspektrum ähnlich breit angelegt ist wie in TKø (Bloßfechten mit dem langen Schwert, Gerichtskampf im Harnisch, Fechten mit der Mordaxt, Techniken zum Gerichtskampf mit dem Stechschild nach fränkischem und schwäbischen Recht, Fechten mit Scheibendolchen, Ringen, Fechten mit dem langen Messer sowie mit Buckler und Schwert, Gerichtskampf zwischen Mann und Frau, verschiedene Stücke zum Rossfechten).

Wie TKø enthält auch TM eine eindeutig identifizierbare Repräsentation Talhofers. Am Schluss der Handschrift auf Bl. 136v ist ein Mann mit halblangen Locken in eng anliegender Kleidung dargestellt, der ein langes Schwert mit der linken Hand am Kreuz gegriffen hält, während die mit der Spitze nach oben zeigende Klinge in seiner Armbeuge ruht (Abb. 9). Der rechte Fuß ist zu einem Eröffnungsschritt vorangestellt.⁷⁶ In der rechten Hand hält die Figur den Anfang einer Banderole, deren Text sie als Darstellung Talhofers ausweist: *Das buch hatt angeben Hans Talhoffer und gestanden zu mallen*. Erneut wird damit auf das Modellstehen Talhofers für sein Fechtbuch hingewiesen, was jedoch als Qualitätsmerkmal für die Darstellung der Techniken und nicht als Hinweis auf die Anfertigung eines Porträts zu werten ist. Eine auch nur annähernde Ähnlichkeit zwischen den Gesichtszügen der Figur in TM und der eindeutigen Repräsentation Talhofers in TKø besteht nicht. Wohl aber weisen die Gesichtszüge einiger vom gleichen Zeichner angefertigten Fechter in TM Ähnlichkeiten mit der Dar-

⁷⁵ Zur Beschreibung der Handschrift vgl. Leng (Anm. 1), S. 54–56.

⁷⁶ Die Position wurde von Stangier (Anm. 5), S. 73, als höfisch-tänzerische Pose gedeutet. In TM finden sich jedoch mehrere Darstellungen (Bl. 4v, 9r, 17v, 35v, 99v, 122r) mit einer ähnlichen Standbein-Spielbein Position, bei der das vordere Bein entlastet ist und leicht die Mitte kreuzt. Sie stehen allesamt in einem fechterischen und nicht in einem tänzerischen Zusammenhang.

Abb. 9: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 394a, Bl. 136v (Detail) (http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00020451/image_274).

stellung Talhofers auf.⁷⁷ Diese Übereinstimmung spricht jedoch dafür, dass hier im Rahmen der Möglichkeiten des Zeichners eine Individualisierung der Gesichter vorgenommen wurde und nicht, dass hier Talhofer selbst fechtend dargestellt werden soll.

Eine bildliche Repräsentation des Adressaten von TM fehlt zwar, auf Bl. 16v ist aber rechts neben den Fechtern die farbige Darstellung eines Wappens mit der Jahreszahl 1467 nachträglich eingefügt worden (Abb. 10). Es zeigt einen gevierten Wappenschild, der im ersten und vierten Feld drei übereinander liegen-

⁷⁷ Rainer Leng identifiziert den anonymen Zeichner III als Urheber der Schlusszene. Diesem Zeichner sind auch die Darstellungen zum Kampf mit dem langen Messer und mit Buckler und Schwert auf Bl. 113r–122r zuzuschreiben, bei denen sich einige Fechter mit ähnlichen Gesichtszügen finden.

Abb. 10: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 394a, Bl. 16v (http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00020451/image_34).

de Hirschstangen auf gelbem Schild, im zweiten und dritten Feld zwei pfahlweise voneinander abgewandte goldene Barben auf rotem Schild zeigt. Darüber ist ein Turnierhelm mit Helmdecke und einem Jagdhorn als Helmzier angebracht. Das Wappen verweist damit auf Graf Eberhard V. von Württemberg, bekannt unter dem Namen Eberhard im Bart, der 1467 etwa 21 Jahre alt war. Zwei Aspekte dieser Personalisierung der Handschrift werfen jedoch Fragen auf. Zum einen ist unklar, warum Eberhard als Adressat nicht – wie die Brüder vom Stain in TB und der Junker Lutold von Königsegg in TK – zusammen mit dem Fechtmeister in einem Übungs- oder Unterrichtskontext bildlich dargestellt wurde. Zum anderen ist die Platzierung des Wappens in TM ungewöhnlich. Es findet sich rechts neben zwei am Schwert ringenden Kämpfern auf einer Verso-Seite und inmitten einer Bildfolge. Beide Charakteristika sowie das Fehlen einer namentlichen Nennung Eberhards wirken ungewöhnlich, wenn man die mehrfachen Verweise auf die Adressaten in TK und TB bedenkt. Geht man jedoch von der Annahme aus, dass der Codex fertiggestellt und möglicherweise bereits gebunden war, als das Wappen hinzugefügt wurde, so würde die Platzierung mehr Sinn ergeben. Es handelt sich bei Bl. 16v nämlich um die erste Seite im Codex, auf der die fechtenden Figuren so eng zusammen stehen, dass genügend Freiraum für das Einfügen eines Wappens dieser Größe blieb. Entsprechend halte ich es für wahrscheinlich, dass der Codex auf vor 1467 zu datieren ist. Im Gegensatz zu LENG,

der das eingetragene Datum übernimmt,⁷⁸ gehe ich davon aus, dass der Codex früher entstanden ist und erst in dem eingetragenen Jahr von Eberhard im Bart erworben wurde.⁷⁹

Einen Hinweis, dass Eberhard und Hans Talhofer sich tatsächlich persönlich begegnet sein könnten, findet sich im Überschlag seines Hofverbrauchs für die Jahre 1467–68 und 1468–69. Ohne genaue zeitliche Zuordnung wird dort unter der Kategorie *lön der einspendig knecht* folgender Eintrag verzeichnet: *Item dem Talhofer x gulden, iij Imi Rockens, xv Imi vesa und xv Imi haberns, Blauburrer meß*.⁸⁰ Ob es sich hier um eine Entlohnung Talhofers für den Codex, für erteilten Fechtunterricht oder für beides in Kombination handelt, lässt sich anhand des knappen Eintrags nicht eindeutig feststellen. Zusätzlich vermerkt aber auch das Testament des Eberhard im Bart die Vererbung eines pergamentenen Fechtbuches an Landgraf Wilhelm II. von Hessen (*und dartzu unnsere permentin fechtbüch*),⁸¹ was dafür spricht, dass Talhofers Fechtbuch eine wichtige Stellung im Rahmen seiner Besitztümer einnahm.

Der Vermerk einer Zahlung an Talhofer in der Rubrik der Knechte liefert jedoch noch einen wesentlich gewichtigeren Hinweis. Er macht es sehr wahrscheinlich, dass Talhofer den jungen Eberhard tatsächlich in der Kampfkunst unterrichtet hat und dass das Fechtbuch im Kontext dieses persönlichen Unterrichts in Eberhards Besitz übergegangen ist. Der Graf brach auch am 10. Mai 1468 zu einer Pilgerfahrt nach Jerusalem auf, wo er am heiligen Grab den Ritterschlag empfing.⁸² Die Vorbereitung einer gefährlichen Reise sowie der bevorstehende Empfang der Ritterwürde hätten damit in jedem Fall einen Anlass für die

⁷⁸ Vgl. Leng (Anm. 1), S. 54.

⁷⁹ Cermann (Anm. 46), S. 3 f., 99, hat aus kunsthistorischer Perspektive gezeigt, dass einer der an TM beteiligten Zeichner auch an der Illustration einer Handschrift des ‚Buchs der Beispiele der alten Weisen‘ mitgewirkt hat, die für Eberhard im Bart wohl zwischen 1474 und 1495 angefertigt wurde. Da sich Cermann für die Datierung dieser Handschrift jedoch nur auf die Verwendungszeit der darin enthaltenen Wappen stützen kann, bleibt diese Datierung unsicher.

⁸⁰ Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 602 Nr 286 = WR 286, Bl. 21r, online verfügbar unter: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-22511> (Zugriff: 20.02.2014). Zusätzlich zu der finanziellen Entlohnung in Höhe von zehn Gulden erhielt Talhofer weitere Werte in Naturalien, bestehend aus Roggen, Dinkel und Hafer, wobei das Getreidemaß *imi* meist den neunten Teil eines Viertels bezeichnet. Vgl. die Einträge ‚Haber‘, ‚Immi‘ und ‚Vese‘ im Deutschen Wörterbuch (Anm. 8), Bd. 10 (1877), Sp. 78–80, Sp. 2079, Bd. 26 (1951), Sp. 1–3. Für den Hinweis auf dieses Dokument und auf das Testament Eberhards im Bart danke ich Jens Peter Kleinau (Frankfurt a. M.).

⁸¹ Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, A 602 Nr 363 = WR 363 (Anm. 11), Bl. 5r.

⁸² Vgl. Volker Himmelein, Eberhard der mit dem Barte. Bilder und Stationen aus seinem Leben. Tübingen 1977, S. 49 f. Auf die Pilgerfahrt des Eberhard im Bart und einen möglichen Zusammenhang zur Bestellung eines Fechtmeisters haben bereits Hils (Anm. 4), Cermann (Anm. 46) und Stangier (Anm. 5) hingewiesen.

Verfeinerung der kämpferischen Fertigkeiten des jungen Adelligen geboten und die Anstellung eines professionellen Lehrers gerechtfertigt.

Bildliche Beglaubigungsstrategien – Thesen zur Funktion des Bildes in den Fechtbüchern Hans Talhofers

Von diesem Befund ausgehend würde ich die von HILS implizit für TKØ und von CERMANN für TM geäußerte Vermutung einer Porträtähnlichkeit der in beiden Handschriften abgebildeten Figuren verwerfen. Der Bildtyp aller enthaltenen Fecht Darstellungen ist die Serie. Im Gegensatz zu den frühneuzeitlichen Bildserien zum Exerzieren⁸³ wird hier zwar bis auf wenige Ausnahmen kein Bewegungsablauf in seine Phasen zergliedert, sondern das Einzelbild steht für ein komplexes Fechtstück, der Grad an Variation in der Bildkomposition ist innerhalb des Werks trotzdem außerordentlich gering. Im Rahmen einer Folge von Stücken zu einer bestimmten Waffengattung erfolgt von Bild zu Bild lediglich eine Veränderung der Körperhaltungen und der Position der Waffen. Den ausführenden Künstlern blieben bei der Bildkomposition damit kaum Gestaltungsspielräume, da ja gerade die korrekte Positionierung der Figuren den zu transportierenden Sinn der Abbildung ausmacht. Insbesondere auf TKØ Bl. 71v–79v und TM Bl. 1r–35r lässt sich entsprechend beobachten, wie die Zeichner die Gesichter stark variieren und individualisieren. Auf diese Weise konnte die Attraktivität der sich monoton wiederholenden Kompositionen erhöht und ein zusätzlicher Reiz für die Betrachter der Handschriften geschaffen werden. So werden in TKØ und TM Frisuren, Gesichtstypen und Kopfbedeckungen verändert, TKØ zeigt auf Bl. 73v, 74v und 75r zusätzlich stereotype Darstellungen von Schwarzen und Türken als Fechter.

Wie aber sind die Aussagen im Kolophon der Handschrift TKØ und auf der Banderole in TM zu deuten, die behaupten, Talhofer habe für die Abbildungen persönlich Modell gestanden? Da eine physiognomische Ähnlichkeit nicht angestrebt wurde, lässt sich dieser Hinweis nur als Beglaubigungsstrategie für die Richtigkeit der dargestellten Techniken und Positionen interpretieren. Daraus ergibt sich, dass Talhofer zum Zeitpunkt der Herstellung bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt haben musste, der eine Verwendung seines Namens

⁸³ Vgl. Janina Wellmann, *Hand und Leib, Arbeiten und Üben. Instruktionsgraphiken der Bewegung im 17. und 18. Jahrhundert*. In: Mallinckrodt (Anm. 19), S. 15–38.

als Signum für gute Kampfkunst ermöglichte. Der Verweis auf Hans Talhofer unterstreicht damit den Anspruch der Abbildungen, die nach dessen Fechtlehre richtigen Positionen korrekt abzubilden. Während also der Name Liechtenauer als Autoritätstopos für die textförmige Lehre der *zedel* funktioniert, erfüllt der Name Talhofer hier die gleiche Funktion für eine FechtDidaktik in Bildform. Dieser Anspruch auf Emanzipation von der Lehre Liechtenauers lässt sich auch daran ablesen, dass Talhofer eigene Verse im Stile der *zedel* entwirft und sie in TK auch seinem Schüler Luthold von Königsegg zugänglich macht.

Das Bild hat bei Talhofer in Bezug auf eine Kommunikation über die Praxis des Fechtens dabei einen Status, der im Vergleich zu Liechtenauers Lehre durch eine Vermischung der mnemotechnischen Funktion der Verse und der erläuternden Funktion der Glossen zu charakterisieren ist. Die Abschriften der Verse Liechtenauers in den vermutlich Talhofer selbst gehörenden Sammelhandschriften TG und TKØ verweist auf den Ursprung von dessen Kampfkunst im System Liechtenauers. Eine Glossierung der verschlüsselten Verse fehlt aber gänzlich, stattdessen übernehmen die Bilder bei Talhofer in gewisser Weise die Funktion einer Auslegung.⁸⁴ Besonders die zeichnerisch hervorragenden Darstellungen in TM aktivieren in ganz eigener Weise die Bewegungsvorstellung ihrer Rezipienten, indem sie durch dynamische Momentaufnahmen⁸⁵ Fragen nach dem Davor und dem Danach der dargestellten Situation aufwerfen (Abb. 11). Obwohl die Stellung der Gliedmaßen und der Waffen zueinander durch das Bild wesentlich exakter dargestellt werden kann, sind die Zeichnungen aber im Vergleich zu den ProsaKommentaren der Liechtenauer-Tradition nur bedingt in der Lage, komplexe Bewegungsabläufe und die wechselseitigen Zusammenhänge der Techniken darzustellen. Die Bilder enthalten damit zahlreiche Informationen nicht, die in den Glossen transportiert werden konnten (insbesondere taktische Zusammenhänge, die einzelne Techniken miteinander verbinden).⁸⁶ Sie bleiben – wie auch die Verse Liechtenauers – als Beschreibung eines Kampfkunstsystems ohne einen sie auslegenden Experten nicht vollständig verständlich. Wie die Verse funktionieren auch die Bilder in erster Linie als mnemotechnische Referenz für außerhalb ihrer selbst liegendes Bewegungswissen, das den Interpreten bereits bekannt sein muss.

⁸⁴ Vgl. Müller, Bild (Anm. 2), S. 271.

⁸⁵ Als prägnantestes Beispiel kann TM, Bl. 12r, gelten, bei dem einem Fechter aus der Bindung heraus von seinem Gegner ein Tritt in den Bauch versetzt wird. Die Zeichnung zeigt den Getretenen im Moment des Treffers und von der Wucht des Tritts zurückgestoßen, während sein Hut noch im Fallen in der Luft dargestellt wird.

⁸⁶ Vgl. Müller, Messerfechtlehre (Anm. 2), S. 371–374.

Abb. 11: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 394a, Bl. 7v (http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00020451/image_16).

Der Eintrag im Rechnungsbuch des Eberhard im Bart legt weiterhin den Schluss nahe, dass die Fechtbücher Talhofers nicht primär als Medium für die Kommunikation *durch* das Buch unter Abwesenden, sondern als Beigabe zur persönlichen *face-to-face*-Unterweisung entstanden sind.⁸⁷ Entsprechend han-

⁸⁷ Diese Lesart wird auch durch die erhaltenen Fechtbücher des zeitgenössischen Fechtmeisters Paul Kal gestützt. Kal war im Gegensatz zu Talhofer anscheinend dauerhaft von 1450 bis 1479 am Hof Herzog Ludwigs des Reichen von Bayern-Landshut als *Schirmmeister* angestellt. Vgl. Stangier (Anm. 5), S. 80–87. Die zwei sich auf Kal als Urheber berufenden Originalhandschriften Bologna, Biblioteca universitaria, Ms. 1825 und München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1507 (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001840-2>, Zugriff: 10.03.2014) vereinigen wie die Handschriften Talhofers zahlreiche großformatige Zeichnungen von Kampftechniken mit knappen Beischriften. Das direkte Dienstverhältnis Paul Kals legt den Schluss nahe, dass die Werke ebenfalls als Dokumentation von zuvor praktisch gelehrt Fechttechniken entstanden sein könnten, wobei die Ausstattung der Handschriften klar adeligen Repräsentationsansprüchen entspricht. Im Gegensatz zu den Fechtbüchern Talhofers fehlen hier jedoch drastische Gewaltdarstellungen. Thomas Stangier bemerkt dazu treffend, dass bei der Darstellung von Kampfkunst hier eine stärkere Wendung ins Höfische erfolgt ist. Die Selbstdarstellung des Paul Kal folgt in den Manuskripten auch einer anderen Logik als bei Talhofer, da in der Münchner Handschrift Kals die Repräsentation eines Fechtmeisters (kenntlich durch Kleidung und Kopfbedeckung, nicht aber durch Nennung des Namens) in allen Teilen zum Bloßfechten als der Überlegene der beiden Kämpfer erscheint.

delt es sich um Zeugnisse einer Kommunikation *über* das Buch unter Anwesenden, bei der dem Medium in erster Linie eine unterstützende Rolle zukam. Auch hier zeigt sich eine Abkehr vom Vorbild der Lehre Liechtenauers, bei der den Schülern der Fechtkunst die Verse zur mnemotechnischen Rekapitulation der praktisch vermittelten Übungen dienten. Talhofer setzt hingegen zu diesem Zweck auf personalisierte Bildhandschriften, die seine adligen Schüler vermutlich im Anschluss an den praktischen Unterricht als Merkhilfe erhielten. Durch die Verwendung von Bildern anstelle von Versen steigt damit auch die Repräsentativität der Dokumentation des Fechtunterrichts, wie es vor allem TM und die explizite Erwähnung des Fechtbuchs im Testament Eberhards zeigen. Die subjektiv von den Schülern erlernte Kampfkunst wird ‚vorzeigbar‘.

Zugleich versinnbildlichen die Handschriften auch das kulturelle Kapital des Meisters Talhofer in materiell geronnener Form. Das Alleinstellungsmerkmal eines Kampfkunstlehrers besteht zwangsläufig in seinen persönlichen Fertigkeiten und seinem didaktischen Ansatz, also seiner Lehre des ‚richtigen‘ Fechtens, mit der er Dritten die subjektiv erlangten Fertigkeiten vermittelt. Ebenso wie es eine oder zwei Generationen vor Talhofer zum Kriterium für gute Fechtkunst geworden war, in der Tradition des Johannes Liechtenauer zu stehen und über eine gereimte Fechtlehre zu verfügen, so wird der Besitz eines illustrierten Fechtbuchs für Talhofer oder sich auf ihn berufende Fechtmeister und Schüler eine wichtige Form von symbolischem Kapital dargestellt haben.

Die Repräsentationen der Schüler in TK, TB und durch das Wappen mittelbar auch in TM folgen dabei einer komplementären Inszenierungslogik. Sie dokumentieren, dass die Adressaten Unterricht bei Hans Talhofer erhalten haben und somit den Anspruch erheben können, als kompetente Fechter zu gelten. Die Fechtbücher erfüllen damit durchaus eine wichtige Funktion für die adelige Memoria und sind Zeugnis eines gewissen Standesbewusstseins, zu dessen Inhalten eben auch die Pflege der Kampfkunst gehörte. Indem die Fechtbücher zugleich großes Gewicht auf die von Seiten der Kirche angefochtene Praktik des Gerichtskampfes legen, weisen sie die adligen Adressaten auch auf diesem Gebiet als kompetente Vertreter ihres Standes aus, die in der Lage waren, ihre Privilegien zu verteidigen und regelgerecht in einem solchen Kampf zu bestehen.

Denkbar wäre auch, dass die Handschriften TG und TKø, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit in Talhofers Besitz befanden, als Form von Bewerbungsschrift eingesetzt wurden und Anlass für ein Gespräch mit potentiellen Klienten über mögliche Inhalte des Unterrichts boten.⁸⁸ Die extrem drastischen Gewaltdarstellungen in TKø wären in diesem Zusammenhang als Beglaubigungsstrategie

88 In diesem Fall ließen sich auch die Heimlichkeitstechniken in TKø als bildliche Repräsentation von Fähigkeiten des ‚Bewerbers‘ Talhofer interpretieren. Die Bilder müssten entsprechend

gie für die Funktionalität von Talhofers Lehrsystem zu werten, der augenscheinlich auf die Vermittlung von mit maximaler Gewalttätigkeit ausgetragenen Kämpfen spezialisiert war. Der Kontext der von Talhofer unterrichteten Techniken war eindeutig ein Kampf *czu ernste*, wobei das System sowohl auf den explizit normierten Gerichtskampf mit seinen vielfältigen Regularien wie auch auf implizit normierte spontane Kämpfe zugeschnitten war.⁸⁹

Bei den Fechtbüchern Talhofers handelt es sich um beeindruckende Zeugnisse einer bildlichen Fixierung von mittelalterlichen Körpertechniken. In ihrer grundlegenden Struktur einer Vermittlung von Wissen über komplexe Bewegungssysteme mit Hilfe von Fachbegriffen, Bildern und Kommentaren ähneln sie in vielerlei Hinsicht modernen Lehrbüchern der Kampfkunst. Heutige Fachschriften können zwar mit Hilfe der Fotografie mit wesentlich geringerem Aufwand ihr Bildmaterial produzieren, das kommunikative Grundproblem der Überführung von Körpertechniken in das Medium Buch bleibt jedoch erhalten. Wie ein kompetenter Sprecher in der Lage ist, ein Streitgespräch zu führen, ohne die hierbei intuitiv angewandten grammatikalischen Regeln seiner Muttersprache benennen zu können, so ist auch ein kompetenter Fechter in der Lage zu kämpfen, ohne das Kämpfen zwangsläufig auch verbalisieren oder bildlich darstellen zu können. Im Gegensatz zum praktischen Kämpfen setzt eine Kommunikation über diese subjektive Praxis des Kämpfens – meist im Rahmen einer Unterrichtssituation – ein System zur Benennung und Beschreibung von komplexen Bewegungen voraus, das häufig die Form einer didaktischen Lehre annimmt. Michael POLANYI folgend bleibt aber trotz dieser Beschreibungssysteme ein zentraler Teil des Wissens um Kampfkunst stumm. Als *tacit knowing* lässt sich die entscheidende Komponente von Kampfkunst nie vollständig explizieren und in ein Medium überführen, sondern sie ist an die subjektive Bewegungserfahrung und die Weitergabe von Person zu Person gebunden. Fechtbücher des Mittelalters reagieren auf diese kommunikative Lücke mit unterschiedlichen medialen Strategien und stellen damit einmalige Belege für den Versuch einer Aufzeichnung des Nicht-Sagbaren dar.

keine Vermittlung von praktischem Wissen leisten, sondern könnten als Verweis auf außerhalb des Buches vorhandene Kompetenzen des Besitzers der Handschrift funktionieren.

⁸⁹ Vgl. die in Anm. 38 angeführten Belege.